

Identité bilingue et surtitres ludiques dans les théâtres francophones de l'Ouest canadien

Louise Ladouceur et Shavaun Liss

Numéro 32, automne 2011

Recherches et réflexions sur les identités francophones dans l'Ouest canadien

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014049ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014049ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ladouceur, L. & Liss, S. (2011). Identité bilingue et surtitres ludiques dans les théâtres francophones de l'Ouest canadien. *Francophonies d'Amérique*, (32), 171–186. <https://doi.org/10.7202/1014049ar>

Résumé de l'article

Les théâtres francophones de l'Ouest explorent des esthétiques dont la nouveauté tient à la spécificité des contextes dans lesquels ils sont ancrés. Ainsi, après avoir suscité la méfiance, les manifestations du bilinguisme des francophones minoritaires ont été de plus en plus fréquentes sur les scènes théâtrales de l'Ouest, où on va maintenant jusqu'à revendiquer une identité bilingue. Conçue comme un phénomène de mouvance entre les langues et les cultures, cette identité bilingue invite à transgresser des frontières qui se voulaient auparavant plus étanches. Dans cette optique, l'emploi de surtitres anglais dans les théâtres francophones de l'Ouest et l'expérimentation ludique dont ils font l'objet façonnent de nouvelles esthétiques représentatives d'une réalité où le bilinguisme et l'interculturalité sont des composantes essentielles de l'identité francophone.

Identité bilingue et surtitres ludiques dans les théâtres francophones de l'Ouest canadien

Louise Ladouceur et Shavaun Liss

Université de l'Alberta

ÉLOIGNÉS DES INSTITUTIONS qui dominent le marché du théâtre francophone au Canada, les théâtres franco-canadiens de l'Ouest développent des stratégies discursives et des esthétiques culturelles ex-centriques dont la nouveauté tient à la spécificité des contextes dans lesquels ils sont ancrés. Les artistes de l'extrême marge investissent leur marginalité, en explorent les contraintes et les perspectives pour proposer de nouvelles représentations identitaires à travers des modalités de production qui leur sont spécifiques¹. Une de ces particularités est d'affirmer leur bilinguisme comme composante de l'identité francophone de l'Ouest et d'en explorer les possibilités de création par l'intermédiaire de procédés de traduction qui amalgament langues et cultures. L'étude qui suit examine divers degrés de bilinguisme affichés dans quelques pièces créées au Manitoba et en Alberta, les stratégies de traduction dont elles font l'objet et les représentations identitaires qui s'en dégagent. Elle se penche plus particulièrement sur l'emploi des surtitres anglais dans les théâtres franco-canadiens minoritaires et sur les possibilités qu'ils offrent à la création de spectacles faisant appel aux compétences bilingues et interculturelles de l'auditoire.

Des langues vernaculaires hybrides

Avec le succès des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968, le joual réussit à s'imposer sur scène, affirmant ainsi la spécificité de la langue vernaculaire québécoise, dont l'emploi abondant d'anglicismes révèle l'influence de

¹ À cet effet, voir l'article de Louise Ladouceur (2010a). Par ailleurs, la revue *Recherches théâtrales au Canada* fera paraître à l'automne 2012 un numéro spécial portant sur les théâtres francophones de l'Ouest canadien.

l'anglais sur le français en contexte nord-américain. Quelques années plus tard, la pièce de Roger Auger, *Je m'en vais à Régina*, fait appel à une langue vernaculaire franco-manitobaine, qui transgresse allègrement les frontières linguistiques séparant les deux langues. Produite au Cercle Molière en 1975, *Je m'en vais à Régina* met en scène les membres de la famille Ducharme, qui confrontent leurs réalités respectives à travers des dialogues qui alternent aisément du français à l'anglais. Selon Roland Mahé, alors directeur du Cercle Molière, il s'agit de la « première véritable pièce franco-manitobaine [...] où l'on voyait pour la première fois sur scène une famille de Franco-Manitobains [...]. On voyait ce que c'était de vivre dans un milieu minoritaire » (Léveillé, 2005 : 345).

D'abord publiée chez Leméac en 1976, la pièce est perçue par le critique québécois Jacques Godbout comme une illustration de la disparition imminente des francophones de l'Ouest et de « l'avenir que nous préparent les tenants du bilinguisme [...] le mélodrame québécois transposé » (1976 : x). Elle est toutefois publiée à nouveau aux Éditions du Blé en 2007, accompagnée de deux autres pièces d'Auger formant une trilogie intitulée *Suite manitobaine*. Dans la préface qu'il consacre à l'ouvrage, Bryan Rivers soutient que « ce qui distingue les trois pièces, plus que leur contenu, c'est qu'elles constituent la pierre d'angle du théâtre franco-manitobain » (2007 : 14). Il aura fallu attendre plus de trente ans pour que soit ainsi reconnue la valeur de la pièce qui a inauguré une dramaturgie exposant le bilinguisme des Franco-Manitobains.

