

Québec français



Made in Canada Le théâtre canadien-anglais au Québec

Louise Ladouceur

Numéro 117, printemps 2000

Solitudes rompues

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/56099ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ladouceur, L. (2000). Made in Canada : le théâtre canadien-anglais au Québec. *Québec français*, (117), 71–73.

MADE IN CANADA

Le théâtre canadien-anglais au Québec

PAR LOUISE LADOUCEUR*

Il y a une trentaine d'années la dramaturgie canadienne-anglaise faisait une entrée peu remarquée sur les scènes québécoises, malgré la grande popularité de certaines productions dont l'origine restait méconnue. Il faut dire que la mode de l'adaptation théâtrale, qui dominait alors au Québec, avait pour effet de gommer l'origine du texte, dont on transposait l'action en contexte québécois pour ensuite le traduire dans une langue locale très accentuée. C'était l'époque où, avec la création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968, le théâtre québécois se donnait une voix distincte, qu'il faisait entendre non seulement dans l'écriture dramatique mais aussi dans la traduction d'œuvres étrangères qui, auparavant, devaient passer par la France pour se rendre au Québec. Car c'est avec la consécration du jocal comme langue de scène que s'ouvre le marché de la traduction théâtrale au Québec, un marché dont le développement, on le devine, est intimement lié à la situation linguistique propre au Québec et à sa dramaturgie.

Le nouveau marché de la traduction théâtrale prend une ampleur considérable dans les années 1970 et 1980, où on adapte de nombreuses pièces empruntées surtout aux répertoires américain et britannique¹. Après avoir épuisé les ressources du jocal, autant en écriture dramatique qu'en traduction, on fait appel à des niveaux de langue plus variés au sein de ce qu'on nomme alors le « québécois » et on délaisse le recours systématique à l'adaptation. Les noms des personnages et des lieux où se déroule l'action de la pièce originale sont donc conservés dans des versions qui affichent encore une préférence pour une langue populaire très accentuée. On peut alors découvrir sur les scènes québécoises du début des années 1990 une dramaturgie canadienne-anglaise en plein essor

Dans cet article, il sera question de quelques productions marquantes du répertoire dramatique canadien-anglais présenté en français au Québec et des modalités de traduction auxquelles elles ont donné lieu à travers des échanges qui, d'entrée de jeu, manifestent une grande disparité puisqu'ils commencent avec un écart de dix-huit ans. Ma recherche² indique en effet que, de 1951 à 1994, 101 pièces québécoises ont été produites ou publiées au Canada en traduction anglaise, dont onze avant 1969, 35 durant les années 1970, 35 encore durant les années 1980 et vingt-neuf entre 1990 et 1994. Pendant la même période, on compte 38 pièces anglo-canadiennes produites ou publiées en traduction québécoise, dont une en 1969, six durant les années 1970, dix-neuf durant les années 1980 et douze entre 1990 et 1994. On remarque donc une grande asymétrie dans l'échange du répertoire dramatique en traduction entre le Canada anglais et le Québec, asymétrie qui n'est pas étrangère au rapport de force qu'entretiennent les langues officielles du Canada. Dans un contexte où l'anglais constitue la langue de la majorité alors que le français demeure minoritaire, on comprend que l'emprunt soit le lieu d'enjeux culturels qui se définissent autrement de part et d'autre et qu'il entraîne des comportements traductionnels qui ont peu en commun.

Le coup d'envoi pour la traduction québécoise du théâtre canadien-anglais est donné en novembre 1969 avec l'adaptation québécoise de la pièce de George Ryga, *The Ecstasy of Rita Joe*³, que Gratién Gélinas présente à la Comédie Canadienne de Montréal sous le titre *Rita Joe*. Cette pièce, qui fait le procès des difficiles conditions de vie des autochtones dans un contexte urbain qui leur est hostile, avait été créée au Vancouver Playhouse en 1967 dans le cadre des célébrations entourant le centenaire de la Confédération, événement déclencheur qui suscita la création de plusieurs pièces canadiennes et engendra au Canada anglais le désir de développer une dramaturgie nationale. Critique sociale mordante, dont l'efficacité remarquable emprunte au théâtre épique de Bertolt Brecht, *The Ecstasy of Rita Joe* marquait la naissance d'une dramaturgie canadienne moderne⁴, tout comme *Tit-Coq* de Gratién Gélinas, créé au Monument-National en 1948, annonçait « la véritable naissance d'un théâtre populaire québécois »⁵. C'est d'ailleurs la production anglaise de *Tit-Coq* au Royal Alexandra de Toronto en 1951 qui inaugura le marché des échanges dramaturgiques par la traduction entre le Canada anglais et le Québec.

