

La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec

Michèle Laliberté

Volume 40, numéro 4, décembre 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/003377ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/003377ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)

1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laliberté, M. (1995). La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec. *Meta*, 40(4), 519–528. <https://doi.org/10.7202/003377ar>

Résumé de l'article

Cet article fait une mise au point sur l'emploi du québécois et du jocal dans les traductions théâtrales au Québec. L'auteur, à partir de problèmes de traduction liés à l'analyse de la pièce de Fasshinter « *Der Müll, die Stadt und der Tod* », étudie le phénomène de l'adaptation théâtrale et démontre la nécessité d'intégrer les traductions théâtrales.

LA PROBLÉMATIQUE DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE ET DE L'ADAPTATION AU QUÉBEC

MICHÈLE LALIBERTÉ

Trinity College, Burlington, États-Unis

Résumé

Cet article fait une mise au point sur l'emploi du québécois et du jocal dans les traductions théâtrales au Québec. L'auteur, à partir de problèmes de traduction liés à l'analyse de la pièce de Fassbinder «Der Müll, die Stadt und der Tod», étudie le phénomène de l'adaptation théâtrale et démontre la nécessité d'intégrer les traductions théâtrales.

Abstract

This article examines the use of Québécois and jocal in theatre translation in Quebec. Referring to her difficulties translating Fassbinder's play Der Müll, die Stadt und der Tod, the author looks at theatre adaptation and shows the need to integrate play translations into the social context of the target audience.

En traduisant la dernière pièce de Rainer Werner Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, mon intention première était de demeurer fidèle au texte de départ ainsi qu'à la pensée de l'auteur. J'étais loin de m'imaginer que ce travail pouvait à lui seul me faire changer tant de fois d'idées sur la façon de traduire un texte théâtral pour un public montréalais. De prime abord, je ne voulais pas *adapter* le texte de Fassbinder. J'ai toujours eu un préjugé défavorable en ce qui concerne les adaptations qui transposent l'action en dehors de leur contexte original. À mon avis, de pareilles traductions ne pouvaient que trahir l'œuvre originale. Cependant, il était clair que je ne voulais pas faire parler les prostituées de la pièce en argot parisien. Je traduisais cette œuvre pour qu'on puisse la jouer à Montréal. Il me fallait donc traduire pour un public montréalais, en essayant de respecter le plus possible les niveaux de langue de l'original. L'essentiel était de traduire cette pièce à voix haute, afin de respecter le rythme et de rendre l'expression de l'affect plausible. Il était donc primordial de faire en sorte que le spectateur ne se rende pas compte que la pièce avait été traduite. Je tenais à ce qu'il ait l'impression qu'elle avait été écrite directement en québécois. Tout résidait donc dans la question du style :

The first principle of play translation is style. By style I mean the quality that conceals a translation's provenance. In other words, style is that which causes a play to sound as if it had originally been written in the target language. [...] Translation is the *re-creation* of the original language's meaning in the syntax and, in the case of a modern work, in the socially accepted style of the target language. (Wellwarth 1981 : 142)

Évidemment, tous ne sont pas d'accord avec ce point de vue. Berman (1985 : 79), notamment, écrit que :

L'exotisation peut rejoindre la vulgarisation en rendant un vernaculaire étranger par un vernaculaire local [...]. Malheureusement, le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire. Seules les koinè, les langues cultivées, peuvent s'entretendre. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original.

À mon avis, cette affirmation dérive directement de cette attitude méprisante envers les langues vernaculaires qu'entretient jalousement l'élite intellectuelle française. On ne retrouve pas de pareilles affirmations dans le monde anglophone. De plus, en ce qui concerne le théâtre, où «le public, la culture-cible, [...] vérifient immédiatement si le texte passe ou non!» (Pavis 1987 : 420), on est en droit de voir les choses d'un autre œil. Cependant, lorsqu'on choisit de traduire en ce qui est considéré comme la langue «des gens qu'une faible ou mauvaise scolarisation protège mal des quotidiens assauts perpétrés contre leur culture» (Lalonde 1979 : 29), il nous faut, même en 1995, justifier cette démarche. Non, je n'ai pas choisi ce parler populaire pour essayer «de faire honte à nos élites bourgeoises trop bien pensantes ou bien parlantes» ou pour «ré-identifier [la culture québécoise] [...] à la majorité prolétarisée de la nation» (*Ibid.* : 29). Il se trouve que les personnages de cette pièce font partie de cette majorité prolétarisée. J'ai quand même hésité. Après une année entière de tergiversations, après avoir dû maintes fois réviser ma perspective traductologique, j'ai décidé d'adapter. Les pages qui suivent tenteront de démontrer pourquoi, à mon avis, il le fallait. Dans un premier temps, cependant, j'aimerais tenter de faire le point sur l'emploi du québécois et du joual en traduction théâtrale. Puis, à partir de mes propres problèmes de traduction, j'essaierai d'étudier le phénomène de l'adaptation, auquel j'étais tout d'abord réfractaire au plus haut point.