Il faut dire que le bilinguisme a longtemps été perçu comme un agent de « corruption linguistique » du français entraînant un « appauvrissement du tissu langagier par la domination de la langue anglaise » (Harel, 1989 : 89). Très prononcée chez les Québécois, cette perception d'un anglais corrosif, « tapi à l'intérieur du cheval de Troie du bilinguisme » (Tessier, 2001 : 29), s'est imposée auprès des autres francophones dans le discours entourant la question des langues officielles du Canada. Le bilinguisme des francophones minoritaires s'apparentait alors à un mal nécessaire qui, conjugué à l'interdiction ou à la réduction de l'enseignement en français dans les communautés minoritaires jusque dans les années 1960 et à sa dévaluation dans la vie quotidienne, contribuait à miner leur identité francophone. On pouvait mesurer les effets de ce bilinguisme dans l'accent, la prononciation, la syntaxe et le vocabulaire éloignés de la norme française ou québécoise et imprégnés d'influences anglaises. Pendant

longtemps, les francophones de l'Ouest ont préféré ne pas afficher dans leurs productions théâtrales un bilinguisme ressenti comme emblème d'une infériorisation et d'une dégradation du français, d'autant plus que le théâtre a longtemps eu pour mission de promouvoir et d'enrichir la culture francophone en offrant un modèle linguistique idéalisé, emprunté le plus souvent au répertoire français. C'est ce qu'atteste le nom de la plus ancienne troupe de théâtre francophone au Canada, le Cercle Molière, créée à Saint-Boniface en 1925 et dont le répertoire a longtemps compris des œuvres « fortement inspirées par le style français de l'époque, plusieurs des auteurs étant d'origine européenne » (Léveillé, 2005 : 342).

Des degrés de bilinguisme

Bien qu'elles aient bousculé l'horizon d'attente de l'écriture franco-manitobaine, les pièces de Roger Auger n'ont pas eu au Manitoba l'effet qu'ont connu celles de Michel Tremblay au Québec. Il faut se rappeler qu'en 1968, *Les Belles-Sœurs* de Tremblay imposait le recours au joual comme nouvelle norme d'écriture dramatique, ce qui a considérablement contribué au développement de la dramaturgie et de l'institution théâtrale au Québec. La situation n'est pas comparable au Manitoba français. Non seulement on ne disposait pas alors d'une institution théâtrale suffisamment développée pour promouvoir la création d'un répertoire franco-manitobain, mais le bilinguisme des francophones minoritaires constituait, en outre, un paradoxe difficile à promouvoir puisque « le recours à l'anglais, qui permet de faire apparaître le sujet minoritaire dans sa condition spécifique, est aussi le signe de sa disparition » (Leclerc, 2009 : 17). Comment accepter de se reconnaître dans ce sujet bilingue perçu comme emblème de perte? Toutefois, avec l'affirmation nationaliste du Québec, qui va réduire le fait français au territoire du Québec, la langue ne sera plus perçue comme un agent d'unification du Canada français : « toute ambition sur le plan géolinguistique [...] est virtuellement interdite [aux] écrivains francophones hors Québec [et] la déterritorialisation du français amène une décrispation vis-à-vis de l'anglais » (Tessier, 2001 : 31).

Cette nouvelle attitude par rapport à leur bilinguisme incitera alors les auteurs franco-canadiens à l'explorer dans des œuvres qui font appel aux anglicismes et aux alternances de codes anglais-français, mais de

façon prudente, de sorte que l'anglais n'occupe pas une place diégétique² qui ferait concurrence au français comme langue de la narration. Le recours à l'anglais dans les œuvres à caractère hétérolingue³ prend des formes différentes selon l'éloignement par rapport au centre québécois et la densité de la communauté francophone dont il est question. Dans son étude comparée des éléments exogènes dans l'œuvre poétique du Franco-Ontarien Jean Marc Dalpé et dans celle de Louise Fiset, Ontarienne qui s'est établie à Winnipeg où elle a commencé à publier, Jules Tessier conclut : « Contrairement à Louise Fiset qui s'approprie en quelque sorte la langue autre, qui la fait sienne pour en insérer des passages dans ses poèmes, Dalpé utilise le procédé à des fins documentaires, comme outil, toujours, pour évoquer une société en situation de langue dominée » (Tessier, 2001 : 63). C'est aussi ce que met en relief l'étude des pièces de Dalpé, où les alternances codiques sont rares et n'ont pratiquement aucune valeur diégétique puisque l'information qu'elles livrent n'est pas essentielle pour faire avancer le récit (Ladouceur, 2010a : 188). Il faut dire que, pour les francophones de l'Ontario, si la proximité avec le centre de la francophonie canadienne procure des avantages certains, elle impose aussi des modèles difficiles à contourner (Ladouceur, 2010a : 188). Le marché théâtral québécois est très convoité et il est composé d'une forte majorité de francophones qui sont unilingues ou ont une connaissance très limitée de l'anglais et qui ne sont pas disposés à entendre sur scène autre chose qu'un anglais minimal et accessoire, c'est-à-dire un anglais qui ne mette pas en péril la suprématie du français comme langue de narration (Ladouceur, 2010b : 208).

