



Le public et son traducteur : Profil idéologique de la traduction théâtrale au Québec

Annie Brisset

Volume 1, Number 2, 2e semestre 1988

La traduction et son public

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/037013ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/037013ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Trois-Rivières

ISSN

0835-8443 (print)

1708-2188 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brisset, A. (1988). Le public et son traducteur : Profil idéologique de la traduction théâtrale au Québec. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1(2), 11–18. <https://doi.org/10.7202/037013ar>

Tous droits réservés © TTR: traduction, terminologie, rédaction — Les auteurs, 1988

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/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le public et son traducteur: Profil idéologique de la traduction théâtrale au Québec

Annie Brisset

Traduire est un acte discursif que l'on cernerait donc mieux en le rapportant à ses conditions de production. Celles-ci dépassent très largement le contexte d'énonciation sur lequel insistent les didacticiens de la traduction lorsqu'ils posent, à bon droit, la question «Pour qui traduit-on?». Il ne suffit plus, en effet, de regarder les circonstances immédiates qui exercent des contraintes sur la reformulation des énoncés dans la langue-cible compte tenu de l'effet produit sur un lecteur hypothétique. La *fonction translativ*¹ est liée à tout ce qui organise le discours de la société réceptrice, à savoir le cadre institutionnel et plus précisément l'appareil idéologique dans lequel ce discours est inscrit.²

Le discours social est formé de tous les énoncés qui circulent dans une société. Il est pris dans des configurations idéologiques qui ont la propriété de structurer ce qui peut être pensé, dit ou écrit - et donc traduit - dans une société donnée. L'idéologie se définirait ici comme «le système - plus ou moins organisé - de notions, d'images et de "valeurs" grâce auquel une collectivité ou un individu organisent en un ensemble acceptable la diversité de leur expérience» (Châtelet, 1979, p. 89). L'idéologie correspond en ce sens à une vision du monde, c'est-à-dire à la conception des «rapports qu'entretient le "sujet" (de l'idéologie) avec la nature, avec autrui, avec son imaginaire (profane ou sacré), avec lui-même» (Châtelet, 1979, p. 89-90). Ces rapports sont concrétisés par des idéologèmes, à savoir des postulats ou des lieux communs sous-jacents aux énoncés et dont la fonction est de cristalliser une *doxa*, une opinion autour de certains sujets: «le Juif», «l'instinct maternel», «le colonisé»... Les idéologèmes assurent la cohérence et l'intercompréhension du discours parce qu'ils en forment le soubassement, l'articulation implicite.³

En prenant pour exemple la société québécoise depuis 1968, nous allons esquisser la manière dont s'effectue la régulation idéologique de la traduction théâtrale. Nous verrons d'abord comment le corpus entier de la dramaturgie en traduction s'organise et se modifie suivant la représentation de la condition québécoise dessinée par le discours nationaliste. Nous verrons ensuite comment les idéologèmes qui définissent l'objet «Québec» influencent la traduction proprement dite.

L'année 1968 a été au Québec, comme dans bien d'autres pays, une année pivot. En politique, elle marque la fondation du Parti québécois. En littérature, elle voit la naissance d'une dramaturgie nouvelle qui se dit elle aussi «québécoise» et qui rompt avec les modèles français: elle emploie notamment le langage vernaculaire qui, la même année, devient aussi langue de traduction.

Les observations qui suivent portent sur le répertoire des sept principaux théâtres du Québec⁴ depuis vingt ans, soit environ 260 traductions sur un total de plus de 700 oeuvres. La langue-source dominante est l'anglais qui représente près de 70% du répertoire étranger, suivi de très loin par l'italien qui en couvre 11% et de plus loin encore par l'allemand (5%), le russe (4%) et l'espagnol (3%). La place réservée aux autres dramaturgies est tout à fait négligeable. Le parcours de la dramaturgie étrangère fait apparaître, sans surprise, les deux pôles dominants de l'altérité: c'est d'abord la France (avec près de 150 oeuvres), mais à l'exclusion des autres représentants de la francophonie (on relève une seule pièce d'un autre auteur francophone étranger, Ghelderode); c'est ensuite le monde anglo-saxon, mais à l'exclusion presque totale du répertoire anglo-canadien, littéralement scotomisé. Le champ étranger ne recouvre donc pas n'importe quelle altérité dans la totalité des possibles. Ce champ est délimité et découpé en fonction d'une pertinence déjà fixée par l'Histoire et la situation géopolitique du Québec, mais construite également par le discours de la société.

