

L'adaptation théâtrale au Québec

Paul Lefebvre and Pierre Ostiguy

Number 9, Fall 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28747ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, P. & Ostiguy, P. (1978). L'adaptation théâtrale au Québec. *Jeu*, (9), 32–47.

l'adaptation théâtrale au québec

Au Québec, on ne fait pas que traduire le théâtre, on l'adapte aussi, et beaucoup. Telle pièce qui se passait à New York retrouve son action transposée à Montréal. Avec l'essor du théâtre québécois, créateurs et publics ont accompli une évolution qui les a menés à une possession du théâtre produit ici. D'abord négligeable, le nombre de textes québécois s'est mis à croître au sein de l'ensemble de la production. Ce processus de *québécoïsation* a, bien sûr, influé sur notre vision des dramaturgies étrangères.

Longtemps, les pièces étrangères, autres que celles de la France, nous sont parvenues à travers des traductions (et toute traduction est une lecture) faites à Paris. Pourtant, comme le déclare Gilles Marsolais :

"Notre façon de traiter le français international est bien éloignée de celle de nos cousins français. Nous avons un vocabulaire, une respiration, un esprit qui nous est propre. Il s'agit donc de donner à nos comédiens un texte qui leur facilitera, au-delà des mots, le contact profond avec leurs personnages" ¹.

Outre les adaptations locales de pièces non francophones, nous retrouvons aussi celles de pièces françaises pour la scène québécoise : le phénomène est particulièrement intéressant puisqu'il pose de façon très nette une rupture entre la dramaturgie française et la nôtre.

Le terme générique d'"adaptation québécoise" dissimule en fait diverses attitudes face à la conception de la traduction au théâtre. Transposer une intrigue dans un contexte québécois rend-il toujours le spectacle plus pertinent ? L'adaptation n'est-elle quelquefois qu'un truc pour justifier l'emploi du langage populaire québécois ? À partir de quatre adaptations québécoises représentatives de ce phénomène, nous nous proposons de tracer un portrait du quoi, du comment et du pourquoi de l'adaptation québécoise.

une nomenclature problématique

Il est inutile de chercher des "appellations contrôlées" dans ce domaine. Traducteurs et adaptateurs emploient souvent des vocables différents pour décrire une mé-

1. Marsolais, Gilles, "Traduire et monter *Mademoiselle Julie*", *les Cahiers de la Nouvelle Compagnie théâtrale*, vol 11, n° 2, p. 12-13, (p. 13).

me opération ou encore un même terme pour identifier des travaux différents. En effet, il peut être plus ou moins aisé de se retrouver parmi le fatras de désignations suivantes : traduction, adaptation, interprétation, version, paraphrase, transtraduction, tradaptation et (nous aurions quelquefois envie d'ajouter) trahison. Ainsi, dans leur collection "Traduction et Adaptation", les éditions Leméac présentent *Equus* comme une adaptation québécoise de la pièce du Britannique Peter Shaffer. Or, il s'agit d'une simple traduction; Jean-Louis Roux précise même qu'il s'agit d'une traduction utilisable (à condition de changer quelques termes) par toute la francophonie. Pour éviter une confusion certaine, il importe de donner tout de suite une définition du mot adaptation à laquelle on puisse se référer.

Adaptation : traduction très libre d'une pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour ou la rajeunissent.

Dictionnaire Le Petit Robert

Nous avons choisi cette définition parce qu'elle tient compte du caractère aléatoire de la représentation d'une pièce dans un contexte culturel autre que l'original.

Nous venons de voir que cette définition s'articule autour de la notion de traduction. Or traduire, toujours selon le *Robert*, c'est : "faire que ce qui est dans une langue le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés". La deuxième partie de cet énoncé pose des problèmes particuliers au niveau de la traduction théâtrale. Si l'adaptation est une forme de traduction, on s'interroge : peut-on traduire du "français de France" au "français du Québec" ? Sans essayer de régler la question de la situation du langage québécois face au français dit international, nous traiterons des aspects de ce problème qui touchent au champ de la traduction et de l'adaptation.



Faut jeter la vieille, pièce de Dario Fo, adaptation de Paul Buissonneau et Jean-Louis Roux. Production du T.N.M., Montréal, 1970.

(photo : André Le Coz)

L'objet spécifique de cet article sera l'étude des textes scéniques adaptés en contexte québécois à partir de textes théâtraux préexistants. Cela limite le champ d'étude; nous ne nous préoccupons pas ici des textes dérivés d'autres genres littéraires (tel le *Gilgamesh* de Michel Garneau, inspiré d'une épopée). Nous laisserons aussi de côté les transformations de textes basées sur la parodie ou la stylisation tels le *Cid maghané* de Réjean Ducharme, *Lear* de Jean-Pierre Ronfard ou *Hamlet, prince de Québec* de Robert Gurik.

L'adaptation peut suivre deux axes au niveau du changement de contexte : un axe spatial et un axe temporel. Certaines adaptations ne se font que sur l'axe spatial; citons celles que Michel Tremblay a faites des pièces de Paul Zindel *Et mademoiselle Roberge boit un peu* et *l'Effet des rayons gamma sur les vieux garçons*. La "paraphrase" que Jean-Claude Germain a faite des *Faux-Brillants* de Félix-Gabriel Marchand illustre l'adaptation qui joue uniquement sur le plan temporel; on modifie un texte québécois du siècle dernier afin de le rendre accessible à la sensibilité contemporaine. Enfin, il arrive souvent que l'on adapte et l'espace et le temps ! Sur cette voie, Robert Lalonde resitue *les Trois Soeurs* de Tchekhov dans l'Abitibi des années cinquante.

