

La traduction en mineur : étude de la complicité  
culturelle et linguistique du Québec et de l'Écosse par  
le biais de la traduction d'œuvres dramatiques

par Anouk Laurence

Département de langue et littérature françaises

Université McGill  
Montréal, Québec, Canada

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de  
M.A. en langue et littérature françaises

Février 2010

©Anouk Laurence, 2010

## Résumé

*The Guid Sisters*, la traduction de la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en « Scots », dialecte écossais, par Bill Findlay et Martin Bowman, a connu un immense succès critique des deux côtés de l'Atlantique, en plus d'être considérée comme une réussite traductologique. Sachant que le parcours inverse, la traduction en « joual » de l'adaptation théâtrale du roman écossais *Trainspotting*, par Martin Bowman et Wajdi Mouawad, s'est aussi révélé probant, on démontre que l'ethnocentrisme patent de ces traductions n'entre pas en conflit avec le décentrement préconisé par certaines approches traductologique. Les similarités sociopolitiques et linguistiques entre les peuples québécois et écossais, mais aussi leurs différences, permettent un échange traductionnel bilatéral qui stimule un dialogue entre ces cultures minoritaires, intrinsèquement décentrées face aux cultures française ou anglaise dominantes. Les traducteurs Findlay et Bowman ont encouragé ce dialogue en discutant ouvertement de leur démarche dans divers articles spécialisés, contribuant à mettre en valeur le rôle du traducteur comme co-auteur des textes traduits.

## **Abstract**

The translation into Scots of Michel Tremblay's *Les Belles-Soeurs* under the title *The Guid Sisters* by translators Bill Findlay and Martin Bowman, met with great critical success on both sides of the Atlantic; it was moreover considered an achievement in translation studies. It was followed by the translation into « joul » of the stage adaptation of the Scottish novel *Trainspotting* by Martin Bowman and Wajdi Mouawad, which was also a success. This thesis demonstrates that the obvious ethnocentrism of these translations does not contradict the decentering theories popular in translation studies. The sociopolitical and linguistic similarities between the Québécois and the Scottish people, together with their differences, allow for a bilateral translational exchange that stimulates dialogue between these minority cultures, intrinsically decentered with respect to the dominating French and English cultures. Findlay and Bowman have further contributed to this dialogue by openly discussing their translation strategies in many articles and, in this way, have actively participated in foregrounding the role of translators as co-authors of translated texts.

## **Remerciements**

Je tiens d'abord à remercier monsieur Yvan Lamonde de l'Université McGill pour son soutien financier et moral, qui a permis à ce projet de se concrétiser. Il a mis ses propres ressources à ma disposition avec une grande générosité.

Je souhaite également exprimer ma gratitude à l'endroit de monsieur John Corbett, de University of Glasgow, qui a généreusement accepté de me rencontrer et de m'expliquer son point de vue écossais sur la langue et la traduction. Cette conversation a renforcé ma conviction qu'il existe une camaraderie culturelle entre le Québec et l'Écosse. En plus d'avoir déjà diffusé sur Internet des documents qui m'ont été d'une grande assistance, monsieur Corbett m'a donné accès à plusieurs documents papier en lien direct avec mon sujet qui m'ont été d'une grande utilité.

Je remercie Lidia Merola et Elvan Sayerer qui m'ont offert un soutien moral infaillible. Elles m'ont aidé à de nombreuses reprises à démêler les théories, m'ont prodigué des conseils judicieux, prêté des livres utiles, et m'ont aidé à rester alerte tout au long du processus de rédaction.

J'aimerais également remercier Dany Fougères, pour sa générosité. Il m'est difficile d'imaginer comment ce projet aurait pu aboutir sans sa compréhension et sa confiance.

Finale­ment, un merci incommensurable à Pierre-André Bernier, dont l'appui indéfectible, la patience et les encourage­ments ont été indispen­sables tout au long de ce processus. Il était mon premier lecteur, sa vigilance a donc été un élément clé de la rédaction de ce mémoire.

Finale­ment, j'aimerais dédier ce mémoire à mon grand-père Guy Martel, qui est décédé durant la rédaction de ce document. Sa curiosité intellectuelle est en quelque sorte la genèse de mon propre intérêt pour la littérature, l'histoire et les langues.

## Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Remerciements.....	iii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 : Introduction : Cultures et littératures « mineures » .....	13
1.1. Concepts de cultures et littératures « mineures ».....	13
1.2. Le Québec et l'Écosse.....	19
CHAPITRE 2 : Décentrement et minorisation.....	26
2.1. Le « décentrement » selon Antoine Berman .....	26
2.2. La « minorisation » selon Lawrence Venuti .....	39
2.3. Traduction « latérale » : fin de la dichotomie .....	47
CHAPITRE 3 : Dessesins et destins des projets traductifs.....	56
3.1. Posture du traducteur .....	56
3.2. Du joual au Scots : The Guid Sisters et les autres.....	64
3.3. Du Scots au joual : Trainspotting.....	74
CONCLUSION.....	81
BIBLIOGRAPHIE.....	96
Corpus primaire .....	96
Ouvrages théoriques et critiques.....	96

## INTRODUCTION

Les langues sont la matière première des littératures de tout genre et de toute provenance. Il arrive parfois même qu'une langue devienne la métonymie d'une culture entière. Dans ces occasions, on ne peut plus prétendre que la traduction serve simplement à transférer le récit d'une langue à une autre. Au contraire, la traduction permet plus que jamais d'« ouvrir » le texte original, de le disséquer, mais aussi de le confronter à ce qui lui est étranger. Le résultat peut être un massacre, mais il peut aussi être un dialogue entre culture d'origine et culture d'accueil, qui donne à la première l'opportunité de s'exprimer et à la deuxième l'enrichissement d'une nouvelle perspective.

En mai 1989, le *Tron Theatre* de Glasgow met en scène une œuvre qui bouleverse à plusieurs égards l'univers théâtral écossais. Sans être inédite ni nouvelle, puisqu'elle date de 1968, sans même être écrite par un Écossais, cette pièce, qui a pourtant connu la médiation de la traduction, doit une partie de son succès au fait d'être présentée en *Scots*, langue vernaculaire anglo-saxonne des *Lowlands* de l'Écosse. L'œuvre originale, *Les Belles-sœurs* du dramaturge québécois Michel Tremblay, traduite par Bill Findlay et Martin Bowman sous le nom *The Guid Sisters*, est la première pièce contemporaine à être traduite en *Scots*. Suite à cette réussite, les traducteurs ont poursuivi en traduisant avec succès plusieurs autres pièces de Tremblay, qui ont fait de celui-ci l'un des dramaturges les plus célébrés en Écosse.

Si *The Guid Sisters* a été accueillie de façon retentissante en Écosse en 1989, le succès moins percutant, mais tout aussi généralisé de la pièce écossaise *Trainspotting* à Montréal en 1998, traduite en joual par Martin Bowman et le jeune dramaturge Wajdi Mouawad, permet d'extrapoler que le rapport fortuné des traductions théâtrales entre les cultures écossaise et québécoise est vraisemblablement bilatéral. En effet, on constate que les deux dernières décennies ont donné lieu à plusieurs traductions de pièces québécoises et écossaises qui ont trouvé la sympathie du public des deux côtés de l'Atlantique.

Dans cette présente étude, je m'intéresse à ce qui facilite et entrave la traduction d'œuvres dramatiques de cultures mineures comme celles du Québec et de l'Écosse. J'essaierai de voir l'ensemble des facteurs sociolinguistiques, sociopolitiques et surtout traductologiques qui contribuent à cette complicité littéraire québéco-écossaise qui semble se dessiner depuis les vingt dernières années. Plus particulièrement, j'analyserai la traduction des pièces de Michel Tremblay vers différentes variantes du *Scots*. Je m'attarderai également à la démarche réciproque, soit la traduction de pièces dramatiques écossaises vers la langue vernaculaire québécoise, principalement *Trainspotting*.

La pièce *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay a été créée en août 1968 au Théâtre du Rideau Vert à Montréal, et met en scène plus d'une douzaine de personnages, toutes des femmes de la classe ouvrière. On y raconte l'histoire de Germaine Lauzon, gagnante d'un million de timbres-primés, qui invite ses sœurs, sa belle-sœur et ses voisines à un «party de collage de timbres». La



pièce avait causé un scandale lors de sa création, puisqu'on considérait trop vulgaire la langue utilisée par Tremblay, un vernaculaire ouvrier très fort parsemé d'anglicismes que l'on surnomme le «joual». En contrepartie, la pièce *Trainspotting* est une adaptation théâtrale<sup>1</sup> du roman du même nom, écrit en vernaculaire écossais, par l'auteur polémiste Irvine Welsh. Le roman, publié en 1993, raconte l'histoire d'un groupe d'héroïnomanes, de jeunes adultes de la classe ouvrière d'Édimbourg, et le langage dialectal qui y est utilisé impressionne par son audace et sa vulgarité. Malgré les nuances évidentes entre ces deux récits qui se déroulent dans des villes différentes à des époques différentes, *Trainspotting* et les *Belles-soeurs* partagent néanmoins plusieurs points communs remarquables: d'une part, ils s'intéressent à la classe ouvrière, d'autre part, les langues utilisées dans les deux écrits sont considérées comme provocantes au moment de la parution de l'œuvre.

On explique fréquemment la réussite de ces traductions entre le Québec et l'Écosse par leurs similarités socioculturelles et politiques. Principalement, on remarque que les peuples québécois et écossais se définissent tous deux contre des nations dominantes, le Canada et l'Angleterre, qui ne leur sont pourtant pas tout à fait hostiles. En effet, dans les deux cas, on trouve différentes motivations historiques, culturelles et sociales pour stimuler et justifier une autodétermination politique; dans un cas comme dans l'autre, la question linguistique est liée étroitement aux mouvements nationalistes, quoique de façons différentes.

---

<sup>1</sup> L'adaptation théâtrale est signée par Harry Gibson.

Une analyse sociolinguistique superficielle montre également que les peuples québécois et écossais ont souffert tous deux d'une insécurité linguistique importante qui est engendrée par l'impression d'avoir peu de contrôle sur une langue qui est à prime abord celle de l'« Autre », celle du « Français » de la France et de l'« Anglais » d'Angleterre. On remarque toutefois aussi que la langue, et surtout la façon dont elle est parlée localement, recèle une grande puissance identitaire. Mais malgré les nombreuses ressemblances, les différences entre les dialectes québécois et écossais n'en sont pas moins importantes, et on peut facilement tomber dans le piège de prendre pour acquis une correspondance parfaite entre les deux langues vernaculaires et passer ainsi à côté d'aspects primordiaux des dialectes comme, par exemple, les anglicismes dans le langage québécois. Ceux-ci sont en effet une caractéristique cruciale du joual, dialecte ouvrier montréalais, et l'un de ses aspects les plus controversés, mais ils ne survivent pas dans une traduction vers le *Scots*, qui est trop près de l'anglais.

Dès le départ, le projet traductif de *The Guid Sisters* avait comme but explicite de promouvoir le *Scots* comme langue de traduction et, par le fait même, d'encourager indirectement le mouvement nationaliste écossais. Au moment où Findlay et Bowman ont commencé à traduire *Les Belles-sœurs*, ni l'un ni l'autre n'était versé dans la traduction théâtrale; ils n'avaient donc pas formulé d'idéologie traductologique autre que l'espérance que la traduction entre deux

langues vernaculaires soit probante. Or, si *The Guid Sisters* est fréquemment considérée comme une traduction réussie l'approche utilisée par les traducteurs va plutôt à l'encontre d'une certaine tendance idéologique, mise de l'avant par Antoine Berman, qui se positionne contre l'ethnocentrisme et contre toute domestication en traduction.

En contrepartie, Martin Bowman, fort de ses expériences de traduction du jocal vers le *Scots*, a approché la traduction de *Trainspotting* avec une éthique de travail précise, moins engagée, mais plus consciente des enjeux traductologiques d'une telle entreprise. À l'instar de Tophoven, qui prône l'idée d'une traduction transparente explicitant la démarche du traducteur, Bowman, ainsi que son collègue Bill Findlay, n'a pas hésité à documenter ses expériences de traduction et à rendre cette documentation accessible.

Je tenterai d'élucider si l'échange « traductionnel » entre l'Écosse et le Québec relève d'un processus de domestication mutuel, c'est-à-dire d'une approche ethnocentrique des pièces québécoises par les Écossais (ne parle-t-on pas de Tremblay comme du « best playwright Scotland never had »<sup>2</sup>?) et, en retour, des pièces écossaises par les Québécois, cette domestication étant issue de l'association de deux nations qui recherchent en quelque sorte une légitimation nationaliste qui passe par la langue; ou si, au contraire, on peut affirmer assister

---

<sup>2</sup> Voir C. Honoré, « “The best playwright Scotland never had.” », p. C13.

à la concrétisation empirique du décentrement préconisé par Meschonnic et Berman<sup>3</sup> et de la minorisation<sup>4</sup> prônée par Venuti.

J'élabore l'hypothèse que les projets de traduction entre le Québec et l'Écosse constituent intrinsèquement des décentrement, dans la mesure où ils sont issus de cultures minoritaires, donc décentrées ou périphériques face aux cultures française ou anglaise dominantes. Cette hypothèse se divise en deux volets : premièrement, l'idée que la langue vernaculaire, porteuse de l'expérience d'un peuple, exprime, sans expliciter, un grand nombre de commentaires sur la société dont elle est issue; et, deuxièmement, la conception que la démarche même des traducteurs s'inscrit, nonobstant son approche partisane, dans une perspective de décentrement.

Malgré l'ensemble des divergences entre les deux sociolectes, le « bagage » de la langue cible pourrait permettre de conserver dans la traduction une dimension substantielle du texte d'origine. *The Guid Sisters*, tout en étant sans doute « exotique » pour les non-Écossais, comme *Les Belles-sœurs* devaient aussi l'être pour les Français, parvient à exprimer une quantité considérable de non-dits autrement inaccessibles pour le spectateur anglophone. Pour le public

---

<sup>3</sup> « Le problème poétique est alors de faire que, tout en étant inévitablement au terme présent d'un savoir philologique et herméneutique, la poétique constitue la traduction plus que la philologie et l'herméneutique, pour que, poétique pour poétique, la traduction, tout simplement, texte pour texte, cohérence pour cohérence, systématité pour systématité, oralité pour oralité, soit à son tour non seulement portée mais porteuse. » (H. Meschonnic, « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », p. 515).

<sup>4</sup> « Good translation is minoritizing : it releases the remainder by cultivating a heterogeneous discourse, opening up the standard dialect and literary canons to what is foreign to themselves, to the substandard and the marginal. » (L. Venuti, *The Scandals of Translation*, p. 11).

canadien anglais, voire américain, la version écossaise exprime avec plus de justesse la situation québécoise qu'une version domestiquée, puisqu'elle lui offre un recul face à la subjectivité québécoise dichotomique où l'Anglais est en partie responsable de la misère sociale des Québécois, la projetant plutôt dans un contexte autrement familier, celui de la misère écossaise, historiquement en partie à l'origine de l'émigration des Écossais vers l'Amérique. La traduction de *Trainspotting* en joual confirme quant à elle cette correspondance et cette réciprocité entre les deux dialectes, qui sont aussi des sociolectes permettant d'éliminer la dichotomie dominant/dominé qui entravait la traduction des œuvres en langue vernaculaire au Québec et en Écosse, alors que l'un devait passer par la version en français dit « international », peu naturel, et l'autre par un anglais « standard » aliénant.

La démarche des traducteurs, leurs choix traductifs et leur positionnement conséquent, me poussent à reconsidérer certaines notions comme celles de « décentrement » et de « minorisation » dans une nouvelle perspective, celle de la traduction latérale entre cultures dominées ou mineures. Chez Martin Bowman et Bill Findlay, l'effort contre la domestication du texte original n'entre pas en opposition avec les objectifs proprement ethnocentriques du projet traductif : on veut faire du *Scots* une langue entière capable de traduire, sans adapter, la pièce originale. De par ses démarches explicitées dans plusieurs articles, on pourra constater que Bowman en particulier, étant Montréalais d'origine écossaise, donc à la fois Écossais et Québécois, sans être

un « pure laine » dans aucun cas, a travaillé *contre* la domestication dans ses traductions et a agi, peut-être inconsciemment, comme modérateur lors des traductions.

Pour mieux cerner les ressemblances et les divergences qui caractérisent ces traductions, je regarderai de plus près les langues et cultures québécoises et écossaises, afin de bien comprendre ce qui, dans les traductions, tient de l'ethnocentrisme, de la domestication ou de l'exotisme, comparativement à ce qui se voudrait une sorte de célébration de l'Autre ou de l'Étranger. Berman dit : « la traduction n'est pas une simple médiation : c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre »<sup>5</sup>. Dans ce cas, il y aurait deux « Autres », voire trois : celui, le frère, l'acolyte à l'origine d'un texte qui nous parle (à défaut de parler de nous), celui contre lequel le texte a été écrit à l'origine et, possiblement, celui contre lequel on a traduit le texte.

L'accent sera donc mis, dans ce premier chapitre, sur l'exceptionnelle corrélation des deux cultures en jeu. Dans la relation Québec-Écosse, nous avons affaire à une interaction entre deux cultures mineures, deux langues/littératures qui possèdent des caractéristiques similaires qui seraient vraisemblablement intraduisibles dans une langue/littérature majeure, dont ce caractère que Lise Gauvin appelle la *surconscience linguistique*. L'histoire et surtout l'état présent de ces « nations » jouent un rôle primordial dans la

---

<sup>5</sup> A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, p. 287.

création de textes littéraires mais aussi dans leur réception, et la dimension théâtrale rend cette réception beaucoup plus immédiate puisqu'elle passe par les sens, particulièrement la vue et l'ouïe. Le caractère minoritaire des pièces originales est inconsciemment recherchée dans leurs traductions, de sorte que l'enjeu sera ici de montrer quelle est cette intangible « minorité » et de se demander si elle est interchangeable ou du moins juxtaposable à une « minorité » similaire.

Je désire également confronter le travail des traducteurs avec les théories souvent plus idéologiques de la pensée traductologique, en me concentrant principalement sur Antoine Berman et Lawrence Venuti. Un survol des théories de Berman nous démontre rapidement que l'idée de traduction entre cultures mineures n'y cadre pas très bien. Plutôt que de fermer les yeux sur cette inadéquation méthodologique, je me propose au contraire, dans le deuxième chapitre, de confronter la théorie à la pratique en montrant en quoi ces traductions corroborent certaines idées de Berman sur l'Étrangeté, le décentrement et les tendances déformantes de la traduction, tout en se présentant comme des traductions fortement ethnocentriques, dont le but explicite, dans le cas de *The Guid Sisters*, est la promotion d'un parler vernaculaire comme langue de traduction, le terme « langue » étant ici particulièrement crucial. La comparaison entre ces traductions et les positions traductologiques et idéologiques de Berman sera aussi une occasion de questionner les propos d'Annie Brisset, fortement inspirés de Berman, sur la

traduction théâtrale au Québec. En revanche, les théories de Lawrence Venuti, qui s'intéresse lui aussi à l'Étranger et l'Étrangeté, laissent amplement place à la possibilité de traductions entre langues vernaculaires :

Foreignizing translation is based on the assumption that literacy is not universal, that communication is complicated by cultural differences between and within linguistic communities. But foreignizing is also an attempt to recognize and allow those differences to shape cultural discourses in the target language.<sup>6</sup>

En particulier, Venuti élabore le concept de *minoritizing translation*, qui s'adapte très bien au concept de « traduction latérale » que je veux ici exploiter.

Sherry Simon a mentionné à propos des traductions de la pièce *Les Belles-sœurs* en Scots et en yiddish :

Ces traductions « latérales », vers des langues qui ont connu la même histoire d'opprobre et d'impureté que le joual, restituent à la pièce sa pleine dimension linguistique. Chacune de ces traductions, dans son propre milieu, réveille les mêmes questions de légitimité linguistique<sup>7</sup>.

Je réutiliserai donc ce terme, « latéral », que je trouve très juste, pour exprimer ce phénomène de traductions entre cultures dominées, qui ne passent pas par l'intermédiaire des cultures dominantes.

Par la suite, je voudrais identifier les intentions des traducteurs en analysant les traces qu'ils ont laissées. L'appareil analytique que constitue l'ensemble des articles et ateliers rédigés par les traducteurs pour illustrer leurs démarches, rendus disponibles sur Internet et dans des revues spécialisées et non-spécialisées, discute des différents choix traductifs effectués et constitue une

---

<sup>6</sup> L. Venuti, *The Translator's Invisibility*, p. 146.

<sup>7</sup> S. Simon, *Le Trafic des Langues*, p. 164.



source d'éléments d'étude tangibles pour la traductologie. La première partie du troisième chapitre servira donc à cerner dans quelle mesure les traducteurs conscientisent certains problèmes de traduction et les possibles contradictions dans leurs pratiques.

*Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay est exemplaire d'une certaine époque, les années 1950-60 au Québec. Les nombreuses implications que recèle ce texte sont à la fois politiques, sociologiques et linguistiques. Mais au-delà des paroles mêmes des « belles-sœurs », l'essentiel du commentaire sociopolitique de Tremblay se trouve entre les lignes, dans les non-dits. La langue elle-même, le joual, joue un rôle prédominant à l'intérieur et à l'extérieur du texte en étant la manifestation d'un parler jugé honteux, ce qui fait scandale à l'époque, mais aussi en constituant l'une des premières voix littéraires franchement québécoises (plutôt que canadienne-française). Dans la deuxième partie du troisième chapitre, je confronterai ce texte à ses traductions en *Scots* et en anglais, non seulement pour illustrer mon propos, mais aussi pour montrer en quoi la traduction et son étude peuvent s'avérer des outils d'analyse précieux. La comparaison des originaux et de leurs traductions permettra de décomposer l'écriture et la langue dans tout ce qu'elles ont de plus intrinsèque. La même démarche sera effectuée pour *Trainspotting*, texte culte écossais écrit en dialecte édimbourgeois, qui a sa propre genèse historique et dont le large succès semble presque en désaccord avec son ton provocateur et son langage vulgaire quasi cryptique.

En somme, on assiste, avec ces traductions, à une mise en valeur du travail de traducteur et une projection de ce dernier comme co-auteur des textes traduits. Suite à ces premières traductions latérales, on a pu observer un mouvement d'intérêt non seulement pour les textes, mais aussi pour la culture de l'« Autre ». Ainsi, les répercussions des *Guid Sisters* ont contribué à l'attribution de deux doctorats honorifiques à Michel Tremblay par les universités écossaises, à la popularité actuelle des dramaturges québécois en Écosse, et à l'évolution des standards écossais de traduction théâtrale; le succès de *Trainspotting* pourrait également ne pas être étranger à l'intérêt nouveau des dramaturges québécois pour des textes écossais tels *Gagarin Way* de Gregory Burke et *Passing Places* de Stephen Greenhorn, qui ont été traduits et joués dernièrement au Québec avec beaucoup de succès.

## **CHAPITRE 1 : Introduction : Cultures et littératures « mineures »**

### **1.1. Concepts de cultures et littératures « mineures »**

Dans le cas de cultures comme celles de l'Écosse et du Québec, les mots « domination » ou « oppression » semblent évoquer des réalités trop violentes pour exprimer le contexte sociopolitique actuel de ces peuples qui ne vivent pas (ou plus) dans la terreur et qui font partie d'une démocratie dans laquelle ils ont des droits égaux à ceux qui appartiennent à la culture dominante. Ils sont toutefois marqués par des stigmates d'injustices passées et sont fortement conscients de leur différence culturelle qui se manifeste sous plusieurs formes, la divergence linguistique étant généralement l'une des plus évidentes. Le terme « minorité », tout relatif qu'il soit, cadre mieux l'ensemble des difficultés auxquelles se buttent ces cultures. En principe, on pourrait avancer que ce qui fait d'un peuple une minorité est qu'il est sous-représenté, les choix politiques correspondant à ses valeurs ne se concrétisant pas à moins d'être partagés par la majorité; en pratique, toutefois, la minorité est généralement imposée à un peuple contre son gré, dans un système où les rapports de force sont inégaux.

Partant d'idées énoncées par Franz Kafka, les penseurs Gilles Deleuze et Félix Guattari ont développé le concept de « littérature mineure » qu'ils définissent ainsi : « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt

celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »<sup>8</sup> (Deleuze et Guattari 1975, p.29), en précisant que : « « mineur » ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie) »<sup>9</sup>. Cette proposition émet la possibilité qu'au-delà de la langue, voire en dépit de celle-ci, est véhiculée l'expérience de la minorité. Plus particulièrement, Deleuze et Guattari énoncent la présence de trois caractères qui définissent la littérature mineure : premièrement, la déterritorialisation de la langue, deuxièmement, l'omniprésence du politique, chaque affaire personnelle y étant branchée, et finalement, le caractère collectif de tout ce que l'écrivain écrit, la littérature étant chargée du rôle de conscience collective.

L'utilisation mineure de la langue majeure par une minorité culturelle entraîne invariablement un décalage entre cette langue, telle qu'elle est utilisée par la minorité, et la langue standard ou normative. Même si cette caractéristique ne se traduit pas toujours directement dans la littérature par l'écriture en langue vernaculaire, fort est à parier que l'écrivain de la minorité a ressenti l'inadéquation entre la langue telle qu'il (ou elle) la vit et telle qu'elle devrait s'écrire selon la norme. En sociolinguistique, domaine qui se définit comme le rapport entre la langue et les structures sociales, on utilise le terme d'« insécurité linguistique » pour désigner l'attitude négative qu'un groupe minoritaire ou non-dominant adopte face à sa propre utilisation de la langue.

---

<sup>8</sup> G. Deleuze et F. Guattari, 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 29.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 33.

Loin d'être chassée par l'exercice littéraire, cette insécurité en devient parfois le centre, et participe au questionnement ontologique auquel se prête l'écrivain.

C'est dans cet ordre d'idée que Lise Gauvin élabore le concept de « surconscience linguistique » de l'écrivain, qu'elle définit comme le « désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique »<sup>10</sup>. Ce concept associe en quelque sorte l'insécurité linguistique latente des cultures mineures, périphériques ou émergentes, et le principe même de littérature mineure élaboré par Deleuze et Guattari. Gauvin énonce en outre que la *surconscience* prend souvent source dans la confrontation de deux cultures :

La complexité de ces rapports [langues/littérature], les relations généralement conflictuelles –ou tout au moins concurrentielles- qu'entretiennent entre elles deux ou plusieurs langues, donnent lieu à cette *surconscience* dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Écrire devient alors un véritable « acte de langage ». Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire.<sup>11</sup>

Pour les écrivains d'une minorité, la langue, bien qu'étant a priori un handicap, peut devenir une source d'inspiration et de motivation. Que ce soit pour cautionner le parler local, illustrer la réalité culturelle de la minorité ou s'en échapper, il semble que la langue n'est jamais bien loin dans l'esprit de ces écrivains.

---

<sup>10</sup> L. Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, p. 8.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 8.

Parallèlement à ceci, Pascale Casanova développe le concept des « petites littératures », aussi inspiré de Deleuze et Guattari, qui sont des littératures pratiquement indissociables du contexte politique de domination dont elles émergent. Encore une fois, le concept de « petites littératures » cherche à englober les caractères uniques des littératures des petites cultures : « Le véritable drame que peut constituer le fait irréversible, « ontologique » en quelque sorte, d'appartenir et d'être membre d'une patrie déshéritée (au sens littéraire), imprime sa marque non seulement à toute une vie d'écrivain mais peut aussi donner sa forme à toute une œuvre »<sup>12</sup>. Pour Casanova, la pression même de la domination transpire des œuvres des petites littératures de façon si complète, si indéniable, qu'un lien irrévocable est forgé entre celles-ci, au-delà de leurs divergences :

Il y a des « effets de domination » qui sont partout les mêmes, qui s'exercent en tout lieu et en tout temps de façon identique, et dont la connaissance des instruments (presque) universels de compréhension des textes littéraires. Ce modèle permet en effet de comprendre des phénomènes littéraires complètement différents et éloignés dans le temps et dans l'espace, en faisant abstraction des particularités historiques secondaires. Le fait d'occuper une position dominée et excentrique a des effets si puissants que l'on peut rapprocher des écritures que tout sépare en apparence.<sup>13</sup>

Dans cette optique, on peut réellement se demander s'il n'est pas finalement crucial d'aborder la traduction des œuvres de petites littératures avec un esprit empreint de ces « effets de domination », s'il n'est pas véritablement essentiel

---

<sup>12</sup> P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 251.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 242.

que le traducteur sente s'exercer sur lui les mêmes pressions, afin qu'il puisse en convier la saveur à travers la langue d'accueil.

On remarque donc qu'une forme d'« expérience de la langue », telle qu'elle est vécue par une minorité, teinte les littératures qui sont aux marges des littératures dominantes ou majeures, ces « petites littératures ». Les œuvres littéraires du Québec et de l'Écosse entrent en grande partie dans cette catégorie. Plus particulièrement, les œuvres qui se retrouvent dans mon corpus sont sans aucun doute exemplaires du phénomène de surconscience linguistique. *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay animent, dès leur création en 1968, de chaudes discussions sur la langue, à tel point que l'auteur même supplie que l'on arrête de parler de la langue de ses personnages et que l'on commence enfin à regarder le contenu de sa pièce : « Ces fascistes de la langue, ces francophages, qui parlent un français émasculé, traitent les joualeux de tous les noms. Ils ne voient que la forme, ils ne critiquent que la forme, ils ne touchent même pas au fond de cette littérature pourtant riche. »<sup>14</sup>. Néanmoins, c'est ce traitement même de la langue par Tremblay qui pousse les traducteurs Bowman et Findlay à traduire cette pièce plutôt qu'une autre, la surconscience linguistique étant au cœur du choix de la pièce à traduire.

En contrepartie, l'intensité linguistique de *Trainspotting* se trouve, pour sa part, *a priori* dans le roman d'origine, écrit en totalité en langue vernaculaire, une langue non seulement dialectale, mais aussi extrêmement vulgaire, qui flirte

---

<sup>14</sup> J.-C. Trait, « Tremblay : le joual se défend tout seul ».

constamment avec la provocation : « Welsh's Scottish vernacular is not so much a transposition of accent and slang, but a subcultural *Sprache* that has the effect of wounding Standard English with the slings and arrows of warped speech »<sup>15</sup>. C'est ce qu'Emily Apter, inspirée par les idées de Deleuze et Guattari sur la littérature mineure, appelle « *the language of damaged experience* ». La pièce de théâtre qu'Harry Gibson a tirée du roman d'Irvine Welsh affiche les mêmes caractéristiques linguistiques, et même si elles sont moins surprenantes dans le genre théâtral, elles n'en sont pas moins déstabilisantes. Dans leur traduction en joual, Bowman et Mouawad ont pu largement profiter de la profusion de jurons colorés du parler montréalais pour rendre cette violence faite au langage. Dans une étude comparative, Murielle Chan-Chu est même parvenue à illustrer que non seulement la version joual de *Trainspotting* parvient mieux à rendre le ratio de jurons de la pièce originale qu'une version belge en français standard, mais elle dépasse même l'original en termes de nombre et de variété de jurons<sup>16</sup>.

Ces textes possèdent l'ensemble des caractéristiques des littératures mineures : ils sont déterritorialisés<sup>17</sup>, ils sont politiques et ils ont certainement un caractère collectif. Mais ce qui est beaucoup plus crucial, c'est que leurs traductions parviennent à récupérer ces caractéristiques à travers une autre culture, sans pour autant effacer le contexte de départ. Et la culture d'accueil, à travers ces

---

<sup>15</sup> E. S. Apter, *The Translation Zone*. p. 155.

<sup>16</sup> Voir M. Chan-Chu, « *Trainspotting* au théâtre : une adaptation culturelle », par. 16.

<sup>17</sup> Le *Scots* est la résurgence quasi artificielle (du moins à l'écrit) d'une langue dont même les locuteurs continuent souvent de croire qu'elle est un anglais mal articulé et archaïque. Le *Scots* est surtout déterritorialisé parce qu'on en a oublié l'origine et qu'on doute de sa légitimité, mais aussi parce qu'il dépend fortement de l'anglais au niveau de son écriture. Ironiquement, le *Scots* n'est lisible que dans la mesure où il ressemble fortement à l'anglais, mais ne peut survivre qu'en se distançant de l'anglais.



œuvres, pourra idéalement se confronter à un Autre qui lui ressemble étrangement.

## **1.2. Le Québec et l'Écosse**

Le caractère minoritaire, précédemment énoncé, de l'Écosse et du Québec ne doit pas être perçue strictement sous la perspective hiérarchique, où l'on conçoit que la nation mineure ou dominée est moins importante ou influente politiquement que son acolyte majeur ou dominant. Ce que l'on doit surtout comprendre, c'est la constante lutte contre l'adversité, dans laquelle la culture mineure baigne. C'est cette même lutte qui fait en sorte que la « petite » culture, moins influente, est souvent plus définie, voire plus marquante, que la « grande » culture qui la menace. Elle a peut-être aussi une perception plus claire de ses besoins collectifs et peut, s'il le faut, se mobiliser.

La subordination n'est pas venue de la même façon pour le Québec et pour l'Écosse. Dans le premier cas, on peut parler de conquête coloniale, et même, du point de vue des autochtones, d'une double colonisation, d'abord par les Français, puis par les Anglais. Dans le cas de l'Écosse cependant, la rivalité entre celle-ci et l'Angleterre remonte à des temps ancestraux. La frontière géographique naturelle entre le nord et le sud de l'île britannique a contribué à isoler les divergences culturelles des deux nations : l'influence romaine a été déterminante en Angleterre, mais a à peine touché l'Écosse; la culture celtique est fortement ancrée en Écosse, où la langue gaélique subsiste encore

faiblement, alors que l'Angleterre n'a jamais eu de population celtique. De plus, l'histoire culturelle de l'Écosse a été enrichie de fabrications, d'icônes et de mythes, comme le scotch, le kilt et les clans, servant à rendre tangible la distinction des Écossais. Aujourd'hui, la légitimité de ces stéréotypes, en particulier des kilts et des clans, est passablement remise en question, et pourtant, derrière cette poudre aux yeux se trouve un sentiment réel de singularité.

Les différends des peuples anglais et écossais se sont manifestés lors de confrontations périodiques. Historiquement, on connaît bien les démêlés de William Wallace et de Robert Bruce avec les Anglais, qui avaient brièvement pris contrôle de l'Écosse à la fin du 13ème siècle. Mais si le conflit entre l'Écosse et l'Angleterre possède une longue histoire, la « conquête » du territoire écossais n'a en fait jamais eu lieu, puisque l'union des deux nations s'est effectuée en douceur lorsque Jacques VI, roi d'Écosse, est devenu l'héritier légitime du trône d'Angleterre en 1603, après le décès d'Elizabeth I. Celui-ci, devenu Jacques I d'Angleterre, a choisi de centrer son royaume à Londres, scellant ainsi le sort de l'Écosse, condamnée à devenir une région périphérique.

L'Union entre les deux nations a eu lieu à une époque clé de l'histoire littéraire mondiale, soit au moment où les grandes langues vernaculaires ont connu la normalisation, d'abord en se voyant donner des règles d'orthographe, de grammaire et de syntaxe, mais aussi en étant de plus en plus préconisées, plutôt que le latin, pour l'écriture. Il en découle que le *Scots*, la langue parlée par les

Écossais des *Lowlands*, la partie la plus au sud de l'Écosse, là où se trouvait le gouvernement avant l'Union, n'a pas été standardisé. Avec le temps, on en est venu à oublier cette époque où le *Scots* était davantage qu'un simple dialecte, où il était une langue nationale.

Il est à noter que cette époque est aussi celle de la colonisation de la Nouvelle-France. Les colons français y parlaient un français semblable à celui des couches populaires de la France. Provenant de diverses régions de l'Hexagone, ils ont mis de côté leurs dialectes d'origine pour pouvoir mieux communiquer entre eux. Deux événements historiques vinrent cependant ébranler l'évolution de la langue française en Nouvelle-France. Premièrement, la cession du territoire aux Anglais, de laquelle s'ensuivit une coupure entre les colons français et la France, entraînant éventuellement une dégradation de la langue française non seulement par l'influence de l'anglais, mais aussi par la non-scolarisation et l'analphabétisme de plusieurs générations de Canadiens Français. Deuxièmement, de l'autre côté de l'Atlantique, la Révolution française a subtilement changé la norme linguistique de la « mère patrie », qui passe d'une prononciation « noble » à une prononciation « bourgeoise ». Un décalage se crée alors entre la langue des Canadiens Français, qui perpétue un grand nombre d'archaïsmes, et celle des Français de la France, qui suit son propre cours.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Pour plus de détails sur la question de l'évolution sociolinguistique du français au Québec, voir C. Bouchard, *La Langue et le nombril*.

Dans le cadre de cette étude, la distinction entre l'ancienne colonie (le Québec) et l'ancien royaume (l'Écosse) est primordiale quand vient le temps d'aborder leur culture respective. Le Québec, on le comprendra, est à la recherche d'une identité propre, vierge, qui doit se bâtir à partir de fragments d'héritages hétéroclites; l'Écosse, pour sa part, cherche à renouveler une culture dépassée, en se raccrochant à ce qu'elle fut, il y a longtemps : un royaume à part entière avec sa langue propre.

Dans leurs relations entre elles, les cultures écossaise et québécoise ont connu un certain lot de frictions. Pour les Québécois, les Écossais ont longtemps été les envahisseurs, indissociables des Anglais qui faisaient de l'argent sur leur dos. L'Amérique a été clémente pour les Écossais et ceux-ci ont profité beaucoup des ressources du territoire québécois. Cependant, il semble que la richesse des Écossais d'Amérique n'a pas profité directement à l'Écosse même, qui a plutôt souffert d'un « exode des cerveaux » au profit de l'Angleterre et du Canada, pour ne nommer que ceux-ci. Au Québec, en revanche, on retrouve facilement les vestiges de la prospérité écossaise, l'Université McGill de Montréal n'étant pas le moindre de ces héritages. En rétrospective, les Écossais semblent avoir davantage marqué le Québec culturellement avec, par exemple, leur musique ou leur architecture, que l'Angleterre ne l'a fait.

Contrairement aux Irlandais, les Écossais se sont relativement peu mêlés à la population française. La raison principale de cette isolation est essentiellement religieuse : les Écossais protestants décourageaient fortement les unions avec

des Canadiens français catholiques. Les communautés écossaises du Québec et du Canada sont restées très conscientes de leurs racines, et ce malgré les générations et la distance. La relation entre les Québécois « de souche » et les Écossais d'origine au Québec semble en être une d'amour-haine, comme en a témoigné sporadiquement la littérature québécoise<sup>19</sup>.

Jusque-là, donc, la comparaison entre le Québec et l'Écosse montre que leur langue respective est décalée des normes linguistiques en raison de contingences historiques. Plus récemment, la politique des deux « nations » semble avoir suivi un étrange synchronisme, avec une montée assez virulente du nationalisme dans les deux cas, stimulée en Écosse par le *Scottish National Party* (SNP) et au Québec par le Parti Québécois (PQ) et le Front de Libération du Québec (FLQ). Par voie de *referendum*, les Québécois (en 1980 et en 1995) et les Écossais (en 1979 et en 1997) ont été sollicités pour donner leur opinion sur l'autonomie de leur nation, en étant appelés à donner leur appui, ou non, à des démarches visant une autodétermination politique progressive pointant vers l'indépendance. Ces occurrences politiques ont façonné directement et indirectement l'imaginaire littéraire, créant une connivence, au départ insoupçonnée, entre les deux « nations »<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Voir notamment le roman *Les confitures de coings* de Jacques Ferron, qui a fameusement illustré cette dichotomie.

<sup>20</sup> Le mot « nation » reste un terme controversé pour le Québec, les instances fédérales canadiennes étant réticentes à désigner ainsi la province francophone; en revanche, il est facilement admis en Grande-Bretagne que l'Écosse est une nation. Pour une plus ample discussion sur l'ambiguïté du mot nation, on peut se référer à A. Henderson, *Hierarchies of Belonging*.

Le parallèle entre l'Écosse et le Québec n'est pas que dans la politique récente, il est aussi dans l'occupation de l'espace : géographiquement, les territoires de l'Écosse et du Québec connaissent la même dichotomie entre un Sud riche et peuplé et un Nord sauvage et pauvre, et la compétition entre Montréal et Québec ressemble un peu à celle entre Édimbourg et Glasgow.

Économiquement, on remarque que la montée de l'hydroélectricité au Québec, dans les années 1960, peut se comparer dans une certaine mesure à la découverte et l'exploitation en Écosse des ressources pétrolifères de la Mer du Nord, à la même époque. Ces petites similarités superficielles peuvent sembler anodines mais elles contribuent à créer un climat de sympathie qui prédispose à la correspondance (au sens propre et figuré) des littératures québécoise et écossaise contemporaines.

La complicité traductionnelle originale entre l'Écosse et le Québec est en quelque sorte fortuite, étant surtout alimentée par les caractéristiques communes des deux langues et des deux cultures. Il existe cependant un certain danger à croire aveuglément en l'adéquation de ces traductions qui, au demeurant, ont le mérite de préserver certaines dimensions sociolinguistiques des œuvres originales. En effet, on peut constater qu'au-delà des similitudes, une grande quantité de différences séparent la situation québécoise de celle de l'Écosse. Le principal défi des traducteurs est sans doute de ne pas laisser les ressemblances des cultures éclipser leurs divergences. En revanche, on peut aussi se demander si ces divergences peuvent jouer en faveur des traductions, en exacerbant des

côtés de l'œuvre originale futiles pour la culture d'origine<sup>21</sup>. Le prochain chapitre abordera, à travers la théorie traductologique, les diverses facettes jouant en faveur ou en défaveur de ces traductions dites latérales entre le Québec et l'Écosse et servira entre autres à confronter la théorie à la pratique.