La résurgence de l'idéal nationaliste à la fin des années 60 provoque une redéfinition de l'identité québécoise vis-à-vis de l'Autre. L'Anglais, le conquérant, n'est plus la seule butée de la quête identitaire. Il y a désormais aussi le Français qui rejoint dans l'imaginaire la place de l'Étranger. Il ne suffit plus de lutter contre l'hégémonie anglo-canadienne. Le moment est venu de rompre avec l'héritage linguistique et culturel de la France, car il entrave le plein épanouissement de l'*homo quebecensis*. On voit donc s'inverser la proportion respective des traductions venant de France et des traductions produites au Québec. Le continuel déclin des traductions françaises, qui s'était amorcé au début des années 70, s'accélère vertigineusement à partir du référendum sur la souveraineté. En contrepartie, les traductions québécoises enregistrent une remontée spectaculaire au point d'éliminer, ou presque, les traductions venant de France. Ce courant exprime une reterritorialisation incontestable des activités culturelles comme la traduction, que l'on rapatrie sur le lieu où l'on a besoin d'elle. Mais l'oeuvre n'est pas seulement traduite. Bien souvent, elle est naturalisée et par là-même annexée à la jeune dramaturgie québécoise: imitations et adaptations viennent enrichir son capital tout récent. Prenons l'exemple de la Compagnie Jean-Duceppe⁵:

Saison	Nb de trad.	Trad. françaises	Trad. québ.	Adaptations québ.
73-74	4	2	2	0
74-75	5	2	3	0
75-76	4	2	0	2
76-77	4	1	1	2
77-78	3	1	2	0
78-79	5	1	3	1
79-80	4	1	2	1

Total	29	10	13	6

80-81	3	0	2	1
81-82	3	0	2	1
82-83	3	0	3	0
83-84	5	0	3	2
84-85	5	0	4	1
85-86	3	1	0	2
86-87	4	0	4	0
87-88	3	0	2	1

Total	29	1	20	8

Total général	58	11	33	14

On observe que, jusqu'en 1979-1980, c'est-à-dire jusqu'à la période référendaire, la compagnie a recours aux traductions françaises dans une proportion voisine de 35 %. A partir de 1980-1981, les traductions françaises disparaissent au profit des traductions québécoises qui couvrent désormais presque tout le répertoire de langues étrangères. On note aussi que l'adaptation constitue en moyenne 42% des versions québécoises: près du quart de toutes les oeuvres étrangères montées par la compagnie sont en réalité des versions transposées au Québec.⁶ Ce phénomène est beaucoup plus marqué dans l'édition théâtrale où l'on juge même préférable de faire passer de véritables traductions pour des adaptations. C'est dire que la reterritorialisation des oeuvres étrangères détermine en bonne part leur acceptabilité dans le champ de la littérature québécoise et dans le champ plus vaste du discours traversé par la *doxa* nationaliste.

Arrêtons-nous précisément sur le rapport qui s'établit entre politique et traduction. Plusieurs événements ont jalonné depuis vingt ans le parcours vers l'émancipation du Québec. Inutile de dire que le théâtre est une caisse de résonance pour le discours social qui les a pris en charge. Un constat s'impose: en 1969-1970, 1977-1978, 1981-1982 et 1985-1986, la proportion des pièces québécoises augmente