L'adaptation est un phénomène spécifiquement théâtral; on imagine mal une adaptation québécoise du *David Copperfield* de Dickens. Le théâtre, art social, s'adresse à un groupe dans un lieu et un moment précis. Il se doit d'adhérer à la collectivité beaucoup plus que les autres genres littéraires qui, eux, sont perçus à travers une démarche et un rythme individuels. Le texte théâtral s'énonce au public lors d'une représentation; or, cette représentation doit tout transmettre. Si le traducteur de roman ou de poème est toujours libre de mettre une note explicative au bas de la page, cette pratique est impossible au théâtre.

adapté-québec

Traductions et adaptations sont nées au Québec dans la seconde moitié des années soixante, le phénomène suivant l'essor du théâtre québécois. Auparavant, l'inexistence d'une tradition théâtrale autochtone ne pouvait soulever avec acuité les problèmes de notre relation avec les autres dramaturgies. La première adaptation importante fut celle du *Pygmalion* de George-Bernard Shaw par Eloi de Grandmont, présentée au T.N.M. en janvier 1968. L'exemple (qui venait à point) était donné et les traductions et adaptations québécoises allaient se multiplier, devenant un phénomène courant dans la première moitié des années soixante-dix. Maintenant, certains théâtres — tels le T.N.M., la N.C.T. et la Compagnie Jean-Duceppe (qui a beaucoup fait pour la popularisation des traductions et adaptations québécoises) — ne présentent presque plus de textes étrangers qui n'ont été au moins révisés au Québec.

Les adaptateurs québécois sont habituellement auteurs, metteurs en scène ou comédiens. Parmi les auteurs, citons Michel Tremblay (*Paul Zindel, Tennessee Williams et Mademoiselle Marguerite* de Roberto Athayde), Michel Garneau (*la Tempête* de Shakespeare), Jean-Claude Germain (*les Faux-Brillants*) et Sauvageau (*Désir sous les ormes* d'Eugène O'Neill). Chez les metteurs en scène et les comédiens, entre autres : Jean-Louis Roux (*l'Ouvre-boîte* de Victor Lanoux, *la Cruche cassée* d'Heinrich von Kleist. Roux fait surtout de la traduction), Paul Buissonneau (*Faut jeter la vieille* de Dario Fo), Yvan Canuel et Albert Millaire. Il y a aussi ceux, plus rares, dont la traduction et l'adaptation constituent la majorité de leurs activités : parmi eux, le très prolifique René Dionne (*Aux yeux des hommes* de John Herbert, *Visa le noir, tua le blanc* de Dale Wasserman, *le Premier*, d'Israël Horowitz, *les*



Le Premier, pièce d'Israël Horowitz; traduction et adaptation de René Dionne. Production du Théâtre de Quat'sous, Montréal, 1975. (photo : André Corneillier)

Après-midi d'Emilie de Gaither) dont l'abondante et excellente production a beaucoup contribué à imposer l'adaptation québécoise.

Au niveau de l'édition, Leméac a créé une collection intitulée "Traduction et Adaptation". Cette collection a publié, de 1970 à 1976, sept adaptations ou traductions. Par contre, malgré leur nombre grandissant, aucun nouveau titre n'est venu enrichir la collection depuis bientôt deux ans.

On adapte surtout des pièces contemporaines, dont un grand nombre proviennent des Etats-Unis. On comprendra que la parenté des contextes culturels facilite de beaucoup les transpositions. Hormis les Américains (Tennessee Williams, Eugène O'Neill), on a assez peu touché aux auteurs culturellement "pesants", même en traduction : un Lorca, trois Shakespeare, un Strindberg, quelques Tchekhov et Bernard Shaw...

À l'intérieur de la définition que nous avons donnée de l'adaptation québécoise, on retrouve cependant diverses attitudes face au texte original. Ces diverses attitudes se manifestent par les écarts que l'on observe entre le texte de départ et la version québécoise. C'est en s'attachant à décrire ces écarts que l'on arrive à comprendre la nature de l'adaptation québécoise et à cerner avec une certaine précision le travail de l'adaptateur.

Nous avons choisi de disséquer quatre adaptations que nous avons jugées représentatives des divers problèmes que soulève le phénomène. Il s'agit de *Pygmalion*², nouvelle version d'Eloi de Grandmont de la pièce de George-Bernard Shaw; de l'adaptation que Robert Lalonde a faite des *Trois Soeurs*³ de Tchekhov; de l'Ou-

2. Créée au Théâtre du Nouveau Monde en janvier 1968.

3. Créée par le Théâtre de la Manufacture en janvier 1977.

vre-boîte 4, interprétation de Jean-Louis Roux et Yvon Deschamps du *Tourniquet* de Victor Lanoux; et de *la Folle du quartier latin* 5, adaptation québécoise de Roland Lepage de *la Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux.