---

<sup>21</sup> Le cas particulier de *La Maison suspendue/The House Among the Stars*, que j'aborderai plus loin, démontre que les Écossais ont été beaucoup plus sensibles aux changements de registres dans l'œuvre de Tremblay, cet aspect de la pièce étant possiblement intensifié par leur nostalgie de leur « langue perdue ».

## CHAPITRE 2 : Décentrement et minorisation

### 2.1. Le « décentrement » selon Antoine Berman

L'idée de traduire une œuvre écrite en langue vernaculaire au moyen d'un autre dialecte ou d'un sociolecte correspondant n'est certes pas aussi évidente qu'elle peut le sembler *a priori*. Dans le cas du roman, on pourrait même dire que cette notion est quasi-inexistante à l'extérieur des cercles universitaires<sup>22</sup>. Mais au théâtre, où la parole est dominante, la traduction de dialectes et de sociolectes est une question cruciale qui donne lieu à une variété d'expérimentations, dont les prémisses oscillent entre l'idée qu'une langue générique devrait prévaloir dans la traduction théâtrale puisque les dialectes sont trop ancrés localement pour bien traduire une œuvre étrangère sans la domestiquer, et le sentiment que seul un dialecte peut convier les subtilités linguistiques, voire poétiques, d'un autre dialecte.

Les penseurs de la langue distinguent généralement la lettre (ou signifiant) du sens (ou signifié), ou, en quelque sorte, le contenant du contenu. En traduction littéraire, on exerce souvent le choix de mettre en valeur l'un ou l'autre de ces aspects d'un texte, la balance penchant traditionnellement du côté du contenu. Le désavantage des traductions qui favorisent le sens plutôt que la lettre est certainement une perte de la qualité « poétique » de l'écriture de l'auteur, mais aussi l'effacement de « l'étrangeté » de l'œuvre, c'est-à-dire de ce qui rend

---

<sup>22</sup> Pour une bonne discussion sur le sujet, voir A. Chapdelaine et G. Lane-Mercier (dir.), *Faulkner : une expérience de retraduction*.



l'œuvre différente littérairement et culturellement de la littérature locale. Or, selon le point de vue particulier du traductologue Antoine Berman, l'enjeu d'une traduction est justement de se confronter à l'Étranger :

toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. 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 - heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé.<sup>23</sup>

Antoine Berman est l'un de ceux qui a défendu l'idée du travail sur la lettre, argumentant qu'en restant le plus près possible du texte d'origine au niveau de la lettre, on laisse mieux transparaître l'Étranger dans l'œuvre, alors qu'une traduction basée sur le sens, ou une perception du sens, a tendance à domestiquer l'œuvre d'origine, c'est-à-dire à translater le texte vers la culture d'accueil plutôt que d'embrasser son « Étrangeté ».

Berman s'inscrit ainsi dans la lignée d'Henri Meschonnic, qui condamne l'annexion en traduction, cette habitude d'effacer le plus possible la distance entre le lecteur et le texte qu'il lit, pour que le lecteur ait l'impression de lire une œuvre originale :

[Les grandes traductions] ont toujours fait le contraire de ce qu'enseignent aujourd'hui ceux qui enseignent qu'il faut effacer la distance linguistique, culturelle, historique; donner l'impression que le texte a été écrit dans la langue d'arrivée pour le ici-maintenant du lecteur, effacer le traducteur qui devrait être transparent (et modeste). Sans voir que le cumul de tant de transparences a précisément pour résultat cette sorte particulière d'opacité qui fait que, prenant une de ces traductions entre les mains, on ne voit

---

<sup>23</sup> A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, p. 16.

plus que ces effacements : une rhétorique au lieu d'une poétique, l'obscène de tout ce qui était caché qui se montre. Et qui recouvre le texte, au lieu qu'on croyait le traduire. On a surtout traduit l'époque, ses clichés et ses goûts.<sup>24</sup>

Ce que Meschonnic et Berman préconisent, c'est plutôt le décentrement : traduire de telle sorte que l'on soit toujours conscient des particularités culturelles, temporelles et linguistiques de l'œuvre originale. Le but du décentrement est d'utiliser la traduction pour créer un pont entre deux littératures : « un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure étant valeur dans le système du texte »<sup>25</sup>.

Mais peut-on avancer avec assurance que la traduction d'une langue vernaculaire vers une autre s'inscrit dans cet esprit de décentrement? À vrai dire, selon Berman, le travail sur la lettre s'avère impossible avec les dialectes : « Malheureusement, le vernaculaire, collant au terroir, résiste à toute traduction directe dans un autre vernaculaire. *Seules les langues « cultivées » peuvent s'entre-traduire.* Une telle exotisation, qui rend l'Étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original »<sup>26</sup>. Le dialecte d'arrivée éloigne définitivement la pièce de son origine, éliminant possiblement sur son passage l'Autre (ou l'Étranger), en confondant contexte initial et contexte local.

Pourtant, sans un autre dialecte, il semble impossible de se rapprocher de l'esthétique puissante et de l'esprit linguistique qu'une langue vernaculaire

---

<sup>24</sup> H. Meschonnic, « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », p. 515-516.

<sup>25</sup> *Id.*, *Pour la poétique II*, p. 308.

<sup>26</sup> A. Berman, « La traduction comme épreuve de l'étranger », p. 78.

confère à une œuvre. Aussi, le décentrement cherche à confronter le lecteur à un texte qui sort des carcans qui sont sa référence, qui le réveille de ses standards de lecture; un dialecte ou un sociolecte a alors l'avantage de déboussoler le lecteur et de l'emmener en périphérie de ce à quoi il est habitué.

Dans cette perspective, on peut affirmer que la traduction écossaise des *Belles-sœurs* a joué un rôle de décentrement à plusieurs niveaux : elle a eu un effet stimulateur en Écosse où elle a permis d'énoncer des nouvelles possibilités quant à l'utilisation du *Scots* au théâtre, mais elle a aussi pu marquer le Canada anglais en lui offrant une version « étrange », totalement décentrée d'une œuvre locale, ou encore, pour renverser la formulation de Berman, en rendant « l'Étranger du dedans par celui du dehors ».

Outre le travail sur la lettre, qui, on peut le constater, s'adapte difficilement à l'étude de traductions en vernaculaire, Berman a élaboré quelques méthodes pour éviter les pièges de la domestication et limiter le plus possible les écarts avec la lettre de l'œuvre d'origine. Berman compare la visée éthique négative en traduction à la visée éthique positive. Il définit la visée éthique négative par la domestication, l'hypertextualité, dont font partie la parodie et l'adaptation, et l'ethnocentrisme, qui « ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci ---l'Étranger--- comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette

culture. »<sup>27</sup>. La visée éthique positive vient contrer l'éthique négative en neutralisant l'ethnocentrisme et en s'ouvrant sur l'Autre. Pour ce faire, Berman, en plus du travail sur la lettre, propose une analytique de la destruction, pour repérer les tendances déformantes.

Dans les cas qui m'occupent, une analytique de la destruction m'amène à constater qu'une quantité substantielle de tendances déformantes a été écartées dans les traductions entre les vernaculaires québécois et écossais. Certaines, comme la destruction (et/ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, semblent même tout à fait évincées. D'autres sont plus polémiques comme, par exemple, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, qui constitue en grande partie le propos de cette étude-ci, dans la mesure où je tente de démontrer que l'influence transtextuelle du discours sociopolitique de la culture d'accueil sur une traduction peut parvenir à renouveler, dans un esprit de dialogue, le discours sociopolitique sous-jacent à l'œuvre originale.

Sans couvrir l'ensemble des tendances déformantes, je crois utile de revenir sur certaines d'entre elles pour voir comment elles ont affecté la traduction des *Belles-sœurs* en anglais et en *Scots*. Tout d'abord, l'utilisation d'un vernaculaire « cible » équivalent à celui du départ permet d'éviter en grande partie les fautes d'ennoblissement et de vulgarisation. Ces tendances déformantes consistent, pour la première, à la promotion d'une « belle » ou « bonne » langue, écrite impeccablement, non pas tant pour la mettre en valeur,

---

<sup>27</sup> *Id.*, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », p. 48-49.

mais plutôt pour qu'elle ne constitue pas un obstacle au sens du texte en étant distrayante. En contrepartie, la vulgarisation est le phénomène inverse, c'est-à-dire, l'utilisation en traduction d'une langue considérablement plus populaire ou orale que celle de l'original. On pourrait croire que les pièces de mon corpus ne prédisposent pas à ces tendances, puisque la langue y est délibérément très populaire et orale, et pourtant, Louise Ladouceur a prouvé que la traduction anglaise de Van Burek et Glassco des *Belles-sœurs* pêche dans les deux sens : non seulement on y utilise une langue anglaise beaucoup plus standard et accessible que ne l'est la langue utilisée par Tremblay (ennoblissement), on parsème également celle-ci de gallicismes et de sacres (vulgarisation), espérant ainsi montrer le caractère populaire des personnages et leur culture francophone. Le résultat a malheureusement pour effet de confondre le registre populaire de la langue avec l'utilisation d'un vocabulaire blasphématoire que les « belles-sœurs » ne se seraient jamais permises : « Si l'intensification des sacres permet de rendre compte du jocal en insistant sur une de ses composantes les moins résistantes à la traduction, le fait de blasphémer constamment a toutefois pour effet d'accentuer la duplicité des « belles-sœurs », dont la morale est dictée par des principes religieux qu'elles disent appliquer à la lettre »<sup>28</sup>. En revanche, l'utilisation du *Scots* implique que l'on ne cherche certainement pas à rendre plus compréhensible le vernaculaire complexe de Tremblay; au contraire, on offre au spectateur une langue corsée d'une complexité équivalente, à cheval entre le dialecte régional et le sociolecte ouvrier.

---

<sup>28</sup> L. Ladouceur, « Canada's Michel Tremblay : des *Belles Soeurs* à *For the Pleasure of Seeing Her Again* », p. 142.

En outre, la démarche vernaculaire suppose aussi qu'on ne cherchera pas à rationaliser le texte. Ce que Berman désigne par rationalisation est la tendance d'un traducteur à réorganiser une phrase pour qu'elle fonctionne dans la langue d'arrivée alors qu'elle était peut-être volontairement fautive dans la langue de départ. Or, dans l'œuvre de Tremblay, ce sont souvent ces erreurs de syntaxe et de grammaire qui donnent toute sa saveur au texte. La langue anglaise, moins stricte et particulière dans sa syntaxe que le français, peut difficilement reproduire la langue dégénérée des personnages du dramaturge québécois. En revanche, la version *Scots* cherche à compenser pour les particularismes propres au joual. Par exemple, pour la phrase « *A midi, j'ai téléphoné à mes sœurs, à la sœur de ton père, pis chus t'allée voir les voisines* »<sup>29</sup>, la version anglaise a transpose : « I phoned my sisters, your father's sister and I went to see the neighbours »<sup>30</sup>, alors que la version écossaise est devenue : « Ah've phoned aw ma sisters, an yir faither's sister, an *ah've been tae see* the neebors »<sup>31</sup> (I've phoned all my sisters, and your father's sister, and I've been to see the neighbours). La comparaison des deux traductions permet tout d'abord d'observer la « dé-rationalisation » qui a lieu dans la version écossaise, l'effort des traducteurs pour contourner la structure logique de la phrase, alors que la version anglaise s'en tient pour sa part à une formulation simple, peu dérangeante. On peut aussi noter que les irrégularités de la version écossaise

---

<sup>29</sup> M. Tremblay, *Les Belles-sœurs*, p. 16. Dans cet extrait et ceux qui suivent, j'ai ajouté les italiques pour indiquer les irrégularités de la langue.

<sup>30</sup> *Id.*, [ *Belles-sœurs. English* ] *Les Belles Soeurs : a Play* (trad. J. Van Burek & B. Glassco), p. 6.

<sup>31</sup> *Id.*, [ *Belles-sœurs. Scots* ] *The Guid Sisters* (trad. M. Bowman & B. Findley), p. 6.

auraient pu dans une certaine mesure se retrouver dans une traduction anglaise (comme le prouve ma propre transposition anglaise de la phrase en *Scots*); dans ce cas, ce n'est donc pas une incapacité de la langue anglaise à reproduire cet aspect de la langue de Tremblay, mais bien un choix des traducteurs, peut-être inconscient, d'opter pour des formulations plus neutres.

Il en va de même pour l'appauvrissement qualitatif, qui se réfère aux pertes subies par les œuvres lorsque les mots choisis dans la traduction ne réussissent pas à convier l'imagerie ou « l'iconicité » de l'original, ou n'ont pas la même richesse sonore. Aussi le terme « queer », choisi par Van Burek et Glassco pour traduire le mot « fifi », peut-il être jugé insuffisant pour exprimer l'ensemble des qualités esthétiques et lexicales de celui-ci dans la phrase : « C'est pas un fifi, ton Robert »<sup>32</sup>. Par contre, la solution écossaise, « poofie », répond relativement bien au terme original : non seulement « poofie » ressemble phonétiquement à « fifi », mais il se rapproche davantage de la connotation efféminée du terme, contrairement à « queer » qui fait plutôt référence à l'homosexualité en tant que caractère déviant. Également, le « -ie » final adoucit le terme péjoratif « poof », un peu comme le « -i » final de « fifi », qui rend le mot plus acceptable dans la bouche d'une mère de famille.

Cependant, comme dans toute traduction, certaines tendances déformantes peuvent aussi s'avérer problématiques : la clarification et l'allongement, entre autres, risquent d'alourdir le texte. À titre d'exemple, prenons cette phrase,

---

<sup>32</sup> *Id.*, *Les Belles-sœurs*, p. 18.

prononcée par le personnage Lise Paquette dans *les Belles-sœurs* : « Chus t'écœurée de travailler au Kresge! »<sup>33</sup> que Findlay et Bowman ont traduite : « Ah'm bloody well sick ae workin behind that coonter in that shoap »<sup>34</sup>. Certains pourront dire que la clarification ici est justifiable, pour donner l'impression du bas niveau du Kresge, mais j'argumenterais que cette notion n'est pas nécessaire, puisque le reste du contexte l'insinue déjà. Par ailleurs, on doit noter qu'aujourd'hui, une grande quantité de spectateurs québécois ne se rappellent plus du Kresge, mais que cela ne justifie pas nécessairement de changer le texte original pour le rendre plus compréhensible pour un public contemporain. De plus, l'allongement ici modifie le rythme du texte. À l'origine, la phrase était un cri du cœur pour Lise Paquette, alors que dans sa traduction, elle ressemble à une simple affirmation ou une réflexion. D'autres pourraient même soutenir que le « Kresge » évoque de façon sous-jacente les « envahisseurs » anglais, ou américains dans ce cas-ci, qui ont mainmise sur la plupart des gros commerces et des grandes industries.

En contrepartie, les traducteurs disent avoir préféré allonger le texte plutôt que de le domestiquer en trouvant un équivalent écossais au Kresge. En effet, les traducteurs se positionnent de façon décisive contre l'adaptation des pièces, ou, comme le dit Berman, contre l'hypertextualisation. Ainsi, ils ne répètent pas les maladroites des traductions théâtrales faites au Québec durant la période entre 1968 et 1988, telles qu'elles ont été analysées par Annie Brisset dans son

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>34</sup> *Id.*, [ *Belles-sœurs. Scots*] *The Guid Sisters* (trad. M. Bowman & B. Findley), p. 96.



livre *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*.

L'auteur y utilise une approche fonctionnaliste pour démontrer l'influence pernicieuse du projet nationaliste dans ces traductions. Berman, qui en signe la préface, résume avec concision la problématique à laquelle s'attaque Brisset :

La pratique québécoise de la traduction théâtrale [...] obéit à la logique globale de biffage de l'Étranger dont il a été question. Mais cette logique est encore accentuée par le fait qu'il s'agit de traduction théâtrale, donc un genre de traduction traditionnellement adaptateur. Il s'agit bien, ici, de produire un répertoire par annexion de certaines œuvres étrangères considérées comme aptes à éveiller la « conscience de soi » québécoise. [...] «Traduire », ici, c'est québécoiser les originaux pour les annexer et créer une langue.<sup>35</sup>

La même chose pourrait être dite de l'approche utilisée par les traducteurs de *The Guid Sisters*, qui considèrent leur démarche comme un exercice visant à prouver que le *Scots*, plus précisément le *Modern Scots*, est adéquat comme langue de traduction du théâtre contemporain : « the whole point of the enterprise was to say of Scots that it can be used in this way to translate another play in a modern vernacular language »<sup>36</sup>. Bref, *The Guid Sisters* a été créé selon une approche en partie similaire à celle décrite par Brisset, c'est-à-dire, dans le but non dissimulé de promouvoir la langue et le nationalisme écossais : « Portée par cette préoccupation identitaire, la traduction remplit d'abord une fonction doxologique. Elle n'a plus pour objet de transmettre le discours de l'Étranger mais d'utiliser l'Étranger pour cautionner son propre discours, celui

---

<sup>35</sup> A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 13.

<sup>36</sup> Martin Bowman cité dans D. Salter, « Who's Speaking Here? Tremblay's Scots Voice », p. 44.

de l'émancipation nationale »<sup>37</sup>. La traduction sert ainsi à légitimer la langue « nationale » par l'utilisation de celle-ci dans un contexte quasi institutionnel. Mais contrairement à Brisset, Findlay et Bowman croient que ce type de traduction peut se faire sans que cela soit au détriment de l'œuvre originale, et sans que le discours de l'Étranger ne soit oublié dans le processus.

Malgré un texte qui se veut objectif et une analyse très structurée des traductions à l'étude, Annie Brisset semble parfois faire preuve d'une grave subjectivité lorsqu'elle condamne les excès de l'hypertextualisation et l'ethnocentrisme dans les traductions québécoises. Elle ne comprend pas, par exemple, la volonté des traducteurs et des écrivains de distinguer la langue « québécoise » du français et note la contradiction de ceux qui disent vouloir institutionnaliser la langue québécoise, mais qui le disent dans un français généralement impeccable. Elle juge durement leur rejet de tout ce qui n'est pas québécois, particulièrement de la France, allant même jusqu'à parler d'un « discours aux accents fascistes »<sup>38</sup>. Et pourtant, malgré une intransigeance qui associe ethnocentrisme et racisme, le point de vue d'Annie Brisset a cela de particulier qu'il est celui d'une Française qui est en marge de la culture qu'elle étudie, le Québec, mais qui, dans une perspective plus large, se trouve beaucoup plus près du grand centre de la francophonie, la France. Aussi doit-on relativiser les propos de Brisset en fonction du fait que l'impact de la

---

<sup>37</sup> A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 312.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 276.

pratique traductive québécoise est crucial au Québec, mais totalement inconséquent pour la France.

À l'instar du théoricien Itamar Even-Zohar, Antoine Berman rappelle que la traduction au Québec, contrairement à la France, est centrale, c'est-à-dire qu'elle occupe une place très importante au sein du polysystème littéraire québécois et qu'elle contribue à stimuler celui-ci en jouant un rôle prédominant dans la constitution d'un répertoire littéraire québécois :

In such a situation [translated literature] is by and large an integral part of innovatory forces, and as such likely to be identified with major events in literary history while these are taking place. This implies that in this situation no clear-cut distinction is maintained between “original” and “translated” writings, and that often it is the leading writers [...] who produce the most conspicuous or appreciated translations<sup>39</sup>

La liste des « traducteurs » à l'étude dans l'ouvrage d'Annie Brisset corrobore cette idée : entre autres, on y retrouve Antonine Maillet, Réjean Ducharme, Robert Gurik, et même Michel Tremblay, tous des écrivains de premier plan au Québec. Brisset souligne en particulier l'effort du poète Michel Garneau dans sa traduction du *Macbeth* de Shakespeare, qui, tout en s'appropriant cette tragédie en la rapprochant subtilement du contexte québécois, a néanmoins gardé les lieux (l'Écosse) et s'est permis d'expérimenter poétiquement avec la langue québécoise (loin du joyal, plus près du gaspésien : un mélange poétique d'archaïsmes qui calque l'esprit de la langue shakespearienne). Berman annonce dans sa préface que le *Macbeth* de Garneau est « aussi puissant que

---

<sup>39</sup> I. Even-Zohar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », p. 200.

l'original ». On peut être surpris que Berman, qui un peu plus tôt s'opposait à l'hypertextualisation et dénigrait la traduction en langue vernaculaire s'extasie devant une œuvre qui est presque une adaptation et qui se distingue par une langue très dialectalisée; or cette affirmation reflète bien la position que Berman a adopté à la fin de sa vie, dans des textes comme *Pour une critique des traductions : John Donne*. Il y montre que malgré les nombreuses contradictions dans la critique traductologique, deux critères, la *poéticité* et l'*éthicité*, semblent faire consensus. D'une part, l'éthicité dans la traduction exige que le traducteur respecte l'œuvre originale, même dans ses digressions<sup>40</sup>, d'autre part, la poéticité demande du traducteur qu'il crée, à nouveau, une œuvre véritable : « La *poéticité* d'une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original »<sup>41</sup>.