aux dépens des traductions. Ces pointes où le nombre de pièces québécoises devient très supérieur à la moyenne correspondent aux grands moments politiques des vingt dernières années: les événements d'Octobre 1970, l'élection du Parti québécois en 1976, le référendum de 1980 et les élections de 1985 qui auraient théoriquement pu reconduire le Parti québécois au pouvoir. Étant donné que la programmation est en avance sur la représentation des pièces, on comprend qu'il y ait un léger décalage entre l'événement théâtral et l'événement politique. Il serait absurde de vouloir établir un lien direct entre les deux. La coïncidence signale plutôt que la *doxa* nationaliste qui entoure l'événement politique traverse également l'appareil et le discours de l'institution théâtrale. Les élections et le référendum n'ont pas surgi à l'improviste. Chaque fois précédés par un très long débat public, ces événements ont influencé le discours social. Le théâtre, qui est un lieu discursif par excellence, accompagne ces moments décisifs en privilégiant la dramaturgie québécoise. Il participe de cette manière à l'émancipation socio-politique du Québec. De prime abord, la coïncidence entre les événements d'Octobre 1970 et la pointe qui va de 1969-1970 jusqu'en 1971-1972 peut sembler fortuite. Ce serait oublier que les événements d'Octobre marquaient la culmination d'un mouvement autonomiste qui fut jalonné d'actions, parfois violentes, tout au long des années 60. Ces événements étaient l'expression d'un vaste courant d'opinion qui n'est pas étranger à l'apparition simultanée du parti indépendantiste et de la dramaturgie «québécoise» en 1968. La place prépondérante que les pièces québécoises occupent aussitôt après dans le répertoire en offre un témoignage supplémentaire. Mais comment expliquer ensuite la pointe de 1985-1986 dont la date correspond à la défaite du Parti québécois? A l'instar des élections de 1976 et de 1981, celles de 1985 cristallisent le discours social, momentanément et avec intensité, autour du thème de l'identité québécoise et des revendications nationalistes. Il n'y a aucune raison pour que le milieu théâtral échappe aux polarisations du discours social au moment précis où les positions identitaires se radicalisent et se solidifient. Il s'affirme plutôt comme un moteur de l'émancipation nationale à un moment où les élections risquent de porter au pouvoir une classe politique moins sensible aux aspirations indépendantistes.

Au Québec, peut-être mieux qu'ailleurs, le sujet traduisant apparaît comme un sujet collectif, porte-parole d'une société qui s'est forgée un système de représentations, un imaginaire où l'indépendance se projette comme l'idéal socio-politique à atteindre. Le discours de l'autonomie a pour arrière-fond un récit symbolique où apparaissent toujours les mêmes acteurs pris dans un rapport antagoniste, le colonisateur et le colonisé, l'exploiteur et l'exploité. Ce discours repose en profondeur sur un ensemble d'idéologèmes qui imposent ce qu'on pourrait appeler des *matrices de traduction*. Entendons par là que le contenu sémantique de certaines séquences du texte original correspond à des présupposés idéologiques ou axiologiques (valeurs

collectives) dans le discours de la société-cible, et parfois même aussi à des énoncés codifiés en surface (forme stéréotypée de l'expression). Prenons à titre d'exemple *la Bonne âme de Se-Tchouan*, de Brecht dans la traduction de Gilbert Turp.

LE SOIR - LE VENDEUR D'EAU S'ADRESSE AU PUBLIC

WANG - *Chu vendeur d'eau* dans capitale du Setchouan: ici.

mon travail? c'est pénible

pendant les sécheresses - faut que je cours à l'autre bout du monde pour trouver de l'eau

pis pendant les pluies ben... j'en vends pas

ce qui règne surtout *dans notre belle province* c'est la misère

en fin de compte - ya à peu près rien que *sués* Dieux qu'on peut compter pour se faire aider

ben à ma plus grande grande joie

j'ai appris par un marchand de bétail comme yen passe souvent dans

le coin que des Dieux - pis des haut placés - sont en route pour

icite pis qu'on serait en droit de s'attendre à les recevoir

je suppose que le ciel s'est tanné de nous entendre nous plaindre vers lui *dins* airs. (Brecht, inédit, p. 1. Nous soulignons.)

La matrice idéologique du discours de l'aliénation québécoise coïncide avec le thème de la pièce originale. Rappelons qu'il s'agit d'une fable dont l'action se déroule dans la province du Se-Tchouan «qui représentait tous les lieux où des hommes exploitent d'autres hommes» (note de l'éditeur, Brecht, 1975, p. 111). Et le Québec est un lieu où des hommes... Par un effet du hasard, le début de la toute première réplique est exactement au diapason de la *doxa* identitaire. L'*incipit* «Chu vendeur d'eau» fait du personnage de Wang le symbole même du Québécois tel que cette *doxa* nous le représente. Le «marchand d'eau» de la version française (Brecht, 1975, p. 7) devient au Québec un *vendeur d'eau*. Bonnet blanc et blanc bonnet? Ce serait ignorer, non pas le sens, mais bien la *signifiance* qui se dégage du phonétisme de l'expression choisie par le traducteur québécois. Celle-ci recouvre beaucoup mieux la fameuse image du *porteur d'eau* employée traditionnellement pour décrire l'infériorité sociale du Québécois et l'exploitation dont il est victime depuis la conquête anglaise.