le jeu des niveaux de langue

L'Irlandais George-Bernard Shaw a publié *Pygmalion, romance in five acts*, en 1916. Traduisant très fidèlement le texte de Shaw, de Grandmont n'a changé que le contexte; on passe du Londres de 1916 au Montréal d'aujourd'hui. L'action de la pièce de Shaw se déroule dans divers lieux ou quartiers précis de la capitale anglaise. Les rues et places de cette ville que citent les personnages et dont Shaw parle dans ses indications scéniques ont beaucoup plus qu'une simple fonction illustrative, ils ont une fonction significative car l'argument de la pièce repose sur la relation entre le lieu d'origine (et ses connotations sociales et économiques) et son influence sur le langage. De Grandmont, dans sa "nouvelle version", a réorganisé les lieux dans un contexte montréalais, mais avec une grande fidélité à l'esprit de Shaw. Wimpole Street devient la rue Bonsecours dans le Vieux-Montréal, Chelsea Embankment se transforme en Chemin de la Côte Sainte-Catherine et Lisson Grove en Pointe Saint-Charles. Quant aux lieux qui servent à indiquer les distances des déplacements, Eloi de Grandmont a même consulté une carte de Londres afin que les indications montréalaises leur correspondent. Ceci apporte quelques changements de détails,



Pygmalion, pièce de George B. Shaw; traduction et adaptation d'Eloi de Grandmont. Production du T.N.M., Montréal, 1968. (photo : André Le Coz)

4. Créée au Théâtre du Trident à l'automne 1975.
5. Créée au Théâtre du Trident à l'automne 1976.

telle l'averse londonienne qui se transforme en chute de neige; de Grandmont y transpose même les détails scéniques de Shaw; si un personnage se retrouve "very wet around the ankles", son double québécois aura le "pantalon maculé de neige sale et de calcium".

Pour ce qui est de l'époque, il n'y a rien à changer dans le dialogue; de Grandmont a supprimé les éléments inadéquats des très longues descriptions de costumes et de décors et il n'a eu qu'à remplacer le phonographe à cylindres de Higgins par une enregistreuse.

Sauf le professeur Higgins qui conserve son identité nominale, les personnages prennent des noms québécois plus ou moins rapprochés de leur désignation originale : Eliza Doolittle — Elise Lacroix, colonel Pickering — colonel le Picard, Miss Clara Einsford-Hill — Mlle Claire Berger-Mouton (!), etc.

Quant au dialogue, Eloi de Grandmont a suivi très fidèlement le texte original. Les digressions sont extrêmement rares et ont habituellement pour cause l'intraduisibilité directe d'un jeu de mots ou d'un exercice de diction.

Fait très important, la pièce joue sur les écarts de niveaux de langue; le *cockney* ordurier d'Eliza s'oppose à l'anglais parfait de Higgins. Il fallait rendre concrètement cette situation dans un contexte québécois; donc on opposera le joul au "bon parler français". Ce qui donne :

Eliza : then what did you take down my words for ? How do I know Whether you took me down right ? You shew me what you wrote about me. (...) Whats that ? That aint proper writin. I cant read that.

Elise : Ben ! Pour qu' c'est faire que vous avez écrit quoss cé que j'disa ? Comment cé que j'peux savoir que toute cé que vous avez écrit su moé, c'est correct ? Vous allez me montrer ça drette là, toute quoi c'que c'est que vous avez écrit su moé. (...) Quossé qu'cé ça ? S'pa de la vra écriture, j'peux pas lire ça.

Eloi de Grandmont n'a pas employé du joul pour du joul mais pour reproduire le niveau de langue équivalent au *cockney* londonien. Cependant, nous remarquerons que, tout comme chez Shaw, le langage populaire d'Eloi de Grandmont est caractérisé par une certaine retenue. Si les deux auteurs ne se gênent pas pour exploiter les fautes de syntaxe, de prononciation et la pauvreté de vocabulaire le langage populaire, celui-ci est exempt de termes vraiment vulgaires. On notera, comme le fait remarquer Jean-Claude Germain dans la préface de l'édition H.R.W. des *Belles-Soeurs*, que c'est dans *Pygmalion*, donc dans la traduction avant la création, que le joul a fait son entrée au théâtre québécois.

Par un subtil jeu d'équivalences, Eloi de Grandmont a produit une version très fidèle à l'original de Shaw, reproduisant à l'échelle locale un *Pygmalion* en tous points semblable à celui de son auteur.

traduire les systèmes

Si, pour adapter *Pygmalion*, Eloi de Grandmont n'avait pratiquement que des lieux et des noms à transposer, il était impossible de ne s'en tenir qu'à ces opérations pour adapter les *Trois Soeurs* du dramaturge russe Anton Tchekhov. La pièce, en effet, est enracinée dans des conditions historiques et sociales qui n'ont pas d'équivalents directs au Québec. L'action de la pièce se déroule dans une petite ville de la province russe, au début du siècle. La maison de trois soeurs, filles d'un général décédé, sert de point de rencontre aux officiers de l'importante garnison militaire en poste. Or, il n'existe pas au Québec de milieu militaire tel que Tchekhov le présente. Il fallait donc à Robert Lalonde une bonne dose de créativité pour québécoiser

les Trois Soeurs. Il travaillait d'ailleurs à ce texte plusieurs années et en avait produit deux versions préalables dont l'une acadienne.