Plus loin vers l'Ouest, l'exploration d'une identité bilingue se poursuit à travers une « bilingualisation de l'écriture » (Léveillé, 2005 : 26) littéraire et théâtrale, qui va s'afficher sur scène de façon très audacieuse avec la production de *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* de Marc Prescott au Collège universitaire de Saint-Boniface en 1993. Comme le souligne Léveillé :

² Selon la narratologie développée par Gérard Genette, la « diégésis » est le « récit pur » et l'univers diégétique est le « lieu du signifié » (1983 : 13).

³ Dans son ouvrage *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Rainier Grutman (1997) propose d'utiliser le terme « hétérolinguisme » pour qualifier les manifestations littéraires du multilinguisme.

Pochades d'étudiants ou pas, *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* fait partie des moments incontournables du théâtre du Manitoba. Rarement au cours des vingt ans qui ont suivi *Je m'en vais à Régina*, de Roger Auger, la dramaturgie n'avait osé aller aussi loin dans son utilisation du langage populaire et dans sa description de la société (2005 : 386).

Il est intéressant de noter ici que c'est dans le cadre d'un spectacle amateur produit dans un contexte étudiant que la parole aura pu s'éloigner d'une certaine correction linguistique pour investir les ressources de la langue vernaculaire et du bilinguisme de la jeune génération représentée dans la pièce.

Pas anglophone, pas francophone, bilingue!

D'entrée de jeu, l'intrigue fort habile de *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* impose le recours au bilinguisme des personnages francophones de la pièce. Après avoir surpris et ligoté un premier cambrioleur francophone [Lui] qui s'est introduit dans son appartement, une jeune femme [Elle] est victime d'un second cambrioleur [Him], anglophone cette fois, qui la ligote à son tour. Comme ce dernier ne parle qu'anglais, les deux autres personnages doivent lui parler en anglais ou traduire pour lui les répliques qu'ils échangent en français ainsi que le contenu d'un journal intime rédigé en français, comme le montre cet extrait :

ELLE – Je trouve pas ça drôle, moi.

LUI – *She thinks it's pretty funny.*

ELLE – Non je trouve pas ça drôle. Pas du tout.

LUI – *Correction here. She doesn't think it's funny – she thinks it's hilarious.*

HIM – *It's a goddam riot! I'm gonna split a gut. [Him rit.] Man! Sorry, sorry if I don't speak French. I took a class once, but I forget everything, everything except: [Avec un énorme accent.] Dje m'excuse, but dje ne parluh pas fraanzaiz.*

LUI – *Not bad.*

ELLE – *It could use some work.*

LUI – *Maybe you could teach him.*

ELLE – Ta gueule! (Prescott, 2001 : 62)

Outre un bilinguisme affiché, la pièce donne à entendre une critique acerbe des construits identitaires, jugés désuets, qui ont cours en milieu minoritaire. Alors que l'enseignante, qui travaille dans le milieu protégé d'une école francophone, s'efforce de parler uniquement le français correct et dénué d'anglicismes que promeut une certaine élite franco-manitobaine, le cambrioleur qu'elle a assommé s'exprime dans un français vernaculaire cumulant les alternances de langues et les anglicismes. Représentatif d'un contexte minoritaire où le bilinguisme est une nécessité incontournable pour les francophones, Jacques revendique son hybridité linguistique et culturelle comme un gage d'authenticité, comme en témoigne l'échange suivant :

ELLE – Je n'ai pas besoin de vivre au Québec pour vivre en français! Je peux la vivre pleinement ma culture au Manitoba.

LUI – *Bullshit!* Ça c'est de la *bullshit* pure et simple. Tu peux pas vivre en français au Manitoba. C'est mort. [...] Moé, je suis bilingue, pis tous les Franco-Manitobains que je connais sont bilingues (Prescott, 2001 : 48-51).

Dans une version remaniée de la pièce, qui a fait l'objet d'une production à Saint-Boniface et à Edmonton en 2009, Prescott va encore plus loin et ajoute : « Pis c'est ça que je suis : bilingue. Pas anglophone, pas francophone : BILINGUE » (2009a : 51). Cette affirmation a pour effet de revendiquer un bilinguisme perçu comme une composante essentielle de son identité dans un contexte où on ne peut être francophone qu'en étant bilingue. Plutôt qu'une menace pour le français, le bilinguisme en contexte minoritaire peut aussi se concevoir comme un outil de résistance puisqu'il est la condition *sine qua non* pour demeurer francophone (Ladouceur, 2010b : 208). C'est une question à laquelle Prescott est particulièrement sensible depuis son séjour à Montréal : « À l'École nationale de théâtre, Marc Prescott a dû confronter son identité franco-manitobaine : il se fait demander si son bilinguisme peut nuire à la qualité de son français, d'autant plus que certaines des expressions qu'il écrit ne sont pas comprises des Québécois » (*Culture francophone*, 2011). Peu lui en chaut puisqu'il écrira alors *L'année du Big-Mac*, une pièce produite à l'École nationale de théâtre en 1999 et qui « marquera à jamais "l'orientation textuelle" du jeune auteur. Jouée pour la première fois par les finissants de l'École, cette pièce bouscule la conception de la dramaturgie avec un style au parler cru, parfois "franglisé" au goût des jeunes franco-manitobains » (*Culture francophone*, 2011). Prescott poursuivra son exploration du bilinguisme avec des pièces comme *Big*,

produite en 1998 au Théâtre du Nouvel-Ontario dans le cadre d'une soirée intitulée *Contes d'appartenance*, et *Bullshit*, créée en 2001 au Cercle Molière sous le titre *Poissons*.