Les théories d'Antoine Berman veulent montrer qu'une « bonne » traduction ne peut pas se contenter d'être simplement fluide : « Dans le dépassement que représente la visée éthique se manifeste un autre désir : celui d'établir un *rapport dialogique* entre langue étrangère et langue propre »<sup>42</sup>. Or, il y a certainement un peu de cette ambition dans les traductions qui passent du joul au *Scots*, ou du *Scots* au joul. Malgré leur grand dévouement pour leur culture

---

<sup>40</sup> « Le traducteur a *tous les droits* dès lors qu'il joue franc jeu. Lorsque Garneau, dans son *Macbeth*, dit « J'saute du vers 38 au vers 47 parc'c'est mêlé mêlant » (Acte III, sc.6), il n'y a pas lieu de considérer la chose comme inadmissible : elle est avouée et tire sa traduction – en partie – vers l'adaptation. » (A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 93).

<sup>41</sup> A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 92.

<sup>42</sup> *Id.*, *L'Épreuve de l'étranger*, p. 23.

d'accueil, qui est somme toute leur raison d'être, ces traductions émergent du vaste terrain d'expérimentation que peut constituer la combinaison entre une oeuvre originale audacieuse et une langue d'accueil colorée et maniable :

L'oeuvre traduite est parfois « régénérée ». Et pas seulement sur le plan culturel ou social : dans sa *parlance* propre. À cela correspondrait par ailleurs que, dans la langue d'arrivée, la traduction éveille des possibilités encore latentes qu'elle seule, de manière différente de la littérature, a pouvoir d'éveiller.<sup>43</sup>

## 2.2 La « minorisation » selon Lawrence Venuti

La compatibilité entre le joual et le *Scots* permet un échange traductif qui, à prime abord, pouvait sembler périlleux, considérant la forte appartenance linguistique, voire culturelle, de ces dialectes à leur milieu d'origine. Mais, comme l'avance le traductologue Lawrence Venuti : « If the domestic inscription includes part of the social or historical context in which the foreign text first emerged, then a translation can also create a community that includes foreign intelligibilities and interests, an understanding in common with another culture, another tradition. »<sup>44</sup> Inspiré par le concept de « littérature mineure » émis par Deleuze et Guattari, Lawrence Venuti a habilement nuancé les propos de Berman, dans une perspective moins idéaliste en tenant compte de la diversité intrinsèque de chaque communauté et par conséquent de chaque langue :

Following Deleuze and Guattari, I rather see language as a collective force, an assemblage of forms that constitute a semiotic regime. Circulating among diverse cultural

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>44</sup> L. Venuti, « Translation, Community, Utopia », p. 491.

constituencies and social institutions, these forms are positioned hierarchically, with the standard dialect in dominance, but subject to constant variation from regional or group dialects, jargons, clichés and slogans, stylistic innovations, nonce words, and the sheer accumulation of previous uses. Any language is thus a site of power relationships because a language, at any historical moment, is a specific conjuncture of a major form holding sway over minor variable.<sup>45</sup>

Venuti restitue la dimension politique dans son discours sur la traduction, illuminant les rapports de dominance qui se situent à l'intérieur même de la langue de départ, mais surtout de la langue d'arrivée. Il élabore des concepts comme « *minoritizing translation* » et « *foreignizing translation* », proposant d'utiliser des éléments « mineurs » et marginaux de la langue dominante dans les traductions, pour convier plus adéquatement le caractère « étrange » du texte d'origine : « contemporary translators of literary texts can introduce discursive variations, experimenting with archaism, slang, literary allusion and convention to call attention to the secondary status of the translation and signal the linguistic and cultural differences of the foreign text »<sup>46</sup>. Cette méthode s'inscrit dans une stratégie dite de « résistance » qui vise à utiliser l'étrangeté du texte de départ pour questionner ou même réformer les valeurs de la culture d'arrivée. La tactique inverse, qui consiste à chercher dans l'œuvre d'origine ce qui ressemble à la culture d'arrivée et à miser sur ces ressemblances pour renforcer celle-ci, est alors appelée « soumission »<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> *Id.*, *The Scandals of Translation*, p. 9.

<sup>46</sup> *Id.*, *The Translator's Invisibility*, p. 310-311.

<sup>47</sup> Le choix même des mots « résistance » et « soumission » établit ici le positionnement idéologique de Venuti qui, tout comme Berman, semble voir l'ethnocentrisme d'un mauvais œil.

Si Venuti propose la traduction « minorisante » plus particulièrement dans le contexte de la traduction de canons littéraires, on se rend compte qu'elle correspond en de nombreux points à la démarche traductive qui a eu lieu dans *The Guid Sisters* et *Trainspotting*<sup>48</sup>. Celles-ci sont avant tout des pièces qui prétendent « donner des voix à ceux qui n'en ont pas », bref à « l'Étranger du dedans ». Dans cette perspective, le choix de traduire ces œuvres en particulier énonce déjà un désir de mettre la langue d'arrivée au défi et exige du traducteur qu'il recrée une marginalité linguistique équivalente au sociolecte de départ.

On ne saurait sous-estimer l'importance que revêt le choix du texte à traduire :

The foreign text [...] is not so much communicated as inscribed with domestic intelligibilities and interests. The inscription begins with the very choice of a text for translation, always a very selective, densely motivated choice, and continues in the development of discursive strategies to translate it, always a choice of certain domestic discourses over others.<sup>49</sup>

Dans le cas de *The Guid Sisters*, Martin Bowman et Bill Findlay n'ont pas choisi de traduire la pièce de Tremblay par hasard : « It was because *Les Belles-sœurs* came to be associated so entirely with the language issue that we chose to translate it rather than another Quebec play into Scots. In other words, the play is excellent in itself and, in addition, is a symbol for the successful use of vernacular in the theatre »<sup>50</sup>. C'est donc la langue d'accueil qui a déterminé le choix de la pièce et non l'inverse, mais ce choix a été motivé par l'étrangeté de

---

<sup>48</sup> *Les Belles-Sœurs* et *Trainspotting* sont en fait des œuvres canoniques de plein droit, mais ce sont des canons contemporains, qui ne jouissent pas encore tout à fait de cette révérence que l'on voue aux œuvres classiques et qui est un obstacle à l'expérimentation dans la traduction.

<sup>49</sup> L. Venuti, « Translation, Community, Utopia », p. 482.

<sup>50</sup> M. Bowman, « Joual/Scots : The Language Issue in Michel Tremblay's *Les Belles-Sœurs* », p. 44.

l'œuvre et son inventivité langagière, dont on veut à présent s'inspirer pour réformer la langue d'accueil.

En traduisant une œuvre dans un sociolecte isolé, comme le *Scots* ou le joul, on libère le texte de la langue de traduction dominante, l'anglais ou le français, le rendant comparativement « autre » ou « étranger ». Et l'effet de décentrement peut être total si on sort la pièce traduite de sa culture d'accueil, comme l'a démontré l'immense succès qu'a connu *The Guid Sisters* dans sa traduction écossaise à Toronto et Montréal, devant des spectateurs qui étaient familiers avec l'œuvre, mais qui ne comprenait que partiellement le dialecte :

Même s'il faudrait un glossaire pour comprendre dans le détail toutes les particularités et correspondances de ce dialecte, il demeure que, lorsqu'on connaît la pièce de Tremblay (y-a-t-il encore des amateurs de théâtre qui ne connaissent pas les *Belles-sœurs*?), il s'installe vite une connivence, une familiarité, et l'on devine beaucoup de la saveur de cette langue populaire écossaise tant le jeu des actrices est expressif, senti, juste, et tant la mise en scène est claire.<sup>51</sup>

L'effet de « minorisation » prescrit par Venuti est également utilisé par les traducteurs dans le dessein de déconnecter momentanément le spectateur de la culture cible et de le ramener dans le contexte d'origine de l'œuvre. Dans le cas particulier de *Trainspotting*, les traducteurs se sont même permis d'inventer des mots et des expressions pour mieux en convier la marginalité : « In the same vein of using the dialect itself to distance the play from the world of the target language, we also ventured to coin our own terms and introduce these into Scots *joul* in the hope, by so doing, we could emphasize the otherness of its

---

<sup>51</sup> R. Lévesque, « D'Écosse une grande production des *Belles-Sœurs* », *Le Devoir* (Montréal), p. A4.



Edinburgh identity to the Montreal audience »<sup>52</sup>. Le principal danger de la traduction « minorisante » est toutefois son hermétisme potentiel qui la rendrait moins accessible à un lectorat non spécialisé. Mais Venuti, qui en est conscient, précise :

The heterogeneity needn't be so alienating as to frustrate a popular approach completely; if the remainder is released at significant points in a translation that is generally readable, the reader's participation will be disrupted only momentarily. Moreover, a strategic use of minority elements can remain intelligible to a wide range of readers and so increase the possibility that the translation will cross the boundaries between cultural constituencies, even if it comes to signify different meanings in different groups.<sup>53</sup>

Or, dans le cas de *Trainspotting*, l'« Étrangeté » se joue à deux niveaux puisque la pièce fait entrer le spectateur dans la sous-culture des « *junkies* ». Et même si les critiques semblent penser que la complexité de la langue est un mal nécessaire pour illustrer ce paroxysme de marginalité, leur commentaires prennent un ton relativement apologétique : « comme toute sous-langue, celle des *junkies* a ses raisons que la raison ne connaît pas et ceux qui s'en offusquent ne veulent vraisemblablement pas regarder la réalité en face »<sup>54</sup>, dit notamment le critique Hervé Guay, du *Devoir*.

Mais le plus grand travail d'insertion d'éléments « étranges » consiste en de ponctuelles « remises en contexte » qui viennent çà et là rappeler au spectateur l'origine réelle de la pièce. Un maximum de termes « étrangers » a été gardé, une emphase étant mise particulièrement sur le contexte social et géographique

---

<sup>52</sup> M. Bowman, « *Trainspotting* in Montreal : The Dramatic Version », par. 12.

<sup>53</sup> L. Venuti, « Translation, Heterogeneity, Linguistics », p. 94-95.

<sup>54</sup> H. Guay, « La vie de piquerie », p. B8.

des pièces : *Trainspotting* se déroule à Édinbourg, *The Guid Sisters* à Montréal. Aussi, les détails géopolitiques, omniprésents particulièrement dans *Trainspotting*, sont pour la plupart conservés, comme la monnaie, les lieux, les événements, etc. Parfois même, les traducteurs ont choisi de conserver des éléments totalement incompréhensibles pour le « nouveau » public, comme le nom d'équipes de football, d'écoles, etc., sans se rendre coupable de la clarification ou de l'allongement contrindiqués par Berman.

Malgré la grande concordance entre les théories de Lawrence Venuti et l'approche utilisée par les traducteurs Bill Findlay, Martin Bowman et Wajdi Mouawad, certains aspects de leurs traductions sont invariablement considérés comme des points faibles selon la perspective théorique du traductologue. En particulier, ceux-ci pèchent par leur désir de trouver dans les œuvres de l'Autre une résonance familière, exploitable, qui permettra à la culture d'accueil de s'identifier totalement au texte, car c'est justement cette grande proportion de similitudes entre l'Écosse et le Québec qui frappe positivement le public et les critiques. À l'instar du *Macbeth* de Michel Garneau, qui était traduit de telle façon que les lieux et le contexte même de ce classique auraient pu être québécois, les traductions en joual et en *Scots* créent un parallèle entre les deux nations qui cultive la confusion qui peut se créer entre les deux peuples :

*The Guid Sisters* is a play about fifteen women meeting in a flat in Montreal in the 1960's; it has not been moved to an equivalent situation in Scotland although the use of the vernacular Scots will inevitably and appropriately suggest a

Scottish situation parallel to the Québécois one which Tremblay presents.<sup>55</sup>

La domestication des œuvres par la traduction permet entre autres de valider et promouvoir une certaine forme de nationalisme culturel, presque un protectionnisme, dont la manifestation la plus flagrante est l'insistance pour que la traduction théâtrale se fasse localement. On cherche à montrer que les traductions locales ont l'avantage d'être plus près de la culture d'accueil et certainement de sa langue, et que le résultat est une pièce dont le langage est plus « fluide », plus naturel aux yeux du public.

Venuti n'exclut pas que l'ethnocentrisme puisse faire partie d'une stratégie de résistance, bien au contraire :

The ethnocentric violence of translation is inevitable : in the translating process, foreign languages, texts, and cultures will always undergo some degree and form of reduction, exclusion, inscription. Yet the domestic work on foreign cultures can be a foreignizing intervention, pitched to question existing canons at home. [...] In this foreignizing practice of translation, the value of a foreign text or a discursive strategy is contingent on the cultural situation in which the translation is made. For the translator, this value is always cast in literary terms, as a practice of writing.<sup>56</sup>

Miser sur l'originalité de l'étranger et de sa langue peut stimuler culturellement, linguistiquement et même politiquement la culture d'accueil : « Language forms the particular solidarity that is the basis of the nation, but the openness of any language to new uses allows nationalist narratives to be rewritten - especially when this language is the target of translations that are foreignizing, most

---

<sup>55</sup> M. Bowman, « Joual/Scots : The Language Issue in Michel Tremblay's *Les Belles-Soeurs* », p. 44.

<sup>56</sup> L. Venuti, *The Translator's Invisibility*, p. 310.

interested in the cultural difference of the foreign text »<sup>57</sup>. Il a d'ailleurs été établi que la traduction des pièces de Tremblay en *Scots* provenait à l'origine d'un désir de stimuler la dramaturgie écossaise.

L'ethnocentrisme des pièces traduites en joual et en *Scots* n'est réel que pour ceux qui se trouvent au cœur de la culture d'accueil, qui elle-même est en marge de la culture dominante; ironiquement cependant, c'est pour la culture dominante que cet ethnocentrisme est le plus perceptible<sup>58</sup>. Le traducteur Martin Bowman fait d'ailleurs cette remarque à propos de la traduction de *Trainspotting* :

The problem with vernacular language is that it is so intrinsically connected to its own place that some kind of dislocation or transference into the world of the target language is seen by some to be inevitable. I have come to the conclusion that the degree to which this is true is very much in the ear and eye of the beholder. A Montreal audience sitting through *Trainspotting* [...] will not be self-consciously aware of the fact that these Scottish youths are speaking in a language which identifies them as Québécois. They speak language, not a language, and as such it should be true to their age and class.<sup>59</sup>

Une personne n'appartenant pas à la culture québécoise aura peut-être effectivement l'impression que la pièce aura été « déplacée » d'Édinbourg à Montréal. Y-a-t-il un inconvénient majeur à ce déplacement? Il y a certes un inconfort, mais traduire Édinbourg avec l'accent montréalais est une méthode qui pourrait s'apparenter au « *foreignizing translation* » de Venuti, déstabilisant

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>58</sup> D'ailleurs, les critiques les plus acerbes envers l'ethnocentrisme de ces traductions proviennent généralement d'individus, comme Annie Brisset ou Jennifer Harvie, qui sont plus « centrés ».

<sup>59</sup> M. Bowman, « *Trainspotting* in Montreal : The Dramatic Version », par. 5.

le spectateur tout en le renvoyant à une réalité remarquablement similaire au contexte original.

Il y a certes une contradiction, si l'on se fie aux préceptes d'Antoine Berman et de Lawrence Venuti, entre l'idée qu'une traduction dite « locale » est une traduction qui se veut plus fluide, plus naturelle pour la culture d'accueil, donc plus domestiquée, et le fait que ces traductions sont aussi d'excellents exemples de décentrement. Or, dans le contexte d'une culture « mineure », traduire localement veut aussi dire traduire « autrement », c'est-à-dire traduire différemment, mais aussi traduire en étant « l'Autre ». C'est une caractéristique de ces traductions d'être conscientes de leur propre altérité. Elles s'inscrivent à l'encontre des traditions dominantes, ce qui les rend presque aussi surprenantes pour la société d'accueil que pour le regard extérieur. On doit donc convenir que la théorie a encore ses limites quant aux littératures mineures et aux traductions faites dans des contextes mineurs.

### **2.3 Traduction « latérale » : fin de la dichotomie**

C'est le propre des idéologies d'être peu réalistes et difficilement praticables.

L'application des propos d'Antoine Berman et de Lawrence Venuti aux traductions en vernaculaire fonctionne tant que l'on détourne un peu ces théories de leur contexte initial, c'est-à-dire des traductions faites par des

nations dominantes<sup>60</sup>, d'œuvres vouées à être lues plutôt que jouées devant public. De surcroît, l'incontournable ethnocentrisme des traductions en joual et en *Scots* ne cadre pas très bien avec ces théories qui priorisent avant tout l'Étranger.

Le succès critique et public des œuvres de Michel Tremblay en Écosse et des pièces écossaises au Québec<sup>61</sup>, et plus significativement de la traduction de ces œuvres, me pousse à questionner la façon dont on juge la qualité de ces traductions. Plutôt que relativiser ces succès en fonction de la théorie, je crois qu'il convient pour une fois de reconsidérer les théories en tenant compte de l'impact positif de ces traductions dans les cultures d'accueil.

Je voudrais d'abord remettre en question la tendance dichotomique presque manichéenne des théories de Berman et Venuti, en particulier la confrontation systématique des visées éthiques positives et négatives et l'opposition entre la soumission et la résistance. Le positionnement idéologique de ces traductologues n'a certes pas le défaut d'être ambigu et contribue à renverser la vapeur face à la croyance répandue selon laquelle une bonne traduction est une traduction « fluide » dont on veut oublier qu'elle est une traduction, même si cela se fait au détriment de l'œuvre originale.

---

<sup>60</sup> Il faut après tout se rappeler qu'Antoine Berman est un Français et Lawrence Venuti, un Américain.

<sup>61</sup> En plus de *Trainspotting*, les pièces écossaises *Gagarin Way* et *Passing Places* ont connu des succès très enviés à Montréal, et aussi lors de tournées régionales.

Sherry Simon reprend les mêmes idées, mais les reformule en évitant le jugement de valeur; plutôt que parler de résistance et soumission, celle-ci discute de traductions identitaire et ethnographique. Ironiquement, la première s'applique relativement bien à la traduction telle qu'elle se pratique au Québec, alors que la deuxième caractérise plutôt la traduction d'œuvres québécoises par le Canada anglais. Pour définir son concept de traduction identitaire, Simon fait référence à l'ouvrage d'Annie Brisset, qui décrit bien les visées de ce genre de traduction : « L'activité de la traduction théâtrale aurait eu pour but global de créer un langage théâtral propre au Québec. Plutôt que d'être une « fenêtre sur le monde », la traduction aurait plutôt servi à encourager la naissance d'une dramaturgie locale et à créer un langage théâtral nouveau »<sup>62</sup>.

En revanche, la traduction ethnographique aurait plutôt tendance à exotiser l'œuvre :

Plutôt que de chercher à occulter l'origine étrangère de l'œuvre, la traduction ethnographique s'applique à la rendre ouverte et explicite. Posant un regard d'ethnographe sur la culture distante, le traducteur ou la traductrice s'engage à en rendre toute la vérité mystérieuse et fascinante, cherchant à jeter un pont non seulement entre deux textes mais entre deux réalités socioculturelles ou historiques, et à donner au texte traduit toute la densité de sa spécificité culturelle<sup>63</sup>.

Il en résulte toutefois des tendances déformantes comme on a pu en observer au début de ce chapitre, par exemple avec l'abus de gallicismes et de jurons dans la traduction anglaise des *Belles-sœurs* par Van Burek et Glassco.

---

<sup>62</sup> S. Simon, *Le Trafic des Langues*, p. 52.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 52.

Mais une fois de plus, ce point de vue montre la traduction comme une confrontation entre la culture de départ et celle d'accueil; tout au plus, la traduction est un compromis entre le texte original étranger et la culture locale. Or il me semble que la force des traductions en vernaculaire est justement qu'elles font preuve à la fois de « soumission » et de « résistance » en témoignant autant de la culture d'accueil que de la culture d'arrivée.

Une œuvre écrite dans un sociolecte particulier naît souvent d'un besoin de sa société d'origine de redéfinir, dénoncer ou mettre en évidence des conditions sociales. On imagine rarement la traduction littéraire comme provenant de ces mêmes besoins. Or, on se rend compte que lorsque la société cible a une structure sociale similaire à la culture source, l'utilisation du sociolecte d'arrivée peut répondre à des besoins politiques, sociaux ou linguistiques qui sont similaires ou non à ceux du texte d'origine. Cela restitue la légitimité de l'œuvre dans ce qu'elle a de plus fondamental même si ce n'est que dans une moindre mesure.