Faut-il traduire le discours des personnages de pièces de théâtre en québécois, ou même en joual selon le cas ? Il apparaît que les opinions sont partagées. La journaliste Lysianne Gagnon écrivait dans *La Presse*, à propos de *l'Éveil du printemps*, de Frank Wedekind, dont la traduction avait été faite par Jean-Luc Denis :

Comme la pièce reste située dans le contexte de l'Allemagne au tournant du siècle, elle devrait normalement être traduite dans la langue la plus neutre possible, en français standard. (Le français standard, rappelons-le, n'est pas nécessairement celui de Paris : c'est la langue de Bernard Derome ou de Richard Garneau, qui peut être comprise partout dans le monde francophone.) Mais les acteurs parlent comme si l'action se passait sur le Plateau Mont-Royal. Le résultat est évidemment incongru. (Gagnon 1989 : B3)

René Gingras (1990 : 32), dans un numéro spécial de la revue *Jeu* sur la traduction théâtrale, résume sa pensée en ces termes :

Je trouve dommage qu'on se retrouve encore une fois à faire vraiment une différence entre la France et le Québec. Il me semble qu'on a une responsabilité, non seulement envers les français qui se parle ici, mais aussi envers la langue française. Je considère qu'on parle français et qu'on a quelque chose à apporter à la langue française au même titre que la langue qui est parlée en France. En refusant toute concession parce qu'on est Québécois et qu'il est évident qu'on écrit en québécois, je trouve qu'on perpétue une séparation qu'il faudrait peut-être travailler à élaguer. Quand on a à choisir, par exemple, entre deux mots dont on sait que l'un sera compris ailleurs et l'autre pas, j'avoue avoir un préjugé favorable pour la façon de dire qui sera comprise ici et ailleurs.

Pour Annie Brisset, le discours étranger a été, au Québec, utilisé dans un but d'«émancipation nationale». Comme elle le démontre remarquablement dans son livre intitulé *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, l'usage du québécois en traduction théâtrale est né de ce besoin qu'avaient les Québécois de se différencier du Français (l'impérialiste culturel) et de l'Anglais (l'impérialiste économique). De la naissance du Parti québécois à l'échec de l'accord du lac Meech, c'est la préoccupation identitaire qui est au centre du discours social. Le théâtre doit donc éveiller chez le spectateur «la conscience d'être Québécois». C'est ainsi qu'on en est arrivé à adapter (c'est-à-dire à transposer complètement) la célèbre pièce de Brecht *Die Kleinbürgerhochzeit*, en lui donnant pour titre *La nòsse chez les propriétaires de bungalow*

(Brecht 1976)¹. Cette adaptation est un exemple de cette tendance adoptée par le Québec des années soixante-dix qui consistait à transformer l'altérité pour servir la cause nationaliste. On parle ici d'adaptation. Il faudrait tout d'abord s'interroger sur le sens de ce mot, qui peut avoir une connotation péjorative lorsqu'il s'agit de traduction théâtrale. Le premier sens du mot adaptation, selon Jean-Michel Déprats, désigne le passage d'un genre à un autre. Pour le traducteur, cependant, ce qui distingue l'adaptation de la traduction (et ce qui correspond à la deuxième définition du terme), c'est que «l'adaptation comporte des coupures, des ajouts ou des restructurations» (Déprats 1990 : 38). L'adaptation théâtrale peut donc être considérée comme un *genre* en soi. Annie Brisset nous parle de traduction (elle n'établit pas clairement la différence entre adaptation et traduction et elle traite souvent des deux à la fois, sans faire de distinction) et nous dit que la traduction théâtrale au Québec a servi à «effacer l'Autre», et que c'est la langue québécoise qui a été utilisée pour établir cette séparation.

