

A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais

Louise Ladouceur

Number 27, Spring 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041418ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041418ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ladouceur, L. (2000). A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais. *L'Annuaire théâtral*, (27), 108–119. <https://doi.org/10.7202/041418ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Louise Ladouceur
Université Laval

A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais¹

Cet article a pour objet des théâtres d'ici que la traduction donne à voir ailleurs au Canada. Dans la multiplicité des textes québécois circulant d'un océan à l'autre, j'ai effectué un relevé statistique qui visait à identifier les auteurs les plus traduits et les traducteurs les plus actifs dans le marché du théâtre échangé entre le Québec et le Canada anglais depuis 1951, année qui inaugure ces échanges avec la production de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, en version anglaise, au Royal Alexandra de Toronto². La réciprocité aura lieu dix-huit ans plus tard avec *Rita Joe*, adaptation de la pièce *The Ecstasy of Rita Joe*, de George Ryga, que Gratien Gélinas signe et présente à la Comédie-Canadienne.

Cet écart temporel est accompagné d'une forte asymétrie dans le nombre puisque, sans inclure les textes pour jeune public et le théâtre d'été, j'ai recensé 103 œuvres franco-québécoises et 40 œuvres anglo-canadiennes produites ou

1. Issue d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et la Faculté des lettres de l'Université Laval, cette étude a fait l'objet d'une communication présentée au colloque « Théâtres d'ici vus d'ailleurs. Diffusion, traduction et réception du théâtre québécois dans le monde depuis 1968 », qui s'est tenu à Montréal les 1^{er}, 2, 3 et 4 juin 1999.

2. Cette version anglaise, que signe Kenneth Johnstone en collaboration avec Gratien Gélinas, avait d'abord été produite à la Comédie-Canadienne en 1950.

publiées en traduction dans l'autre langue officielle, de 1950 à 1995³. À mon avis, ces profondes asymétries relèvent de l'évolution de l'écriture dramatique au Québec et au Canada anglais et de la relation qu'entretiennent les communautés linguistiques concernées, comme nous le verrons dans l'étude du traitement dont la langue fait l'objet dans les versions anglaises d'une pièce de Michel Tremblay et d'une pièce de Michel Marc Bouchard, lesquels dominent le marché du théâtre québécois en traduction anglaise avec Jean Barbeau, Robert Gurik, Michel Garneau, Jovette Marchessault, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois.

La fin des années 1960 est une époque vivement préoccupée par la question identitaire au Québec et au Canada anglais. Si l'on imagine difficilement un espace culturel qui ne soit pas travaillé par l'identitaire, on conçoit toutefois que ce travail puisse varier selon l'état de l'espace culturel en cause, à un moment donné de son histoire. À cette époque, le désir de créer un répertoire national, qu'on veut spécifiquement québécois d'une part et spécifiquement canadien de l'autre, mobilise toutes les énergies. En 1967, les célébrations du centenaire de la Confédération ont exalté le sentiment nationaliste canadien, et un nouveau mouvement théâtral prend forme avec pour mandat de promouvoir la dramaturgie canadienne sur des scènes qui puisent encore massivement aux répertoires britannique et américain. En marge de la norme dominante et des théâtres subventionnés qui lui servent d'appareil, le réseau des « alternative theatres⁴ » se compose alors de troupes jeunes et pauvres auxquelles la traduction offre plusieurs avantages, dont celui de pouvoir bénéficier du succès d'un auteur qui fait un malheur au Québec, où la dramaturgie connaît un essor remarquable après avoir remis en cause le modèle colonial et imposé la langue vernaculaire sur scène à compter de 1968. Ainsi, tout en donnant accès à un répertoire dont le succès a déjà été éprouvé, la traduction permet de proposer au public canadien un modèle de réussite participant à l'élaboration d'un répertoire national. Tremblay deviendra l'auteur québécois le plus acclamé au Canada anglais avec 18 pièces traduites, produites et publiées entre 1972 et 1998.

Vu du Canada anglais, le dynamisme du théâtre québécois de l'époque a donc beaucoup à offrir, d'autant plus que l'emprunt au répertoire d'une minorité francophone ne constitue pas un danger pour la majorité anglophone dont la

3. Ce relevé statistique est tiré de ma thèse de doctorat, intitulée « Separate Stages : la traduction du théâtre dans le contexte Canada/Québec », et de mes recherches postdoctorales menées au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), à l'Université Laval.