J'ai énoncé, dans le premier chapitre, que le Québec et l'Écosse partagent entre eux des « caractères » possiblement intraduisibles dans des langues ou littératures majeures, dans la mesure où leurs langues et littératures répondent aux concepts de surconscience littéraire et de littératures mineures. Suivant cette idée, Sherry Simon a qualifié le rapport de traduction entre les deux nations de « latéral » : « Ces traductions « latérales », vers des langues qui ont connu la même histoire d'opprobre et d'impureté que le jocal, restituent à la



pièce [*Les Belles-sœurs*] sa pleine dimension linguistique. Chacune de ces traductions, dans son propre milieu, réveille les mêmes questions de légitimité linguistique »<sup>64</sup>. Ce terme, « latéral », que j'utiliserai désormais pour mes propres besoins, exprime beaucoup mieux l'enjeu de ces traductions qui n'est pas tant de « décentrer » ou de « minoriser » la langue d'accueil, bien qu'elles le fassent par défaut, mais plutôt d'éviter de « centrer » un texte qui à l'origine ne l'était pas.

Ce qu'il y a d'innovateur dans le concept de traduction latérale, c'est l'idée de ne pas passer par le centre, même si celui-ci est omniprésent. En somme, sans jamais tenter d'imiter la culture dominante, tel qu'on le fait traditionnellement, la traduction latérale crée une nouvelle communauté quasi-autonome, basée sur un échange d'expériences littéraires qui ne proviennent pas de cultures dominantes. Il en ressort que l'échange est plus « équitable » et ressemble moins à une domestication : la culture d'accueil est prête à écouter ce que l'autre a à dire. Nous ne sommes plus dans la situation où une culture périphérique cherche à prouver sa légitimité en imitant la culture dominante, ni même dans la réappropriation de classiques littéraires, comme c'était le cas avec le *Macbeth* de Michel Garneau : les traductions latérales seraient plutôt un dialogue, par l'entremise d'œuvres contemporaines, entre deux cultures qui partagent de nombreux points communs.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 164.

Les points communs du Québec et de l'Écosse, comme par exemple leur subordination face à l'Angleterre et la stigmatisation de leurs sociolectes, jouent un rôle prépondérant dans l'ensemble du processus traductif : ils influencent le choix des œuvres à traduire, la façon dont on les traduit et la manière dont ils sont présentés au public :

So a number of cultural elements conspire to create a shared world between francophone Montreal and Welsh's Edinburgh<sup>65</sup>. These cultural or social parallels, it seems to me, are essential if theatre translations or at least those of plays written in the vernacular, are going to be able to live in the theatre. Quebec and Scotland offer this kind of compatibility<sup>66</sup>.

Aussi ne doit-on pas s'étonner si la grande majorité des pièces « échangées » entre le Québec et l'Écosse mettent en scène la classe ouvrière et démontrent un certain laxisme au niveau du langage : ce sont là des réalités partagées par les deux nations.

Il y a, dans les deux pièces traduites, un désir d'intégrer le récit à la culture cible, par la langue évidemment, mais aussi en soulignant les passages qui rappellent des réalités locales. On remarque, par exemple, un thème récurrent commun aux *Belles-sœurs* et à *Trainspotting* : l'omniprésence du religieux. Ce thème est retrouvé régulièrement dans les littératures québécoise et écossaise :

The obsession with religion, the product of particularly austere forms of Catholicism and Protestantism in Quebec and Scotland respectively, is one obvious link. [...]. This shared experience helps to explain the recurring retreat into religion

---

<sup>65</sup> Bowman parle ici d'Irvine Welsh, et non de la langue galloise, le *Welsh*.

<sup>66</sup> M. Bowman, « *Trainspotting* in Montreal : The Dramatic Version », par. 7.

and the investment of authority in the figures of [...] minister/priest in the two literatures<sup>67</sup>.

Le joul, en particulier, est caractérisé par ses jurons sous forme de termes religieux, qui rendent toute traduction problématique<sup>68</sup>. Selon Martin Bowman, la traduction des « sacres » de *Trainspotting* vers le joul aurait été impossible si les personnages de l'histoire n'avaient pas été explicitement catholiques :

the fact that francophone Montreal is a largely Roman Catholic city provides an important element in the common ground of the two texts, not only because of such Catholic-specific scenes in the play [*Trainspotting*] [...] but also because swearing in *joul* is almost entirely based on words drawn from the Mass and as such would be ridiculous in the mouths of *joul*-speaking Protestant Scots<sup>69</sup>.

*Trainspotting* a été joué au théâtre de Quat'sous à Montréal, qui est situé tout près de la rue Saint-Laurent, là où l'on trouve presque inévitablement la plus haute densité de *junkies* à Montréal. Wajdi Mouawad, qui signait la mise en scène, n'a pas hésité à jouer avec le parallèle qui se créait entre la pièce de théâtre et le monde extérieur immédiat, en faisant entrer les personnages par les portes à l'arrière de la salle, comme s'ils venaient de l'extérieur. Ce faisant, il a pu dénoncer sans même utiliser la parole que la toxicomanie affecte tout autant Montréal qu'Édinbourg. Ainsi transparaît toute la pertinence de monter une telle pièce au Québec : « The very impulse to seek a community abroad suggests that the translator wishes to extend or complete a particular domestic situation, to compensate for a defect in the translating language and literature, in the

---

<sup>67</sup> M. Bowman, « Joul/Scots : The Language Issue in Michel Tremblay's *Les Belles-Sœurs* », p. 45-46.

<sup>68</sup> Je mentionne cependant que *Les Belles-sœurs* ont été traduites de façon très concluante en yiddish, dialecte juif, sans qu'il y ait pour autant adaptation des éléments catholiques. Cette traduction est un autre excellent exemple de traduction latérale.

<sup>69</sup> M. Bowman, « *Trainspotting* in Montreal : The Dramatic Version », par. 7.

translating culture »<sup>70</sup>; dans le cas de *Trainspotting*, ce n'est pas tant la langue qu'une situation sociale qui justifie la traduction de l'œuvre.

La traduction latérale entre le joual et le *Scots* facilite certainement des aspects de la traduction qui sont généralement vus comme des difficultés. Parmi ceux-ci, les références politiques d'oppression frappent particulièrement l'imagination : « One can see, for example, how an underlying mistrust of things English, though the word is used differently in Montreal and Edinburgh, also allowed the Scottish play to fit into its Quebec voice »<sup>71</sup>; réciproquement, une attaque aux « Anglais » dans une pièce québécoise deviendrait absurde dans une traduction anglaise, mais garderait un soupçon de sincérité dans une version écossaise. La traduction latérale rend également possible la restitution des niveaux de langage à l'intérieur même des sociolectes, ce qui est impensable en langue standard. À ce niveau, la traduction en *Scots* de la pièce *La maison suspendue* de Michel Tremblay (*The House Among the Stars*) a constitué un défi particulier, puisqu'elle met simultanément en scène trois générations différentes, l'une parlant un vernaculaire québécois rural du début du 20<sup>ème</sup> siècle, la deuxième parlant le joual urbain montréalais des années 1960, la troisième arborant un français québécois contemporain relativement standard. De telles nuances sont déjà assez subtiles dans la langue de départ, or la version *Scots* a réussi à saisir ces différences et retransmettre la nostalgie du

---

<sup>70</sup> L. Venuti, « Translation, Community, Utopia », p. 483.

<sup>71</sup> M. Bowman, « *Trainspotting* in Montreal : The Dramatic Version », par. 13.

parler rural, la dégénérescence du langage urbain et l'ambivalence de la langue contemporaine.

La traduction entre le joul et le *Scots* démontre une adéquation exemplaire entre l'œuvre originale et le texte dans la langue cible. Comme l'énonce Martin Bowman : « [joul et *Scots*] should be interchangeable, given an indigenous audience of the appropriate class and disposition, and should allow for a translation with the minimum of dislocation of the text out of its original milieu »<sup>72</sup>. La prochaine étape sera de comprendre l'ensemble des circonstances politiques et sociolinguistiques qui ont motivé la retraduction de ces pièces souvent déjà accessibles en anglais ou en français, ce qui permettra aussi de percevoir la densité significative de ces traductions.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, par. 5.

## CHAPITRE 3 : Dessesins et destins des projets traductifs

### 3.1. Posture du traducteur

Ensemble, Bill Findlay et Martin Bowman ont traduit onze pièces de théâtre québécoises vers le *Scots*. Huit de ces pièces sont des œuvres du dramaturge Michel Tremblay; ce sont *The Guid Sisters*, *The Real Wurld?* (*Le vrai monde?*), *Hosanna*, *The House Among the Stars* (*La maison suspendue*), *Solemn Mass for a Full Moon in Summer* (*Messe solennelle pour une pleine lune d'été*), *Forever Yours*, *Marie-Lou* (*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*), *Albertine in Five Times* (*Albertine, en cinq temps*), et *If Only...* (*Encore une fois, si vous le permettez*). Par la suite, Martin Bowman a été approché par le directeur artistique du Théâtre de Quat'sous, à Montréal, pour collaborer à la traduction du *Scots* vers le jocal de l'adaptation scénique du roman *Trainspotting*. Pour cette traduction, Bowman a fait équipe avec le jeune dramaturge et metteur en scène Wajdi Mouawad avec qui il a ensuite renoué pour faire la traduction de la pièce *Disco Pig* de l'Irlandais Enda Walsh pour le public belge. Depuis, Montréal s'est découvert un nouvel intérêt théâtral pour l'Écosse, entre autres avec les traductions des pièces *Gagarin Way* de Gregory Burke et *Passing Places* de Stephen Greenhorn<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> La traduction de *Gagarin Way* par Yvan Bienvenue, et celle de *Passing Places* par Olivier Choinière, se trouvent au Conservatoire d'art dramatique de Québec. Aucune des deux traductions n'a été publiée, cependant.

J'ai affirmé dans les chapitres précédents que le choix d'une œuvre à traduire avait une importance capitale, tout autant que la traduction en elle-même. Mais la sélection de l'œuvre n'est pas nécessairement motivée par les mêmes raisons d'un traducteur à l'autre : « The work of translation is *oriented*; the translator's mandate is grounded in a commitment to both the author and the social movements which give energy to his or her work. »<sup>74</sup> (Simon 1995, p.9) Bien que l'on doive relativiser les croyances selon lesquelles la vie d'un traducteur a une influence capitale sur l'œuvre traduite, on ne peut dissocier celle-ci de la *mission* du traducteur, qui elle-même trouve souvent sa source dans le vécu de celui-ci. Par exemple, dans les cas des traductions anglaise et *Scots* des *Belles-sœurs*, John Van Burek et Bill Glassco, deux hommes de théâtre, cherchaient à faire connaître la première pièce d'un important dramaturge *canadien* au public anglophone du Canada; en revanche, Bill Findlay et Martin Bowman étaient deux universitaires qui s'intéressaient tout particulièrement à la langue vernaculaire écossaise et qui voulaient en explorer les possibilités en traduisant une pièce qui est spécialement reconnue pour sa langue.

La façon dont Bowman et Findlay ont traduit les pièces de Tremblay a trouvé une résonance particulière au sein du public écossais, et même à l'extérieur de l'Écosse. Pourtant, la plupart de ces pièces étaient déjà traduites en anglais, et malgré le reproche que l'on fait à ces traductions de ne pas bien rendre la langue de Tremblay, elles connaissent un succès enviable. En fait, quelques œuvres de Tremblay avaient même déjà été présentées au public écossais. Comme le

---

<sup>74</sup> S. Simon, *Culture in Transit*, p. 9.

souligne Judith Woodsworth, l'action d'avoir retraduit ces pièces déjà accessibles en anglais<sup>75</sup> présume un certain positionnement idéologique : « it is an activity with significant institutional, political and ideological implications, which can be highly instructive for our understanding of translational phenomena in general »<sup>76</sup>. *The Guid Sisters* est d'abord une expérimentation, mais aussi un acte politique conscientisé; le lien, même simplement traductif, entre le joual de Tremblay et le *Scots* de Glasgow, ne peut pas être naïf, considérant le bagage de ces deux « dialectes ».

En revanche, au Canada, on avait accepté l'idée que la langue de Tremblay serait à jamais inaccessible pour les anglophones; aussi remarque-t-on une nette différence entre l'approche utilisée par Findlay et Bowman et celle de Van Burek et Glassco. Louise Ladouceur note que ces derniers évacuent presque volontairement la question de la langue; ils semblent vouloir faire oublier que ces pièces sont des traductions, en occultant le contexte social, politique et linguistique de la pièce :

Bien que l'institution littéraire anglophone n'ait pas encore développé pour les textes de théâtre, comme c'est le cas pour les romans, une tradition promouvant l'usage de préface ou de notes dans lesquelles le traducteur présente son ouvrage, la radicale nouveauté de l'œuvre de Tremblay aurait pu bénéficier de quelques mots d'introduction. D'autant plus que le public auquel on s'adresse ne dispose pas des ressources linguistiques

---

<sup>75</sup> La traduction anglaise des *Belles-Sœurs* (1974), tout comme celles de *Hosanna* (1974), *Marie-Lou* (1975), *Albertine* (1986) et *Le vrai monde?* (1988), était déjà parue à la maison d'édition Talonbooks de Vancouver au moment où *The Guid Sisters* a pris l'affiche pour la première fois au Tron Theatre.

<sup>76</sup> J. Woodsworth, « Language, Translation and the Promotion of National Identity : Two Test Cases », p. 213.



ou des références socioculturelles nécessaires pour saisir les enjeux culturels dont le texte est l'objet.<sup>77</sup>

Martin Bowman et Bill Findlay vont au contraire investir beaucoup d'énergie à rendre publique leur démarche de traducteur à travers différents médias :

« Little had been written about drama dialect translation until Bill Findlay and Martin Bowman started to discuss the process from the perspective of their work as translators »<sup>78</sup> (Anderman 2007, p.10). En plus de servir d'« interprètes » dans les relations dramaturgiques entre le Québec et l'Écosse, ils ont fourni, à la manière de Tophoven<sup>79</sup>, une grande documentation sur leur démarche de traducteur et sur leurs choix traductifs, à l'aide d'articles, d'ateliers détaillés, de conférences, etc.

On remarque cependant que les tangentes théoriques prises par les deux traducteurs s'éloignent progressivement l'une de l'autre, sans jamais pour autant se contredire : Bill Findlay, l'Écossais, continue à promouvoir le *Scots* comme langue de traduction, mais Martin Bowman, le Montréalais d'origine écossaise, va plutôt défendre l'idée de traduction entre langues vernaculaires. Ainsi, en 2000, dans l'ouvrage *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Bowman publie l'article « Scottish Horses and Montreal Trains. The Translation of Vernacular to Vernacular », où il discute de ses expériences de traduction des pièces de Tremblay et de *Trainspotting* et de la « réciprocité »

---

<sup>77</sup> L. Ladouceur, *Making the scene*, p. 107.

<sup>78</sup> G. M. Anderman, « Voices in translation », p. 10.

<sup>79</sup> C'est-à-dire en laissant des traces des prises de décision effectuées lors de la traduction : « Il s'agit de rendre plus transparent ce qui se passe dans la «tête» d'un traducteur traduisant » (E. Tophoven, « La traduction transparente, l'informatique et la traduction littéraire », p. 96).

du jocal et du *Scots*, alors que dans le même ouvrage, Findlay se demande plutôt « Translating Standard into Dialect : Missing the Target? », énonçant que même des œuvres contemporaines en langue standard peuvent être traduites en langue vernaculaire. Cette divergence des objectifs des deux traducteurs, loin d'amener une contradiction dans leurs projets traductifs passés, permet plutôt de distinguer ce qui fait la force de chaque membre de l'équipe. Ainsi, on peut constater que c'est surtout la position de Martin Bowman qui est pertinente dans le cadre de mon étude. J'aimerais donc faire une courte mise en contexte biographique de Bowman et évoquer les méthodes qu'il a utilisées lors de ses collaborations avec Bill Findlay et Wajdi Mouawad.

Le milieu dans lequel a grandi Martin Bowman explique sans doute en partie l'acuité avec laquelle ce traducteur a pu saisir à la fois les subtilités linguistiques et socioculturelles qui lient les sociétés québécoise et écossaise, et les distinctions qui les caractérisent. Martin Bowman est le fils d'un couple d'immigrants écossais, qui se sont établis à Verdun sur l'île de Montréal. Parallèlement à la situation québécoise de la même époque, les Bowman sont d'une génération écossaise qui a fait la transition entre le rural et l'urbain. Durant son enfance, Bowman évolue dans un milieu ouvrier, au sein de la communauté écossaise protestante de Montréal. S'il apprend à parler un anglais assez standard, ses parents gardent l'accent écossais et fréquentent des amis qui viennent en grande partie, tout comme eux, de la région d'Angus en Écosse : « I heard their talk in the broad accent and rich vocabulary of the Northeast of

Scotland. I spoke English »<sup>80</sup>. Même si l'univers montréalais de la famille Bowman semble faire écho à celui de plusieurs familles ouvrières francophones, les deux communautés, tout en vivant côte à côte, ne se mêlent pas, pour des raisons dites religieuses et linguistiques. Bowman apprend à l'école le français « correct », très différent de celui qu'on entend dans les rues de Montréal : « It was implied that they spoke bad French, a language I only learned much later was called horse. My parents and their friends spoke a Scottish horse, and I had an inkling of that »<sup>81</sup>. À ce titre, bien que Bowman comprenne parfaitement le *Scots* parlé par ses parents, il n'en sera pas pour autant locuteur, comme il ne pourra pas possiblement, en tant qu'anglophone, être locuteur du joyal.

Le rôle adopté par Martin Bowman lors de ses collaborations est celui d'intermédiaire entre le joyal et le *Scots*. À ce titre, Bowman n'est pas écrivain du *Scots* ni du joyal, mais plutôt leur interprète : « Although I could never presume to translate into Scots or joyal myself, my familiarity with the two languages is such that I am in a position to judge, criticize, and affirm as well as to suggest alternative readings. I get to work as a sort of literary police as well, when I feel that the translation may be straying too far »<sup>82</sup>. Bowman s'occupe de rendre intelligibles les détails du texte d'origine pour ses partenaires de

---

<sup>80</sup> M. Bowman, « Joyal/Scots : The Language Issue in Michel Tremblay's *Les Belles-Soeurs* », p. 48.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>82</sup> *Id.*, « Scottish Horses and Montreal Trains. The Translation of Vernacular to Vernacular », p. 31.

traduction, qui par la suite s'investiront à rendre le texte viable dans la langue d'accueil :

For both Bill and Wajdi, I begin by producing a literal translation, into English for Bill, into French for Wajdi. What I produce would often be incomprehensible were it not for the copious commentary that I offer alongside this word-for-word rendering of the original. What I deliberately avoid is any kind of literary interference that would get in the way of the writer responsible for making the play script itself. Once a draft is produced, there is a process of discussions, full of queries that require further explication of the language of the original.<sup>83</sup>

Une telle stratégie permet à l'autre traducteur, celui qui assume le rôle d'écrivain-substitut d'être assez détaché de l'œuvre originale pour se concentrer presque exclusivement sur la langue d'arrivée. Bowman, quant à lui, s'assure que l'on ne s'éloigne pas trop du texte d'origine.

En traduction, on ne parle pas souvent du rôle d'agent intermédiaire entre les deux langues. Annie Brisset en fait à peine mention dans *Sociocritique de la traduction* : « Comme il importe avant tout que la traduction cesse de figurer parmi les produits d'importation, il arrive assez souvent que le traducteur ignore la langue de départ. Au lieu de traduire directement le texte original, il est obligé de s'en remettre à des traductions intermédiaires. »<sup>84</sup> Brisset prend pour exemple une traduction de *Oncle Vania* de Anton Tchekov, faite par Michel Tremblay et Kim Yaroscheskaya. Cette dernière joue dans ce cas le rôle intermédiaire, mais Brisset ne mentionne Yaroscheskaya que par la bande, citant une critique, par ailleurs dithyrambique, du critique universitaire

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>84</sup> A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 300-301.

Wladimir Krysin, qui se lit comme suit : « En lisant la traduction d'Elsa Triolet, Tremblay a été frappé par son *caractère littéraire*, relativement rigide [...]. Il a donc invité Kim Yaroshevskaya, dont la langue maternelle est le russe, à lui traduire mot à mot le langage de Tchekov »<sup>8586</sup>. À l'exception de cette citation, et de la référence bibliographique de la traduction d'*Oncle Vania*, la participation de Yaroshevskaya est tout à fait occultée.