Pendant les années 1970, deux pièces canadiennes-anglaises vont s'imposer sur la scène québécoise dans des versions adaptées qui ont pour effet de mettre à distance l'œuvre originale. Présentée au Théâtre de Quat'Sous en 1970, *Aux yeux des hommes*⁶, du Torontois John Herbert, a connu un grand succès dans la version québécoise de René Dionne, où rien ne laissait deviner l'origine de la pièce puisqu'on avait



qui affiche son origine et surprend par son langage cru et ses vertus « dérangeantes » avec, entre autres auteurs, Judith Thompson et Brad Fraser. Enfin, en 1998 et 1999, on célèbre George F. Walker, « le dramaturge canadien-anglais le plus joué dans le monde »⁷ en produisant quatre de ses œuvres en l'espace de quelques mois devant un public et des critiques enthousiastes qui ne s'étonnent plus de l'existence et de la qualité de la dramaturgie canadienne-anglaise.

modifié le lieu de l'action et les références culturelles contenues dans *Fortune and Men's Eyes*⁸. Ainsi, la ville de Timmins était transportée à Thetford Mines, Florence Nightingale s'éclipsait devant Jeanne Mance et Bette Davis cédait la place à Yvette Brind'amour. Avant d'être traduite et produite au Québec, la pièce de Herbert, qui raconte les jeux de pouvoirs entre les détenus d'un pénitencier, avait fait sensation à New York, Londres et Los Angeles. On l'a ensuite portée à l'écran et le tournage a eu lieu dans une prison de Québec juste avant la création de la pièce à Montréal.

Si on se souvient de la très célèbre production de *Charbonneau et le Chef*, dont le succès retentissant a immortalisé Jean Duceppe dans le rôle de Maurice Duplessis et donné lieu à de multiples reprises à Québec et à Montréal entre 1971 et 1986, se souvient-on que la pièce était l'œuvre de l'Ontarien John McDonough ? Bien qu'elle n'ait pas eu à être rapatriée, puisqu'elle raconte le conflit qui opposa le premier ministre du Québec et l'évêque de Montréal pendant la grève de 140 jours qui sévit à Asbestos en 1949, la pièce adaptée par Paul Hébert et Pierre Morency remanie le texte en profondeur. Des scènes entières sont éliminées, fusionnées ou ajoutées, des dialogues sont coupés, amplifiés ou redistribués et de nouveaux personnages sont créés. Un des changements majeurs effectués dans la traduction a pour effet de transformer l'introduction originale, où McDonough commentait le choix du thème et son développement, en prologue récité au début de la pièce et dans lequel on ajuste le tir en fonction du public québécois. Ainsi, là où l'auteur se donnait pour mission « to awaken the Canadian conscience to its own poetry and drama »⁹, le prologue de la version traduite présente une œuvre conçue pour « inciter les Québécois à prendre conscience de leur propre drame et de leur propre poésie »¹⁰. C'est donc exclusivement aux Québécois qu'on s'adresse ici au nom de l'auteur.

Inspirée de faits historiques, la pièce appartient au « docudrama », genre dramatique d'inspiration documentaire où sont théâtralisés des événements réels. Cette pratique fut très populaire au début des années 1970 parmi les troupes appartenant au réseau des « alternative theatres »¹¹, mouvement théâtral composé de troupes jeunes et pauvres décidées à développer et à promouvoir une dramaturgie canadienne encore timide, à une époque où les théâtres institutionnalisés préféraient les succès et les classiques britanniques ou américains.

