

MALGORZATA PAŁANIUK

Université Adam Mickiewicz, Poznań

malgorzata.palaniuk@gmail.com

L'ANIMALITÉ DU DISCOURS DES PROTAGONISTES
EN TRADUCTION FRANÇAISE ET ANGLAISE DE LA PIÈCE
LE CHIEN DE JEAN-MARC DALPÉ

Abstract. Pałaniuk Małgorzata, *L'animalité du discours des protagonistes en traduction française et anglaise de la pièce « Le Chien » de Jean-Marc Dalpé* [The animality of the protagonists' discourse in English and French translations of the play *Le Chien* by Jean-Marc Dalpé], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXIX/2 : 2012, pp. 41-56, ISBN 978-83-232-2425-9, ISSN 0137-2475, eISSN 2084-4158.

The oral character inherent to a theatre and the hybrid or multilingual character of modern French Canadian literature invests it with functions that pertain strictly to the spoken word and that translator must take into account. This paper examines translation strategies proposed and applied in English and Standard-French translations of the play *Le Chien*, written by Franco-Ontarian playwright Jean-Marc Dalpé. In the play *Le Chien* the hybrid character of language and abundance of swearwords constitutes a symptom of inability to communicate of protagonists and animality of their discourse. This specificity, crucial in terms of interpretation of the play, is the major obstacle in translator's work because he needs to target the specific, English and French-speaking audience which is unilingual and doesn't have the same cultural experience.

Key words: theatre translation, literary translation, multilingualism, French-Canadian minorities, Ontario literature

1. REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Dans le présent article nous tenons à montrer la nature des obstacles rencontrés par le traducteur qui a affaire à un texte dramatique mettant en scène l'oralité et l'hybridité linguistique propre aux littératures francophones du Canada. Avant de présenter des exemples provenant de l'adaptation française et la traduction anglaise de la pièce *Le Chien* de Jean-Marc Dalpé, nous présenterons les enjeux de l'hétérolinguisme qu'on retrouve dans les textes des auteurs francophones qui créent dans le milieu minoritaire du Canada pour passer ensuite à la présentation de la complexité du phénomène de l'hybridité qui se manifeste à des degrés différents dans la pièce de l'auteur franco-ontarien. Cet aperçu théorique nous permettra de passer à l'analyse du corpus des exemples qui montreront les stratégies des sujets traduisants face aux phénomènes

tels que : l'incommunicabilité et l'aphasie du langage des protagonistes de Dalpé, une forte présence des sacres et de jurons dans le texte source et enfin l'insertion des passages en anglais jouant les différents rôles dans le texte original. Tout en gardant en esprit la spécificité de l'œuvre dramatique et le contexte de sa réception immédiate, nous tenterons de déterminer les éléments qui constituent cet « animalité parlante » et l'hybridité de l'œuvre de Dalpé dans leur versions française et anglaise pour évaluer dans la conclusion les avantages et les risques éventuels que les stratégies proposées par les traducteurs de deux versions peuvent porter.

2. ORALITÉ ET HYBRIDITÉ DES LITTÉRATURES DE L'EXIGUÏTÉ

L'expérience des communautés franco-canadiennes hors Québec est très révélatrice quant à la cohabitation de deux langues sur le même territoire. En Ontario – d'où vient l'auteur de la pièce analysée et où se déroule son action, la majorité de la population francophone parle aussi l'anglais (Mougeon, Beniak, 1991 : 23-24). Plus encore, ce bilinguisme fait partie intégrante de l'identité franco-ontarienne, d'autant plus qu'il n'est pas partagé par les anglophones de cette région. Ce contexte social bilingue permet aux écrivains de puiser dans les ressources de deux langues officielles et faire ainsi preuve de leur créativité. C'est la raison pour laquelle la littérature minoritaire est extrêmement riche en manifestation littéraires de ce « grouillement linguistique », comme l'appelle Alain Masson (1994 : 59).

Du fait que la langue française dans les provinces majoritairement anglophones est dominée par l'anglais, nous y avons affaire à la *diglossie* – la coprésence de deux langues dont le statut n'est pas égal. Ce *rapport de force*, comme l'appelle Ladouceur (2007 : 98), trouve son reflet dans les textes littéraires dans lesquels les manifestations de l'hybridité linguistiques ne sont jamais innocentes et engendrent tout un réseau de connotations. Jean Tessier remarque :

l'anglais s'insère dans la trame même de certains de leurs textes, s'y intègre, non pas à la façon d'éléments exogènes destinés à faire couleur locale, à situer un dialogue au niveau de langue populaire, mais bien comme un outil d'écriture à part entière, avec ses redécoupages sémantiques, son réseau connotatif propre, et une palette sonore autre, permettant les combinaisons les plus audacieuses avec la langue d'accueil, le français (Tessier, 2001 : 18).

Dans la présente contribution nous nous concentrerons sur les marques d'hétérolinguisme dans les textes dramatiques car c'est le théâtre qui occupe une place privilégiée au sein des minorités francophones au Canada. L'oralité du texte dramatique est dotée d'une fonction identitaire d'autant plus importante dans les communautés francophones disséminées à travers tout le Canada que :

C'est un texte prétexte à une prise de parole collective. Faire résonner la spécificité orale de sa langue sur la scène est un acte d'affirmation et de résistance pour une communauté linguistique inquiète dont l'identité tient en grande partie à la façon dont on y parle la langue (...) c'est dans

un parler populaire que s'écrit cette dramaturgie cherchant à se démarquer de la norme, à se constituer un répertoire qui lui est propre et à le nommer comme tel (Ladouceur, 2007 : 98).