Le français ne suffit plus, car l'enjeu est désormais topologique : la langue doit être coextensive au territoire. L'invention du Soi passe par l'invention d'une langue propre, entreprise à laquelle participe la traduction. (Brisset 1990c : 57-58)

L'invention d'une langue propre ? L'auteure sous-entend ici que le travail sur la langue, qui est fait lors de la traduction d'une pièce de théâtre, consiste à «parasiter l'orthographe du français pour démontrer l'existence et la spécificité de la "langue québécoise"» (Brisset 1990b : 46). En plus de parasiter le français «pour simuler la différence», Annie Brisset affirme que la traduction théâtrale au Québec a reproduit un sociolecte érigé en langue nationale (sociolecte qui n'est pourtant parlé que par les couches prolétaires de la société québécoise, affirme-t-elle), et que le fait de traduire en québécois prouve que le Québec est à la recherche d'un code distinctif «qui débouche inévitablement sur la mise en place d'une langue autarcique». L'auteure soutient que, maintenant que le Québec s'est affirmé sur le plan politique, il n'est nul besoin de recourir à l'adaptation et de situer *Roméo et Juliette* sur le bord du Saint-Laurent. De plus, la dramaturgie québécoise s'étant libérée de son devoir de conscientisation nationale, le traducteur n'est plus dans l'obligation d'utiliser une langue «catastrophée». Robert Lévesque (1993 : A8) se range du côté d'Annie Brisset lorsqu'il fait le procès du *Macbeth* de Robert Lepage. Il parle d'une traduction «archi-complaisante» où le québécois «passé d'âge» correspond à cette «poussée de l'affirmation nationale où le simple fait de dire "toé" ou "che nous" était vu comme une conquête des masses joualisantes et nationales». De plus, toujours selon Lévesque (*ibid.*), ce qu'il y avait de plus incongru dans la traduction de Garneau était le fait que tous les personnages parlaient «de la même manière pas dégrossie, [...] le roi Duncan et le soldat de garde, lady Macbeth et les sorcières, comme si tout ce monde-là avait gardé les cochons ensemble». On peut opposer à M. Lévesque les arguments suivants : premièrement, il est important de noter que la langue anglaise du XVII^e siècle, comme le mentionne Léandre Bergeron (1981 : 29-30), est une langue vernaculaire parlée par toutes les classes sociales. Les œuvres de Shakespeare le démontrent d'ailleurs très clairement. L'anglais est la langue de tout le monde. Donc, il n'y avait pas de réelle dichotomie entre le parler du roi et celui de ses serviteurs. Deuxièmement, la dichotomie existant aujourd'hui entre le «bon français» et ses dialectes (ainsi que celle existant entre la langue française et québécoise) n'existe que depuis l'intervention savante de François I^{er}.

En 1539, François I^{er} proclame l'ordonnance de Villers-Cotterêts qui fait du français de François la langue officielle du royaume de France... (*ibid.* : 23)

En 1634, Richelieu étalise la langue en fondant le corps policier pour la régir. Il fonde l'Académie française [...] Pendant qu'en France la langue vernaculaire du roi devient langue

d'État et subit codification et épuration, nos ancêtres perpétuent en terre d'Amérique l'évolution naturelle des vernaculaires de France... (*ibid.* : 25 et 33)

À la lumière de cette citation, ne peut-on pas légitimer la démarche de Garneau ?

Nous pensons que le théâtre n'est pas un genre littéraire mais une pratique scénique, comme l'affirme Anne Ubersfeld (1981 : 16). «Au théâtre, les énoncés du dialogue deviennent *discours* à partir du moment où leur sont données des conditions d'énonciation, l'énonciation étant "la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation"»². Ainsi, lorsqu'on traduit du théâtre, il faut traduire pour *entendre*. («Lire, c'est regarder, c'est voir [...] et ce que l'on voit peut être tout autre chose que ce que l'on entend.») (Jourdeuil 1990 : 34.) La traduction théâtrale s'avère donc très spécifique : il faut que le langage des personnages soit **crédible** pour un public spécifique lors de l'énonciation, parce qu'au théâtre, cette énonciation est pourvue d'une connotation affective. «L'objet du contrat est l'échange du plaisir/désir ; les conditions de l'échange dépendent de la situation de la communication (par exemple, pour un spectateur, la reconnaissance ou le déni de son imposture...)» (Helbo 1983 : 43). Le traducteur québécois utilise un français normatif pour la plupart des textes qu'il a à traduire. Pour le texte théâtral, cependant, où l'expression de l'affect s'avère prépondérante, y compris le niveau familier. Il suffit de respecter les niveaux de langue du texte de départ. Si le personnage n'utilise pas les registres de la langue parlée dans le texte de départ, le traducteur n'aura pas à utiliser la *langue intragroupe*, pour employer l'expression de Nida (1975 : 148).