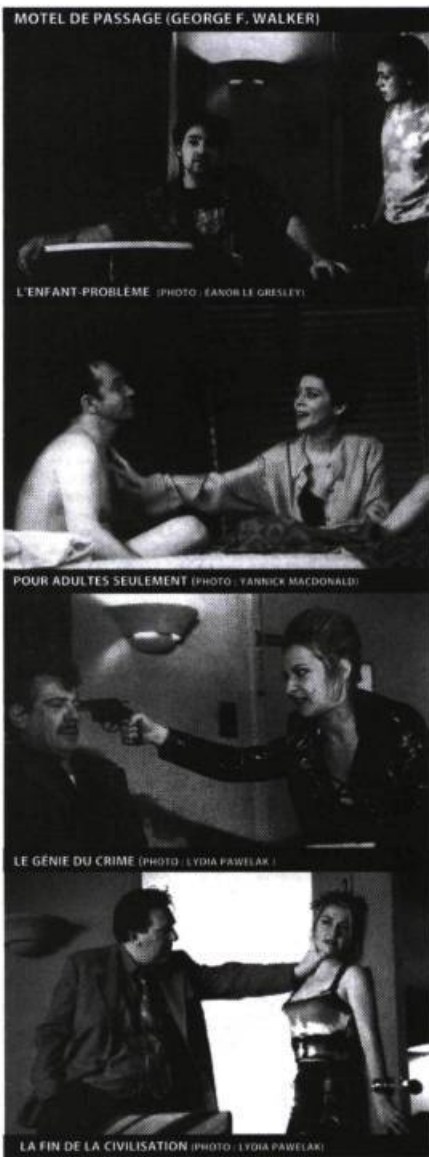
Toutes les pièces canadiennes-anglaises présentées en traduction avant 1990 reçoivent un traitement identique. Si l'action est située au Canada anglais, on la transpose en contexte québécois et on québécoise les noms des personnages et les références culturelles¹². Toutefois, à la fin des années 1980, on remet en cause le recours systématique au jocal et à l'adaptation pour traduire le théâtre. Depuis quelques années déjà, le jocal perdait de sa popularité comme langue littéraire et devenait un niveau de langue parmi d'autres au sein d'un franco-québécois élargi. Parallèlement, l'adaptation faisait l'objet de critiques sévères et elle fut peu à peu mise de côté. La traduction théâtrale

donna alors à voir et à entendre des œuvres affichant leur origine dans des versions qui conservaient les références culturelles et les noms de lieux originaux. C'est ainsi qu'on découvre une dramaturgie canadienne-anglaise en plein essor qui, de 1990 à 1993, fait l'objet de dix productions sur les scènes québécoises, avec des pièces de Judith Thompson, Brad Fraser, Hillar Liitoya, Norm Foster, Peter Madden, Wendy Lill, Sally Clark et Tomson Highway.

Les deux premiers auteurs se font remarquer d'emblée par le langage cru avec lequel ils abordent des sujets épineux. *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour*¹³, traduite et mise en scène par André Brassard au Théâtre de Quat'Sous en 1991, est la première pièce de Brad Fraser présentée au Québec. Après avoir été encensée par la critique, elle est portée à l'écran par Denys Arcand la même année sous le titre *Love and Human Remains*. Dans cette pièce, qui met en scène des femmes et des hommes désabusés et incapables d'aimer sincèrement, l'émotion se vit dans la cruauté et la violence. Sauf pour quelques déplacements mineurs, la traduction de Brassard conserve le lieu original de l'action et colle de près au texte, dont elle reproduit la verdeur et le cynisme dans une langue québécoise de niveau courant qui porte quelques marques d'oralité. On est loin de la langue décidément populaire qui prévalait auparavant en traduction théâtrale. Bien que l'action se déroule à Edmonton et que tous les personnages portent des noms anglais, on loue la justesse de la traduction et la production connaît au Québec un grand succès, qui suscite toutefois la controverse car le « théâtre de Fraser ne fait l'économie d'aucune violence, physique ou verbale »¹⁴.