4. À ce sujet, voir *Second Stage : The Alternative Theatre Movement in Canada* (Usmiani, 1983) et *Up the Mainstream : The Rise of Toronto's Alternative Theatres, 1968-1975* (Johnston, 1991).

langue, nullement menacée, s'impose comme *lingua franca* mondiale. L'emprunt permet en outre d'ouvrir une fenêtre sur le Québec pour un public canadien qui se demande avec une urgence aiguë par les événements d'octobre 1970 : « What does Quebec want ? ». Dans cet esprit, le Conseil des Arts du Canada vient tout juste d'inaugurer, en 1972, un programme d'aide à la traduction destiné à favoriser l'échange entre les littératures française et anglaise du Canada. Animée par ce que Sherry Simon appelle une « visée ethnographique » (1994 : 53), la traduction anglo-canadienne de la littérature québécoise se voit alors chargée de révéler le Québec au Canada.

Pour ce faire, on publie abondamment les textes de Tremblay en version anglaise, sans préface exposant la difficulté de transposer le joul en contexte canadien-anglais, pas même pour le premier texte de Tremblay publié au Canada anglais, *Les Belles Sœurs*⁵. Pourtant, le défi est de taille puisque, avec la canonisation du joul, c'est une double tradition coloniale qui est remise en cause. Comment traduire pour un public anglo-canadien les connotations historiques et idéologiques d'une langue d'origine française pauvre, boiteuse et farcie d'anglicismes, aliénée par la promiscuité écrasante de l'anglais et chargée de mettre à distance le modèle franco-français imposé jusqu'alors comme seul capable d'exprimer une véritable culture francophone ? Voyons comment on s'est acquitté de cette tâche impossible.

Traduite par Bill Glassco et John Van Burek, la pièce *Les Belles Sœurs*⁶ est produite en 1973, au St. Lawrence Centre de Toronto, l'un des lieux culturels dont la construction fut conçue dans le cadre des célébrations du centenaire du Canada. La pièce est publiée d'abord en 1974, puis dans une version revue et corrigée, en 1992, chez Talonbooks, maison d'édition fondée en 1970, à Vancouver. Tremblay est déjà connu à Toronto puisque *Forever Yours, Marie-Lou*, traduite aussi par Glassco et Van Burek, a été produite l'année précédente sur la scène alternative du Tarragon Theatre, avant de remporter le Chalmers

5. Dans les deux publications dont elle a fait l'objet, la version originale de la pièce était accompagnée de préfaces où on présentait l'œuvre et la langue de Tremblay. Ainsi, en 1968, Jean-Claude Germain expliquait en quoi « la pièce de Tremblay [était] d'ores et déjà un point tournant dans l'histoire du théâtre québécois » (1968 : 5), et le metteur en scène André Brassard exposait la valeur « incantatoire » du joul (p. 6). Quatre ans plus tard, Alain Pontaut analysait « la place considérable tenue par *Les Belles-Sœurs* dans la dramaturgie québécoise » (1972 : I).

6. Il est à noter que le titre de la première version anglaise est écrit sans trait d'union, lequel sera incorporé au titre de la deuxième version anglaise. Les extraits cités ici renvoient aux deux versions originales (1968, 1972) et aux deux traductions anglaises publiées (1974, 1992).

Award décerné à la meilleure pièce canadienne de la saison torontoise. *Les Belles Sœurs* inaugure toutefois une stratégie qui deviendra la marque de commerce des traductions canadiennes de Tremblay : l'emprunt du titre français. Cette stratégie sera appliquée aux sept prochaines pièces de Tremblay, qui s'intituleront en anglais : *Hosanna* (1974), *Bonjour, là, Bonjour* (1975), *Surprise ! Surprise !* (1975), *En Pièces Détachées* (1975), *La Duchesse de Langeais* (1976), *Trois Petits Tours* (1977), *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* (1981) et, plus récemment, *La Maison Suspendue* (1991). Avec de tels titres, la traduction affiche d'emblée 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. Le recours à un procédé qui obstrue le sens du titre original plus qu'il ne le révèle a pour effet d'insister sur l'altérité irréductible du texte québécois, un effet qui n'est pas étranger à la réaction du public anglophone torontois, telle que la décrit Vivian Bosley : « It is my contention that, instead of identifying with what is happening on stage, we become observers of an ethnological situation which strikes us as interesting and amusing and quaint [...] » (1988 : 139).