Pour qui traduit-on le théâtre au Québec ? M. René Gingras décrit l'attitude autonomiste que nous avons envers le français québécois et il insiste sur le fait que nos traductions théâtrales devraient être comprises par les Français ! Est-ce que les Américains traduisent le théâtre en fonction de ce que pourront en comprendre les Anglais ? Est-ce que les Mexicains tiennent compte des Espagnols ? En Suisse alémanique, on utilise le suisse-allemand pour traduire le théâtre. Il est cependant normal, selon Jean-Luc Denis, que nous ayons quelque difficulté à accepter que le théâtre étranger soit traduit en jocal, même si, dans la langue de départ, on utilise un dialecte :

L'habitude détermine ce qui est incongru et ce qui ne l'est pas dans l'accueil que l'on fait à la langue utilisée pour traduire un personnage étranger ; or, en raison de l'omniprésence du doublage français au cinéma et à la télévision, nous n'avons jamais entendu un soldat nazi ou un paysan polonais parler une langue autre que le français dominant la postsynchronisation parisienne. Toute incursion dans le français régional, si minime soit-elle, est perçue comme un ajout malséant de couleur locale — notre oreille n'y est pas accoutumée. (Denis 1990 : 15)

Il y a bel et bien clivage entre la langue parlée et la langue écrite au Québec : il y a, d'une part, la langue-étalon imposée par l'Académie française et, d'autre part, l'emploi qu'en fait le peuple.

La langue soutenue est celle que l'on apprend à l'école, celle qu'on écrit, mais pas nécessairement celle que l'on parle. [...] Signalons, d'ailleurs, que cette situation n'est pas unique à la francophonie. Elle se retrouve dans presque tous les pays du monde où une société fortement hiérarchisée a permis aux lettrés de vivre en marge du peuple et d'élaborer une langue à part estimée supérieure à celle du commun. On la retrouve entre autres en Italie, en Grèce, en Chine et dans les pays arabes. Mais, il en est autrement dans les pays scandinaves et les pays anglophones où une longue tradition démocratique a su produire une langue moins clivée. [...] Au fond, la question du niveau de langue se pose surtout au traducteur de théâtre qui, lui, dans sa pratique courante, est amené à écrire dans une langue destinée à être parlée.

Son média [*sic*] est précisément cette langue occultée, non codifiée, qu'il doit apprendre à manier avec le maximum de précision³. (Bélisle 1990 : 20-21)

Nous sommes tout à fait d'accord avec Annie Brisset lorsqu'elle affirme que le Québec a eu recours, par le passé, à l'adaptation, dans le but d'«effacer l'Autre». La traduction théâtrale était alors investie de préoccupations identitaires. Cependant, là où le bât blesse, c'est lorsqu'elle affirme que certains traducteurs *parasitent le français* et que notre sociolecte n'est parlé que par les couches prolétaires de la société québécoise.

Toutefois, ce qu'on appelle la langue québécoise diffère assez peu du «français de France», si ce n'est par la phonétique. Cette différence est d'ailleurs toute relative. Elle n'est vraiment perceptible que dans le parler des classes prolétaires... (Brisset 1990b : 44)

Nous croyons, tout comme Jean-Luc Denis, que la langue française parlée au Québec ne se limite pas à la dyade français normatif-joual. Au contraire, cette langue parlée comprend différents registres sociolinguistiques qui ne sont pas uniquement utilisés par les classes prolétaires. De plus, ces différents niveaux de langue diffèrent, pour la plupart, de la langue parlée en France, tant sur le plan du vocabulaire que de la syntaxe. Tout comme Lefebvre et Ostiguy, nous croyons que le fait de ne pas pouvoir accepter d'entendre la langue québécoise sur scène démontre qu'une certaine catégorie de spectateurs sont encore aux prises avec les reliques du colonialisme culturel : «Ils considèrent leur langue comme incapable de traduire un langage étranger de niveau équivalent.» (Lefebvre et Ostiguy 1978 : 47). En traduction théâtrale, le traducteur se doit de conserver le rapport texte / public et conséquemment, «il est nécessaire, si le langage populaire est employé, que celui-ci soit celui du public. Sinon, il se produit un effet de folklorisation» (*ibid.* : 45).

Nous avons décidé de traduire *Der Müll, die Stadt und der Tod* en québécois (en introduisant des passages en français international et en joual s'il le fallait, pour respecter les différents niveaux de langue du texte de départ et l'usage qui est fait de la langue parlée à Montréal), tout en préservant le lieu d'origine où se déroule l'action, c'est-à-dire Francfort. Cette traduction aurait préservé les traits originels du lieu de l'action. Nous aurions conservé les noms allemands et tenté de traduire les chansons le plus fidèlement possible. Voici le premier problème auquel nous avons dû être confrontée : les chansons. Une chanson fait appel à toute une gamme de connotations pour l'auditeur. En traduisant les chansons de l'allemand au français, il se produit un effet de distanciation lors de la réception puisque l'auditeur n'est pas en mesure de reconnaître quoi que ce soit : il n'y a aucun réseau de connotations possible. Il vaut mieux, à notre avis, introduire des chansons connues du public, pour que la transmission du discours théâtral ne soit pas affectée. Les chansons font partie intégrante de la performance scénique et celle-ci, comme l'affirme Pavel Campeanu (1975 : 105), est «un objet à double signification». Celui-ci explique que cette double signification comprend le niveau des signes, qui sont circonscrits dans le monde du quotidien, et le niveau des symboles, «une résultante possible de l'association de ces signes» (*ibid.* : 105) :