Cette exploitation des compétences bilingues des francophones minoritaires coïncide avec la remise en question identitaire de jeunes qui cherchent à s'approprier leur bilinguisme et le réclament comme composante fondamentale de leur identité. L'étude menée par Diane Gérin-Lajoie en 1997 dans des écoles secondaires franco-ontariennes révèle que « la majorité des jeunes interrogés se percevaient comme possédant une identité bilingue » (2001 : 65), un concept qui se révèle beaucoup plus complexe et nuancé que l'ont fait voir des études antérieures. Selon Gérin-Lajoie, le concept d'identité bilingue n'est pas « un phénomène transitoire menant inmanquablement à l'assimilation des jeunes au groupe anglophone majoritaire. Les parcours identitaires examinés démontrent plutôt un va-et-vient continu d'une frontière linguistique à l'autre, ce qui nous amène à constater la présence d'un phénomène de mouvance » (p. 68). C'est la liberté de se mouvoir d'une langue à l'autre que revendique le concept d'identité bilingue, une liberté qui ouvre des perspectives très riches à la création en transgressant des frontières linguistiques qui se voulaient auparavant beaucoup moins poreuses.

Surtitres anglais

Une manifestation de cette porosité des univers linguistiques serait la popularité que connaissent les surtitres anglais dans les théâtres franco-canadiens depuis quelques années. Instaurée en 2005 au Théâtre français de Toronto, cette pratique a, par la suite, été reprise par quelques théâtres franco-ontariens. La Troupe du Jour de Saskatoon a emboîté le pas en 2007, suivie de l'UniThéâtre d'Edmonton et du Théâtre la Seizième de Vancouver en 2008. Il s'agit d'une initiative qui témoigne non seulement d'une ouverture envers la langue anglaise et la communauté anglophone avec laquelle on a tissé des liens, mais aussi d'une volonté d'exploiter les conditions propres au contexte dans lequel ces théâtres évoluent plutôt que d'en subir les contraintes. En ouvrant les productions francophones à un public anglophone nombreux, auquel ces théâtres n'avaient pas accès auparavant, cette stratégie accroît leur diffusion et leur rentabilité. Toutefois, ce ne sont pas tous les théâtres francophones à l'extérieur du Québec qui ont recours aux surtitres anglais. Parmi les 14 théâtres

professionnels francophones hors Québec regroupés dans l'Association des théâtres francophones du Canada, il n'y a que les théâtres de l'Ouest, et quelques théâtres de l'Ontario, qui ont recours aux surtitres anglais. Les troupes francophones de l'Acadie, l'Escaouette et le Théâtre populaire d'Acadie, ainsi que le Cercle Molière n'y font pas appel dans leurs productions. Il faut comprendre que ces théâtres disposent d'une masse critique de spectateurs francophones suffisante pour ne pas avoir à rejoindre aussi un public anglophone.

Suivant le modèle des sous-titres utilisés au cinéma, les surtitres sont projetés sur un écran situé près de la scène ou intégré au décor. Cette technique permet à l'auditoire de recevoir le spectacle dans sa forme originale et d'avoir ainsi accès, dans leur intégralité, à des œuvres qui seraient autrement inintelligibles. En 2003, Linda Dewolf commentait ainsi la popularité du surtitrage dans les festivals internationaux de théâtre :

Désireux de provoquer une confrontation stimulante entre les écritures dramatiques contemporaines étrangères et la dramaturgie d'expression française, les théâtres et les festivals proposent désormais un large éventail de textes d'une nouvelle génération d'auteurs accompagnés d'une traduction. Le surtitrage permet de faire connaître, à la fois aux professionnels du théâtre et au public, toute la variété des styles et des thèmes de l'écriture dramatique contemporaine (2003 : 102).

En contexte canadien, le surtitrage permet aux théâtres francophones d'ouvrir le spectacle à un vaste auditoire anglophone qui lui était auparavant inaccessible. On attire ainsi un public anglophone désireux de découvrir de nouveaux auteurs ou des textes qui ne sont pas présentés en anglais. Les francophones peuvent aussi inviter amis et conjoints anglophones à les accompagner au théâtre. L'emploi des surtitres permet aux francophones et aux francophiles qui n'utilisent pas fréquemment le français d'être exposés à la langue française tout en profitant d'un soutien en anglais pour faciliter la compréhension. La présence des surtitres suscite toutefois des critiques. On craint que cela encourage une certaine paresse linguistique chez les francophones et contribue à l'anglicisation déjà très accentuée dans les milieux francophones minoritaires. Sensibles à ces critiques, plusieurs théâtres n'offrent les surtitres que pour certaines représentations, laissant ainsi à ceux qui le désirent la possibilité d'assister à la pièce sans surtitres.

