

La traduction du théâtre américain au Québec

Annie Brisset

Volume 26, Number 2, Fall 1990

L'Amérique de la littérature québécoise

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035814ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035814ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brisset, A. (1990). La traduction du théâtre américain au Québec. *Études françaises*, 26(2), 49–51. <https://doi.org/10.7202/035814ar>

La traduction du théâtre américain au Québec

ANNIE BRISSET

Mon point de vue est celui qu'offre la traduction, la traduction dont on a pu dire qu'elle est «un miroir où se reflète en concentré le rapport à l'Étranger qu'entretient une culture».

Premier constat : c'est la dramaturgie américaine qui domine le répertoire dramatique de langue étrangère présenté au Québec dans les théâtres dits institutionnels, ceux qui touchent le plus large public. L'étude que j'ai réalisée sur une période de vingt ans, de 1968 à 1988, fait apparaître que le théâtre américain constitue à lui seul près de 40 % de tout le répertoire de langue étrangère. Il arrive donc assez loin devant le théâtre d'origine anglo-irlandaise (30 %). L'importance des pièces américaines est encore plus frappante quand on voit la place que les mêmes théâtres institutionnels réservent aux autres pièces de langue étrangère : italien (11 %), allemand (5 %), russe (4 %), espagnol (3 %). Incontestablement, le théâtre américain domine la scène québécoise. Notons que ce théâtre est exclusivement *nord-américain*. Autre fait digne d'être mentionné, la présence de ce théâtre devient plus forte à partir de la période référendaire, tout comme se multiplient à la même époque les versions québécoises des pièces américaines : la majorité des pièces empruntées au répertoire américain sont alors présentées dans une traduction faite au Québec.

Deuxième constat : les auteurs les plus fréquemment sollicités sont, par ordre d'importance, Tennessee Williams (13 fois inscrit au répertoire des théâtres institutionnels), Neil Simon (8 fois), Arthur

Miller (7 fois) et Eugene O'Neill (5 fois). Le choix des pièces les plus souvent représentées est également significatif: *la Mort d'un commis voyageur*, *l'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons* et *Désir sous les ormes*. Ces deux éléments révèlent que la «tragédie moderne», la tragédie au quotidien, domine le répertoire américain. Cette tragédie moderne a pour point d'appui l'aliénation sous ses formes sociales et psychologiques: famille, conflits de classes, etc. Avec ces composantes, le théâtre américain offre une matrice thématique dans laquelle peuvent se couler les grandes préoccupations qui traversent la société québécoise depuis un peu plus de vingt ans. On comprend donc pourquoi ce théâtre constitue un pôle d'attraction pour le Québec à un moment où il cherche à se libérer de ses aliénations et où il découvre son américanité. Signalons au passage que de nombreuses pièces américaines ne sont pas traduites au sens courant de ce terme; elles sont adaptées, c'est-à-dire que l'action est transposée au Québec. L'identification peut même aller jusqu'à substituer la signature du traducteur québécois à celle de l'auteur américain. Ainsi, *l'Effet des rayons gamma* est présenté comme une pièce que Michel Tremblay aurait composée d'après l'œuvre de Paul Zindel.

Le troisième et dernier constat porte sur la langue des pièces américaines jouées au Québec. Nous savons que l'une des principales caractéristiques de la nouvelle dramaturgie québécoise est l'utilisation d'une variante sociolectale du français parlé au Québec. Cet élément dramaturgique novateur qu'est la «joualisation» des dialogues a facilement pu être induit par le caractère sociolectal du théâtre américain, le théâtre le plus fréquenté au Québec. Une chose est sûre: le théâtre en joual de Michel Tremblay a ménagé dans le système théâtral du Québec une ouverture qui demeure inexistante dans le système théâtral de la France, tout au moins dans le secteur de la dramaturgie qui occupe une position institutionnelle comparable. Par la même occasion, ce nouveau théâtre a étendu la traduisibilité des sociolectes de la dramaturgie anglo-américaine, sociolectes qui trouvent un «équivalent naturel» dans la culture québécoise, mais non pas dans la culture française. La traduction des œuvres d'Arthur Miller ou d'Eugene O'Neill ne rencontre plus au Québec un vide linguistique. En fait, s'agissant de la France, la traduction des œuvres américaines à dominante sociolectale ne se heurte pas à une carence intrinsèque du système linguistique, puisque le colinguisme régional ou social existe en France comme au Québec. Les traducteurs français se heurtent plutôt à un vide linguistique dans le système normatif de la dramaturgie française. C'est cela même qui a bougé au Québec sous l'influence du théâtre américain dont le contenu correspond au discours identitaire de la société québécoise. En tout état de cause, un écrivain québécois a pu faire d'une langue qui lui était soufflée par le théâtre américain le tremplin d'une forme dramaturgique novatrice. Mais il fallait pour cela une conjoncture favorable. C'était en l'occurrence l'exaltation de la différence, une différence qui passait par la reconnaissance de l'élément américain dans

l'affirmation de l'identité québécoise. En l'absence de cette conjoncture particulière, aucun écrivain français n'a pu imposer pareillement l'exploitation dramaturgique d'un sociolecte équivalent aux sociolectes américains: l'idéologie unificatrice qui correspond à l'idéal de la République s'y oppose. Au Québec, par contre, même si elle a été induite par le théâtre américain, l'utilisation du vernaculaire a permis l'émergence puis la reconnaissance institutionnelle d'une dramaturgie nationale différente des modèles français.