Les signes sont porteurs d'information, tandis que le niveau symbolique suppose sans alternative une perception émotionnelle de nature esthétique. [...] Le destin du spectacle ne dépend pas de sa densité informationnelle, mais de son intensité émotionnelle [...] Le symbole est la transfiguration du signe. Le talent est le don de dominer les mécanismes de cette transfiguration. (*ibid.* : 105-106)

Ce talent doit aussi, à notre avis, être partagé par le traducteur, qui doit tenter, entre autres choses, de remplacer les chansons du texte source par des chansons de la culture cible transmettant une symbolique similaire. Il y a cependant une exception à cette règle : dans

le cas où l'auteur de la pièce aurait lui-même composé une chanson, comme c'est le cas pour la pièce de Fassbinder, qui comprend quelques *lieder* à la Brecht. Il faut cependant remarquer qu'un metteur en scène élitiste, affectionnant particulièrement l'exotisme, pourrait éventuellement décider de conserver toutes les chansons en Allemand ! On peut certes chercher à sauvegarder l'originalité nationale et culturelle d'une pièce, comme l'affirme Georges Mounin, en demandant au spectateur de faire l'effort de s'adapter. Et cela était très à la mode au Québec, dans les années quatre-vingt, mais «cette espèce de traduction restera toujours une tentative d'avant-garde, destinée à un public restreint» (Mounin 1968 : 10).

Si nous optons pour des chansons connues du public montréalais, mais que les noms des personnages sont toujours allemands et que l'action se déroule toujours à Francfort, peut-on parler d'une traduction ? Où est la limite entre *traduction* et *adaptation* en traduction théâtrale ? Nous venons de démontrer qu'il faut faire appel à un réseau de connotations connu du public, notamment pour les chansons. Et, en y réfléchissant plus longuement, puisque les noms des personnages font aussi partie de ce réseau de connotations culturelles, n'est-il pas incongru d'entendre des noms allemands lorsque les personnages s'expriment en québécois ? Il ne s'agit plus ici, à notre avis, de colonialisme culturel, contrairement à ce que pensent Lefebvre et Ostiguy (1978 : 44-45) : nous affirmons une fois de plus qu'il faut traduire pour le public auquel on s'adresse, donc dans les registres de la langue québécoise, mais si l'on introduit un effet d'adaptation à un certain niveau (ici, pour les chansons) pour que la communication ne soit pas entravée, ne faut-il pas poursuivre dans ce sens et transposer l'action à Montréal pour que le tout soit plus crédible pour l'auditeur, pour qu'il puisse s'y identifier et, par le fait même, comprendre davantage les intentions de l'auteur ? Il faut qu'il s'établisse une connivence entre l'auteur, les comédiens, le public et le traducteur. «Des publics différents appellent souvent des adaptations différentes. [...] Toute adaptation se fait au nom de l'authenticité, du respect de l'esprit de l'œuvre, de la préservation de sa saveur originale, mais aussi et peut-être surtout au nom du public auquel l'adaptation est destinée.» (Delisle 1986 : 6). Prenons, par exemple, le cas de cette citation des frères Grimm qui est passée dans la langue allemande de tous les jours : «Ach wie gut, dass niemand weiss, dass ich Rumpelstilzchen heiss»⁴. On ne peut certainement pas traduire ce passage puisqu'il est tout à fait incompréhensible pour quelqu'un qui n'est pas d'origine allemande ou anglaise. Il faut essayer de trouver une citation tirée d'un conte français qui rende à peu près le même sens. C'est, à notre avis, la tâche la plus ardue du traducteur littéraire et il arrive qu'on ne puisse pas trouver d'équivalent dans la langue et la culture d'arrivée. C'est pourquoi maintes traductions littéraires comprennent des coupures.