Traduction et surtitrage

Si les surtitres représentent un atout pour une production théâtrale dans la mesure où ils permettent de la présenter telle quelle à des auditoires variés, ils nécessitent toutefois un dispositif technique important et sont soumis à des contraintes de fidélité et d'économie très différentes de celles de la traduction conventionnelle. Cette dernière existe de façon autonome par rapport au texte source, ce qui lui permet d'en modifier la structure ou le contenu et de s'en éloigner considérablement pour viser une meilleure compréhension auprès du public cible. On ne peut prendre de telles libertés avec les surtitres : ils doivent coller de près au texte de départ, car les deux versions sont livrées simultanément sur scène. Ils doivent aussi s'intégrer au spectacle d'une façon qui soit compatible avec la scénographie et permette une lecture aisée. Enfin, l'équipement servant à la projection doit être disposé de manière à ce que le technicien puisse voir les surtitres et entendre les dialogues afin de s'assurer qu'ils soient simultanés. Dans cette optique, on aura demandé aux interprètes de ne pas déroger au texte, ce qui est toutefois imprévisible, car il arrive que la mémoire joue des tours.

Projetés pendant le spectacle, les surtitres transmettent l'information visuellement et n'interfèrent pas avec l'écoute du spectateur, ce qui lui permet d'entendre les dialogues et les accompagnements sonores dans leur version originale. Cependant, cette sollicitation visuelle peut causer une distraction et nuire à la réception du message, comme le souligne Marvin Carlson :

Supertitles, forcing spectators to shift their focus, even if momentarily, away from the stage, are much more actively disruptive, since they are directly competing with other stimuli to the visual channel, leaving unimpeded the auditory channel. [...] Thus in the spoken theatre the supertitle leaves open the reception channel it is designed to replace [aural] and blocks the major one not involved in the problem it seeks to solve [visual]⁴ (2006 : 197).

⁴ Les surtitres, parce qu'ils obligent les spectateurs à détourner les yeux de la scène, ne serait-ce que momentanément, sont très perturbants, car ils sont en concurrence directe avec d'autres stimuli d'ordre visuel, sans toutefois encombrer la transmission auditive. [...] Dans le théâtre parlé, le surtitre laisse intouché le canal de transmission qu'il a pour fonction de remplacer [auditif] tout en bloquant le canal de transmission majeur qui n'est pas en cause dans le problème qu'il tente de résoudre [visuel]. (Nous traduisons.)

Cette remarque vaut pour un public qui ne comprend pas les dialogues livrés sur scène dans une langue étrangère, mais elle concerne moins le spectateur multilingue capable de saisir à la fois les messages transmis oralement par les interprètes et visuellement par les surtitres, donc susceptible de voyager de l'un à l'autre à son gré. C'est le cas des francophones de l'Ouest canadien, qui sont bilingues par nécessité et peuvent aisément comprendre les dialogues livrés en français et en anglais. Cette compétence langagière génère une contrainte particulière : afin de ne pas nuire à la communication auprès des spectateurs bilingues capables de comprendre les messages livrés dans les deux langues, les surtitres doivent demeurer très fidèles au texte de départ. Outre une équivalence sémantique, les surtitres doivent rechercher l'économie des moyens linguistiques retenus, éliminer l'information jugée non essentielle et privilégier une langue aisée et rapide à lire afin d'atteindre la plus grande efficacité, car « [l']immédiateté de la communication théâtrale exige que le message transmis soit immédiatement compréhensible » (Ladouceur, 2005 : 56).

À titre d'exemple, comparons le texte original à la version traduite et surtitrée de la pièce d'Évelyne de la Chenelière *Bashir Lazhar*, créée au Théâtre d'Aujourd'hui en janvier 2007. Dans l'extrait suivant, un enseignant corrige au tableau la dictée donnée à ses étudiants et explique les erreurs auxquelles elle a donné lieu :

« Mes onze cent francs devaient suffire... : » Devaient. Imparfait du verbe « devoir », à la troisième personne du pluriel : « a-i-e-n-t ». Vous avez tendance à mettre un « s » dès qu'il s'agit du pluriel. Pourtant, en conjugaison, cette règle ne s'applique pas. Un peu plus difficile : « Un ouvrage qui pût ... : » non pas du verbe « puer » mais bien du verbe « pouvoir ». Silence. C'était une plaisanterie. Silence. La plaisanterie ne doit pas être un prétexte à abandonner le travail. ... : « qui pût attirer ». « Attirer » est alors à l'infinitif, et sa terminaison est « e-r » et non « e » accent aigu. [...] « ... : Qui pût attirer » est donc le verbe pouvoir conjugué au subjonctif imparfait, donc avec un accent circonflexe sur le « u », mais je peux concevoir que vous ne maîtrisiez pas ce temps de verbe. C'était un petit piège. J'aime bien les petits pièges (de la Chenelière, 2003 : 56).