À la lecture, on découvre ensuite une langue anglaise de niveau courant dont Van Burek commente ainsi le choix : « I don't like the word "joual". It's like saying "nigger-talk". It seems degrading to me. It is simply a way that French is spoken in Quebec. Like American English. Tremblay's language isn't even "joual", it's more an evocation of the quality of language [...] spoken by the people he writes about⁸ » (Rubin, 1979 : 45). S'il accorde au français parlé au Québec une légitimité voisine de celle de l'anglais américain, Van Burek néglige toutefois de prendre en compte la valeur subversive et emblématique du joual de Tremblay, qu'il transpose dans ce que Bosley appelle un « generic North American » (1988 : 141) caractérisé par d'abondants gallicismes et un usage abusif de sacres.

Ainsi, dans une portion du texte où l'original comprend 3 sacres légers, la traduction en contient 14, dont plusieurs sont très accentués. Par exemple, le juron « maudite vie » ou l'expression idiomatique « c'est pas mêlant » deviennent respectivement « Christ » et « for Christsake », des sacres qui foisonnent dans le

7. Je traduis : « Selon moi, au lieu de s'identifier à ce qui se déroule sur scène, on observe avec un regard d'ethnologue une situation qui nous paraît intéressante, amusante et pittoresque [...] ».

8. Je traduis : « Je n'aime pas le mot "joual". C'est comme dire qu'on "parle en petit nègre". Je trouve ça dégradant. C'est simplement une façon québécoise de parler français. Comme il y a un anglais américain. La langue de Tremblay n'est pas même pas du "joual", c'est plutôt une évocation de la langue [...] parlée par les gens au sujet desquels il écrit. »

texte anglais et dont on n'abuse pas pourtant dans le texte original. Sacrer demeure tabou pour les « belles-sœurs », et ce n'est qu'après avoir été poussée à bout par l'entêtement de sa fille, et tout en soulignant l'aspect exceptionnel de la chose, que Germaine s'exclame : « Linda tu fais exprès pour me faire damner ! Tu veux me faire sacrer devant le monde ! Hein, c'est ça, tu veux me faire sacrer devant le monde ? Ben crisse, tu vas avoir réussi » (1968 : 33 ; 1972 : 54). L'emploi de « crisse » représente ici un sommet blasphématoire dans le langage des « belles-sœurs » et, exception faite de Pierrette qui travaille dans un club et a renié leur univers, elles ne l'utiliseront qu'à deux reprises dans la pièce. Si l'intensification des sacres permet de rendre compte du joul en insistant sur une de ses composantes les moins résistantes à la traduction, le fait de blasphémer constamment a aussi pour effet d'accentuer l'hypocrisie des belles-sœurs, dont la morale est dictée par des principes religieux qu'elles disent appliquer à la lettre.

Les effets de la religion sont d'ailleurs l'objet d'une attention particulière dans la version anglaise. Par exemple, lorsque Rose dit : « Pis a finira pas comme moé, à quarante-quatre ans avec un p'tit gars de quatre ans sur les bras » (1968 : 66 ; 1972 : 102), on a traduit par : « She won't end up like me, forty-four years old, with a two year old kid and another one on the way » (1974 : 105 ; 1992 : 102). On souligne ainsi la légendaire soumission québécoise au précepte catholique interdisant le contrôle des naissances, ce dont Rose Ouimet est victime dans la version anglaise encore plus que dans l'original.

Pour ce qui est des gallicismes, qui sont des emprunts ou des calques du français, on conserve dans le texte anglais les désignations françaises des personnages :

— Here, Mme. [sic] Dubuc. Let me give you a hand.

— Thanks Mlle. [sic] Verrette. You're so kind (1974 : 25 ; 1992 : 23).

On augmentera ces gallicismes dans la version revue et corrigée de 1992, où les « mama » de la première version sont devenus « maman », et où « Raymond started his *cours classique* » (1992 : 27) plutôt que le « college » (1974 : 30). L'emploi de gallicismes prendra d'ailleurs de l'ampleur dans les pièces de Tremblay qui vont suivre, où Hosanna dira en anglais à de nombreuses reprises « oui, allô », « ben oui », « dégoûtant », « câlce » ; et cet emploi atteindra son apogée dans *La Maison Suspendue*, avec une douzaine d'emprunts contenus dans un monologue d'environ 200 mots (1991 : 43-44). Ces gallicismes, qui ne correspondent à aucun usage réel dans un contexte anglophone non exposé à la friction et à

l'hybridation des langues, semblent avoir pour unique fonction de souligner l'altérité du texte emprunté.