Le problème majeur était de trouver un équivalent local au milieu militaire du texte russe. Dans la pièce originale, le milieu militaire n'a pas cette connotation de "machisme" que l'on retrouve dans la culture latine; il s'agit plutôt de l'expression d'un milieu clos. Dans la version québécoise, l'adaptateur a transposé ce milieu fermé dans lequel évoluent les personnages par le milieu scolaire. Ce choix (présent dans l'original par les personnages de Koulyguine et d'Olga) est renforcé par les changements spatio-temporels. À l'opposition province russe/Moscou (opposition sur laquelle est basée la dynamique de l'action) est substituée l'opposition Val-d'Or (Abitibi)/Montréal. Quant à l'époque, on a choisi les années cinquante, le dernier acte se déroulant en août 1959. On peut trouver un peu faible le rapprochement entre les deux situations historiques. Lalonde a toutefois pris soin de remettre les choses dans leur juste perspective; il a très bien rendu l'atmosphère d'une société en voie de disparition. Faut-il ajouter que l'adaptateur avait quelques pas d'avance sur l'auteur pour ajuster son texte aux circonstances; Tchekhov écrivant sa pièce en 1901 ne pouvait présumer de la suite de l'histoire. Les discours de Touzenbach et de Verchinine n'ont pas toute l'acuité relative (Lalonde n'est pas tombé dans le piège facile de la prophétie) de ceux de Steve Jacob et d'Ernest Gagnon. Cette "connaissance de la suite" a aidé à mieux intégrer la version québécoise dans son contexte historique, lui donnant ainsi un degré de force correspondant au texte tchékhovien.

Lalonde a généralement suivi le texte russe réplique par réplique sans adopter une attitude trop servile à l'égard de l'original. Les seuls changements majeurs au niveau du texte sont la suppression de quatre personnages sans grande importance. Ces suppressions mineures, dont les rares répliques sont récupérées par d'autres personnages, ne modifient en rien le déroulement de l'action. Lalonde s'est aussi permis de raccourcir certains passages trop longs, surtout les "dissertations" de Verchinine-Gagnon. Tout s'enclenche parfaitement et avec ingéniosité. L'exode final, causé dans la version russe par le départ des troupes pour la Pologne, tient son origine, dans la version québécoise, de la construction de l'école régionale à Rouyn, forçant le personnel enseignant à quitter la petite école de Val-d'Or.

Le commandant de batterie Verchinine devient Ernest Gagnon, président de la commission scolaire; Soliony, devenu Lionel Lemaire, ne cite plus Lermontov mais Saint-Denys Garneau; Touzenbach, russe de nom allemand, cède sa place à Steve Jacob, francophone de nom anglais. Il serait trop long d'énumérer tous les détails par lesquels Lalonde enracine de façon étonnamment solide sa pièce au Québec. La nordicité que les Québécois partagent avec les Russes nous rend probablement très réceptif à la façon dont Tchekhov dessine la psychologie de ses personnages : ce qui explique, en partie, la justesse de ton du texte québécois des *Trois Soeurs*.

Lalonde, qui a travaillé avec un interprète russe, est surtout satisfait de la langue et du ton qu'il a adoptés pour sa version. Selon lui, les traductions françaises de Tchekhov sont habituellement plus littéraires et "larmoyantes" que l'original. Le texte de Lalonde, très coulant, très direct (le russe est une langue répétitive; Lalonde a adapté ce fait de langue au génie de la langue française, beaucoup moins récurrente) exprime à merveille l'univers tchékhovien. Il est intéressant, à ce point de vue, de comparer le texte de Lalonde à celui d'une version française renommée, celle d'Elsa Triolet.



Les Trois Soeurs, pièce d'Anton Tchekhov; adaptation de Robert Lalonde. Production du Théâtre la Manufacture, Montréal, 1977.

Macha : ... Je vais m'en aller... Je suis aujourd'hui dans un de ces états de mélancolie, je ne suis pas gaie, il ne faut pas m'écouter. (Riant à travers ses larmes) On se verra plus tard, en attendant, adieu, ma chérie, j'irai n'importe où.

Irina (mécontente) : Vraiment.

Olga (les larmes aux yeux) : Je te comprends, Macha.

Solioni : Quand un homme se met à philosopher, cela donne de la philo-sophistique ou, disons, de sphistique; mais si c'est une femme qui se met à philosopher, alors ça tourne à la mords-moi le doigt.

Macha : Que voulez-vous dire par là, homme tout à fait terrifiant ?

Angèle : ... J'm'en vas là, j'ai trop l'air bête. Faites-en pas de cas, c'est rien. (Elle rie les larmes aux yeux) On jamera plus tard... Là, j'm'en vas chez nous, y doit attendre. J'm'en vas chez nous mais si j'm'écoutais, j'm'en irais ben n'importe où...

Isabelle : Ben voyons, qu'est-ce que t'as ?

Gisèle (à travers ses larmes) : J'te comprends donc, Angèle.

Lemaire : Quand un homme se met à penser, on appelle ça philosopher. Mais quand c'est une femme qui pense on appelle ça du "Ben oui, j'te comprends donc".

Angèle : Qu'est-ce que c'est censé vouloir dire ça ? Y es-tu assez bête, ce gars-là !

En plus de faire ressortir la fluidité du langage de la version québécoise, cet extrait montre de façon fort éloquent certains problèmes que peuvent poser ici l'usage de traductions que nous impose la France, surtout lorsque l'on a affaire au langage familier. L'expression : "Çà tourne à la mords-moi le doigt" est plutôt obscure pour la majorité des spectateurs d'ici.

Parce qu'elle permet une expression juste et remarquablement directe des intentions dont Tchekhov a investies *les Trois Soeurs*, l'adaptation de Lalonde est un exemple probant de ce qu'une adaptation bien faite peut accomplir pour rendre accessible

un texte issu d'un autre contexte culturel.

la langue de molière et le coeur du frère andré

C'est sous le vocable d'*interprétation* que Jean-Louis Roux et Yvon Deschamps ont présenté *l'Ouvre-boîte*, leur version du *Tourniquet* de Victor Lanoux. La pièce s'échafaude sur une situation simple mais efficace : dans un lieu clos sont enfermés un intellectuel et un naïf.