«Realistic dialogue occasionally poses insurmountable problems in translation, and sometimes I just forget about it», avouait en toute franchise le comédien, directeur artistique et traducteur Ronald Guevremont lors d'une table ronde sur l'adaptation théâtrale... (Delisle 1986 : 4)

Ces coupures n'affectent souvent en rien la compréhension de l'œuvre mais on ne peut plus parler de traduction, à moins d'utiliser un terme technique comme «traduction verre transparent» ou même «tradaptation», comme l'a fait le traducteur québécois Michel Garneau. Jean Delisle (*ibid.* : 4) considère qu'«avoir de l'oreille, être sensible au rythme des phrases, mais aussi au déroulement de l'action, manier parfaitement la langue orale sont autant de qualités qui font un bon tradaptateur». Michel Garneau n'a cependant pas transposé l'action au Québec, et c'est probablement la raison pour laquelle il a forgé ce terme, qui se veut distinct du terme péjoratif *adaptation*.

À mesure qu'avance notre réflexion, force est de constater que le traducteur est obligé d'adapter en traduction théâtrale, du moins dans une certaine mesure. Cependant, pour certains traducteurs, adapter n'est pas nécessairement transposer au Québec. Qu'est-ce qui pourrait justifier, pour la pièce qui nous concerne, une adaptation complète de l'œuvre, c'est-à-dire sa transposition à Montréal ? Premièrement, l'intention de l'auteur : vouloir mettre à nu certaines réalités concernant la ville des spectateurs. En laissant l'action se dérouler à Francfort, le spectateur ne se sent pas concerné. L'action a lieu dans une de ces contrées lointaines au passé fasciste et sa présence au théâtre lui donne le rôle de voyeur. Si, par contre, on transpose l'action à Montréal et que l'on fait du néo-nazi allemand un skinhead québécois, le spectateur réagit et décode différemment. Il se sent concerné. Il s'identifie à une réalité qui existe chez lui. «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.» (Lefebvre et Ostiguy 1978 : 45). René-Jean Poupard (1976 : 86) est du même avis lorsqu'il écrit :

Veut-il flatter son goût pour l'exotisme au risque de ne [...] toucher [le public] que superficiellement, il [le metteur en scène] réclamera une version respectant la couleur locale. Entend-il, au contraire, l'atteindre en profondeur, il préférera, dans certains cas, une version «nationalisée» dont les valeurs connotatives correspondent au fond culturel de la langue d'arrivée.

Georges Mounin (1968 : 8) spécifie que l'adaptation permet de traduire «non seulement des énoncés, mais des contextes, et des situations, de façon qu'on puisse immédiatement les comprendre au point de rire ou de pleurer».

Toute langue utilisée par une ethnie est liée à une culture, au sens que les sociologues donnent à ce mot, et le respect des faits de culture s'accommode mal de la littéralité. [...] Dans quelle mesure le lecteur [le spectateur] tient-il à être dépaycé, à sentir qu'il n'est pas chez lui ? Préfère-t-il au contraire que l'adaptation soit complète pour que rien ne lui rappelle l'identité «culturelle» de l'original ?» (Darbelnet 1970 : 93-94)

Dans bien des cas, les attentes du spectateur vont en fait dans le sens opposé. On tient souvent à vouloir se retrouver ailleurs, à sentir justement que l'action ne se déroule pas au Québec (s'il s'agit d'une pièce traduite). Mais est-il possible de traduire en québécois tout en prétendant que l'action se déroule *ailleurs* ? En d'autres termes, la traduction «verre coloré» (avec les noms des personnages en allemand et le lieu de l'action à Francfort pour la pièce qui nous concerne) est-elle envisageable si l'on tient compte du fait que la langue parlée au Québec est la langue québécoise ? Prenons l'exemple de la traduction américaine de *Der Müll, die Stadt und der Tod* par Denis Calandra. Pourquoi est-il plus facile pour le spectateur d'accepter la convention ? D'accepter que les noms des personnages soient allemands mais qu'ils parlent anglais ? Pourquoi est-il facile pour le public d'entrer dans le jeu et de croire que l'action se déroule à Francfort ? L'anglais est une langue internationale. Elle est omniprésente. Elle est parlée par plus de 434 millions de personnes à travers le monde. Mais qu'en est-il du québécois ? On ne peut plus parler de colonialisme culturel lorsqu'on affirme qu'il semble incongru de faire parler en québécois des personnages portant des noms allemands. La langue québécoise n'est parlée que par six millions de personnes et est spécifique au territoire exigu du Québec. Quelle autre solution s'offre à nous ? Lorsque Lefebvre affirme que l'adaptation n'est peut-être qu'un truc pour justifier l'emploi du langage populaire québécois (Lefebvre et Ostiguy 1978 : 32), il ne s'agit pas d'un truc, mais bien d'une nécessité !