Si, d'une part, on reconnaît l'extrême difficulté de traduire le joul en anglais, pour les raisons exprimées plus haut, il faut voir d'autre part quelle représentation du texte de Tremblay est mise de l'avant par sa transposition dans une langue anglaise courante, généreusement assaisonnée de sacres pour en rehausser la verdeur et de gallicismes pour en révéler l'inhérente « québécitude⁹ ». Certes, ces procédés constituent une nouveauté linguistique au Canada anglais, à l'instar du joul sur les scènes québécoises de l'époque, mais cette nouveauté propose une image traditionnelle du Québec là où l'original opérait une rupture avec la tradition. Dépouillé du joul, élément crucial du choc que produit alors Tremblay, et investi d'une altérité qui se résume à de nombreux sacres et à quelques gallicismes exotiques, le propos du texte se fait rassurant en ce qu'il donne à voir une aliénation qui évoque un Québec traditionnel. Comme le fait remarquer Jacques Saint-Pierre, « Michel Tremblay perpétue pour les anglophones un fantasme, celui d'une certaine vision de la société québécoise des années précédant la Révolution tranquille » (1991 : 65).

Qualifiée de « Milestone play » (Whittaker, 1973 : 13), *Les Belles Sœurs* connaît un succès éclatant au St. Lawrence Centre où « [f]or the first time all season that stage has found and exhaled the breath of life. And that breath – also for the first time all season – is Canadian¹⁰ » (Kareda, cité par Conolly, 1995 : 311). On peut dire en effet que le Tremblay présenté à Toronto en 1973 est véritablement canadien, en ce sens qu'on en propose une lecture qui, une fois vidée de la violence initiale de sa langue, transmet au public anglophone une image rassurante de l'altérité québécoise.

Dix-sept ans plus tard, la lecture de *Lilies or The Revival of a Romantic Drama* de Michel Marc Bouchard, au Factory Theatre de Toronto, est pour Robert Wallace, universitaire et critique torontois, un événement « more intensely emotional than the initial production of the play at Montreal's Salle Fred-Barry¹¹ »

9. Voir l'emploi du terme par Jane Koustas (1995), dans l'article « From "Homespun" to "Awesome" : Translated Quebec theatre in Toronto ».

10. Je traduis : « Pour la première fois de la saison, cette scène a pris vie et trouvé un souffle. Et ce souffle – aussi pour la première fois de la saison – est canadien. »

11. Je traduis : « [...] émotivement plus intense que l'était la production initiale à la Salle Fred-Barry, à Montréal. »

(Wallace, 1990 : 216), où la pièce *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique* fut créée en 1987, avant de connaître une longue carrière sur les scènes québécoises. Comme on le signale en quatrième de couverture de la publication parue la même année chez Leméac, la pièce « marque le coup d'un nouvel âge théâtral : celui du retour de l'âme. Et de l'émotion » (Barbe, 1987 : 6), une émotion qui fascine sur des scènes anglophones traditionnellement peu enclines à l'exhiber dans le jeu et le discours. Linda Gaboriau signe la traduction anglaise de la pièce, qui est publiée chez Coach House Press en 1990, produite au Theatre Passe Muraille de Toronto, en 1991, et au Touchstone Theatre de Vancouver, en 1994, où elle remporte plusieurs prix avant d'être portée à l'écran par le réalisateur torontois John Greyson et de recevoir le Genie Award du meilleur film canadien, en 1996. Bouchard a donc été découvert au Canada anglais grâce au succès exceptionnel que connaît cette œuvre qui donne à voir l'étroitesse d'esprit et le dogmatisme religieux régnant à Roberval en 1912, ce qui porte à croire que la nostalgie d'une certaine époque ne serait pas tout à fait chose du passé au Canada anglais.