Dans la traduction de la pièce signée par Morwyn Brebner et produite au Tarragon Theatre de Toronto en novembre 2008, le même extrait se lit comme suit :

“My eleven hundred francs would have to last me three years.” That's future conditional. Note the use of the auxiliary “would”. A little more difficult: “A sphere of joy and silence in which --” No, not “witch” with a broom but “which” the non-

restrictive pronoun. Quiet. That was a joke. Quiet. Jokes aren't an excuse to stop working... After "which", there's a clause, separated by commas, then we return to "I was building a tomb--" [...] "Tomb" of course has a silent "b". It was a little trap. I like little traps very much (de la Chenelière, 2008a : 5).

Invitée à Edmonton par l'UniThéâtre, la production québécoise originale y fut présentée en octobre 2008, en français avec surtitres anglais, devant un public majoritairement composé de francophones bilingues et d'anglophones unilingues. Le surtitrage a été effectué par Shavaun Liss sous la supervision de Louise Ladouceur⁵. D'abord inspirée de la traduction faite par Brebner, la version surtitrée a dû être considérablement remaniée dans un souci de fidélité au message du texte source et de parcimonie dans la formulation du texte cible. Voici le même extrait dans la version surtitrée :

"My eleven hundred francs were supposed to last me..." That is the past tense. Make sure you use the past tense of the third person plural. You have a tendency to put an "s" at the end of a verb to make it plural. But for verbs that rule doesn't apply. A little more difficult: "A work touted to draw public attention to me." Not trout as in the fish, but tout as in to praise. Quiet. That was a joke. Jokes are not an excuse to stop working. "Touted to draw ..." This is an infinitive and does not require conjugation. [...] To tout is a synonym of to acclaim, but I would not have expected you to master such exacting vocabulary. It was a little trap. I like little traps very much (de la Chenelière, 2008b : diapos 143-155).

Selon Yvonne Griesel, l'emploi des surtitres propose un nouveau modèle de transmission par la traduction puisqu'il s'adresse à trois types de destinataires : ceux qui comprennent uniquement la langue source du texte joué, ceux qui comprennent uniquement la langue cible des surtitres et ceux qui comprennent les deux : « *The peculiarity of theatre translation is that these three modes of communication must occur parallel to each other, that is, at the same time and place, and overtly. Thus, the target text is perceived differently*⁶ » (2005 : 6). La réception de la pièce passe donc par des canaux de transmission différents selon les compétences linguistiques des spectateurs, ce qui agit sur l'interprétation dont elle fait

⁵ Shavaun Liss et Louise Ladouceur ont aussi produit les surtitres anglais de sept autres spectacles présentés par l'UniThéâtre, de 2008 à 2011.

⁶ La particularité de la traduction théâtrale réside dans le fait que ces trois types de communication ont lieu parallèlement, au même moment et au même endroit. Le texte cible est ainsi perçu différemment. (Nous traduisons.)

l'objet de part et d'autre. Cette divergence entraîne une multiplication des messages qui peut, à son tour, être mise à profit dans la création théâtrale en proposant des lectures différentes du même spectacle.

Surtitrage et multiplication des messages

D'abord employé pour reproduire en d'autres langues le message livré sur scène, le surtitrage ouvre aussi des perspectives nouvelles en création artistique. Il dépasse alors sa fonction première d'accompagnement par la traduction et devient un matériau intégré à la matrice originale du spectacle pour en multiplier les lectures possibles. Comme l'explique Marvin Carlson : « *the printed words of the supertitles may remain primarily an aid to understanding for a part of the audience, but for many will operate instead as simply another element in the multi-channelled reception experience offered by theatre*⁷ » (2006 : 198-199). Ce fut le cas de *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, reprise seize ans après sa création à Saint-Boniface par la troupe Les Chiens de soleil, puis présentée pour la première fois avec surtitres anglais à Edmonton par le Théâtre au Pluriel du Campus Saint-Jean en novembre 2009.

À la différence des autres pièces habituellement unilingues présentées avec surtitres anglais à Edmonton, *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* est une œuvre hétérolingue qui traite de bilinguisme et dont la structure même exploite les compétences bilingues des Franco-Manitobains. Non seulement on ne peut comprendre la pièce si on n'est pas soi-même bilingue, mais l'efficacité même des dialogues repose sur des équivoques, des quiproquos et des jeux de mots fondés sur une bonne connaissance des langues et des cultures d'expressions française et anglaise. Poursuivant l'exploration du bilinguisme entrepris dans la pièce, les surtitres anglais ont été intégrés au spectacle sur un mode parfois ludique qui contribuait à en amplifier la dimension hétérolingue et interculturelle. Chargés avant tout d'offrir une traduction anglaise des dialogues français, les surtitres transmettaient aussi parfois des messages indépendants de ceux qui étaient livrés sur scène. Non plus subordonnés aux dialogues, les surtitres ont alors acquis une valeur diégétique autonome au sein du spectacle.