Le théâtre franco-ontarien est un exemple parfait de cette recherche de l'autonomie créatrice dont parle Ladouceur. Depuis ses origines, c'est-à-dire les années 70 du XX^{ème} siècle, il s'est posé au théâtre franco-ontarien une véritable *question linguistique*, qui n'a cessé non seulement de le hanter en tant que dramaturgie, mais d'en constituer les limites mêmes. Cette *question linguistique* comme l'appelle François Paré ne s'est pas posée dans les termes qu'on imagine le plus souvent dans le cadre des minorités francophones au Canada, à savoir ceux de l'assimilation linguistique, la transmission de la langue et la survivance ethnique dans le milieu anglophone, mais plutôt dans une sorte de combat pour construire une langue d'expression littéraire bien spécifique, le langage scénique capable de représenter la réalité linguistique de la province et la façon de se réapproprier la/les langue(s) française ou/et anglaise par les Franco-Ontariens (Paré, 1994 : 31-32).

En parlant de l'originalité linguistique de la jeune dramaturgie franco-ontarienne on ne peut pas éviter une comparaison avec l'introduction de joul sur les scènes québécoises est plus largement – dans la littérature de la période qui suivait la Révolution tranquille (les années 60 du XX^{ème} siècle) par Michel Tremblay. Mais – comme le remarque Ladouceur, vingt ans plus tard, quand le discours nationaliste a perdu son pertinence à cause de l'échec de referendum, le joul a cessé de jouer un rôle du premier plan dans la création littéraire québécoise et on a commencé à chercher une nouvelle forme d'expression :

Parallèlement au théâtre de l'image (...) se développe alors une écriture aux antipodes de la langue quotidienne et dégagée de l'obligation de faire vrai. On passe de la langue de la vérité à une parole exubérante qui va dorénavant occuper toute la scène. Loin de disparaître avec le joul, la préoccupation dont la langue fait l'objet va ainsi continuer de travailler en profondeur la dramaturgie à travers des pièces qui composeront un « théâtre de la parole » dans lequel l'action principale consiste à parler (Ladouceur, 2007 : 99).

Il conviendrait de remarquer ici un point commun de la dramaturgie québécoise et minoritaire – aussi bien dans les textes des auteurs québécois que ceux qui ont été créés à l'extérieur du Québec, l'oralité accentue la valeur identitaire des œuvres. Cette fonction de la parole théâtrale n'a pas d'équivalent au Canada anglais où la langue de théâtre n'est pas chargée d'affirmer une identité linguistique menacée puisque l'anglais est la langue dominante. Selon Linda Gaboriau qui a traduit plus de soixante pièces québécoises en anglais, tel est le reproche que les critiques anglophones adressent le plus souvent au théâtre québécois contemporain:

When critics have difficulty with Quebec theatre, their main criticism is that : the plays are verbose, Quebec playwrights use theatre as a forum. (...) The presence of that spoken language is a statement in itself, a statement of cultural survival, aspiration and communion (...) The underlying difficulty I find in translating Quebec theatre is dealing with this preoccupation with language, the constant awareness of the importance of speaking French (Gaboriau, 1995 : 85-87).

Dans les textes de Jean-Marc Dalpé on découvre de ce que Gaboriau appelle « la verbosité », c'est-à-dire une concentration autour des questions de la langue ou plutôt des langues parlées sur la scène et leur relation étroite avec l'identité des personnages. La dramaturgie de Dalpé c'est un « théâtre de la parole » par excellence qui ne se contente pas de mettre en scène deux langues officielles du Canada, mais explore aussi des langues parlées par les immigrés, comme la langue polonaise dont la présence on retrouve dans la pièce « Trick or treat »:

BEN : (au téléphone et en polonais) *O co chodzi ? Dlaczego tato znowu wali tą szczotką, a nie dzwoni przez telefon ? Nie, nie, to w telwizji (...)*

BEN : (en anglais) *It's just the movie, Papa. A stupid movie, ok ?* (en polonais) *Niech się tato położy (...)* Tout va bien, très bien. Tout va pour le mieux dans les meilleurs des mondes (Dalpé, 1999 : 218).

3. *LE CHIEN* – L'ŒUVRE-PHARE DE LA DRAMATURGIE FRANCO-ONTARIENNE

Le Chien de Jean Marc Dalpé est non seulement une des pièces les plus importantes de ce dramaturge, mais aussi un élément capital de la dramaturgie franco-ontarienne et une œuvre-phare des littératures francophones du Canada. La pièce a valu à son auteur le prix du Gouverneur général qui est une parmi les plus prestigieuses récompenses que peuvent recevoir les auteurs canadiens. En rendant sa décision, le jury du prix notait qu'il avait choisi *Le Chien* pour ses qualités d'équilibre, son style et sa technique audacieuse, notant au passage la structuration ingénieuse de la pièce et les effets scéniques efficaces. Il est à noter que Jean Marc Dalpé a remporté ce prix trois fois – deux premiers pour ses pièces de théâtre *Le Chien* (1988), *Il n'y a que l'amour* (1999) et le troisième prix pour son tout premier roman, *Un vent se lève qui éparpille* (2000). Ceci fait de lui un des rares auteurs à avoir remporté un prix littéraire du Gouverneur général dans deux catégories différentes. (http://catapulte.ca/documents/Dossier_accompagnement_Chien1).

Quant au contenu de la pièce et son originalité, l'auteur raconte l'histoire de Jay – un « fils prodigue » qui revient dans sa ville natale au nord d'Ontario après sept ans de cavale qui l'ont mené aux États-Unis. À son retour, il découvre les violences et le malheur causés par son père ainsi que la famille prise dans un cercle vicieux de misère et de haine. Il apprend que son grand-père est mort il y a quelques jours, sa mère est malheureuse, sa sœur de 17 ans est enceinte et son père a petit à petit perdu le peu d'humanité qui lui restait. Enragé et violent, le chien de la famille aboie sans cesse (son aboiement accompagné les plus importants moments de la pièce et c'est à lui que la pièce tient son titre). Une tentative de réconciliation entre le père et le fils trouve son fin tragique quand Jay découvre l'inceste commis par son père et le tue.