On reprochera sans doute au traducteur qui décide d'adapter une pièce de théâtre de créer «un miroir de soi plutôt qu'une fenêtre sur l'Autre» (Mailhot 1987 : 49). Nous

croions que cela dépend de la façon dont le travail est fait. Dans le cas de la pièce qui nous concerne, il est possible d'adapter sans s'éloigner du texte de départ tout en servant la cause de l'auteur. Cette définition du terme *adaptation* trouvée dans *Le Petit Robert* et datant de 1885, mériterait d'être reformulée : «Traduction très libre d'une pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour ou la rajeunissent.» (Rey 1991 : 23). Or, une adaptation — outre la deuxième acception du mot : «Transposition à la scène ou à l'écran d'une œuvre d'un genre littéraire différent» (*ibid.* : 23) — ne doit justement pas être une traduction très libre comportant de nombreuses modifications. Premièrement, il serait bon de spécifier qu'adapter, c'est transposer l'action dans le pays de la culture cible et / ou transposer l'action à une autre époque : «L'adaptation peut suivre deux axes au niveau du changement de contexte : un axe spatial et un axe temporel» (Lefebvre et Ostiguy 1978 : 34). Et il est possible d'adapter tout en demeurant fidèle au texte et à la pensée de l'auteur. La définition du *Petit Robert* vient justement renforcer tous nos préjugés à l'égard de l'adaptation.

Alors que Laurent Mailhot (1987 : 48), à propos de l'adaptation de *Macbeth* par Garneau, se pose la question suivante : «Est-ce une nouvelle forme d'aliénation, de sujétion ?», Susan Bassnett-McGuire (1985 : 93) affirme qu'on ne devrait même pas faire la distinction entre adaptation et traduction et que tout ce jargon ne sert qu'à brouiller les pistes : «The distinction between a 'version' of an SL text and an 'adaptation' of that text seems to me to be a complete red herring. It is time the misleading use of these terms were set aside». À son avis, la traduction d'une pièce de théâtre est tellement complexe, il faut tenir compte d'une telle multiplicité de codes, qu'imposer une «bonne façon» de traduire le théâtre est un non-sens. Les Américains n'ont pas cette tendance à mépriser les adaptations théâtrales qui transposent l'action dans un coin de leur pays, favorisant ainsi l'utilisation d'un dialecte régional.

It is becoming an accepted "experiment", for example, to do Chekhov plays in a Southern American setting, on the grounds that the American language has more room for a rhetoric of self-dramatization in its warmer regions than anywhere else; once the decision about dialect is made, however, the setting, the translation of all the cultural facts and references, even the substitution of emancipated slave for emancipated serf becomes almost mechanical. (Hollander 1959 : 228)

Nous pensons que notre adaptation de la pièce de Fassbinder «dit l'Autre» tout en «étant dite par l'Autre». (L'un n'exclut pas l'autre comme l'affirme Laurent Mailhot [1987 : 48].) La «trahison» est réduite au minimum.

Notes

1. Adaptation de J.-C. Germain.
2. Citant É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, p. 82.
3. Les mots soulignés le sont par l'auteur.
4. «Ah ! Comme c'est bien que personne ne sache que je m'appelle Rumpelstilzchen» (Fassbinder 1984 : 88).

RÉFÉRENCES

- BASSNETT-MCGUIRE, Susan (1985) : «Ways Through the Labyrinth : Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», Hermans, T. (dir.), *The Manipulation of Literature*, Londres, Croom-Helm, pp. 87-102.
- BÉLISLE, Rosemarie (1986) : «Une question de niveau de langue», *Circuit*, mars, p. 9.
- BÉLISLE, Rosemarie (1990) : «Une question de niveau de langue», *Jeu*, n° 56, pp. 18-23.
- BERGERON, Léandre (1981) : *La charte de la langue québécoise*, Montréal, VLB.
- BERMAN, Antoine (1985) : «La Traduction et la lettre», ou «L'Auberge du lointain», *Les Tours de Babel* (Essais sur la traduction), Mauvezin, Trans-Europ-Repress, pp. 35-125.