Avec neuf pièces en version anglaise, dont six produites entre 1991 et 1998 et quatre qui ont fait l'objet d'une publication, Bouchard est en ce moment l'auteur le plus traduit en anglais après Tremblay. Dans *Les feluettes*, son écriture se distingue par la façon dont elle juxtapose les niveaux de langue, annexant les marques populaires d'un idiome local aux raffinements d'une langue hyperlittéraire. Cela produit des effets d'ironie par contraste qui font appel à des états de langue extrêmes. Par exemple, dans la scène où on répète un extrait du *Martyre de saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio, Simon incarne le saint et déclame : « [...] Ô Archers, archers, si jamais vous m'aimâtes, que votre amour je le connaisse à mesure de fer... » (1987 : 28), avant de s'exclamer quelques lignes plus loin : « Pensez-vous qu'y va aimer not'séance, le député ? Les gars qui s'flattent pis qui se menouchent sus une scène, ben c'est pas c'que l'monde de Roberval aime le plus » (p. 29). Entre ces extrêmes se côtoient les discours des gens de Roberval, Bilodeau et Timothée, ceux d'une comtesse française très attachée à ses origines aristocrates, de son fils Vallier et d'une élégante demoiselle parisienne en vacances à Roberval. Il y a là une fourchette linguistique qui fait appel à des ressources fort variées.

Dans la traduction, Simon, jouant le saint, proclame « [...] Oh, my archers, archers, if you truly love me, let your love... be known unto me by the pain of your arrows » (1990 : 15), avant d'ajouter : « Do you really think the deputy's going to like our performance ? Boys caressing each other and smooching on

stage. I'm not sure people around here are gonna like it » (p. 16). Bien qu'elle soit très recherchée, la version anglaise du premier segment n'arrive pas à traduire l'extrême littérarité du passé simple employé par le saint. Le deuxième segment affiche quant à lui une graphie portant quelques marques de langue orale populaire et témoigne en cela d'une volonté de transposer en anglais le parler de Simon. Toutefois, on y remarque une difficulté à reproduire les écarts de langue extrêmes qui caractérisent le texte original. C'est un phénomène qui n'est pas étranger à celui que Gaboriau a rencontré dans la traduction d'une autre pièce de Bouchard, *Les muses orphelines*. À cet effet, elle raconte l'anecdote suivante sur la réception de la pièce *The Orphan Muses* à New York :

At one point in the play one of the sisters says, « Si tu penses que tu vas nous jouer l'apothéose du pardon, tu te trompes. » I found « apotheosis of pardon » a bit over the top and I called it « the epitome of pardon ». The play was produced in New York and reviewed in the *New York Times*. The critic missed the whole point of the play. He couldn't accept that this hyper-realistic, Baroque treatment of the family drama was intentional. The critic single out that line : Who would ever say « epitome of pardon » ? And it was a line I had already watered down¹² (1995 : 88).

Il faut dire qu'au cours des années 1980 l'écriture dramatique québécoise s'est détachée du joul, qui est devenu un niveau de langue parmi d'autres au sein d'un franco-qubécois élargi¹³, et le travail sur la langue s'est poursuivi à travers une exubérance verbale qui pose problème en contexte canadien. Ainsi, lorsque la traduction anglaise n'a pas pris soin d'atténuer l'étrangeté du verbe dans les pièces de Marchessault, Garneau ou Chaurette où le langage s'éloigne résolument du modèle naturaliste, le critique Ray Conlogue s'insurge contre le

12. Je traduis : « Dans la pièce, une des sœurs dit : "Si tu penses que tu vas nous jouer l'apothéose du pardon, tu te trompes." Je trouvais "apotheosis of pardon" un peu trop recherché et j'ai traduit par "epitome of pardon". La pièce fut produite à New York et le critique n'a pas compris. Il n'acceptait pas le traitement baroque, hyperréaliste appliqué à ce drame familial et cita cette phrase : Qui dirait jamais "epitome of pardon" ? Et c'est une phrase que j'avais déjà atténuée. » Après avoir assisté à la lecture de la communication dont cet article a fait l'objet, Linda Gaboriau a fait remarquer que cette stratégie s'appliquait moins aux traductions anglaises des pièces de Michel Marc Bouchard qu'à celles des textes de Jovette Marchessault et de Michel Garneau, où elle a dû atténuer la littérarité de la langue.