⁷ Les mots imprimés des surtitres agissent surtout comme un outil facilitant la compréhension pour une partie de l'auditoire, mais pour plusieurs ils seront plutôt un autre élément parmi les nombreux canaux de communication et de réception participant à l'acte théâtral. (Nous traduisons.)

D'entrée de jeu, la traductrice était campée sur scène, d'où elle activait son ordinateur au vu et su de tout l'auditoire. Pendant la représentation, les interprètes étaient appelés à interagir avec elle et avec les surtitres. Ainsi, dans une réplique où un personnage énumère les noms des membres d'une famille fort nombreuse, l'interprète a pu compenser un trou de mémoire en jetant un coup d'œil aux surtitres anglais où apparaissait le nom recherché. Plus qu'un aide-mémoire, les surtitres pouvaient transmettre un jugement critique sur les messages qu'ils étaient chargés de traduire. Ainsi, lorsqu'un des personnages francophones hurle son exaspération avec une série de « Fuckduhduhfuckfuck-fuckfuck » (Prescott, 2001 : 42) crieée sur un air bien connu de la série *Star Wars*, le surtitre affichait le message suivant : « ♪#●*~→%●#☺☎&☹^☹@ ♪!☹\$!☹!♪ » (Prescott, 2009b : surtitre 298). Les spectateurs étaient alors invités à interpréter cette traduction à leur façon, selon leurs propres références et préférences. On aura pu y voir un effet de censure, un jeu auquel se prête la traduction pour souligner l'aspect péjoratif du message ou une impossibilité d'en déchiffrer le sens réel. Quoi qu'il en soit, ce procédé de traduction avait une fonction essentiellement ludique, ce qu'ont souligné les rires des spectateurs, puisqu'il exprimait sur un mode comique autre chose que le message livré sur scène par l'interprète.

Par la suite, les surtitres sont devenus la voix de la traductrice s'adressant directement au public pour le rassurer sur la difficulté qu'il aurait pu éprouver à comprendre les propos du cambrioleur anglophone, dont l'auteur avait modifié la langue pour lui injecter un « rap slang » très accentué. Ces répliques étaient, en outre, livrées avec un accent prononcé qui les rendait difficiles à décoder pour les spectateurs non avertis. En voici un extrait issu de la version publiée en 2001 et de la version manuscrite révisée par l'auteur en 2009 :

HIM – It's just way too funny! I thoughts I was fucked when I tripped the neighbor's alarm – especially when I hears the police sirens. So I makes like a hockey player and I gets the puck out of there. I jumps the fence into the back yard, and by then, the cops are pretty close, eh! Then I looks around and I sees that the window's busted, right? MegaBonai! I mean, I got a horseshoe stuck right up my arse! Shit! I got the whole fuckin' ranch! (Prescott, 2001 : 61)



HIM – That shit's whack! I thoughts I was fucked when I tripped the neighbor's alarm - especially when I hears the popo'scomin'. So I makes like a hockey player and I gets the puck out of there, you know what I'm sayin'?. I jumps the fence into the back yard, and by then, the popos be closin' in! Then I scopes the place out, recon style and I sees that the window's busted. Foschizzle! I mean, I got a horseshoe stuck right up my ass! Hell! I got the wholefuckin' ranch! (Prescott, 2009a : 61)

Parce qu'elles étaient originellement en anglais, ces répliques ne faisaient pas l'objet de surtitres. Cependant, après la première représentation, nous avons découvert qu'une partie de l'auditoire ne saisissait pas bien l'argot du cambrioleur anglophone. Il s'agit ici d'un écart générationnel surtout, car les jeunes anglophones ou bilingues semblaient à l'aise avec ce genre de langage, qui échappait toutefois aux plus âgés. Ayant pris conscience du problème, nous avons dû renoncer, par manque de temps, à produire des surtitres anglais qui auraient accompagné les répliques du cambrioleur anglophone et facilité ainsi leur compréhension. Toutefois, poursuivant la démarche ludique entreprise dans cette production, nous avons commenté la chose lors de la seconde représentation en adressant une mise en garde au public par l'entremise d'un surtitre projeté au début de l'extrait cité plus haut : « *If you don't understand what this guy is saying, don't worry – Neither does 50 % of the rest of the audience. (This message brought to you by your friendly neighbourhood supertitle)* » (Prescott, 2009b : surtitre 602). Les surtitres sont ainsi devenus la voix d'un personnage hors champ dont le discours se superposait aux dialogues de la pièce jouée sur scène.

À la lumière de cette expérimentation, on doit ajouter au modèle de Griesel, pour qui le surtitrage communique le même message de trois façons différentes selon que le spectateur est francophone, anglophone ou bilingue, le fait que les messages transmis peuvent aussi ne pas coïncider d'une langue à l'autre. Outrepassant alors leur fonction de traduction pour remplir une fonction créatrice, les surtitres génèrent un discours indépendant, non similaire à celui qui est livré sur scène. La multiplicité des messages rendue ainsi possible ajoute à la complexité de la communication théâtrale et en élargit le potentiel en mettant à profit des applications encore peu exploitées du surtitrage.