On parle encore de l'événement Fraser quand, quelques mois plus tard, le Théâtre de Quat'Sous met à l'affiche une œuvre d'une auteure canadienne-anglaise qui avait fait l'objet d'une première production l'année précédente, mais sans succès. Avec *Lion dans les rues*¹⁵, traduite par Robert Vézina et présentée en septembre 1991, Judith Thompson est acclamée et se voit qualifiée d'« auteure la plus provocante au Canada anglais »¹⁶. La pièce, construite de courts tableaux se succédant à un rythme effréné, met en scène six acteurs et actrices incarnant 28 personnages qui gravitent autour d'Isobel, jeune Portugaise de neuf ans assassinée dix-sept ans plus tôt et dont le fantôme rôde dans la ville à la recherche du meurtrier. L'écriture de Thompson étonne par le style « hachuré, violent, cynique et d'une rapidité d'action étonnante »¹⁷ avec lequel elle expose les comportements névrosés de personnages mus par des pulsions inconscientes. Comme ce fut le cas pour Fraser, la critique s'étonne alors de découvrir une auteure canadienne dont l'écriture vigoureuse tranche nettement avec le naturalisme de bon ton qu'on reprochait auparavant au théâtre canadien-anglais.

Ce qui frappe dans le traitement appliqué aux œuvres de Fraser et Thompson, ainsi que dans le discours qui entoure leur réception au Québec, c'est l'insistance avec laquelle on



met en relief leurs vertus dérangeantes. Tout se passe comme si la valeur de ces pièces se mesurait à leur capacité de choquer et d'en mettre plein la vue, comme si leur intérêt résidait dans une sorte de surenchère spectaculaire qui légitimait l'attention soudaine portée à la dramaturgie anglo-canadienne.

Lorsque le Théâtre de Quat'Sous mettra deux autres pièces de Fraser à l'affiche, *L'homme laid*¹⁸ en 1993 et *Poor Super Man*¹⁹ en 1995, l'effet de surprise s'est estompé et, malgré un succès de scandale, on reproche à l'auteur une complaisance dénuée de véritable contenu critique. Il faudra attendre 1998 pour qu'on puisse apprécier George F. Walker, le « maître canadien de la comédie noire », dont les œuvres acclamées au Canada anglais et à l'étranger font un malheur aux États-Unis. Une première production avait eu lieu en 1989 au Théâtre Denise-Pelletier avec *Amours passibles d'amende*, version québécoise de *Criminals in Love*, signée par Louison Danis, mais c'est avec les quatre pièces de la série *Motel de passage*²⁰, produites au Théâtre de Quat'Sous en 1998 et 1999, que George F. Walker connaît son heure de gloire au Québec.

Traduites avec une efficacité remarquable et un souci de fidélité qui ne se dément jamais, les versions de Maryse Warda font apprécier l'humour incisif de Walker dans des tragi-comédies socialement engagées où s'exprime un net parti pris en faveur des laissés-pour-compte, fripouilles ou ratés de tout acabit. Les titres des pièces sont à ce sujet fort éloquentes : *L'enfant-problème*, *Pour adultes seulement*, *Le génie du crime* et *La fin de la civilisation*. Campées dans la même chambre d'un modeste motel de banlieue, les six pièces qui composent le cycle de *Suburban Motel*²¹ donnent à voir des moments de vie où l'absurdité se frotte au pathétique avec une verve peu commune. Dans la première pièce, par exemple, RJ et Denise affrontent Helen, la travailleuse sociale chargée de décider si l'État leur remettra la petite fille qu'on leur a enlevée après les avoir jugés inaptes comme parents. Pendant que RJ est obnubilé par les *reality shows* qu'il regarde avidement à la télé et qui en viennent à être plus réels pour lui que sa propre vie, Denise se heurte au dogmatisme bien-pensant d'Helen et perd la tête. Elle sait qu'elle ne reverra plus son enfant parce que les comportements qu'on voudrait lui imposer sont exactement ceux qu'elle a appris à détester dans une famille et un milieu qui n'avaient pas les moyens de les lui apprendre. Impitoyablement noires et irrésistiblement drôles, les pièces de Walker montrent le désarroi d'une société aux prises avec la fin d'une certaine conception de la civilisation.