La structure de la pièce a quelques particularités qui la distinguent. Bien que l'action principale se déroule entre Jay et son père, Jay entretient aussi des dia-

logues avec sa mère, sa sœur et son grand-père décédé. Cette construction dramatique a pour effet de situer l'action en un endroit et un lieu précis, préservant son unité. La présence des autres personnages aide à la compréhension du spectateur puisque leurs dialogues et leurs monologues fournissent les explications manquantes, dévoilant petit à petit le tempérament du père et la vie difficile et violente que cette famille du Nord a subie.

4. HYBRIDITÉ LINGUISTIQUE EN TANT QUE MANIFESTATION DE L'ANIMALITÉ DU DISCOURS

La pièce de Jean-Marc Dalpé est composée des répliques directes, son écriture syncopée alterne entre dialogues et monologues rendant la pièce presque musicale dans sa construction tel un blues à cinq voix – les voix de chacun des personnages.

Le Chien est représentatif d'un drame réaliste tragique. Pour que les spectateurs puissent s'identifier facilement aux personnages de la pièce et vivre leur « catharsis », les protagonistes doivent s'exprimer dans un patois qui est caractéristique du temps et du lieu où se déroule l'action. En lisant le texte, on s'aperçoit que les élisions sont fréquentes et que Dalpé ne se gêne pas pour écrire les mots de la même façon dont les personnages les prononcent. Ceci a pour effet de créer un rythme dans le discours des personnages, un rythme saccadé et musical tellement propre à l'écriture de Dalpé.

Stephanie Nutting propose une analyse de l'œuvre de Jean-Marc Dalpé dans laquelle elle explore l'hybridité de la pièce sous différents angles. Elle fait voir que par un jeu de métaphores et de relais heuristiques le chien, dans la pièce du même nom, se métamorphose en une créature hybride. Il est un genre de *homo canis* – mi-homme, mi-bête et il est indissociable du Père : « Tous deux sont rendus *trop méchant [s]* (...) tous deux sont *attachés* en permanence dans un lieu indéfini, à l'orée du bois, à l'extérieur du village » (Nutting, 2001 : 278).

Selon Nutting le croisement virtuel du chien et du père se laisse aborder par le biais de la communication ou, ce qui est peut-être plus exact, par la non-communication de ses propres besoins et émotions. Ce phénomène de non-communication se répand et s'attaque aux centres de cognition comme une pathologie visant la faculté du langage :

Chez le père, chez qui le trouble du langage trouve son expression la plus claire, la langue est atrophiée à tel point que le père n'en a plus aucune possession. (...) Quand la parole est proférée, ou bien elle signe d'aphasie ou bien elle est fracturée par les sacres. D'ailleurs le dialogue chez Dalpé, en général, intègre une abondance de sacres et de jurons. Il semblerait que « *Le Chien* » soit au début d'une production créatrice où sera développée une esthétique du juron (Nutting, 2001 : 280).

La faculté du langage en état dégradé, les protagonistes ont créé une sorte de « prothèse », c'est-à-dire un discours dans lequel d'abord on constate une hybridation

de la parole où l'énoncé français qui est greffé tantôt à l'anglais, tantôt aux sacres, tantôt aux deux conjointement :

Les phonèmes illicites finissent par phagocyter le dialogue, l'énoncé (...) Ce qui en résulte relève plutôt de l'animalité parlante, de plus en plus proche de la langue sauvage avec ses sons mortifères (hurlement, jappement, grognement etc.) qui la jettent dans l'abîme de non-langage. (...) La pièce ne défend pas la langue française, ne s'oppose pas à l'assimilation, mais dénonce la langue qui fait la Loi linguistique. Impuissants à atteindre une adéquation entre le pensée et l'énoncé, les personnages se rabattent sur l'interdit et la provocation » (Nutting, 2001 : 281).

Aussi le metteur en scène Joël Beddows voit dans le texte de Dalpé une sorte de création hybride, surtout au niveau générique car il y retrouve un croisement du réalisme nord-américain, de la tragédie dans sa conception classique et du théâtre épique brechtien. Il précise que personnages sont à la fois des humains et des animaux – car cette famille fonctionne *a priori* comme une meute. Ainsi les différentes influences théâtrales qui définissent ce texte font du *Chien* un objet profondément hybride et difficile à catégoriser (http://catapulte.ca/documents/Dossier_accompagnement_Chien1).

5. LA TRADUCTION FRANÇAISE ET ANGLAISE DE LA PIÈCE DE JEAN-MARC DALPÉ – ÉTUDE DES CAS

Avant d'entrer dans les détails concernant les solutions de deux traducteurs face à l'hybridité de la pièce ainsi que le caractère oral et émotionnel du discours des protagonistes, nous ferons une courte présentation de deux traductions de la pièce de Jean-Marc Dalpé.

Quant à la traduction anglaise, elle a été effectuée par l'auteur lui-même et Maureen Labonté sous le titre *Le Chien* (English Translation) en 1988 et présentée pour la première fois par Factory Theatre à Toronto lors du festival « Intertact 88 » la même année. La pièce avait été ensuite adaptée pour la France par Eugène Durif sous le titre *Le Chien* (en français pour la France). C'est cette adaptation qui avait été présentée la même année au Festival d'Avignon, un festival que plusieurs considèrent comme le plus grand des festivals de théâtre francophone au monde et publiée à Paris, aux Éditions Théâtrales, en 1994 précédée de *Les muses orphelines* de Michel Marc Bouchard.