Mais l'agent intermédiaire n'est pas le seul participant de la traduction théâtrale qui est passé sous silence. Dans leur traduction de *Trainspotting*, Bowman, un anglophone, et Mouawad, un Québécois d'origine libanaise, ont aussi dû faire appel aux « compétences » linguistiques des acteurs pour mieux rendre justice au jocal et la complexité de ses « sacres » : « It became clear to the translators that the placement and use of these words is something only a native speaker can hope to master. The Quebec-born cast were adamant about the placement and effect of these words »<sup>87</sup>.

On se rend donc compte que les traductions de ces pièces sont issues de la confrontation entre plusieurs points de vue : ce sont ceux de Bill Findlay, le partisan invétéré du *Scots*, de Martin Bowman, qui tente de concilier son héritage familial avec l'environnement de son enfance, de Wajdi Mouawad, le

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>86</sup> L'extrait est souligné par Brisset qui tente alors de prouver comment on utilise la « littérature » prétendue des traductions françaises pour justifier une nouvelle traduction « made in Quebec ».

<sup>87</sup> M. Bowman, « Translating *Trainspotting*, Notes on the *Trainspotting* workshop », par. 10.

metteur en scène et dramaturge en mission sociale, et des acteurs qui ultimement habitent ces voix locales d'étranger. Ces collaborations entre individus expliquent et confirment l'esprit de dialogue dans lequel ces traductions sont créées.

### **3.2. Du joual au Scots : *The Guid Sisters* et les autres...**<sup>88</sup>

L'analyse de texte dans le cas d'étude d'œuvres théâtrales comporte intrinsèquement un paradoxe. Il est facile d'oublier, en se penchant sur le texte, que le dialogue est aussi une performance. Les pièces de Michel Tremblay ont une qualité scénique qui complémente la force du texte original et qui lui permet de survivre dans la traduction. Dans *Les Belles-sœurs*, par exemple, l'auteur s'inspire des tragédies grecques en insérant des chœurs entonnés par les personnages de la pièce, dont la célèbre « ode au bingo »; on y retrouve aussi des soliloques dont le plus marquant est sûrement le « Maudit cul » du personnage Rose Ouimet. L'esthétique dite « néo-réaliste » de l'auteur apparaît sous différentes formes dans les pièces du dramaturge : dans *Marie-Lou et la Maison suspendue*, entre autres, Tremblay présente en parallèle des intrigues séparées par des dizaines d'années, alors que les conversations de plusieurs générations se mêlent et se confrontent. Cette idée est poussée plus loin encore dans *Albertine*, alors que le personnage éponyme, incarné par différentes actrices qui représentent Albertine à divers moments de sa vie, discute avec lui-

---

<sup>88</sup> L'argumentation qui suit a déjà été partiellement présentée dans A. Laurence «Transcendance du propos mineur : les Belles-sœurs revisitées par les Écossais»

même. On retrouve également une inspiration musicale dans bon nombre des œuvres de l'auteur, comme notamment dans *Messe solennelle*, où le caractère religieux du genre musical de la messe ajoute de surcroît un niveau d'interprétation.

Mais l'événement de la performance est difficile à capter, particulièrement en rétrospective, si un enregistrement de celle-ci n'est pas disponible. On doit donc se fier aux articles critiques des journaux pour juger de la qualité d'une production, et celle-ci comporte une quantité quasi innombrable de variables : la mise-en-scène, les acteurs, leur état psychologique, la composition du public : sont-ils critiques ou amateurs, à quelle classe sociale appartiennent-ils, à quelle culture? Aussi l'objet-texte est-il nettement plus facile à analyser, manipuler, critiquer, confronter.

Mais encore faut-il que ces textes soient disponibles. Dans le cas des traductions en *Scots*, quelques versions sont accessibles sous diverses formes : la pièce *The Guid Sisters* a été publiée au Royaume-Uni et au Canada, et est relativement simple à trouver. D'autres pièces sont disponibles mais sont toutefois plus difficiles à dénicher. Deux pièces, *Forever Yours*, *Marie-Lou* et *The House Among the Stars*, se trouvent sur le site du STARN (Scots Teaching and Resource Network), grâce à l'effort de John Corbett pour faciliter l'accès à des œuvres en *Scots*<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Les textes se trouvent à cette adresse :  
<http://www.arts.gla.ac.uk/sesll/STELLA/STARN/scotplay/bowfin.htm>

En revanche, les pièces traduites en anglais par Van Burek et Glassco sont très faciles à trouver au Canada, la plupart étant publiées par la maison d'édition Talonbooks à Vancouver. Le danger évident de l'accessibilité de la version anglaise par rapport à l'écossaise est bien sûr la propagation d'une « idée » de l'œuvre, domestiquée pour les anglophones. À propos de la présentation de la première traduction anglaise de *Forever Yours, Marie-Lou*, Renée Hulan a écrit :

critics ignored issues bearing on the quality of the translation and tended to interpret *Forever Yours, Marie-Lou* as a translation intended to reflect the source text faithfully---as if assuming a simple correspondence between Quebec and English-Canadian culture could ensure the equivalence upon which the translation was based. Being faithful to a source text and its author requires having faith in an authentic language; however, allowing language to carry culture and context in this way poses some difficulties, the most dangerous of which is a potential fetishization of the text which means displacing and disavowing the difference it represents. Fetishization allowed critics to claim Tremblay while resisting the social context of his work<sup>90</sup>

Également, la prédominance des traductions de Van Burek et Glassco propage une idée de la traduction qui nie le potentiel de l'activité traductionnelle. Traditionnellement, on préfère que le lecteur oublie qu'il a affaire à un texte traduit, et on l'amadoue par une langue d'accueil standard. Or la réception enthousiaste des pièces de Tremblay en langue écossaise pourrait nous permettre d'énoncer qu'il existe un public, voire un lectorat pour des traductions en langue vernaculaire.

---

<sup>90</sup> R. Hulan, « Surviving Translation : *Forever Yours, Marie-Lou* at Tarragon Theatre », p. 50.



*Marie-Lou* étant la première pièce de Tremblay à avoir été traduite en anglais, on n'y constate pas encore l'ensemble des éléments ethnographiques que l'on retrouve dans les traductions anglaises subséquentes. Dans son essai *Making the Scene*, Louise Ladouceur analyse ainsi le titre français de la traduction anglaise des *Belles-sœurs* par Van Burek et Glassco : « D'entrée de jeu, avec son titre calqué sur l'original et dépourvu de sens en anglais, *Les Belles-sœurs* affiche ses couleurs : la pièce n'a aucun équivalent culturel dans le contexte d'accueil; elle témoigne d'une réalité intraduisible à laquelle le public anglophone ne peut s'identifier »<sup>91</sup> (Ladouceur 2005b, p.91-92). En revanche, parmi les premières pièces traduites par le duo Findlay et Bowman, deux, *The Guid Sisters* et *The Real Wurd?*, ont des titres utilisant des termes *Scots*:

Aucune pièce de Tremblay n'a un titre spécifiquement québécois. Nous avons affiché nos couleurs politico-linguistiques en donnant à nos deux premières traductions des titres écossais. (...) En ce qui a trait aux autres traductions, nous avons traduit le titre littéralement parce que ce n'était plus nécessaire de signaler que nos traductions étaient en écossais.<sup>92</sup>

Le message est alors tout à fait différent de celui décrit par Ladouceur : la pièce a un équivalent culturel dans le contexte d'accueil et témoigne d'une réalité à laquelle le public écossais *peut* s'identifier.

Dans un article publié dans *TTR* en 1988, donc avant la traduction des *Belles-sœurs* en *Scots*, Vivien Bosley énumère six suppositions qui découlent de

---

<sup>91</sup> L. Ladouceur, *Making the scene*, p. 91-92.

<sup>92</sup> M. Bowman, « Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais », p. 95.

l'écoute du texte en joual des *Belles-sœurs*, avant même de s'attarder au sens des dialogues:

1. Les interlocuteurs appartiennent à un groupe linguistique spécifique et limité
2. Ce groupe est situé au Québec
3. Les interlocuteurs appartiennent à la classe ouvrière
4. L'auteur s'identifie à ce groupe
5. Nous savons le *terminus a quo* de la rédaction de la pièce
6. Nous savons que ce langage est une métaphore pour un état d'oppression et que ses locuteurs sont des instruments de revendication<sup>93</sup>

De tous ces points, Bosley relève que la seule supposition qui survit dans la traduction en anglais est la troisième, « les personnages appartiennent à la classe ouvrière ». Toutefois, lorsque l'on applique la même analyse à la traduction écossaise, il semble qu'en plus de la troisième supposition, la première supposition, « les interlocuteurs appartiennent à un groupe linguistique spécifique et limité », et la sixième, « ce langage est une métaphore pour un état d'oppression », retrouvent une certaine forme d'équivalence, alors que la quatrième supposition « L'auteur s'identifie à ce groupe », pourrait facilement être modifiée en une supposition 4.1 : « les traducteurs s'identifient à ce groupe ».

Pour mieux illustrer cette analyse, je vais prendre en exemple une simple phrase, prononcée par le personnage de Marie-Ange Brouillette dans les *Belles-sœurs*, et ses traductions en anglais et en *Scots* :

*J'veux pas crever dans la crasse pendant qu'elle, la grosse madame, a va se « prélasser dans la soie et le velours »!*<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> V. Bosley, « Diluting the mixture : Translating Michel Tremblay's *les Belles-soeurs* », p. 141-142.

*I don't want to die in this shit while madame Fasto here goes  
swimming in velvet!*<sup>95</sup>

*Ah'm no gaunnae spend ma life in this shite-hole while Lady  
Muck here plays the madam.*<sup>96</sup>

En lisant le passage, dans chaque version, on peut constater, peut-être avec un peu d'étonnement, que la traduction anglaise semble coller plus étroitement au texte original que celle en *Scots* ou, comme dirait Berman, qu'elle semble plus près de la lettre. Mais la « lettre » du texte en joual joue ici un autre rôle fondamental, puisqu'elle contient des sous-entendus sociopolitiques complexes insinués à travers le registre « sociolectal ». La « crasse » invoquée par le personnage est un terme qui fait référence à la réalité ouvrière québécoise<sup>97</sup>.

Dans la version anglaise, la dualité *shit/velvet* n'a pas de connotation spécifiquement culturelle ou sociale, outre la vulgarité du premier mot qui insinue davantage la vulgarité du personnage que la décrépitude du milieu où elle vit. Par ailleurs, ces termes expriment moins le désespoir du texte original que la jalousie et la colère, une interprétation qui colle bien avec le point de vue anglo-canadien de la situation québécoise.

En revanche, dans la version en *Scots*, l'expression « *shite-hole* » possède une résonance culturelle et sociale, possiblement plus forte encore que la « crasse »

---

<sup>94</sup> M. Tremblay, *Les Belles-sœurs*, p. 22.

<sup>95</sup> *Id.*, [ *Belles-sœurs. English* ] *Les Belles Soeurs : a play* (trad. J. Van Burek & B. Glassco), p. 12.

<sup>96</sup> *Id.*, [ *Belles-sœurs. Scots* ] *The Guid Sisters* (trad. M. Bowman & B. Findlay), p. 12.

<sup>97</sup> Les termes « crever » et « crasse » font aussi partie du vocabulaire familier en France, on ne parle donc pas d'un idiome proprement québécois, mais je veux attirer l'attention sur le fait que la « crasse » peut évoquer l'ensemble de la situation ouvrière montréalaise ou québécoise, et non seulement la situation personnelle du personnage, alors que *shit* est un terme trop fort pour être interprété ainsi.

du texte en joual. Dans l'original et la traduction écossaise, on perçoit la crasse comme un borbier infligé par des circonstances sociopolitiques, et on s'imagine que Germaine Lauzon (« *Lady Muck* »), même dans la soie et le velours, sera sans doute toujours une vulgaire « grosse madame » sans réelle possibilité d'ascension sociale.

Le mot « Madame » a d'ailleurs été exploité dans les deux traductions, mais de façons différentes. Dans la version originale, le mot est évidemment un sarcasme, ce qui a été relevé sans trop de problème par les traducteurs. Dans la version anglaise, on remarquera que le terme « *Madame* » a été conservé dans sa forme française, comme un des éléments ethnographiques de la pièce. Le mot « *Fasto* » vient ensuite insinuer l'idée de moquerie, le gallicisme étant insuffisant pour exprimer à la fois la différence et le sarcasme. Dans la version en *Scots*, on a opté pour le mot *Lady (Muck)*<sup>98</sup> pour exprimer le « madame » original, mais on a aussi ajouté le mot « *madam* », qui est autrement lourd de sens : *Madam* n'est pas seulement synonyme de « *lady* » (ce qui en fait dans ce cas-ci presque un pléonasme), mais est aussi un terme qu'on associe aux tenancières de bordel. De façon protocolaire, *madam* ou son diminutif *ma'am* est un terme qu'on utilise pour s'adresser à la reine, ou à des femmes de rang supérieur. On peut dire aussi que l'utilisation du mot *madam*, même s'il a été déplacé, permet de conserver un peu de la sonorité de la phrase originale.

---

<sup>98</sup> *Muck* : terre, engrais, fumier; aussi le nom d'une minuscule île d'Écosse ayant une population de 30 habitants. L'expression *Lady Muck* désigne une femme vulgaire qui se croit importante et exige des traitements de faveur.

J'ai discuté précédemment de l'attention portée par Findlay et Bowman à la conservation du contexte original de la pièce. Le prochain extrait est tiré de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou (Forever Yours, Marie-Lou)*, et dans ce passage, deux personnages, Léopold et Marie-Louise, se disputent au sujet de l'achat d'un pot de « beurre de peanuts » de type « crunchy », plus cher que le type « smoothy »:

LÉOPOLD. *Certain que j'vas te faire une scène! Quand c'est pas le beurre de peanuts qui est plus cher, c'est le steak haché qui coûte soixante-neuf cennes la livre au lieu de quarante-neuf cennes; pis quand c'est pas le steak haché, c'est d'aut'chose! Pis tu t'arranges toujours pour me redemander de l'argent le mardi!*

MARIE-LOUISE. *Tu m'en donnes pas assez.*

LÉOPOLD. *Oui, j't'en donne assez! J't'en donne même trop! Tu le sais combien que je fais par semaine à suer comme un Christ en croix en arrière de ma Christ de machine pour vous faire vivre.*<sup>99</sup>

LEOPOLD. *Too-bloody-true ah'm gaunnae kick up a song'n dance! If it's no the **peanut butter** thit's coastin mair, it's the meat's noo 69 cents a pund instid ae 49; and if it's no that it's somethin else is dearer! Ye always manage tae organise it so yir tappin me fur mair money bi a Tuesday!*

MARIE-LOUISE. *You niver gie me enough!*

LEOPOLD. *Niver gie ye enough?! Ah gie ye too much -- that's the trouble! Fine well you know how much ah make a week sweatin ma guts oot behind that bastardin machine tae gie you a livin!*<sup>100</sup>

Ce passage fait référence à deux concepts qui sont essentiellement nord-américains : les « cennes » et le « beurre de peanuts ». Pourtant, Findlay et

---

<sup>99</sup> M. Tremblay, « À toi, pour toujours, ta Marie-Lou », p. 106-107.

<sup>100</sup> *Id.*, [À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, Scots], *Forever Yours Marie-Lou* (trad. M. Bowman & B. Findlay), part. 2.

Bowman ont décidé de ne pas adapter ces référents au contexte écossais, quitte à entraver la compréhension de l'œuvre par leur public européen. En contrepartie, ce genre de détail, qui saute au visage des Écossais, passe sans doute inaperçu devant un public canadien ou américain, et facilite indirectement la réintégration de la pièce dans son milieu d'origine.

La pièce *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* aborde des thèmes qui sont des bêtes noires au Québec comme en Écosse: la religion et l'alcoolisme. On observe toutefois qu'il a été difficile aux traducteurs de transposer l'allusion blasphématoire du « Christ en croix en arrière de sa Christ de machine » en *Scots*. La traduction anglaise de cette dernière réplique par Van Burek et Glassco se lit ainsi :

LEOPOLD. *I give you enough. Christ, I give you too much!  
What do you think I make a week busting my ass behind that  
fucking machine?*<sup>101</sup>

Tandis que la version écossaise a éliminé complètement le blasphème « Christ » et remplacé le juron par « *bastardin* » qui est passablement moins significatif, la traduction anglaise conserve le blasphème, mais le déplace au début de la réplique, et renchérit avec les mots obscènes « *ass* » et « *fucking* ». Ces prises de positions divergentes des traducteurs anglais et écossais pourraient s'expliquer ainsi : le personnage de Léopold, qui est montré comme un alcoolique dans le reste de la pièce, est démonisé par la violence de son vocabulaire en anglais, alors que le même personnage, dans la version

---

<sup>101</sup> *Id.*, [ *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou. English* ] Michel Tremblay's *Forever Yours Marie-Lou* (trad. J. Van Burek & B. Glassco), p. 25.

écossaise, apparaît davantage comme une victime, qui mérite une part de pitié. On remarque d'ailleurs que Van Burek et Glassco ont choisi d'éliminer complètement la proposition « *pour vous faire vivre* », alors qu'on pourrait avancer que Bowman et Findlay ont fait de « *tae gie you a livin* » le cœur de la réplique en répétant le *gie* (give) de la question initiale « *Niver gie ye enough?!* », comme pour répondre à cette question. On peut donc noter deux choses: d'une part, l'idée du sacrifice, qui trouve son paroxysme dans l'expression « Christ en croix » dans le texte original, est beaucoup plus présente dans la version écossaise que dans l'anglaise, d'autre part, le Léopold anglais semble avoir un problème *individuel* d'alcoolisme, alors que pour le Léopold écossais, l'alcoolisme est une conséquence collatérale d'une société qui l'oblige à se sacrifier pour sa famille<sup>102</sup>. On se rappelle d'ailleurs que la conscience collective est une des caractéristiques de la littérature mineure décrite par Deleuze et Guattari.

L'analyse sommaire de ces quelques extraits démontre bien comment des niveaux d'interprétation de l'œuvre peuvent être reconstitués, proposés différemment, ou carrément détournés seulement par la langue d'accueil. L'approche subjective des traducteurs joue ensuite un rôle crucial dans la transposition du texte dans sa nouvelle langue et contribue à l'impression finale qu'il fera sur les spectateurs.

---

<sup>102</sup> Cette interprétation est appuyée par les derniers moments de la pièce, alors que Léopold affirme qu'ils sont des « petits engrenages dans une grande roue » (M. Tremblay, « À toi, pour toujours, ta Marie-Lou », p. 137).

### 3.3. Du Scots au joual : *Trainspotting*

Si *The Guid Sisters* a été une traduction culturellement significative, entre autres à cause de l'ampleur de son succès, mais aussi par son influence dans sa culture d'accueil, la traduction de la pièce *Trainspotting* n'a pas la même importance socioculturelle, mais constitue néanmoins une curiosité traductologique, ne serait-ce que par la difficulté du texte original, truffé de jurons. Le roman *Trainspotting* d'Irvine Welsh doit surtout sa popularité au film que le réalisateur Danny Boyle en a tiré en 1996, mais le roman lui-même est un chef d'œuvre d'écriture en langue vernaculaire :

Welsh belongs to a group of contemporary writers, including Iain Banks, James Kelman, and Duncan McLean who have created a fashion for Scottish 'minor literature' by inventing an edgy, contemporary idiom orthographically transposed into what often seems to be another language, or at the very least a pseudo- or intralingual (English to English) translation.<sup>103</sup>

L'histoire met en scène de jeunes adultes d'Édimbourg, pour la plupart des *junkies*, et raconte leurs déboires liés à leur dépendance à l'héroïne, au sexe et à la violence. La narration du roman se fait en grande partie à la première personne par différents narrateurs, desquels le personnage de Mark Renton, qui est le moins stéréotypé et le plus récurrent des narrateurs, semble ressortir particulièrement, sans être le personnage principal<sup>104</sup>. Ce type de narration a permis à l'auteur de jouer avec plusieurs registres: par exemple, le personnage de Spud (Daniel Murphy), visiblement moins éduqué que ses comparses,

---

<sup>103</sup>E. Apter, *The Translation Zone*, p. 152.