Dans *le Tourniquet*, Jean, l'intellectuel, parle un français très international qui s'oppose au parigot de Jacques; de plus, il est souvent question de petits pois "Saupiquet".

Dans *l'Ouvre-boîte*, Jean parle toujours un français irréprochable qui s'oppose au joual de Jacques. Quant aux petits pois "Saupiquet", ils sont devenus de la soupe aux pois "Habitant".

Seules les répliques de Jacques (joué par Deschamps, évidemment) ont été modifiées. L'argot parisien a été traduit en joual montréalais. En général, les répliques du Jacques québécois sont plus étoffées que celles de son homonyme français.

On n'a pas touché au langage de Jean, l'intellectuel. Seuls quelques rares termes comme *blinder pour miser* et *centre urbain pour centre d'achat* ont été changés. Un exemple montre différences et similitudes.



L'Ouvre-boîte, pièce de Victor Lanoux; adaptation de Jean-Louis Roux et Yvon Deschamps. Production du T.N.M., Montréal, 1974. (photo : André Le Coz)

le Tourniquet

Jacques (après un temps) : Non, je ne comprends qu'une chose, c'est que je vais crever et je vais crever avant toi, rien que pour t'emmerder, ce sera bien fait pour ta gueule !

Jean : Ne dis pas ça, c'est méchant. Tu deviens méchant, là !

Jacques : Et alors, je vais me gêner, tiens d'ailleurs je ne sais pas ce qui me retient de ne pas crever tout de suite, rien que pour voir ta gueule !

Jean : Là, ce serait difficile !

l'Ouvre-boîte

Jacques (après un temps) : Non, j'ai compris pas. Pis j'veux pas le comprendre, à part d'ça. J'sais 'ien qu'in affaire : c'est que j'crève de faim, pis c'est tout ! Ah, non ! J'pense à in' autre affaire; Pis ch'us ben content de l'savoir, à part d'ça. Pis c't'in affaire, c'est comme qu'on est parti là, m'as crever avant toé. Ah, ah ! 'Ien qu'pour te faire chier ! Ben bon pour toé !

Jean : Ne dis pas ça : c'est méchant ! Tu deviens méchant, là !

Jacques : Çartain ! Je sais pas qu'est-ce qui me r'tient d'pas mourir, icitte, là. Nette, frette, sec; tombé raide mort... 'ien qu'pour avoir le fun de t'voir la face, après ça !

Jean : Là, ce serait difficile !

La pièce se déroule dans un endroit imprécis et clos. Ceci simplifie plusieurs choses : ni lieux, ni institutions à modifier. En fait, nous avons déjà fait mention de la seule institution dont il est question, c'est-à-dire les conserves "Saupiquet" et "Habitant".

Bref, jamais on ne s'éloigne de texte original et aucun élément étranger n'y est ajouté. On n'a effectué que la transposition du langage populaire du personnage de Jacques et le passage des pois à la soupe.

quand la création s'en mêle

Si *Pygmalion* et *l'Ouvre-boîte* étaient très proches du texte premier et *les Trois Soeurs* proche de l'esprit original, *la Folle du quartier latin* de Roland Lepage prend de bonnes distances par rapport à son texte de départ, *la Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux. Lepage s'est permis de grandes libertés; s'éloignant fréquemment de l'esprit et de la lettre de Giraudoux, Lepage a créé une oeuvre en bien des points étrangère à son modèle.

On le devine par le titre, le premier changement que Lepage a effectué en est un de lieu. De Paris, l'intrigue se transporte à Québec; l'action du premier acte de la pièce de Giraudoux se passe "Terrasse chez Francis, place de l'Alma"; celle de la version de Lepage a lieu "Terrasse de la Nouvelle-France, rue du Trésor". Si, dans la version française, le fait de situer l'action dans Chaillot n'avait qu'une valeur anecdotique (la démolition du Trocadéro pour faire place au Palais de Chaillot), Lepage, dans son adaptation, accroît l'importance des lieux afin d'inscrire dans son texte une dimension pamphlétaire contre la défiguration du Vieux-Québec.

Aux changements spatiaux s'ajoute un changement temporel. Notre époque remplace les années quarante. Les souvenirs de la folle et de ses compagnes passeront de la fin du siècle dernier à Paris au Québec d'il y a une cinquantaine d'années. Joséphine, ex-folle de la Concorde devenue la folle de la Grande-Allée, n'attend plus Sadi Carnot mais Alexandre Taschereau, tout comme on ne fait plus allusion à Grévy mais à Sir Lomer Gouin.

Plusieurs institutions parisiennes diffèrent de celles de Québec; en conséquence, Lepage a dû trouver certaines équivalences. Le sauveteur du pont de l'Alma devient un policier junior; Jadin, l'officier de santé à la retraite, se transforme en Alphonse Beauminet "ancien étudiant en première année de médecine à l'université Laval"; le jongleur en joueur de bolo, etc.

On a changé les noms des personnages qui n'avaient pas une consonance québécoise.