Aussi bien dans sa version française, ce qui n'est pas d'ailleurs surprenant pour le récepteur, que dans la version anglaise les traducteurs ont choisi de ne pas traduire le titre, ainsi les deux traductions portent le même titre que l'original, *Le Chien*. Selon Ladouceur (2005) cette démarche prouve d'une volonté des traducteurs de souligner l'origine franco-ontarienne de la pièce auprès du public anglophone. En outre, les traducteurs ont décidé de ne pas adapter leurs textes à la culture réceptrice. Ainsi, dans les traductions l'intrigue se déroule au Nord d'Ontario, dans une communauté des

francophones y vivant. Par conséquent tous les noms propres (par exemple : Charbonneau, Tremblay) ont été conservés. Bien que la pièce mette en scène des problèmes universels (la violence, le manque de communication entre les générations), elle est tellement ancrée dans la réalité franco-ontarienne que toute tentative de l'adaptation pourrait constituer un danger de décomposition du réseau sémiotique de l'ensemble.

5.1. L'INCOMMUNICABILITÉ ET LA HAINE

En passant maintenant à l'analyse des fragments des traductions, nous voudrions d'abord montrer comment les auteurs de la traduction française et anglaise ont rendu dans les textes d'arrivée les éléments d'ordre oral caractéristiques du français parlé au Canada. Dans le texte original, les traits de l'oralité sont d'ordre phonétique et ce qui en découle – l'orthographique (p.ex. les élisions entre les mots : *dans' vues, d'même*), lexical (par exemple : *pas disable, vues, chars, conjonction pis*) et syntaxique : les phrases sont coupées, elliptiques.

| <i>Le Chien</i> , Jean Marc Dalpé, version originale de la pièce | <i>Le Chien</i> , la traduction française de Eugène Durif | <i>Le Chien</i> , la traduction anglaise de J.M. Dalpé et M. Labonté |
|---|---|---|
| <p>Mère : C'était beau la Californie? Jay : Pas disable. Mère : Essaye. Jay : Comme dans' vues. Mère : Comme sur les cartes postales ? Jay : Pareil Mère : La mer ? Les montagnes ? Jay : Les grosses villes pis les gros chars. Mère : Les gars sur la plage avec les gros muscles. Jay : Pis les filles avec les gros... Mère : Jérôme ! Parle pas d'même devant ta mère. (Dalpé : 45-46)</p> | <p>Mère : C'était beau la Californie? Jay : T'as pas idée. Mère : Dis-moi. Jay : Comme dans les films. Mère : Comme sur les cartes postales ? Jay : Pareil Mère : La mer ? Les montagnes ? Jay : Des grandes villes, des grosses voitures. Mère : Les types sur la plage qui roulent les mécaniques, Jay : Et les filles qui font rouler leurs... Mère : Jérôme ! Parle pas comme ça devant ta mère. (Durif : 87)</p> | <p>Mother : Is California as beautiful as they say ? Jay : Even more beautiful. Mother : Like what ? Jay : Like in the movies. Mother : Like on those postcards ya sent ? Jay : Just like'em Mother : The ocean ? The mountains ? Jay : Big cities. Big cars. Mother : Boys on the beach with big muscles. Jay : And girls with big... Mother : Jérôme ! Watch your language in front of your mother ! (Dalpé, Labonté : 25-26)</p> |

Dans la traduction française l'auteur efface les éléments lexicaux qui pourrait rendre le texte incompréhensible pour le public français, ainsi *dans' vue* a été explicité comme *dans les films, les gros chars* par *des grosses voitures*. En ce qui concerne les marques de l'oralité dans le texte français, bien que la traduction garde le style fami-

lier, surtout au niveau syntaxique, l'auteur ne modifie pas l'orthographe des mots. On note par contre l'omission de la première partie de la négation *t'as pas idée, parle pas comme ça*, le phénomène propre à la variante parlée de la langue française métropolitaine. Quant à la traduction anglaise du fragment cité, les auteurs gardent le caractère oral du discours en respectant le rythme saccadé des phrases, il faut noter aussi les modifications au niveau de l'orthographe des mots, surtout les élisions qui reflètent la prononciation négligée : *like'em* (like them), la prononciation du pronom personnel *you* comme *ya*.

Ce qui est le plus frappant dans les exemples cités, c'est le fait que le traducteur français n'a pas décidé de garder inchangé le fragment où Jay et sa mère décrivent la corporalité des hommes et des femmes sur les plages californiennes. Le traducteur français a remplacé une référence à l'air attirant des ces dernières par une allusion ayant de fortes connotations sexuelles : « **Mère** : Les types sur la plage qui roulent les mécaniques/**Jay** : Et les filles qui font rouler leurs.../**Mère** : Jérôme ! Parle pas comme ça devant ta mère ». C'est d'autant plus surprenant que, comme nous allons le voir dans les exemples qui suivent, le traducteur français a une tendance à atténuer le discours de Jay, parsemé de sacres et d'anglicismes. On pourrait expliquer donc cette décision par un recours à la stratégie de compensation.

La traduction anglaise conserve littéralement les propos de Jay et de sa mère : « **Mother** : Boys on the beach with big muscles/ **Jay** : And girls with big.../**Mother** : Jérôme ! Watch your language in front of your mother ! ». Une telle traduction reproduit fidèlement l'énumération de toute une série des allusions à la grandeur des États-Unis : *big cities, big cars, big muscles* – une image mythifiée de l'Amérique ou Californie – paradis terrestre, l'énumération absente dans l'adaptation française.

Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre consacré à l'animalité du discours des protagonistes, les personnages de Dalpé n'arrivent pas à communiquer avec les autres, n'arrivent pas à décrire les émotions négatives ni positives, ni exprimer avec les mots la beauté du monde qui les entoure. L'exemple suivant, le monologue touchant de la Mère de Jay montre cette langue atrophiée qui échappe les personnages. Dans le monologue la haine se mêle avec un ravissement en créant de nouveau une forme stylistique et rhétorique hybride :

| | | |
|--|---|--|
| <p>Mère : J'haïs toute icitte. Toute. Nomme-le, pis j'haïs. J'haïs les arbres. Les hosties d'épinettes. Rachitiques, grises, pis tassées comme dans une canne des sardines. On dirait qu'y s'égorgent, qu'y s'boivent, qu'y s'mangent les unes les autres... Pareil comme le monde.</p> | <p>Mère : Je hais tout ici. Tout. Dis-moi une chose, je la hais. Je hais les arbres. Ces saloperies d'épinettes. Rachitiques, grises, tassées, comme dans une boîte à sardines. On dirait qu'elles s'égorgent, qu'elles se boivent, qu'elles se mangent les unes les autres. Comme ceux d'ici.</p> | <p>Mother : I hate everything here, everything about this place. Name it, I hate it. I hate the trees, those goddamn spruce trees. Measly and grey. Stacked together like sardines in a can. Look like they're at each other's throats, stranglin' the life outta each other, eatin' each other alive."</p> |
|--|---|--|

| | | |
|--|--|--|
| <p>J'haïs les ciels au coucher du soleil à l'automne, puis les aurores boréales, pis les matins de printemps, le jour que toute s'met à dégeler... parce qu'y sont beaux ces sacrements-là, pis qu'y devraient pas avoir le droit d'être aussi beaux. (Dalpé : 57)</p> | <p>Je hais les rues, soit elles vont à la grand-route, soit c'est des culs-de-sac qui mènent au chemin de fer au cimetière derrière l'église. Comme ceux d'ici. (...) Je hais les ciels au coucher du soleil à l'automne, et les aurores boréales, et ces matins de printemps, quand tout se met à fondre, parce qu'ils sont beaux ces salauds et qu'ils devraient pas avoir le droit d'être aussi beaux. (Durif : 94)</p> | <p>I hate the streets 'cause either they lead too the highway out of here or they're dead ends that don't go any further than the CN tracks or the graveyard behind the church. Guess that reminds me of the people here, too. (...) I hate the sunsets in the fall, and the Northern Lights, and those spring mornings when the whole world starts to thaw and come alive, 'cause they're so beautiful, and the bastards should't have the right to be so beautiful. (Dalpé, Labonté : 35-36)</p> |
|--|--|--|

Ce qui donne une certaine musicalité au fragment cité, c'est le rythme saccadé des phrases prononcés par la Mère qui énumère les éléments qui l'entourent et qui sert de toile de fond de sa vie morose. Dans les deux traductions analysées les traducteurs ont bien adapté le rythme de l'énoncé tout en gardant son refrain : *Pareil comme le monde*. La forme du refrain se trouve légèrement modifié dans la version française : *Comme ceux d'ici* et reformulé à chaque fois quand il apparaît dans la version anglaise : *Christ, I could say the same thing about people here, Guess that reminds me of the people here, too*.

5.2. LES SACRES ET LEUR TRADUCTION

Le terme *sacres québécois* ne se réfère pas uniquement au phénomène qui existe uniquement dans la province du Québec. Sa portée est plus large, comme le prouvent les sacres employée par l'auteur de la pièce analysée, provenant de la province voisine – Ontario. Alors la quasi-totalité des jurons employés au Québec et dans les communautés francophones à son extérieur ce sont des *sacres* qui ont constitué un exutoire vis-à-vis du contrôle exercé dans toutes les sphères de la société québécoise par l'élite ecclésiastique jusqu'à l'époque de la Révolution tranquille. Un juron pour avoir une valeur exutoire doit être transgressif et choquant. Bien que la religion constitue une source évidente de possibilités de transgression, dans la plupart des sociétés les jurons puisent dans la dualité saint-augustinienne entre le sacré et profane – le corps et esprit humain. C'est la raison pour laquelle tout ce qui a trait au corps et à ses fonctions (digestion, reproduction etc.) – les fonctions « basses » de l'organisme humain deviennent une source de jurons (<http://www.ciboire.com/articles.html>). Ce

n'est pas le cas au Canada francophone, où les mots les plus vulgaires comme *tabernac*, *câllice*, *ciboire*, *calvaire*, *chrisse*, *viarge* etc. appartient traditionnellement au domaine religieux.

Si Jean-Marc Dalpé emploie dans son texte énormément de sacres, c'est bien évidemment pour garder une ambiance réaliste de sa pièce, mais avant tout pour souligner cette incommunicabilité douloureuse des protagonistes – les sacres dans leur bouche remplacent les mots qui leur manquent, la langue qui leur échappe. Les jurons font aussi une partie intégrante de la poésie de l'auteur. Ils accentuent certains passages et guident à l'occasion le rythme de la pièce. En raison de leur dureté, les blasphèmes sont parfois les seuls mots qui comblent les trous dans les énoncés des protagonistes, les jurons pallient leur manque de vocabulaire et font preuve d'une décomposition malade du discours des personnages :

Les personnages de Dalpé sont hantés par une violence originaire qu'ils n'arrivent jamais à exprimer dans la langue, dans ce français qui leur échappe. Dans leur impuissance à atteindre l'unité dans le dire, ils finissent par se rabattre sur la chaîne incantatoire des jurons et sur des provocations en anglais qui leur paraissent plus proches de l'oppression insidieuse dont ils souffrent infiniment (Paré, 1994 : 31).