<sup>104</sup> Le film fait tout de même de Mark Renton son personnage principal et l'adaptation théâtrale l'établit en personnage central qui monopolise un seul acteur, alors que trois autres comédiens se séparent le reste des rôles.



parsème ses propos des formules phatiques *likesay* et *ken*, équivalentes de « tsé » (« tu sais ») dans le parler québécois : « It's difficult tae git it thegither like that, likesay...ken? Ah git sortay likes, pure shy, ken? »<sup>105</sup>; Franco (Francis Begbie), de loin le personnage le plus violent, exprime la colère et la violence qui le caractérisent en parlant avec plus de jurons et de façon plus vulgaire que ses amis : « Oh ya cunt ye! Ma heid's fuckin nippin this mornin, ah fuckin tell ye »<sup>106</sup>; Sick Boy (Simon Williamson), dont l'ego est démesuré, prétend avoir des dialogues intérieurs avec Sean Connery et son accent particulier : « I admire your rampant individualism, Shimon. I shee parallelsh wish myshelf ash a young man »<sup>107</sup>; quant à Mark Renton, c'est précisément sa maîtrise de nombreux registres qui rend sa narration particulièrement intéressante : « I'm no longer indulging in self-deception. With god's help, I'll beat this disease. Thank you again'. The magistrate looks closely at us tae see if thirs any sign ay mockery oan ma face. No chance it'll show. Ah'm used tae keepin deadpan whin windin up Begbie »<sup>108</sup>. Malheureusement, quelques-uns de ces registres sont perdus dans l'adaptation théâtrale par Harry Gibson, comme celui de Sick Boy, dont le rôle est diminué en importance; le rôle de Spud est fusionné avec celui de Tommy, ce qui aboutit à une certaine inconstance dans le langage du personnage<sup>109</sup>; le vocabulaire obscène de Franco reste toutefois un défi en soi et

---

<sup>105</sup> I. Welsh, *Trainspotting*, p. 63.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>109</sup> Dans une scène particulière, qui se trouve dans le roman et la traduction en joual, mais pas dans l'adaptation théâtrale telle qu'on la retrouve dans *Four Play*, Spud (Tommy dans la traduction) et Mark vont tous deux passer une entrevue durant laquelle le manque d'éducation de Spud est flagrant. Dans la traduction, ce passage sème la confusion quant aux compétences

Mark Renton continue à manier habilement la langue pour manipuler son entourage, mais de façon plus discrète que dans le roman.

Le directeur artistique du théâtre Quat'sous à Montréal a réuni Wajdi Mouawad et Martin Bowman pour traduire l'adaptation de Gibson. Bowman a profité de cette chance pour prouver que la correspondance entre le joual et le *Scots* allait dans les deux sens : « I was very pleased to receive the commission to work with Wajdi because, as a native-born Montrealer of Scottish parentage, I had long hoped for the opportunity to work in the opposite direction from my translations with Bill Findlay »<sup>110</sup>. Mais outre le défi linguistique, c'est surtout le parallèle social qui justifie une telle traduction. À propos de son roman, Welsh a déclaré :

The motivation for writing *Trainspotting* was because there were so many people that I'd known that were just kind of dropping dead, were getting infected. (...) The heroin as well was just a manifestation of it, there were so many other things like poverty and unemployment that HIV on top of that is just another thing to deal with.<sup>111</sup>

La toxicomanie, tout comme la pauvreté et le chômage, sont certainement des maux sociaux dont souffrent aussi Montréal et le Québec, encore actuellement. En appuyant le texte d'une mise en scène particulière, comme je l'ai mentionné précédemment, Mouawad s'est assuré que les spectateurs se sentent concernés par la situation des personnages, malgré le fait que ceux-ci fassent partie d'un groupe marginal d'une contrée étrangère.

---

linguistiques de Tommy, qui ailleurs n'abuse pas autant des expressions phatiques qui sont la marque de commerce de Spud.

<sup>110</sup> M. Bowman, « Translating *Trainspotting*, Notes on the *Trainspotting* workshop », par. 4.

<sup>111</sup> Irvine Welsh cité dans A. Kelly, *Irvine Welsh*, p. 37.

Si la réponse des médias a été généralement positive à la production de *Trainspotting* à Montréal, plusieurs se sont sentis inconfortables avec le propos de la pièce et agressés par la façon dont il était abordé. Certains critiques ont toutefois noté que cette agression était nécessaire pour faire passer le message :

Ça c'est la réalité. La réalité d'aujourd'hui, dans les piqueries de certains quartiers de Montréal. Welsh nous apprend que la même chose se passe, à Édimbourg, en Écosse. Ainsi vivent les jeunes, dans toutes les grandes villes du monde. Les personnages de *Trainspotting* parlent de la même façon et disent substantiellement (passez-moi l'euphémisme) les mêmes affaires.<sup>112</sup>

La traduction a elle-même reçu plusieurs commentaires des critiques : « Les mots, traduits avec une efficace rythmique ordurière par Wajdi Mouawad et Martin Bowman, s'y bousculent, les émotions se télescopent. Pas toujours intelligible (comme le film d'ailleurs, en patois édimbourgeois), mais prenant. Un climat, un beat. »<sup>113</sup>. Contrairement à *The Guid Sisters*, la traduction de *Trainspotting* n'a pas été publiée. Mais grâce à Martin Bowman, on en retrouve des extraits, notamment sur le site internet du British Council for Literary Translation. Dans un document intitulé « Translating *Trainspotting*. Notes on the *Trainspotting* Workshop », Bowman fait une analyse détaillée d'un passage du texte, un monologue de Franco, et de la traduction que lui et Mouawad en ont faite, en se concentrant spécifiquement sur la question des jurons et des sacres. Ce document nous apprend, par exemple, que pour traduire les trois jurons *cunt*, *fuck*, et *shitein* apparaissant sous différentes formes (ex. *fuckin*) à

---

<sup>112</sup> R. Bernatchez, « *Trainspotting* pique dans le vif », p. B4.

<sup>113</sup> M. Labrecque, « *Trainspotting*. Beau fixe », p. 39

répétition (74 reprises) dans ce passage, les traducteurs ont utilisé cinq « sacres » religieux, soit *câlisse* (calice), *tabarnak* (tabernacle), *esti* (hostie), *criss* (christ) et *sacrament* (sacrement), à 73 reprises, sans compter quatre autres jurons à caractère non religieux (*merde*, *fente*, *étron* et *touffe*) utilisés à 11 reprises. Murielle Chan-Chu, qui s'est livrée à un exercice similaire dans un autre passage du texte, constate que pour traduire les 34 jurons de l'extrait original, des variations des jurons *fuck*, *cunt* et *bastard*, Bowman et Mouawad ont utilisé 37 jurons, alors qu'une traduction belge<sup>114</sup> n'en utilisait que 18.

Bowman attribue en grande partie cette multiplication des jurons dans la version en joual à la combinaison des mots obscènes (ex. *Câlisse de tabarnak*, *criss de fente*, *hostie d'plotte*), utilisée dans le langage québécois pour amplifier la force de ces jurons. De plus, on constate spontanément que le vocabulaire joual est considérablement plus riche en mots injurieux que le patois d'Édimbourg; cependant, on remarque que ceux-ci sont sémantiquement d'ordre religieux catholique, alors que les jurons écossais, comme c'est généralement le cas dans la plupart des langues, tournent autour de la sexualité. Comme il a été mentionné précédemment, cela ne cause pas autant d'ambiguïté que l'on pourrait croire, puisque les personnages de Welsh sont explicitement catholiques, un personnage étant par ailleurs surnommé *Mother Superior*. On pourrait toutefois craindre une certaine perte au niveau de l'obscénité sexuelle du texte, compensant l'augmentation de son caractère blasphématoire. Mais

---

<sup>114</sup> R. McCarthy et O. Peyon, *Trainspotting*, Bruxelles, Théâtre de Poche, 1996, p.1-110

comme le suggère Martin Bowman : « a language has its own emotional laws that cannot be transgressed in the act of translation. »<sup>115</sup>

Au théâtre, où l'on s'attend à une grande part d'oralité, la traduction de *Trainspotting* a pu être approchée sans grande controverse. Mais l'une des grandes questions que soulève la traduction de cette adaptation théâtrale est celle de la « traduisibilité » du roman *Trainspotting*. D'une part, on peut constater que la traduction du vocabulaire très obscène d'Irvine Welsh peut être viable en joual, dans une violence différente mais équivalente. Toutefois, on semble encore assumer qu'un récit écrit en joual doit forcément se dérouler à Montréal, et le déplacement linguistique qui a lieu est encore un obstacle à la production d'une telle traduction. On se rapproche pourtant sans aucun doute du moment où les lecteurs pourront, comme les spectateurs de *The Guid Sisters* et *Trainspotting*, apprécier qu'une traduction peut aussi être un dialogue entre deux cultures et qu'une langue vernaculaire est peut-être le meilleur moyen de traduire une autre langue vernaculaire.

Étrangement, *Les Belles-sœurs* et *Trainspotting* ont beaucoup plus en commun qu'on pourrait le croire à prime abord : toutes deux sont des œuvres qui se déroulent dans des milieux ouvriers de métropoles, donnant des voix à plusieurs personnages. Les deux œuvres mettent aussi en scène la société de

---

<sup>115</sup> M. Bowman, « Scottish Horses and Montreal Trains. The Translation of Vernacular to Vernacular », p. 31.

consommation; les décorations et électroménagers des *Belles-sœurs* ne sont pas si loin des stupéfiants de *Trainspotting* :

None of the main characters in *Trainspotting* work. Does that mean they are no longer working-class? We supposedly now live in the West in a postmodern consumer society where one can pick and choose at will. Interestingly, then, the heroin addicts are designated not by the work they undertake but rather by what they consume. And their consumption subsumes all other aspects of their identities and lives.<sup>116</sup>

Même si les deux œuvres se déroulent de part et d'autre de l'Atlantique, et que les personnages sont de générations différentes, il n'est pas si exagéré de penser qu'ils font partie du même univers : les personnages du roman de Welsh, s'ils étaient Montréalais, pourraient sans doute être les petits-enfants des héroïnes de Tremblay, et inversement.

---

<sup>116</sup> A. Kelly, *Irvine Welsh*, p. 44.

## CONCLUSION

L'utilisation d'une langue vernaculaire dialectale ou sociolectale dans un texte littéraire est une pratique qui s'adresse à un lectorat particulier, souvent déterminé géographiquement; en revanche, la traduction, par définition, pourrait se voir comme la recherche d'un nouveau lectorat. Ces deux principes peuvent sembler à prime abord antinomiques, mais ne le sont pas dans le cas des traductions de Martin Bowman et Bill Findlay, qui ont approché non seulement un autre lectorat, mais un lectorat tout aussi particulier, un lectorat qui est capable de concevoir une forme similaire de subversion dans sa propre littérature.

Les notions de *littératures mineures* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, de *petites littératures* de Pascale Casanova et de *surconscience linguistique* de Lise Gauvin, aident à comprendre ce qui rend le dialogue entre les littératures québécoise et écossaise possible. Bien que cette connivence entre les deux cultures soit stimulée par l'étrange coïncidence de leurs conjonctures historiques (subordination aux « Anglais », nationalisme stimulé par la découverte et/ou le développement d'une ressource énergétique nationale enviable, etc.), c'est l'intangible pression de la domination de l'Autre qui agit non seulement sur l'auteur, mais aussi sur le traducteur, qui pourrait s'avérer le facteur clé de l'échange.

La réussite traductologique de ces échanges entre vernaculaires est toutefois contrebalancée par leur forte tendance à l'ethnocentrisme, qui contrevient à l'éthique prescrite par le traductologue Antoine Berman. Le travail sur la lettre que celui-ci préconise s'adapte mal à l'étude des traductions en vernaculaire, auxquelles, d'ailleurs, il s'opposait dans ses premiers écrits. Toutefois, l'analyse de la destruction élaborée par Berman vient surtout corroborer, plutôt que contredire, la pertinence de traduire le vernaculaire par le vernaculaire. Tout particulièrement, c'est la destruction des réseaux signifiants sous-jacents qui m'a intéressée dans mon analyse et j'ai tenté de démontrer qu'une traduction en vernaculaire, faite dans une culture d'accueil qui connaît une situation sociopolitique similaire à la culture d'origine, restaure une partie des réseaux signifiants et, de surcroît, y rajoute de nouvelles significations propres à cette culture d'adoption, créant dès lors un dialogue entre les deux peuples.

Dans cette optique, il était nécessaire de confronter et questionner les propos d'Annie Brisset sur la traduction théâtrale au Québec, qu'elle élabore dans son ouvrage *Sociocritique de la traduction*. Celle-ci s'inspire de Berman, qui signe d'ailleurs sa préface, pour démontrer comment les traducteurs du théâtre au Québec veillent à éliminer l'Étranger et à l'utiliser pour cautionner des discours nationalistes. Au Québec, comme en Écosse, la traduction est centrale dans le polysystème littéraire et sert à stimuler la littérature locale. On note d'ailleurs que, dans de telles circonstances, la nuance entre traducteur et écrivain devient



très mince, comme on l'observe par exemple dans le cas de Wajdi Mouawad et Michel Tremblay.

Pourtant, il apparaît que c'est vraiment pour la culture dominante que l'ethnocentrisme des œuvres en vernaculaire est la plus évidente, puisque la culture d'accueil n'a pas tout le recul nécessaire pour saisir l'ensemble des remaniements qui ont été faits en sa faveur. En revanche, les standards issus de la culture dominante sont tellement ancrés dans la culture mineure que d'entendre leurs propres voix transmettre un récit qui vient d'ailleurs a, contre tout attente, un certain effet de décentrement.

Dans la mesure où il tient compte des particularités culturelles des communautés d'origine et d'accueil, le traductologue Lawrence Venuti propose une alternative plus réaliste aux théories de Berman, qu'il appelle *minoritizing translation*. Constatant que des forces de dominance sont toujours en jeu dans la langue, il propose d'insérer des éléments « mineurs » dans les traductions afin de sortir les lecteurs de leur zone de confort. Venuti ne nie pas que les forces ethnocentriques qui agissent sur la traduction soient en quelque sorte inévitables, mais la minorisation vient contrebalancer cela en posant un questionnement sur les « standards » de lecture de la communauté d'accueil.

Partant de l'idée que les pièces de Michel Tremblay ont connu un succès quantifiable en Écosse, et que des pièces écossaises connaissent un accueil

enviable au Québec, j'ai voulu nuancer les théories, souvent trop idéalistes, en montrant l'impact positif de ces traductions en *Scots* et en joual dans leur culture d'accueil. En m'inspirant des idées de Berman sur l'Étranger et du concept de *minorisation* élaboré par Lawrence Venuti, j'ai développé la notion de « traduction latérale » qui avait été émise brièvement par Sherry Simon. En effet, la traduction d'un vernaculaire à un autre, surtout dans le cas de ceux parlés au Québec et en Écosse, profitent d'un décentrement et d'une minorisation intrinsèques, le défi étant donc davantage de ne pas « centrer » un texte qui ne l'est pas à prime abord. Il ne s'agit pas non plus de nier la présence d'un centre dominant qui reste, dans une culture comme dans l'autre, omniprésent. L'ethnocentrisme peut ainsi être un moteur de décentrement lorsque que la culture d'accueil est subordonnée à une entité culturelle dominante.

Venuti laisse entendre qu'il existe une dichotomie entre les traductions ethnocentriques qui cherchent à adapter le texte original à la réalité de la culture d'accueil, ce qu'il appelle « soumission », et celles qui veulent convier l'étrangeté du texte original, dans une optique de « résistance ». Or, les textes de mon corpus prouvent qu'il ne s'agit pas là de phénomènes mutuellement exclusifs. Les traducteurs, plus particulièrement Bill Findlay, veulent explicitement promouvoir la langue vernaculaire comme un médium privilégié pour la traduction théâtrale. Mais cet objectif est étonnamment compatible avec une lutte *contre* la domestication : on veut à tout prix montrer qu'il n'est pas

nécessaire d'adapter la pièce à son nouveau contexte, les dialectes locaux étant tout à fait capables de convier une réalité étrangère.

Un des aspects les plus surprenants de l'échange traductif entre le Québec et l'Écosse est sans doute le retour des *Guid Sisters* dans leur contexte d'origine, alors que la pièce a été jouée en *Scots* à Toronto et à Montréal. Le décentrement et la minorisation ainsi causés fournissent une preuve convaincante de la pertinence d'une telle démarche. La population canadienne, qui comporte une grande proportion de personnes de descendance écossaise, est bien placée pour apprécier la forte corrélation entre les deux parlers, qui sont tous deux à la fois des sociolectes ouvriers et des dialectes régionaux.

Il est également devenu apparent, même si le *Scots* possède de nombreux attributs qui lui permettent de traduire le jocal plus adéquatement que l'anglais ne peut le faire, que certains aspects des traductions de Bill Findlay et Martin Bowman, par exemple la syntaxe fautive, auraient pu être manipulés par les traducteurs des versions anglaises, dans un esprit de décentrement ou de minorisation, pour se rapprocher de la « lettre » du texte original, ceux-ci ayant plutôt préféré alléger le texte pour le rendre plus immédiatement compréhensible et accessible aux spectateurs.

Le jocal et le *Scots* présentent des univers langagiers compatibles malgré leurs différences. Du point de vue de la langue et de la culture d'accueil, on a subi des

pertes parfois importantes, comme celle des anglicismes qui n'ont pas survécu dans la traduction du joual vers le *Scots*; mais à travers la culture d'accueil, certains traits de la culture d'arrivée sont renouvelés, par exemple, l'alcoolisme en tant que mal social plutôt qu'individuel, dans *Marie-Lou*. Par ailleurs, on a pu aussi voir que la traduction peut mettre l'accent sur des aspects de l'œuvre qui étaient plus faibles dans le texte original, mais néanmoins présents, comme le catholicisme dans *Trainspotting*.

Dans l'écriture de Tremblay, on a observé avec le temps une progression qui reflète sans doute l'évolution de la société québécoise : *Les Belles-sœurs* faisait état d'une langue tellement grossière qu'elle en était caricaturale, mais les pièces plus récentes comme *La Maison suspendue* démontrent que la génération contemporaine, qui a eu droit à une meilleure éducation, parle un français tout à fait « correct », différent de la langue urbaine démotique de leurs parents et du parler rural archaïque de leurs grands-parents. Une telle utilisation de la langue a été exploitée par la suite dans la traduction en Écosse, où l'on ressent beaucoup plus fortement la nostalgie de la langue « perdue »; le français contemporain y est traduit par un anglais aux tonalités écossaises subtiles. Ce dernier langage est d'ailleurs qualifié de *soulless* (sans âme) par certains critiques écossais, qui y voient la dégradation d'une langue ancestrale, alors que ce commentaire aurait moins de pertinence au Québec, où « l'amélioration » du français est perçu plutôt positivement.

Les pièces de celui que l'on surnomme désormais « McTremblay » ont connu un succès sans précédent en Écosse, plusieurs d'entre elles ont d'ailleurs connu de multiples productions. Comme en fait écho le *Globe & Mail* de Toronto :

There is even talk of a "Tremblay phenomenon." The Herald (Glasgow) describes *The House Among the Stars*, which is being staged at Edinburgh Traverse theatre in its European premiere, as a play "which speaks intimately to the Scottish soul." The Guardian has written of "the best playwright Scotland never had."<sup>117</sup>

Et on parle pourtant ici d'une pièce (*La Maison suspendue*) qui a reçu un accueil mitigé dans sa version originale. Plus encore, la complexité des registres linguistiques retrouvés dans *The House Among the Stars* attire fortement l'intérêt d'universitaires écossais<sup>118</sup>. La traduction a aussi permis à une deuxième pièce mal-aimée de Michel Tremblay de trouver un public :

If one of the intriguing elements in the reception of Tremblay in Scotland is the opportunity his plays have afforded for the advancement of Scots as a theatrical language, it is surely equally interesting that Scots-language translations have been responsible for the *rehabilitation* of two of his seeming failures at home.<sup>119</sup>;

Tremblay avait, semble-t-il, deviné que l'accueil mitigé au Québec de sa pièce *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* était peut-être davantage le résultat de circonstances plutôt qu'un commentaire sur la qualité réelle de la pièce :

« Tremblay himself has recognised this potential for translations of his works :

"When I saw *The House Among the Stars* again in Edinburgh, I realised it was much better than some ... critics had thought." He added that "it only remains

---

<sup>117</sup> C. Honoré, « "The best playwright Scotland never had." », p. C13.

<sup>118</sup> Entre autres David Kinloch de l'Université de Strathclyde et John Corbett de l'Université de Glasgow.

<sup>119</sup> M. Bowman, « Michel Tremblay in Scots : Celebration and Rehabilitation », p. 45.

for *Solemn Mass* to be rehabilitated in the same way...<sup>120</sup> »<sup>121</sup>. Effectivement, *Solemn Mass* a été l'objet de critiques dithyrambiques de la part des Écossais :

the Scottish press has been heaping praise both on the new production - "like nothing seen on the Scottish stage before," "stunning and moving," "mesmerizingly beautiful and anguished" - and on Tremblay himself, feted not only as "world class" but even nominated as "perhaps the first great world playwright of the postmodern age."<sup>122</sup>

Ces exemples de pièces dont l'original a été boudé dans sa propre culture, alors que la traduction connaît une reconnaissance exceptionnelle, donne beaucoup à réfléchir sur le rôle de la traduction au théâtre et du choix des pièces à traduire.