Si Aurélie, Constance, Gabrielle, Joséphine, Irma conservent leur nom, le baron Jean-Hippolyte Tomnard devient François-Marie Jonchereau Scott-La Fresnière; Adolphe Bertaud se transforme en Adolphe Berthiaume et Martial, le garçon de café, emprunte à la tradition italienne le prénom d'Angelo.

Au texte de Giraudoux, Lepage a apporté de multiples transformations. Celui-ci a effectué de nombreuses coupures, il a fréquemment rendu le texte plus explicite et il a radicalement opté pour une langue populaire.

Certaines coupures ne semblent avoir d'autre cause que celle de conserver le rythme que Lepage a donné à sa comédie; il a supprimé, au premier acte, les longues présentations du courtier et du prospecteur. D'autres coupures s'expliquent par le changement de contexte; toutes les légendes attachées aux égouts de Paris n'ont pas de correspondances québécoises et l'adaptateur, au début du second acte, a retranché une bonne partie du dialogue entre l'égoutier (devenu creuseur de trous) et la folle.

Lepage a étoffé de nombreux dialogues par rapport au texte de Giraudoux; si ce dernier n'écrit que :

Lepage écrit :

Irma : Le défenseur de Soleilland le satyre était maître Perruche. Il était vierge. Il l'a sauvé.

Irma : L'avocat qui a défendu Horace Truchon, le violeur, vous savez le monstre qui avait violé trois Ursulines, ben c'était maître Antoine Chapon; y était déjà tombé à ch'val sur une clôture, pis y avait complètement perdu ses esprits mondains, le pauvre ! Eh bien, rapp'lez-vous qu'il a obtenu l'acquittement.

Lepage étoffe non seulement les répliques mais aussi les situations : l'arrivée de Pierre-Pierrot est beaucoup plus complexe chez Lepage que chez Giraudoux.

La rupture la plus nette entre les deux versions touche la langue. Lepage a modifié le niveau de langue; le parler des personnages de *la Folle du quartier latin* n'a rien de giralducien. On n'a qu'à se référer aux exemples précités pour s'en rendre compte.

Par le nombre et la nature des changements, ce texte s'écarte beaucoup des trois précédents quant à l'attitude face à l'original. Lepage a utilisé *la Folle de Chaillot* en tant que structure dramatique élaborée. A partir de celle-ci, il a créé une oeuvre qui n'a aucune prétention à la traduction. Son travail tient plutôt d'un mélange d'emprunt et de création. Cette attitude apporte un éclairage intéressant sur les possibilités ouvertes à l'adaptateur québécois.

Si nous comparons les transpositions linguistiques des quatre adaptations, nous entrons dans un domaine qui touche surtout le côté traduction du travail d'adaptation. Dans le cas de *Pygmalion* et des *Trois Soeurs*, il s'agit du passage d'une langue étrangère au français tel que parlé au Québec; on y a respecté les divers niveaux de langue. Dans le cas de *l'Ouvre-boîte* et de *la Folle*, l'original était écrit en français "de France"; nous pouvons nous demander : est-il permis de parler dans ces cas-ci de traduction ? Chose certaine, si *l'Ouvre-boîte* respecte les niveaux de langue du texte de Lanoux, Lepage a remplacé le langage artificiel et poétique de Giraudoux par un vocabulaire truculent et populaire.

Face au texte de départ, l'adaptateur a le choix entre deux attitudes fondamentales : soit adapter pour traduire, soit adapter pour créer une nouvelle oeuvre, n'empruntant au texte premier que les éléments pertinents de sa structure dramatique. Parce qu'elle soulève d'intéressants problèmes, c'est sur la traduction à travers

l'adaptation que nous nous pencherons.



La Folle du quartier latin, pièce de Jean Giraudoux; adaptation de Roland Lepage. Production du Trident, Québec, 1976. (photo : Audet et Paillé)

le dramatique plutôt que le littéraire

Les adaptateurs semblent s'accorder sur un point dans leur travail : ne pas transmettre la lettre mais l'esprit de la pièce. Georges Mounin décrit avec acuité cette attitude :

"Tout ceci justifie le fait que la traduction théâtrale, quand elle est écrite, non pas pour une édition scolaire, universitaire, ou critique, uniquement faites pour être lues, mais quand elle est écrite pour être jouée, doit traiter le texte original de telle façon, qu'on se trouve toujours en présence d'une adaptation autant que d'une traduction. Avant d'être fidèle au vocabulaire, à la grammaire, à la syntaxe, au style même de chaque phrase quelconque du contexte, il faut d'abord être fidèle à ce qui fait que c'est un succès théâtral dans son pays d'origine. Il faut en traduire la valeur proprement théâtrale avant de se soucier de rendre la valeur littéraire ou poétique (et s'il y a conflit dans la traduction de ces deux valeurs, choisir la première, contre la seconde). Il faut, comme disait Mérimée, non pas traduire l'ouvrage (écrit) mais traduire la pièce (jouée) 6."

Les adaptateurs considèrent primordiale la compréhension des mécanismes dramatiques propres à la pièce. Eloi de Grandmont a lu et relu l'oeuvre théâtrale de Shaw plusieurs fois afin de bien connaître les rouages de l'humour *shawian*. Robert Lalonde avoue avoir dû lire à plusieurs reprises le second acte des *Trois Soeurs* avant de comprendre que la pierre d'angle en était la soirée manquée. Ce n'est qu'une fois

6. Mounin, Georges, "La Traduction au théâtre", *Babel*, vol. XIV, n° 1/1968. p. 7-11, (p. 8).

la structure dramatique assimilée que l'adaptateur peut entreprendre son travail d'écriture.