L'exemple le plus remarquable d'une tentative de combler le vide discursif avec les sacres, c'est la réaction de Jay qui touche le ventre de Céline – sa sœur enceinte. Surpris, il ne sait pas exprimer ses émotions positives autrement qu'en sacrant :

| | | |
|--|--|--|
| <p>Jay touche le ventre de sa sœur qui est enceinte Jay : Hein ? Ça bouge ? (...) Entre les chantiers de construction pis les chambres de motel, c'est pas ça que tu rencontres... (Vivement) TABARNAC D'OSTIE DE CÂLICE !!! (...) Sacrament ! (Se touchant le ventre) Ça t'fait pas mal ? (...) Saint calvaire de sainte crème bénite !!! (Dalpé : 76-77)</p> | <p>Jay touche le ventre de sa sœur qui est enceinte Jay : Hein ? Ça bouge ? (...) Entre les chantiers et les chambres de motels, c'est pas ce que tu rencontres le plus ... (Vivement) Bon Dieu !!! Bon Dieu ! (se touchant le ventre) Ça te fait pas mal ? (...) Nom de Dieu !!! (Durif : 100)</p> | <p>Jay : What ? Move ? (...) Construction sites and motel rooms are not where you meet most... (Suddenly) FUCKIN'SHIT !!! (...) Jesus ! (Hand on his own stomach) Does it hurt ? (...) Holy Mary, Mother of God ! (Dalpé, Labonté : 46)</p> |
|--|--|--|

Dans l'original, Jay exprime sa surprise à l'aide de deux formes cumulatives : *TABERNAC D'OSTIE DE CÂLICE !!!*, *Saint calvaire de sainte crème bénite !!!* Le traducteur français, en voulant garder la dimension religieuse des sacres, lui aussi a employé des formes exclamatives à une telle connotation : *Bon Dieu !* (répétition) et *Nom de Dieu !* En français contemporain, vu la position de l'Eglise Catholique et la laïcisation de la société, de telles exclamations ont perdu leur valeur blasphématoire

liée à la transgression du troisième commandement : « Tu ne prendras point le nom de l'Éternel, ton Dieu, en vain » et son devenues jurons populaires ou expressions triviales, utilisées sous l'effet d'un choc émotionnel, ou comme procédé habituel de renforcement de l'expressivité (selon Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/dieu>). Alors des expressions très grossières voire vulgaires, socialement inacceptables, dont l'emploi dans la pièce marque une volonté de choquer et transgresser les règles par l'auteur, avaient complètement perdu leur gravité dans la traduction française. Son auteur tout en restant dans le contexte religieux, a atténué le discours du protagoniste et l'a rendu « politiquement correct ».

Quant à la traduction anglaise, les traducteurs tout en essayant de garder la connotation religieuse des sacres et les formes cumulatives : *Holy Mary, Mother of God !*, y ajoutent aussi des jurons populaires dont la gravité est comparable à ceux de l'original : *FUCKIN' SHIT !!!* Le fait de mettre à côté des exclamations à connotation religieuse et profane, peut être effectivement perçu dans les catégories de transgression des règles. Ce qui mérite d'être souligné, c'est que la traduction anglaise garde la graphie originale du texte, où l'apparition du juron est encore soulignée par l'emploi des lettres capitales, tandis que la traduction française efface complètement toute hétérogénéité au niveau graphique du texte.

5.3. HYBRIDITÉ LINGUISTIQUE – TRADUCTION OU NON-TRADUCTION ?

L'hybridité linguistique, c'est-à-dire la présence des lexèmes ou des énoncés anglais dans le discours en français dans la pièce de Jean-Marc Dalpé se manifeste sous deux formes différentes ; soit elle prend forme d'un parler bilingue – une manifestation de l'identité mixte des francophones vivant dans les provinces majoritairement anglophones, soit elle apparait en tant que discours direct, pour relater le discours de l'Autre. Comme le note Louise Ladouceur (2010), les passages en anglais peuvent avoir haute valeur diégétique et apporter les informations essentielles quant à la compréhension de l'intrigue ou bien uniquement souligner le caractère spécifique, hybride des idiolectes des protagonistes en leur donnant une couleur locale.

La traduction française varie en fonction de cette valeur diégétique. Si le fragment en anglais apporte des informations essentielles pour la compréhension de l'intrigue, dans la plupart de cas le traducteur le transpose en français (deuxième exemple) : *That's not too hard to understand is it, for fuck's sake ?!* devient : *C'est quand même pas si difficile à comprendre, bon Dieu ? That's it, that's all* est traduit comme *Un point c'est tout*. Les fragments gardés en anglais constituent quand même une minorité et ne se réfèrent pas à l'identité franco-canadienne du protagoniste, mais plutôt à son aventure états-unienne, comme un fragment de la chanson citée par Jay dans la conversation avec sa sœur :

| | | |
|---|--|--|
| <p>Jay : (en parlant à sa sœur) Insulte-moé pas ! (...) J'suis allé à New York, moé, ma petite fille. <i>I have seen the Big Apple. I have been around, covered the ground, made the rounds, heard them sounds, uptown and downtown. Don't you jive with me sister, I'm a mean motherfucker.</i> (Dalpé : 79)</p> <p>Jay : As-tu toujours été bucké de même ? J'suis venu pour faire la paix. <i>That's not too hard to understand is it, for fuck's sake ?!</i> Arrête don' de faire ta tête de cochon pour une seconde. Ça sert pus à rien. À quoi ça sert ? À rien. Ça sert à rien. T'as fait ta vie, j'ai fait la mienne. <i>That's it, that's all.</i></p> | <p>Jay : (en parlant à sa sœur) M'insulte pas. Je suis allé à New York, moi, ma petite. « I have seen the Big Apple. I have been around, covered the ground, made the rounds, heard them sounds, uptown and downtown. Don't you jive with me sister, I'm a mean motherfucker. » (Durif : 101)</p> <p>Jay : Mais t'as toujours été aussi buté ? Je suis venu pour faire la paix. C'est quand même pas si difficile à comprendre, bon Dieu ? Arrête de faire ta tête de cochon cinq minutes. Ça sert plus à rien. À quoi ça sert ? À rien. T'as fait ta vie, j'ai fait la mienne. Un point c'est tout.</p> | <p>Jay : (talking to her sister) Watch your mouth ! I have been to New York City, honey ! I have seen the Big Apple. I have been around, covered the ground, made the rounds, heard them sounds, uptown and downtown. Don't you jive with me sister, I'm a mean motherfucker. (Dalpé, Labonté : 48)</p> <p>Jay : Have you always been so goddamn stubborn ? I came back to settle things. That's not too hard to understand is it for fuck's sake ?! Can't you stop bein' so pigheaded ? What d'ya get out of it ? Fuck'all man. It's fuckin' useless. You lived your life, I've lived mine. So fuck, man, stop it !</p> |
|---|--|--|