Plus loin, l'expression «notre province» devient «notre belle province». Cet ajout modifie le référent du discours, car le Se-Tchouan se transforme en allégorie du Québec. Ce glissement référentiel a pour effet d'arrimer la phrase à l'un des principaux idéologèmes du discours de l'aliénation québécoise: «le Québec est une nation spoliée». On trouve encore cet idéologème sous la traduction subjectivante de Michel Garneau qui, dans *Macbeth* (Garneau, 1978, p. 119), rend l'expression «*O nation misérable*» par «*J'appartiens à eune nation ben misérable*», énoncé parfaitement homologable à: «*Chu vendeur d'eau*».¹

On comprend alors mieux pourquoi la traduction québécoise de la dramaturgie étrangère est presque toujours fondée sur une prolétarisation du langage : «chu» (je suis), «sués» (sur les), «dins airs» (dans les airs). Cette paupérisation du signifiant doit mettre en relief l'aliénation du public québécois auquel est destiné le texte. Mais cela veut dire aussi que le choix des oeuvres étrangères traduites au Québec est souvent tributaire du statut social de leurs personnages, avec une prédilection pour les pièces qui mettent en scène des marginaux ou des exploités. D'où par exemple le succès de Dario Fo ou de la tragédie moderne à l'américaine: Tennessee Williams, Eugene O'Neil, Arthur Miller, Paul Zindel.

Les traducteurs n'hésitent d'ailleurs pas à modifier le statut social des personnages pour faire coïncider le contenu du texte original avec le discours de la condition québécoise. Prenons l'exemple d'une oeuvre canonique comme *les Trois Soeurs* de Tchekhov dans l'adaptation de Robert Lalonde :

La maison des Côté. Un salon modeste; beaucoup de meubles et de bibelots. Atmosphère très «familiale» et ordinaire. La salle à manger est contiguë au salon. C'est un dimanche ensoleillé de printemps. Gisèle est en uniforme d'institutrice pour jeunes filles et corrige des devoirs. Angèle est assise, son châte sur les genoux et lit. Isabelle est occupée à mettre la table. On va dîner.

GISELE (en corrigeant ses devoirs) - Ça fait un an aujourd'hui que papa est mort. Le jour de ta fête Isabelle. On gelait. J'pensais virer folle. Toi Isabelle, t'étais étendue sur le divan, blanche comme une morte... Ça fait rien qu'un an pis on peut déjà en parler comme de n'importe quoi d'autre... Tu vois, t'es-t-en robe blanche Isabelle, pis t'as l'air tellement en santé! T'es si belle dans c'te robe là! C'est avec la robe de maman que tu l'as faite? (Tchekhov, inédit, p. 2. Nous soulignons.)

Le traducteur commence par transposer l'action de la pièce originale dans un registre mineur. La maison du général de brigade Prosorov devient celle d'un médecin de campagne. Lorsque Tchekhov parle d'un «salon à colonnes derrière lesquelles on voit une grande salle» (Elsa Triolet), le traducteur québécois parle d'«un salon modeste» où règne une atmosphère «très familiale et ordinaire». C'est que la représentation théâtrale de la québecité qui se projette sur le texte étranger exige un abaissement social des protagonistes pour justifier qu'on les fasse parler suivant un mode d'expression distinct du franco-français. L'idéologie de la *différence* qui sous-tend le discours nationaliste s'accommode mal de la neutralité du français des classes cultivées.⁸ La traduction va donc opter pour le parler des classes populaires dont la représentation offre à l'évidence un meilleur support

pour la *doxa* autonomiste cristallisée autour du concept de l'aliénation du peuple québécois. Ainsi le traducteur donne-t-il à l'oeuvre étrangère un profil conforme aux représentations symboliques de la collectivité québécoise. Réalisée avant toute chose comme la projection du Soi sur l'Étranger, la traduction prête à l'oeuvre étrangère le dessein de promouvoir la «québécoité». C'est même un critère déterminant pour certains critiques : «Le public attend justement et avec raison qu'on lui parle de lui». Le traducteur, comme le dramaturge, cherche à «toucher un public à peine conscient de son existence» pour éveiller chez lui la «conscience d'être québécois» (Bélair, 1973, pp. 41-42). D'où la fonction perlocutoire de la traduction, car celle-ci donne lieu à une activation idéologique des énoncés qui est de nature à induire certains comportements chez le public récepteur.