Conclusion

Façonnées par un hétérolinguisme que les jeunes francophones bilingues revendiquent comme composante identitaire essentielle, les langues vernaculaires des communautés francophones de l'Ouest canadien explorent une porosité des frontières linguistiques qui ouvre des perspectives très riches à la création théâtrale. Tout en exploitant le bilinguisme des Franco-Canadiens, le recours aux surtitres a d'abord servi à reproduire le message en anglais afin de rendre les productions théâtrales accessibles à un vaste public anglophone. Le surtitrage a donné lieu, par la suite, à des expérimentations qui lui ont conféré de nouvelles

fonctions. Plutôt que de multiplier le même message, les surtitres ont été intégrés au spectacle sur un mode ludique afin de transmettre des messages multiples à des auditoires hétérogènes, qui les interprètent selon les compétences linguistiques et les préférences de chacun. Amplifiant ainsi les dimensions interculturelles du spectacle, ils fournissent un supplément de sens⁸ qui permet de scruter les rapports entre les langues et les cultures. En ce sens, le surtitrage offre un terrain fertile à l'exploration des espaces où se définissent de nouvelles identités dans l'imbrication des langues et des cultures qui les composent⁹.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGER, Roger (1976). *Je m'en vais à Régina*, Montréal, Leméac.
- AUGER, Roger (2007). *Suite manitobaine*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
- CARLSON, Marvin (2006). *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Culture francophone, la vitalité culturelle du Canada français* [site Web] (2011), [http://culturefrancophone.ca/teteatete/31_mgprescott/] (26 mai 2011).
- DE LA CHENELIÈRE, Évelyne (2003). *Au bout du fil; Bashir Lazhar*, Paris, Éditions théâtrales.
- DE LA CHENELIÈRE, Évelyne (2008a). *Bashir Lazhar*, trad. anglaise de Morwyn Brebner, version manuscrite fournie par la traductrice.
- DE LA CHENELIÈRE, Évelyne (2008b). *Bashir Lazhar*, surtitres anglais de Shavaun Liss, sous la supervision de Louise Ladouceur, d'après la traduction de Morwyn Brebner.
- DEWOLF, Linda (2003). « La place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène », *Recherches théâtrales au Canada*, n° 24, vol. 1-2, p. 92-108.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- GÉRIN-LAJOIE, Diane (2001). « Identité bilingue et jeunes en milieu francophone minoritaire : un phénomène complexe », *Francophonies d'Amérique*, n° 12 (automne), p. 61-69.
- GODBOUT, Jacques (1976). « Avant-propos », dans Roger Auger, *Je m'en vais à Régina*, Montréal, Leméac, p. ix-xi.

⁸ À cet effet, voir l'étude de Nicole Nolette (2008).

⁹ Cette recherche a été menée dans le cadre d'une subvention de l'Alliance de recherche université-communautés sur les identités francophones de l'Ouest canadien accordée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

- GRIESEL, Yvonne (2005). « Subtitles and Translation Towards an Integrative View of Theatre Translation », *MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, Saarbrücken, [En ligne], [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html] (le 26 juin, 2011).
- GRUTMAN, Rainier (1997). *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides.
- HAREL, Simon (1989). *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule.
- LADOUCEUR, Louise (2005). *Making the Scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Éditions Nota bene.
- LADOUCEUR, Louise (2010a). « Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 2, n° 13, p. 183-200.
- LADOUCEUR, Louise (2010b). « La parole bilingue des minorités francophones de l'Ouest sur les scènes canadiennes », dans Patrice Brasseur et Madelena Gonzalez (dir.), *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity*, Cambridge Scholars Publishing, p. 197-212.
- LECLERC, Catherine (2009). « L'Acadie s'éclate-t-elle à Moncton? Notes sur le chiac et la distance habitée », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance : études en marge de La distance habitée*, Sudbury, Prise de parole, p. 15-36.
- LÉVEILLÉ, Roger (2005). *Parade, ou Les autres*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
- NOLETTE, Nicole (2008). *Traduire la dualité linguistique de l'Ouest canadien pour la scène anglophone*, mémoire de maîtrise, Edmonton, Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta.
- PRESCOTT, Marc (2001). *Big; Bullshit; Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
- PRESCOTT, Marc (2009a). *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, version révisée manuscrite produite au Collège universitaire de Saint-Boniface (28-31 octobre) et au Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta (Edmonton) (5-6 novembre), p. 51.
- PRESCOTT, Marc (2009b). *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, surtitres anglais de Shavaun Liss, sous la supervision de Louise Ladouceur, Théâtre au Pluriel, Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta (Edmonton), 5-6 novembre.
- RIVERS, Bryan (2007). « Roger Auger, fondateur du théâtre moderne franco-manitobain », dans Roger Auger, *Suite manitobaine*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, p. 7-15.
- TESSIER, Jules (2001). *Américanité et francité : essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Le Nordir.