Quant à la traduction anglaise, les auteurs gardent les fragments en anglais tels quels, p.ex. *That's not too hard to understand is it, for fuck's sake ?!* ou bien les modifient pour renforcer leur valeur expressive, le plus souvent en ajoutant les jurons ou les interjections, comme dans le deuxième exemple : *Ça sert pus à rien. À quoi ça sert ? À rien. Ça sert à rien* se trouve dans la traduction anglaise renforcé par le mot *fuck* ou *fuckin'*: *What d'ya get out of it ? Fuck'all man. It's fuckin' useless.* Cela confirme notre thèse selon laquelle la traduction anglaise est plus proche à l'oralité et le caractère vif et émotionnel du texte de départ tandis que la traduction en français standard est plus neutre.

Le dernier procédé d'insertion de la langue anglaise, à savoir la citation en forme du discours direct, est très important du point de vue de la dichotomie entre « Moi-francophone » et « l'Autre-anglophone ». En insérant les fragments du discours de l'Autre en anglais, les protagonistes tracent une ligne de démarcation entre leur propre point de vue, leurs propres valeurs et tradition et ceux de l'anglophone – que ce soit Américain ou Canadien. Cette hostilité et réserve envers l'Autre-anglophone, tellement remarquable dans le texte original, est surtout visible dans le premier fragment où Jay achète les billets d'autobus pour revenir dans son village natal et dénonce l'ignorance de son interlocuteur :

| | | |
|--|---|---|
| <p>Jay : J'me ramasse devant un comptoir de billets d'autobus, pis, quand le gars m'dit : « <i>So where you goin'?</i> » j'y dis le nom du village icitte. « <i>Where the hell is that, for fuck's sake?</i> »... « <i>Ontario, you asshole!</i> » (Dalpé : 85)</p> | <p>Jay : Du coup un jour je me retrouve devant un guichet d'autobus, et quand le type me dit « Vous allez où ? » je dis le nom du village. « Où ça se trouve cette saloperie de bled là ? » « Ontario, trou du cul » (Durif : 104)</p> | <p>Jay : So one day, I end up in front of this Greyhound ticket counter and when the guy asks me : « So, where you goin' ? » I answer him with this town's name. « Where the hell is that, for fuck's sake ? » ... « Ontario, you asshole ! » (Dalpé, Labonté : 44-52)</p> |
|--|---|---|

Dans le fragment suivant, le père de Jay raconte comment il a essayé d'aider la mère de Céline qui a accouché d'un enfant dans sa maison. Dans son discours on ne retrouve pas le jugement de valeur par rapport au comportement des anglophones, toutefois le Père relate d'une manière la plus exacte possible les mots de l'Indien ce qui montre comment cette situation avait été gravée dans sa mémoire :

| | | |
|--|---|---|
| <p>Père : Fait que j'les laisse entrer. « <i>Was tryin' to get to the hospital, ya see.</i> » J'ai amené la femme tu-suite sur notre lit. « <i>Goddamn car swerved in front of us, we went down into the ditch just over here. Fuckin' asshole didn't even stop!</i> » (...) J'pense ben, parce que quand y raccroche, y m'dit, l'Indien : « <i>He don't want us to move her. He says he's comin on a skidoo. 'Cause I says to him how bad the roads are.</i> » Pis quand on va dans' chambre, y m'dit : « <i>She don't look good, ya know. Had a sister that died like that, two, three years back.</i> » Pis c'est vrai qu'a l'avait pas l'air ben. (Dalpé : 101)</p> | <p>Père : Du coup je les laisse entrer. « Essayé d'aller à l'hôpital ». J'ai toute de suite amené la femme sur notre lit. « Une putain d'auto qui a dérapé devant nous. On est parti dans le fossé, pas loin d'ici. Cet enulé de trou du cul s'est même pas arrêté » (...) Je crois bien, parce que quand il raccroche il me dit, l'Indien : « Il veut pas qu'on la bouge. Il dit qu'il arrive en skidoo. Parce que je lui ai dit comment sont les routes ». Et quand on va dans la chambre il me dit : « Elle a pas l'air d'aller bien. J'ai eu une sœur, elle est morte comme ça, deux ou trois ans de ça ». Et c'est vrai qu'elle avait pas l'air d'aller bien. (Durif : 112-113)</p> | <p>Father : So I let them in. « <i>Was tryin' to get to the hospital, ya see.</i> » he says. So right away. I lead the woman into our bedroom so she can lay down. « <i>Goddamn car swerved in front of us, we went down into the ditch just over here. Fuckin' asshole didn't even stop!</i> » (...) When he hangs up, he says to me. The Indian: « He don't want us to move her. He says he's comin on a skidoo. 'Cause I says to him how bad the roads are. » And when we go back to the room, he says : « <i>She don't look good, ya know. Had a sister that died like that, two, three years back.</i> » And, it was true that she didn't look too good ». (Dalpé, Labonté : 66-67)</p> |
|--|---|---|

Vu l'absence de la même expérience du bilinguisme dans la culture des récepteurs de deux textes d'arrivée que nous présentons, l'hybridité linguistique n'est pas possible à restituer ni dans la traduction française ni anglaise. Les propos en anglais

ayant une grande valeur diégétique ont été traduits en français pour éviter l'incompréhension et l'effet d'étrangeté chez les spectateurs. Le traducteur a décidé de garder la forme de discours direct, il l'a restituée en français. Dans la traduction anglaise de nouveau les fragments sont conservés tels quels. Même si les auteurs ont souvent modifié les fragments en anglais pour renforcer leur expressivité, ici, puisqu'il s'agit du discours rapporté, le contenu reste inchangé. L'absence de toute distinction graphique provoque toutefois l'effacement des traces de l'altérité dans le discours. Les traducteurs auraient pu l'éviter en employant p.ex. les italiques, mais dans le texte dramatique, destiné pour être joué sur la scène, l'absence de telles solutions est tout à fait justifiée. Quelle que soient leur forme, les croisements linguistiques donnent du fil à retordre aux traducteurs car ils correspondent à une réalité linguistique étrangère à la majorité anglophone au Canada et aux Français qui ne sont pas exposés à une telle friction des langues dans leur vie quotidienne.