Cette brève étude aura permis de mieux voir comment la traduction opère dans le discours social, matériau préformé dont l'articulation présuppositionnelle recouvre l'ensemble des pratiques de la société et garantit de cette manière la cohérence et la compréhension des énoncés de surface. Il faudrait donc substituer à la notion de *langue-cible* celle de *discours-cible* pour souligner que la traduction est tributaire d'un discours préconstitué, c'est-à-dire d'un ensemble de systématocités réglées non seulement sur le plan de la langue, mais encore sur le plan des codes socioculturels forgés par les usagers de ce discours et au nombre desquels il faut inscrire les systèmes d'idées et de valeurs.

Notes

1. Nous modelons ce concept sur celui de «fonction énonciative» emprunté à Michel Foucault. Celui-ci définit le discours comme «un ensemble de règles anonymes, historiques, toujours déterminées dans le temps et l'espace». Ces règles définissent «à une époque donnée, et pour une aire sociale donnée, économique, géographique ou linguistique [...] les conditions d'exercice de la fonction énonciative» (Foucault, 1969, p. 154).

2. Pour une définition plus précise des conditions de production du discours, nous renvoyons au livre de Régine Robin, *Histoire et linguistique* (1973, p. 21).

3. Cf. Marc Angenot (1977, p. 24). Voici un exemple tiré de la presse. A propos de l'attribution des contrats fédéraux de recherche, *Le Devoir* titre à la une : «Le Québec récolte les miettes» (27 avril 1988) et «Ottawa n'a jamais si mal traité le Québec» (21 mai 1988). Un ensemble de présupposés ou de postulats communs implicites viennent immédiatement se greffer sur l'objet «Québec» dans la conscience du lecteur : «le Québec est colonisé», «les Anglais exploitent le Québec», «le fédéralisme est nuisible au Québec», «le Québec doit devenir

indépendant», etc.

4. Rideau-Vert, Théâtre du Nouveau Monde, Quat'Sous, Nouvelle Compagnie Théâtrale, Compagnie Jean-Duceppe, Théâtre d'Aujourd'hui, Théâtre du Trident.

5. Les chiffres suivants ont été calculés à partir de la première saison du théâtre, fondé en 1973.

6. Le tableau indiquerait néanmoins que plus on se réapproprie l'activité de traduction et moins on éprouve le besoin d'adapter l'oeuvre étrangère.

7. La subjectivation des énoncés est au Québec un trait fréquent du discours de la persuasion, en particulier celui de la publicité («Voyageur, moi j'embarque», «Mes yeux... j'y vois», «J'embellis ma ville»). Il s'agit d'une codification que l'on trouve encore dans la poésie québécoise, engagée, des années 60 et 70. La rencontre du sémantisme de la séquence originale */je vends de l'eau/* avec l'idéologème «le Québec est une nation de porteurs d'eau» se conjugue à la subjectivation des énoncés persuasifs pour former une *matrice de traduction*. C'est elle qui fonde l'équivalence de l'énoncé original dans le discours récepteur.

8. C'est pourtant ce français que le traducteur utilise lorsqu'il parle en son propre nom dans les indications de scène.

9. Jean Basile, *Le Devoir*, 13 avril 1966. Cité par Michel Bélaïr qui se fait l'écho du critique dans *le Nouveau Théâtre québécois* (1973, p. 41).

Références

- ANGENOT, Marc (1977). «Présumé, topos, idéologème». *Études françaises*, (vol. 13, n° 1-2).
- BÉLAÏR, Michel (1973). *Le Nouveau théâtre québécois*. Montréal, Leméac.
- BRECHT, Bertolt (inédit). *La Bonne âme du Se-Tchouan*. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, s.d.
- BRECHT, Bertolt (1975). *La Bonne âme du Se-Tchouan*. Trad. Jeanne Stern. Paris, l'Arche.
- CHATELET, François (1979). *Questions Objections*. Paris, Denoël Gonthier.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard.
- GARNEAU, Michel (1978). *Macbeth*. Montréal, VLB.
- ROBIN, Régine (1973). *Histoire et linguistique*. Paris, Armand Colin.
- TCHEKHOV, Anton (inédit). *Les Trois Soeurs*. Trad. Robert Lalonde. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, s.d.