La stratégie « anti-adaptatrice » de Findlay et Bowman semble tout à fait justifiée lorsqu'on lit les critiques : tous semblent conscients du contexte québécois d'origine des pièces de Michel Tremblay et la plupart choisissent de parler de ce contexte, souvent pour souligner les ressemblances entre les sociétés québécoise et écossaise. L'esprit est vraiment au dialogue, car d'une part, on s'informe des racines québécoises des textes originaux, et d'autre part, on s'inspire de ces textes pour questionner et motiver la dramaturgie écossaise. En 1992, le critique John Linklater du *Glasgow Herald* s'inspire du succès de *The Guid Sisters* à Montréal pour suggérer une valorisation du *Scots* au théâtre : « If the Tron Theatre can take the work of a writer like Michel Tremblay back to Montreal in a Scots translation and have it instantly applauded we should be ready to seize the implications. A Scots treatment does not reduce or make

---

<sup>120</sup> Michel Tremblay cité dans L. Boulanger, « Critical Mass », *List* 27, Avril-Mai 2000.

<sup>121</sup> M. Bowman, « Michel Tremblay in Scots : Celebration and Rehabilitation », p. 45.

<sup>122</sup> D. Pautz, « The men behind McTremblay; Michel Tremblay is being called 'the greatest Scottish playwright Scotland never had.' Is the Quebec experience striking a common chord? », p. R1.

parochial. It lends its own inherent strengths which may enhance a work. »<sup>123</sup>.

Quelques mois plus tard, il compare une pièce du dramaturge écossais George Gunn à *House Among the Stars* de Michel Tremblay : « Tremblay's is infinitely the better play, and I would urge Gunn to take advantage of the chance to see its "potentially inspirational" handling of stagecraft, theme and language. »<sup>124</sup>. On en arrive presque à se demander si la langue et le contexte québécois ne volent pas la vedette aux pièces elles-mêmes.

La présentation et la réception critique des pièces de Michel Tremblay en Écosse sont donc très différentes de l'accueil somme toute chaleureux réservé à leur traduction anglaise au Canada, mais où le contexte était occulté, ou encore exotisé, et les stéréotypes renforcés par l'approche ethnographique des traducteurs Van Burek et Glassco. De plus, Martin Bowman et Bill Findlay sont restés très disponibles pour les médias et ont commenté généreusement leurs traductions et les œuvres originales, ce qui n'a pas seulement eu pour impact d'informer le public sur le contexte québécois des pièces, mais aussi de vulgariser le processus de traduction, et en quelque sorte le publiciser, alors qu'on tente généralement de l'évacuer.

À travers cette panoplie de critiques enthousiastes, l'article « The Real Nation? » de Jennifer Harvie à propos de la pièce *The Real World?*, exerce un contrepois :

---

<sup>123</sup> J. Linklater, « Listening to the sound of our own voices », p. 8.

<sup>124</sup> *Id.*, « 'oor sorrows must heal an oor hearts find joy' », p. 13.

The Scots Tremblay translations may usefully figure and advocate an autonomous and articulate Scottishness. But they may also reinforce a sexist Scottishness, a Glasgow-centred Scottishness, and a Scottishness which works less to advocate Scottish independence than to enhance a notion of Britain as colourful, variegated, but nonetheless integrated.<sup>125</sup>

On peut cependant questionner l'argumentation de Harvie; quand elle parle de « sexist Scottishness », on arrive difficilement à croire qu'elle fait référence à une pièce de Michel Tremblay, qui a fait de la cause des femmes un de ses thèmes fétiches. Quant à la « Glasgow-centered Scottishness », les traducteurs ont pourtant souvent expliqué leur choix de traduire le joul montréalais avec l'accent de Glasgow, dans l'optique de se rapprocher le plus possible de la langue de l'œuvre originale. Plus que toute autre variante du *Scots*, le « *Glaswegian accent* » évoque, comme le joul, la langue urbaine dégénérée, l'espoir absurde de renouveler la « langue nationale » avec un dialecte corrompu et l'effet métonymique d'une ville (Montréal/Glasgow) dans les représentations d'une société (québécoise/écossaise) beaucoup plus complexe.

Harvie insiste pourtant :

Thus a linguistic homogeneity, unintended by the translators, is nevertheless asserted through Glasgow's metropolitan dominance in Scottish literary and dramatic institutions. Not only is Scottish linguistics and cultural diversity suppressed, Scotland is again represented as urban and working class, and this representation is again routed through the currently media-fetishized Glasgow<sup>126</sup>

Ces mêmes reproches auraient certainement pu s'appliquer au joul montréalais à une certaine époque. Harvie rajoute également :

---

<sup>125</sup> J. Harvie, « The Real Nation? Michel Tremblay, Scotland, and Cultural Translatability », p. 15.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 17-18.



The use of Scots in 1990 may have been emancipatory for Scotland in some respects, but it also functioned, contradictorily, to bolster the *United Kingdom* by producing for and selling to a market hungry for what Scots novelist Lewis Grassie Gibbon has called the 'interesting English county of Scotshire'.<sup>127</sup>

or on sait bien que les traductions en *Scots* des œuvres de Tremblay étaient *a priori* destinées aux Écossais, leur but n'était donc pas de stimuler et exploiter le stéréotype écossais dans le reste du Royaume-Uni. L'article de Harvie semble arriver à des conclusions un peu ambiguës :

what translating Tremblay's text into Scots risks, at this time and in these instances, is : reinforcement of assumptions about both *québécois's* and Scots's cultural oppression; depoliticization of Quebec culture; homogenization, idealization, and commodification of Scots culture for British readers' and audiences' pleasurable consumption; and thus, ironically, the consumption of Québec culture not by English Canadian culture but by British culture<sup>128</sup>.

Mais que doit-on tirer des critiques de Harvie? Que la culture québécoise ne doit pas être exportée? Qu'il vaut mieux domestiquer une traduction pour les Britanniques, que risquer de contribuer à la propagation d'un stéréotype écossais? Que le *Scots* est, par définition, un stéréotype? L'article de Harvie est symptomatique d'une façon de voir assez répandue, que l'on a aussi croisée chez Annie Brisset : en étant à l'extérieur du polysystème d'accueil, dans ce cas-ci l'Écosse puisqu'on part de l'idée que la pièce est traduite principalement, mais non exclusivement, pour le public écossais, Harvie peut utiliser un recul critique (et émotif) pour évaluer l'œuvre dans une perspective plus objective et moins intéressée que les critiques locaux. Elle le fait en soulignant assez

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 20.

pertinemment que le *Scots* est intensément « nostalgique » alors que le joual est plutôt dénonciateur et provocateur, et qu'il est par conséquent erroné de penser que le joual et le *Scots* sont interchangeables; mais ce point de vue ne prend pas du tout compte du caractère minoritaire de l'œuvre d'origine, telle qu'on en a parlé dans les chapitres précédents. Finalement, plutôt que de dénoncer un préjugé, Harvie semble y contribuer en démontrant qu'elle-même, et peut-être son entourage anglais, associent le parler écossais avec des caractéristiques stéréotypées, ce qui est sans doute une raison de plus pour démystifier ces dialectes.

Ceci permet cependant d'apporter une dernière nuance à mon propos : si les traductions en *Scots* des pièces de Michel Tremblay sont hors de tout doute plus appropriées que les traductions en anglais pour le public écossais, et peuvent l'être aussi, étonnamment, pour le public canadien, il n'en est peut-être pas de même pour le public britannique, pour qui la lourdeur significative dans l'utilisation du *Scots* est soit perdue, soit provocatrice; comme Harvie, le public anglais voudra simplement croire que comparer la situation écossaise à la situation québécoise exagère fortement le nationalisme des Écossais, qui ont moins à se plaindre que les Québécois, ou encore que cette approche diminue la force politique de l'original :

while the originals locate themselves as products of a specific and politically volatile Québec culture in which language and identity are in jeopardy, and national and gender politics are unstable, the translations' political engagement and articulation is arguably less urgent. [...] the translations bear features of "a-contextualization" and self-romanticization, again respectively. The translations, thus, do not precisely evacuate questions of

cultural imperialism, identity, and hybridity, but they do potentially suppress such questions.<sup>129</sup>

Il faut toutefois préciser que certaines critiques de Harvie, tel que son reproche du « *Glasgow-centered Scottishness* », ont par la suite été démenties ou corrigées par les efforts des traducteurs dans les pièces subséquentes, comme dans *The House Among the Stars*, où ils ont utilisé trois variantes du *Scots*, et dans *If Only...*, où le personnage principal, qui vient de Saskatchewan, a permis aux traducteurs d'explorer le *East-coast Scots*.

Une autre œuvre a permis à Bowman et Findlay d'expérimenter avec de nouveaux registres du vernaculaire écossais; cependant, exceptionnellement, ce n'était pas une pièce de Michel Tremblay, mais plutôt *Un Reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle. Cette version écossaise de la pièce est d'ailleurs la première traduction de cette œuvre, qui a connu assez de succès au Québec. La traduction de cette pièce était une commande de la compagnie théâtrale Stellar Quines d'Édimbourg, spécialisée dans le théâtre par et à propos de femmes, qui voulait un texte d'une dramaturge québécoise; elle a été produite en 2000 sous le nom *The Reel of the Hanged Man*, mais a baigné dans une certaine controverse. Sur la proposition de Bowman, d'abord attiré par le titre de la pièce, Bill Findlay et lui-même ont traduit l'œuvre de Delisle, qui se déroule en Abitibi profonde et qui traite d'inceste. C'est ce dernier aspect de l'œuvre qui a fait la manchette en Écosse lorsque certains artistes, en désaccord avec le propos du texte, ont quitté la production et qu'un théâtre a annulé sa

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 17.

représentation de la pièce que l'on surnommait « the 'incest' play ». *The Reel of the Hanged Man* a finalement reçu d'excellentes critiques, qui ont confirmé, malgré la controverse, la valeur de cette pièce et, indirectement, de sa traduction, mais les critiques les plus chaleureuses de cette pièce incomprise, selon Martin Bowman, sont venues des îles Shetlands, une région isolée, tout au nord de l'Écosse, où le *Scots* se parle couramment, une région qui a beaucoup en commun avec l'Abitibi.

De l'autre côté de l'Atlantique, des pièces écossaises ont été reçues avec autant d'enthousiasme que si elles étaient des pièces locales, *Gagarin Way* de Gregory Burke, traduite par le dramaturge Yvan Bienvenue, a d'ailleurs valu à son traducteur le Masque de la traduction en 2004, en plus de ses nominations pour « meilleure production – Montréal » et « meilleure interprétation » à la même cérémonie<sup>130</sup>.

On ne parle plus, ou presque plus, du joyal, mais le « français » du Québec reste en revanche une excellente contrepartie à l'« anglais » écossais. L'idée de *surconscience linguistique* subsiste toujours, comme le prouve la traduction de *Passing Places* de Stephen Greenhorn par Olivier Choinière<sup>131</sup>. Dans cette pièce, le personnage principal déclare ne pas pouvoir prononcer avec sincérité et conviction le mot « *beautiful* » (traduit par « magnifique »). Une telle

---

<sup>130</sup> La traduction québécoise de *Gagarin Way* a été créée en 2003 au théâtre la Licorne à Montréal et a ensuite été en tournée au début 2006.

<sup>131</sup> La traduction de la pièce *Passing Places*, intitulée *Points tournants*, a été créée en 2006, mais était de nouveau à l'affiche au théâtre la Licorne en février et mars 2009, dans le cadre d'une tournée à travers le Québec et le Canada.

affirmation garde toute sa signification sociolinguistique dans le contexte québécois où, même si on souffre de moins en moins d'insécurité face à la langue française, on se permet rarement d'utiliser des mots appartenant à des registres langagiers plus soutenus.

L'échange traductionnel entre le Québec et l'Écosse n'est donc certainement pas un fait du passé, mais bien en cours présentement. Bien que Michel Tremblay fût le premier et le principal bénéficiaire de cette complicité dramaturgique, c'est une situation qui profite présentement surtout à de jeunes dramaturges, comme Gregory Burke et Stephen Greenhorn en Écosse, mais aussi à Yvan Bienvenue et Olivier Choinière au Québec. On peut certainement se demander à présent s'il est possible d'envisager le moment où le dialogue entre ces cultures se poursuivra à travers des œuvres romanesques, pour donner une nouvelle voix québécoise aux narrations vernaculaires percutantes d'Irvine Welsh ou de ses compatriotes James Kelman et Iain Banks et peut-être faire découvrir à l'Écosse les romans de Michel Tremblay.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

BOWMAN, Martin et Wajdi MOUAWAD, «Trainspotting», Montréal, Théâtre de Quat'sous, 1995, p. 1-78.

GIBSON, Harry. « Trainspotting » dans GIBSON, Harry, Irvine Welsh et Keith Wyatt. *4 Play (Adapted from the Bestselling Novels and Novellas of Irvine Welsh)*, Londres, Vintage, 2001, p. 9-63.

TREMBLAY, Michel. « À toi, pour toujours, ta Marie-Lou », *Théâtre I*, Montréal, Léméac, 1991, p. 97-139.

TREMBLAY, Michel. [*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, Scots*], *Forever Yours Marie-Lou* (trad. Martin Bowman & Bill Findlay), s.d.  
<http://www.arts.gla.ac.uk/sesll/STELLA/STARN/scotplay/HOUSE/house.htm>

TREMBLAY, Michel. [*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou. English*] *Michel Tremblay's Forever Yours Marie-Lou* (trad. John Van Burek & Bill Glassco), Vancouver : Talonbooks, 1975, 86 pages.

TREMBLAY, Michel. *Les Belles-sœurs*. Montréal, Léméac, 1972, 152 pages.

TREMBLAY, Michel. [*Belles-sœurs. English*] *Les Belles Soeurs : a Play* (trad. John Van Burek & Bill Glassco), Vancouver : Talonbooks, 1991, 112 pages.

TREMBLAY, Michel. [*Belles-sœurs. Scots*] *The Guid Sisters* (trad. Martin Bowman & Bill Findlay), Toronto, Exile Editions, 2000, 122 pages.

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. Londres, Vintage, 1999, 344 pages.

### Ouvrages théoriques et critiques cités

ANDERMAN, Gunilla M. « Voices in translation » dans ANDERMAN, Gunilla M. (dir.). *Voices in Translation : Bridging Cultural Divides*. Clevedon [England]; Buffalo [N.Y.], Multilingual Matters, 2007, 160 pages.

APTER, Emily S.. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton, Princeton University Press, 2006, 298 pages.

- BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, 311 pages.
- BERMAN, Antoine. « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Textes*, vol.4, 1985, p. 67-81.
- BERMAN, Antoine. « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les tours de Babel : essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 33-150.
- BERNATCHEZ, Raymond, « Trainspotting pique dans le vif », *La Presse*, 23 janvier 1998, p. B4.
- BOSLEY, Vivien. « Diluting the mixture : Translating Michel Tremblay's *les Belles-sœurs* », *TTR*, vol.1, no.1, 1988, p. 139-145.
- BOUCHARD, Chantal. *La Langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Québec, Fides, 2002, 291 pages.
- BOULANGER, Luc. « Critical Mass », *List 27*, Avril-Mai 2000.
- BOWMAN, Martin. « Joual/Scots : The Language Issue in Michel Tremblay's *Les Belles-sœurs* », dans Ian Lockerbie (dir.). *Image and Identity : Theatre and Cinema in Scotland and Québec*. Stirling, John Grierson Archive and University of Stirling, 1988, p. 42-55.
- BOWMAN, Martin. « Michel Tremblay in Scots : Celebration and Rehabilitation », dans Sherrill Grace et al (dir.). *Performing National Identities : International Perspectives on Contemporary Canadian Theatre*, Vancouver, Talonbooks, 2003, p. 38-50.
- BOWMAN, Martin. « Scottish Horses and Montreal Trains. The Translation of Vernacular to Vernacular », dans Carole-Anne Upton (dir.). *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2000, p. 25-33.
- BOWMAN, Martin. « Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais », *L'Annuaire théâtral*, no.27 (Printemps), 2000, p. 90-99.
- BOWMAN, Martin. « *Trainspotting* in Montreal : The Dramatic Version » *International Journal of Scottish Theatre*, vol.1, no.1 (Juin), 2000, [http://www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/ijost/Volume1\\_no1/M\\_Bowman.htm](http://www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/ijost/Volume1_no1/M_Bowman.htm)
- BOWMAN, Martin. « Translating *Trainspotting*, Notes on the *Trainspotting* workshop », s.d, <http://www.literarytranslation.com/workshops/trainspotting/>

BRISSET, Annie. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1990, 347 pages.

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris, Seuil, 1999, 492 pages.

CHAN-CHU, Murielle. « *Trainspotting* au théâtre : une adaptation culturelle », *Post-Scriptum*, no.3, 2004.

CHAPDELAINE, Annick et Gillian Lane-Mercier (dir.). *Faulkner : une expérience de retraduction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, 186 pages.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Éditions de Minuit, 1975, 162 pages.

EVEN-ZOHAR, Itamar, « The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem » dans Lawrence Venuti (dir.). *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2000 [1978/reviŕed], p. 199-204.

FINDLAY, Bill. « Translating Standard into Dialect : Missing the Target? », dans Carole-Anne Upton (dir.). *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2000, p. 35-46.

GAUVIN, Lise. *Langagement. L'ŕcrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal, 2000, 254 pages.

GUAY, Hervé. « La vie de piquerie ». *Le Devoir* (Culture), mardi, 27 janvier 1998, p. B8.

HARVIE, Jennifer. « The Real Nation? Michel Tremblay, Scotland, and Cultural Translatability », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales du Canada*, vol.16, no.1-2 (printemps/automne), 1995, p. 5-25.

HENDERSON, Ailsa. *Hierarchies of Belonging. National Identity and Political Culture in Scotland and Quebec*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2007, 250 pages.

HONORÉ, Carl. « 'The best playwright Scotland never had' » *Globe and Mail*, 31 October 1992, p. C13.

HULAN, Renée. « Surviving Translation : *Forever Yours, Marie-Lou* at Tarragon Theatre », *Theatre Research in Canada/Recherches Théâtrales du Canada*, vol.15, no.1, 1994, p. 48-57.

KELLY, Aaron. *Irvine Welsh*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 256 pages.



LADOUCEUR, Louise. « Canada's Michel Tremblay : des *Belles Soeurs* à *For the Pleasure of Seeing Her Again* », *TTR*, vol.15, no.1, 2002, p. 137-164.

LADOUCEUR, Louise. *Making the scene. La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*. Québec, Nota Bene, 2005, 281 pages.

LADOUCEUR, Louise. « A Version of Québec : le théâtre québécois au Canada anglais », *L'Annuaire théâtrale*, no.27, 2002, p. 108-119.

LAURENCE, Anouk. « Transcendance du propos mineur : *Les Belles-sœurs* revisitées par les Écossais », *Littératures*, no. 25, 2009, p.67-82

LÉVESQUE, Robert. « D'Écosse une grande production des *Belles-sœurs* », *Le Devoir* (Montréal), 2 Octobre 1992, p. A4.

LINKLATER, John. « Listening to the sound of our own voices », *Glasgow Herald*, 3 février 1992, p. 8.

LINKLATER, John. « 'oor sorrows must heal an oor hearts find joy' », *Glasgow Herald*, 26 octobre 1992, p. 13.

MESCHONNIC, Henri. « Poétique de la traduction », *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, 464 pages.

MESCHONNIC, Henri. « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 40, n° 3, 1995, p. 514-517.

PAUTZ, Drew. « The men behind McTremblay; Michel Tremblay is being called 'the greatest Scottish playwright Scotland never had.' Is the Quebec experience striking a common chord? » *Globe and Mail*, 1 Juin 2000, p. R1.

SALTER, Denis. « Who's Speaking Here? Tremblay's Scots Voice », *Canadian Theatre Review*, vol.74 (Printemps), 1993, p. 40-45.

SIMON, Sherry. *Culture in Transit. Translating the Literature of Quebec*. Montréal, Vehicle Press, 1995, 198 pages.

SIMON, Sherry. *Le Trafic des Langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal, Boréal, 1994, 225 pages.

TOPHOVEN, Elmar. « La traduction transparente, l'informatique et la traduction littéraire », *Protée*, vol.15, no.2 (Printemps), 1987, p. 95-100.

TRAIT, Jean-Claude. « Tremblay : le joual se défend tout seul », *La Presse*, 16 juin 1973.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation. Towards an Ethic of Difference*, New York, Routledge, 1998, 210 pages.

VENUTI, Lawrence. « Translation, Community, Utopia » dans Lawrence Venuti (dir.). *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2000, p. 482-502.

VENUTI, Lawrence. « Translation, Heterogeneity, Linguistics », *TTR*, vol.9, no.1, 1996, p. 91-115.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, New York, Routledge, 1995, 353 pages.

WOODSWORTH, Judith. « Language, Translation and the Promotion of National Identity : Two Test Cases », *Target*, vol.8, no.2, 1996, p. 211-238.