6. CONCLUSION

Comme nous l'avons bien vu, le texte bilingue de Jean-Marc Dalpé dans les deux traductions a perdu son caractère hybride en faveur des textes homogènes au niveau linguistique, mais gardant les traits de l'oralité tels les modifications phonétiques, morphologiques et les jurons.

Selon Kathy Mezei, le recours à l'anglais dans de textes francophones est investi d'un sens symbolique important et l'effacer a pour effet de subvertir le texte en l'assimilant à une réalité unilingue (1995 : 136). Dans le texte de théâtre, la transposition de la dualité linguistique n'est pas possible car elle pourrait entraver la réception du texte en représentation. Si l'unilinguisme est ici nécessaire pour conserver la vraisemblance des dialogues, il a paradoxalement pour effet d'affirmer la suprématie d'un anglais qui demeure imperméable à l'influence française. Dans le cas de deux traductions, Eugène Duriff, Maureen Labonté et Jean Marc Dalpé ont fait recours à des stratégies de traduction grâce auxquelles ils ont évité le piège de l'exotisme dans une pièce qui emprunte à une esthétique réaliste où chaque fausse note serait indésirable. On fait donc preuve d'une appropriation au public tout en évitant l'hétérolinguisme ou une hybridité qui pourrait dénaturer le texte. Les traductions témoignent d'une recherche d'adéquation à l'intention du texte de départ qui vise avant tout la vraisemblance auprès du public destinataire, que ce soit le public anglophone au Canada, que ce soit le public français en France.

Le cas de la traduction d'Eugène Durif est d'autant plus signifiant qu'il témoigne d'une distance qui sépare à l'heure actuelle la langue parlée en France et celle au Canada. Déjà le fait qu'il faut adapter la pièce pour la proposer au public français est fort signifiant car il montre que les auteurs franco-canadien dans leur recherche de la créativité artistique se sont déjà tellement éloignés du français standard qu'il faut re-

courir à la traduction pour mettre en scène le texte devant les représentants de la même communauté linguistique – les francophones. On crée ainsi un paradoxe – la langue-cible dans le cas du texte de Durif, c'est-à-dire le français standard, c'est la langue que l'auteur de l'original connaît bien, mais qu'il d'employer au nom du réalisme de son texte d'un côté et l'autonomie créatrice de l'autre côté. Dans le cas de la traduction anglaise, la langue cible c'est la langue de l'opresseur, de l'ennemi, de l'Autre – anglophone qui est en même temps le voisin le plus proche et le premier (souvent aussi le dernier) récepteur de l'œuvre littéraire traduite du français. Ces paradoxes nous montrent toute la complexité sociale, politique et culturelle de l'acte de traduction des littératures minoritaires du Canada.

BIBLIOGRAPHIE

- GABORIAU, LINDA (1995): « The Cultures of Theatre ». In : Sherry SIMON [ed.], *Culture in Transit. Translating the literature of Quebec*. Montréal : Véhicule Press, 83-90.
- LADOUCEUR, LOUISE (2005): *Making the scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*. Québec : Nota Bene.
- (2007): « Parler, écrire et traduire dans la langue de Dalpé ». In: Stéphanie NUTTING, François PARÉ [ed.], *Jean-Marc Dalpé. Ouvrier d'un dire*. Sudbury : Prise de Parole, 97-114.
- (2008): « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien ». *Alternative francophone* 1 (1) : 44-56.
- MASSON, Alain (1994): *Lectures Acadiennes. Articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*. Moncton : Perce-Neige.
- MEZEI, Kathy (1995): « Speaking white : translation as a vehicle of assimilation in Quebec ». In: Sherry SIMON [ed.], *Culture in Transit : Translating the literature of Quebec*. Montréal : Véhicule Press, 133-148.
- MOUGEON, Raymond ; BENIAK, Edouard (1991): *Linguistic Consequences of Language Contact and Restriction : The Case of French in Ontario, Canada*. Oxford : Clarendon Press.
- NUTTING, Stéphanie (2001): « Entre chien et homme : l'hybridation dans *Le Chien* de Jean-Marc Dalpé ». In : Hélène BEAUCHAMP, Joël BEDDOWS [ed.], *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Ottawa : Le Nordir, 277-290.
- PARÉ, François (1994): « La dramaturgie franco-ontarienne: la langue et la Loi ». *Jeu : revue de théâtre* 7, 28-34.
- TESSIER, Jules (2001): *Américanité et francité. Essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*. Ottawa : Le Nordir.

SITES INTERNET

- http://catapulte.ca/documents/Dossier_accompagnement_Chien1 (site consulté: 18.02. 2012)
- http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_document/1517 (site consulté: 08.03 2012)
- <http://www.ciboire.com/articles.html> (site consulté: 10. 03. 2012)
- <http://www.cnrtl.fr/definition/dieu> (site consulté: 16.03. 2012)

CORPUS D'ANALYSE

- DALPÉ, Jean Marc (1988): *Le Chien*, traduction anglaise : Maureen Labonté et Jean Marc Dalpé, texte non-publié, déposé au : *Centre des auteurs dramatiques* à Montréal.
- DURIF Eugène (1994): *Le Chien*. Paris : Editions théâtrales.
 - (1999): « Trick or treat ». In : *Il n'y a que l'amour*. Sudbury : Prise de parole.
 - (2003): *Le Chien*. Sudbury: Prise de parole, 3^e édition.