13. Selon Jean-Luc Denis, « [a]uparavant confiné à un niveau populaire, archaïsant et fortement anglicisé, [le français parlé au Québec] parcourt aujourd'hui tout le registre des niveaux de langue et coïncide souvent, à ses niveaux supérieurs, avec le français "standard" » (1990 : 12).

manque de naturel dans les dialogues empreints d'une « French verbosity » incompatible avec les codes dramaturgiques anglo-canadiens¹⁴. C'est que le public anglophone canadien, qui est majoritairement unilingue et n'est pas soumis à l'épreuve du doute puisqu'il parle une langue hégémonique, conçoit mal que la façon de dire, l'acte même de parler puissent être le lieu d'un tel investissement, l'objet de tant d'insistance. Il en résulte un trop-plein de langue qui traduit la préoccupation dont le français fait l'objet dans le contexte canadien et nord-américain, où il occupe une position minoritaire. C'est un phénomène auquel Gaboriau s'est mesurée à travers sa longue expérience de la traduction du théâtre québécois en anglais. Voici ce qu'elle en dit :

In all Quebec theatre, there is an omnipresent, invisible character and that is the Québécois language. The presence of that spoken language, whatever level the playwright might have chosen, is a statement in itself, a statement of cultural survival, aspiration and communion [...]. The greatest underlying difficulty I find in translating Quebec theatre is dealing with this preoccupation with language, the constant awareness of the importance of speaking French¹⁵ (1995 : 87).

L'exubérance langagière dont font preuve les auteurs plus récents ne les empêche pas d'être traduits dans des versions anglaises où, cependant, on insiste moins sur l'origine du texte emprunté comme c'était le cas pour les pièces de Tremblay. Il faut dire qu'en renonçant au joul, le texte dramatique québécois

14. Au sujet de la traduction anglaise de *The Edge of Earth is Too Near*, Violette Leduc, de Marchessault, Ray Conlogue écrit dans *The Globe and Mail* : « Part of the problem is a French lyrical verbosity that does not work in English » (cité par Wallace, 1990 : 225) ; je traduis : « Le problème vient en partie d'une verbosité et d'un lyrisme français qui ne passent pas en anglais. » Commentant la traduction anglaise de la pièce de Garneau *Warriors* par Linda Gaboriau, il note que « [t]he difficulty is that Gilles' exuberant language and his passion for ideas are distinctly Gallic. An anglophone adman might well have Gilles' talent and encounter his moral dilemma, but there is no way he would *talk about it* in this fashion » (1990 : C9) ; je traduis : « La difficulté, c'est le langage exubérant de Gilles et sa passion des idées. Un publicitaire anglophone pourrait avoir le talent de Gilles et se heurter au même dilemme moral, mais il n'en parlerait certainement pas de cette façon-là. » Enfin, il intitule sa critique du *Passage de l'Indiana* de Chaurette : « Fuelled by long monologues, play's verbosity is its engine » (Conlogue, 1996 : C15) ; je traduis : « Nourrie de longs monologues, la verbosité est le moteur de la pièce. »

15. Je traduis : « Dans tout le théâtre québécois, il y a un personnage invisible et omniprésent : la langue québécoise. La seule présence de cette langue parlée, quel que soit le niveau choisi, est un symbole de survie culturelle, d'aspiration et de communion [...]. La grande difficulté de traduire le théâtre québécois vient de la préoccupation dont la langue fait l'objet, d'une conscience aiguë de l'importance de parler français. »

délaisse l'examen d'une aliénation propre au Québec pour s'ouvrir à d'autres horizons discursifs, et propose un menu thématique varié auquel le Canada anglais emprunte volontiers, sans insister toutefois sur les marques d'altérité linguistique. Aucun gallicisme exotique dans les traductions des pièces de Chaurrette, de Marchessault et de Garneau que j'ai étudiées, où on préfère angliciser ou évacuer une référence socioculturelle qui pourrait dépayser le public dans un discours résolument moderne qui, dès lors, cesse de donner prise au regard ethnographique.

Si la préoccupation dont la langue fait l'objet dans l'écriture dramatique québécoise s'est manifestée de façons variées depuis 1968, les stratégies mises en œuvre pour en rendre compte au Canada anglais affichent aussi une diversité qui reflète l'état des systèmes dramaturgiques en question et les besoins auxquels la traduction répond dans un contexte où écrire et traduire n'échappent pas au rapport de force qu'entretiennent les langues officielles du Canada.