Comme on l'a vu plus tôt, la notion d'adaptation est liée à celle de traduction. Traduire, souvenons-nous, c'est "tendre à l'équivalence sémantique et expressive de deux énoncés". Cependant, ceci est assez complexe dans le cas d'une traduction littéraire; traduire la littéralité ou la théâtralité d'un texte pose des problèmes particuliers. Dans un article intitulé "La traduction littéraire est-elle un genre à part ?", Jean-Paul Vinay déclare :

"Un secteur important de la traduction littéraire est en fait obligé – point essentiel – de pousser très loin l'adaptation pour préserver certaines qualités de l'original. C'est certainement le cas de la traduction poétique, c'est aussi le cas de la traduction de pièces de théâtre, domaine par excellence de la langue familière, transparente, "qui passe la rampe" 7."

Devant traduire la valeur théâtrale d'un texte, il devient quelquefois préférable d'adapter afin de recréer la relation spectacle/spectateur qu'avait voulue l'auteur. Cette démarche demande évidemment du traducteur (devenu adaptateur) d'importantes qualités créatrices. Le traducteur théâtral ne travaille pas que sur le texte; il a en plus une fonction extralittéraire. Non seulement il doit être fidèle aux structures du texte mais il doit aussi tenir compte des relations qui unissent la pièce au public.

Évidemment, s'il est souvent nécessaire d'adapter pour traduire, ceci n'est pas une règle absolue. Il arrive que les contextes sociaux du texte original n'aient pas d'équivalents québécois; il doit alors s'effectuer une traduction fidèle en tous points.

du français (de France) au français du Québec : traduire ?

Néanmoins, le cas de l'adaptation d'une pièce française au langage québécois pose la question de la relation entre cette opération et la traduction. Pour répondre à ce problème, *l'Ouvre-boîte* offre un exemple tout trouvé. Le français "international" de Jean reste inchangé alors que l'argot parisien de Jacques est transcrit en joul. Dans "Contacts, convergence et divergence", Fanny de Sivers donne un élément de la réponse :

"Si une communauté linguistique s'émiette géographiquement, si les contacts entre les différents groupes de cette communauté se relâchent, on assiste à la dialectalisation de la langue initiale qui peut amener une incompréhension totale entre les membres de la communauté initiale 8."

Souvent, de nos jours, une telle divergence est simultanée à une convergence du langage. Le Québécois est en contact quotidien avec le joul et le français international. Si on considère que la distance entre le français international et le parler populaire québécois s'échelonne selon les niveaux de langue (le même fait fonctionnant pour le langage populaire parisien), on peut avancer qu'un individu qui passe à un niveau de langue moins élevé le fait selon une divergence par rapport à la langue-norme, et ce, vers une dialectalisation. Ce qui revient à dire que si le joul et le langage parisien populaire ont une provenance commune, ils n'en sont pas moins deux parlars qui tendent à un état étranger l'un à l'autre. Alors, pour conserver dans une

7. Vinay, Jean-Paul, "La traduction littéraire est-elle un genre à part ?" *Meta*, vol. 14, n° 1, mars 1969, p. 5-21, (p. 8).

8. De Sivers, Fanny, "Contacts, convergence et divergence", in Martinet, André, éditeur, *la Linguistique*, Paris, Denoël, 1969, p. 60-63, (p. 62).

pièce le même rapport texte/public, il est nécessaire, si le langage populaire est employé, que celui-ci soit celui du public. Sinon, il se produit un effet de folklorisation. C'est pour cela que l'on doit appréhender le passage du parigot au joul comme une opération tenant essentiellement de la traduction. Le Québécois, à même de comprendre le français international de Jean, a besoin, pour qu'il se sente près du personnage, qu'on lui traduise le parler de Jacques.

des connotations

Remplaçant un contexte étranger par un contexte connu du spectateur, l'adaptateur permet de signifier par des moyens connotatifs ce qui, dans une traduction littérale, aurait été l'objet, de la part du spectateur, d'une démarche dénотative. Le grand avantage de l'adaptation est de faire appel à un réseau de connotations connu du spectateur; ce dernier est alors en mesure de comprendre plus facilement le déroulement du spectacle et de communiquer avec les intentions de l'auteur. Pour reprendre l'exemple des *Trois Soeurs*, un spectateur québécois ne connaissant rien de la Russie de Tchekhov doit accomplir une démarche intellectuelle (opération de dénотation) afin de découvrir et de comprendre l'éloignement entre Moscou et le lieu de l'action, alors que le spectateur russe perçoit immédiatement cette implication. Le Québécois à qui l'on présente la pièce adaptée qui s'articule autour de la distance Montréal/Val-d'Or est à même de saisir toutes les implications qu'une telle situation entraîne. À la démarche intellectuelle se substitue une démarche



La Maison de Bernarda Alba, pièce de Federico Garcia Lorca; adaptation de Michel Garneau. Production de la Compagnie des Deux Chaises, Ottawa, 1975. (photo : François Brunelle)

empirique (opération de connotation) relevant de l'acquis culturel; ces démarches s'accomplissant comme "allant de soi", elles laissent libre la pensée du spectateur, qui est alors plus à même de s'intéresser à l'essentiel de la représentation.