Comme on a pu le voir, l'histoire du théâtre canadien-anglais sur les scènes francophones du Québec suit un parcours profondément modelé par les façons de traduire propres à certaines époques. Après avoir été d'abord méconnu, puis soumis aux nécessités du spectaculaire pour avoir droit de passage, le théâtre canadien-anglais s'affiche sans artifices avec George F. Walker. On lui reconnaît alors une voix qui, si elle doit passer par la traduction, conserve toutefois le ton qui lui est propre et la couleur de ses origines.

* Louise Ladouceur est chercheuse (post-doctorat), Université Laval. Merci au Théâtre de Quat'Sous pour les photos.

NOTES

1. Voir Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Préambule, 1990.
2. Tiré de la brochure du programme de saison 1998-1999 du Théâtre de Quat'Sous.
3. Louise Ladouceur, « *Separate Stages* : la traduction du théâtre dans le contexte Canada / Québec », Thèse de doctorat, Vancouver, The University of British Columbia, 1997.
4. George Ryga, « The Ecstasy of Rita Joe », dans Jerry Wasserman (éd.), *Modern Canadian Plays, revised edition*, Vancouver, Talonbooks, 1986, p. 27-54.
5. Selon Christopher Innes, cité par Eugene Benson et L.W. Conolly, *English-Canadian Theatre*, Toronto, Oxford University Press, 1987, p. 81.
6. Voir Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois*, Montréal, Hurtubise, 1973, p. 29.
7. John Herbert, *Aux yeux des hommes*, trad. et adaptation de René Dionne, Montréal, Leméac, 1971.
8. John Herbert, *Fortune and Men's Eyes*, New York, Grove, 1967.
9. John Thomas McDonough, *Charbonneau and Le Chef*, Toronto, McClelland, 1968, p. 8-9.
10. John Thomas McDonough, *Charbonneau et le Chef*, trad. et adaptation de Paul Hébert et Pierre Morency, Montréal, Leméac, 1974, p. 11-12.
11. Voir l'ouvrage de Denis W. Johnston, *Up the Mainstream : The Rise of Toronto's Alternative Theatres, 1968-1975*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.
12. Voir mon article « Du spéculaire au spectaculaire : le théâtre anglo-canadien traduit au Québec au début des années 1990 », dans B. Bednarski et I. Oore (éd.), *Nouveaux Regards sur le théâtre québécois*, Dalhousie French Studies / XYZ, 1997, p. 185-194.
13. Brad Fraser, *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour*, trad. d'André Brassard, Montréal, Boréal, 1993 ; *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, Winnipeg, Blizzard Publishing, 1990.
14. Benoît Mélançon, « Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour », *Cahiers de théâtre Jeu*, 60 (1991), p. 149-152.
15. On peut consulter la version traduite à la bibliothèque de l'École Nationale de Théâtre du Canada.
16. Gilles Lamontagne, « Judith Thompson frappe au Quat'Sous : *Lion dans les rues* », *La Presse*, 18 septembre 1991, p. C-10.
17. Robert Lévesque, « Des restes humains bien identifiés », *Le Devoir*, 20 septembre 1990, p. B-5.
18. Brad Fraser, *The Ugly Man*, Edmonton, NeWest, 1993 ; *L'homme laid*, trad. de Maryse Warda, Montréal, Boréal, 1993.
19. Brad Fraser, *Poor Super Man*, Edmonton, NeWest, 1995 ; *Poor Super Man*, trad. de Robert Vézina, manuscrit déposé à l'École nationale de Théâtre du Canada, Montréal, 1995.
20. On peut consulter ces traductions à la bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada.
21. George F. Walker, *Suburban Motel*, Vancouver, Talonbooks, 1997.



LE LION DANS LES RUES DE JUDITH THOMPSON (PHOTO: YVES RICHARD)