Louise Ladouceur est chercheure postdoctorale au Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval, où elle enseigne la traduction littéraire. Ses recherches et ses publications portent sur la traduction du théâtre dans une perspective comparative canadienne et sur la position du sujet critique en traductologie. Elle a traduit six œuvres pour la scène et participé à de nombreux événements théâtraux.

Bibliographie

- BARBE, Jean (1987), « *Les Feluettes*. Le retour de l'âme », *Voir*, 3 septembre, p. 6.
- BOSLEY, Vivian (1988), « Diluting the mixture : Translating Michel Tremblay's *Les Belles-Sœurs* », *TTR*, vol. 1, n° 1, p. 139-145.
- BOUCHARD, Michel Marc (1987), *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac.
- BOUCHARD, Michel Marc (1990), *Lilies or The Revival of a Romantic Drama*, trad. de Linda Gaboriau, Toronto, Coach House Press.
- BRASSARD, André (1968), « Quand le metteur en scène... », dans Michel TREMBLAY, *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, p. 6.
- CONLOGUE, Ray (1990), « Warriors succumb to faulty adaptation », *The Globe and Mail*, 28 février, p. C9.
- CONLOGUE, Ray (1996), « Fuelled by long monologues, play's verbosity is its engine », *The Globe and Mail*, 9 novembre, p. C15.
- CONOLLY, L. W. (dir.) (1995), *Canadian Drama and the Critics*, édition revue et corrigée, Vancouver, Talonbooks.
- DENIS, Jean-Luc (1990), « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, p. 9-17.
- GABORIAU, Linda (1995), « The cultures of theatre », dans Sherry SIMON (dir.), *Culture in Transit : Translating the Literature of Quebec*, Montréal, Véhicule, p. 83-90.
- GERMAIN, Jean-Claude (1968), « J'ai eu le coup de foudre », dans Michel TREMBLAY, *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, p. 3-5.
- JOHNSTON, Denis W. (1991), *Up the Mainstream : The Rise of Toronto's Alternative Theatres, 1968-1975*, Toronto, University of Toronto Press.
- KOUSTAS, Jane (1995), « From "Homespun" to "Awesome" : Translated Quebec theatre in Toronto », dans Joseph I. DONOHUE et Jonathan M. WEISS (dir.), *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 81-107.
- LADOUCEUR, Louise (1997), « Separate Stages : la traduction du théâtre dans le contexte Canada/Québec ». Thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia.
- PONTAUT, Alain (1972), « *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay cinq ans après », dans Michel TREMBLAY, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, p. I-VII.
- RUBIN, Don (1979), « John Van Burek : Tremblay in translation », *Canadian Theatre Review*, n° 24, p. 42-46.
- SAINT-PIERRE, Jacques (1991), « Michel Tremblay, dramaturge québécois et canadien : bilan de la réception d'une pièce et sa traduction », dans François DUMONT et Frances

FORTIER (dir.), *Littérature québécoise : la recherche en émergence*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 57-69.

SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.

TREMBLAY, Michel (1968), *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston.

TREMBLAY, Michel (1971), *Hosanna*, trad. de Bill Glassco et John Van Burek, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1972), *Les belles-sœurs*, Montréal, Leméac.

TREMBLAY, Michel (1974), *Les Belles Sœurs*, trad. de Bill Glassco et John Van Burek, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1991), *Hosanna*, trad. de Bill Glassco et John Van Burek, édition revue et corrigée, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1991), *La Maison Suspendue*, trad. de Bill Glassco et John Van Burek, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1992), *Les Belles-Sœurs*, trad. de Bill Glassco et John Van Burek, édition revue et corrigée, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1993) « Les Belles-Sœurs », trad. de Bill Glassco et John Van Burek, dans Jerry WASSERMAN (dir.), *Modern Canadian Plays*, 3^e éd., revue et corrigée, Vancouver, Talonbooks, vol. 1, p. 103-133.

USMIANI, Renate (1983), *Second Stage : The Alternative Theatre Movement in Canada*, Vancouver, University of British Columbia Press.

WALLACE, Robert (1990), *Producing Marginality : Theatre and Criticism in Canada*, Saskatoon, Fifth House.

WHITTAKER, Herbert (1973), « Les Belles Sœurs Milestone play », *The Globe and Mail*, 4 avril, p. 13.