- BRECHT, Bertolt (1976) : *Le buffet impromptu ou la nousse chez les propriétaires de bungalow*, adaptation de J.-C. Germain, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre.
- BRISSET, Annie (1986) : «Vive la traduction... libre !», *Circuit*, mars, p. 10.
- BRISSET, Annie (1990a) : *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- BRISSET, Annie (1990b) : «Molière et ses traducteurs étrangers», *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989). Traduire le théâtre*, Paris, Actes Sud.
- BRISSET, Annie (1990c) : «Traduire pour s'inventer», *Jeu*, n° 56, pp. 55-60.
- BROWER, Reuben A. (dir.) (1959) : *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press.
- Cahier de théâtre *Jeu* (1990) : n° 56, *Traduction théâtrale*, Montréal.
- CAMPEANU, Pavel (1975) : «Un rôle secondaire : le spectateur», *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe.
- DARBELNET, J. (1970) : «Traduction littérale ou traduction libre ?», *Meta*, vol. 15, n° 2.
- DARBELNET, J. (1976) : *Le français en contact avec l'anglais en Amérique du Nord*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- DARBELNET, J. (1977) : «Niveaux de la traduction», *Babel*, vol. XIII, n° 1.
- DELISLE, Jean (1986) : «Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale», *Circuit*, n° 12, mars, pp. 3-8.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1990) : «Traduire, adapter, écrire», *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989). Traduire le théâtre*, Paris, Actes Sud.
- DURAND, Régis (1975) : «Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale», *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe.
- ECO, Umberto (1975) : «Paramètres de la sémiologie théâtrale», *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe.
- FASSBINDER, Rainer Werner (1984) : *Die bitteren Tränen der Petra von Kant / Der Müll, die Stadt und der Tod*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- FASSBINDER, Rainer Werner (1985) : *Garbage. The City and Death*, traduction de Denis Calandra, New York, PAJ.
- GAGNON, Lysiane (1989) : «Oui, mais quelle langue ?», *La Presse*, 1^{er} avril, p. B3.
- GINGRAS, René (1990) : «Le statut du québécois comme langue de traduction», *Jeu*, n° 56, pp. 25-37.
- HELBO, André (dir.) (1975) : *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe.
- HELBO, André (1983) : *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- HOLLANDER, John (1959) : «Versions, Interpretations, Performances», *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press.
- JAKOBSON, Roman, (1959) : «On Linguistic Aspects of Translation», *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press.
- JOURDHEUIL, Jean (1990) : «Traduire, adapter, écrire», *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989). Traduire le théâtre*, Paris, Actes Sud.
- LALONDE, Michèle (1979) : *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris, Seghers-Laffont, coll. «Change».
- LEBRUN-SUDRY (1947) : Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, traduction de Mme Lebrun-Sudry, Paris, Rivade.
- LEFEBVRE, Paul et Pierre OSTIGUY (1978) : «L'adaptation théâtrale au Québec», *Jeu*, n° 9, pp. 32-47.
- LEFEVERE, André (1981) : «Beyond the Process : Literary Translation in Literature and Literary Theory», *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, pp. 52-59.
- LÉON, Monique (1991) : *Exercices systématiques de prononciation française*, Paris, Hachette.
- LÉVESQUE, Robert (1993) : «Entre chien et loup», *Le Devoir*, 2 juin, p. A8.
- MAILHOT, Laurent (1987) : «Traduction et "Nontraduction" : l'épreuve du voisin étranger dans la littérature québécoise», *L'altérité dans la littérature québécoise*, Bologne, CLUEB, pp. 13-59.
- MARCUS, Salomon (1975) : «Stratégies des personnages dramatiques», *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe.
- MOLIÈRE, J.-B. (1977) : *Les Faux Brillants de Félix-Gabriel Marchand*, adaptation du *Bourgeois gentilhomme* par Jean-Claude Germain, Montréal, VLB éditeur.
- MOUNIN, Georges (1955) : *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud.
- MOUNIN, Georges (1968) : «La traduction au théâtre», *Babel*, vol. XIV, n° 1, pp. 7-11.
- PAVIS, Patrice (1987) : *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Éditions Sociales.
- PAVLOVIC, Diane (1987) : «Cartographie : l'Allemagne québécoise», *Jeu*, n° 43, pp. 77-110.

- POGGIOLI, Renato (1959) : «The Added Artificer», *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press.
- POULIN MIGNAULT, Hélène et Gilles SIX (1990) : *Le français au Québec*, Montréal, Sodilis.
- POUPART, René-Jean (1976) : «Communication théâtrale et traduction», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 31-32, pp. 77-88.
- REY, A. et J. REY-DEBOVE (1991) : *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- SHAKESPEARE (1947) : *Le Marchand de Venise*, traduction de Mme Lebrun-Sudry, Paris, Rivade.
- SHAKESPEARE (1978) : *Macbeth*, traduction de Michel Garneau, Montréal, VLB.
- Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, *Traduire le théâtre* (1990) : Paris, Actes Sud.
- THIEBERGER, Richard (1972) : «Le langage de la traduction», *Langages*, n° 28, p. 77.
- UBERSFELD, Anne (1981) : *L'école du spectateur Lire le théâtre 2*, Paris, Les Éditions sociales.
- WELLWARTH, George E. (1981) : «Special Considerations in Drama Translation», *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, pp. 140-146.