Les faits se rapportant à l'environnement ou à la culture du spectateur sont beaucoup plus riches en connotations que les faits qui lui sont extérieurs. Partageant avec son public un même contexte culturel, l'auteur dramatique tire profit des réseaux de connotations qui y sont inhérents. Transportées ailleurs, toutes ces connotations se trouvent affaiblies, voire même disparaissent. Il est certain que l'importance de ces connotations varie selon la pièce; si certains textes y ont beaucoup recours, d'autres sont moins ancrés dans leur contexte culturel d'origine. Si l'on désire recréer avec exactitude la relation spectacle/spectateur voulue par l'auteur, il est souvent préférable d'adapter, sinon il manquerait au spectateur trop d'éléments essentiels pour entrer en contact avec l'oeuvre. Évidemment, il s'avère quelquefois ardu pour l'adaptateur de trouver des équivalences culturelles qui puissent évoquer chez le spectateur des réseaux de connotations analogues à ceux de l'oeuvre originale.

l'illégitime québécois

Michel Garneau aime raconter cette anecdote qui eut lieu à la suite d'une représentation de sa traduction (il la nomme "tradaptation") de *la Maison de Bernada Alba* de Federico García Lorca. Tout en respectant le langage de Lorca, Garneau avait employé dans sa traduction des termes du langage populaire québécois, laissant l'action dans son contexte espagnol. Un spectateur vint le voir pour lui dire que les termes québécois l'avaient empêché de croire que la pièce avait lieu en Espagne. Ce à quoi Garneau répondit : "Si mes paysannes espagnoles avaient parlé le parisien populaire au lieu du langage rural québécois, y auriez-vous plus cru ?" Le spectateur réfléchit un court instant et répondit : "Oui." Garneau interprète cette attitude vis-à-vis du langage québécois comme un complexe, une aliénation. C'est donc qu'on considère le québécois comme incapable de traduire les niveaux correspondants des autres langues. Garenau parle de l' "illégitimité" du québécois.

Nous touchons ici à l'un des noeuds du problème. On considère adéquat l'emploi d'éléments appartenant au langage québécois dans les seuls cas où l'action a lieu au Québec. Comme on l'a vu lorsqu'il a été question du phénomène de la dialectalisation, les niveaux de langue suivent des axes divergents lorsqu'on se déplace dans l'espace, liant un niveau de langue non seulement à son niveau socio-économique mais à un espace géographique. Un niveau de langue (surtout populaire) porte deux principaux réseaux de connotations : celle d'un certain niveau social et le lieu de l'origine. Or, un niveau de langue marqué par des éléments québécois émet des connotations sur la situation québécoise (sens géographique). Cependant, si le traducteur veut respecter l'auteur (et ne pas aplatir sa traduction), il doit employer des termes de langage populaire si l'original utilise de semblables termes; devant un cas semblable, les traducteurs québécois se sentent souvent pris par un dilemme : recourir à un langage populaire de convention ou utiliser un langage populaire québécois. Opter pour le langage populaire québécois comme langue de traduction permet souvent de conserver certaines caractéristiques inhérentes à l'original; la traduction de René Dionne de *Qui a peur de Virginia Woolf?* rendait parfaitement toute la violence verbale du texte américain. Cette véracité, jamais une traduction neutre n'aurait pu la faire ressortir; les injures font mauvais ménage avec un langage qui cache la couleur de la pensée. Pourtant, une certaine catégorie de spectateurs et de traducteurs-adaptateurs semblent bloqués en entendant un dialogue en québé-

cois dans une pièce dont l'action se situe dans un autre pays. C'est donc qu'ils considèrent leur langue comme incapable de traduire un langage étranger de niveau équivalent. On a là une étonnante mais tangible relique d'un colonialisme culturel. Ceux qui ont ce réflexe de croire que le québécois n'est utilisable que dans le cas où l'action a lieu au Québec peuvent aussi se tourner vers l'adaptation; on fait ainsi d'une pierre deux coups : on emploie la langue des spectateurs et, pour se mettre en règle avec sa conscience, on situe l'action au Québec. Il faut user avec prudence de l'adaptation : sous des dehors québécois, une adaptation peut projeter une image fautive de la réalité à laquelle elle essaie de s'intégrer.

* * *

Une adaptation (même une simple traduction) n'a pas une vie éternelle. Gilles Marsolais écrit :

"L'original est marqué du sceau du génie créateur, mais, le plus souvent, la traduction répond à des exigences de lieu et de temps qui en font une oeuvre éphémère 9."

Il est évident qu'une adaptation est une lecture et que cette lecture se modifie à mesure que s'accroît la distance temporelle entre l'original et la version adaptée. La sensibilité propre à chaque époque entache les traductions; il suffit de comparer une traduction contemporaine de Shakespeare à celles de François-Victor Hugo pour prendre conscience de toute la portée de ce fait.

Sous le vocable d'adaptation québécoise, on a pu trouver diverses façons de transformer un texte, se situant plus ou moins près de l'original. Le travail de l'adaptateur n'est pas un travail qui s'effectue de façon unilatérale; il correspond surtout à la demande d'un public chez qui une tradition théâtrale a commencé de s'implanter. L'adaptation québécoise prouve la singularité de notre dramaturgie. Autrefois étouffée par le théâtre étranger, elle manifeste maintenant assez de force pour l'assimiler. Par contre, il ne faut pas chercher systématiquement chez les autres le matériau de soutien de notre dramaturgie; seule la poursuite de la création peut garantir l'avenir de notre dramaturgie.

paul lefebvre
en collaboration avec pierre ostiguy

9. Loc. cit.