

ANOUK LAURENCE

Université McGill

Transcendance du mineur : *Les Belles-sœurs* revisitées par les Écossais

I. Introduction

La décision de traduire une œuvre littéraire découle souvent des desseins personnels d'un traducteur ou encore d'un projet concocté par un éditeur. Mais quelles que soient les justifications derrière le choix de l'œuvre à traduire et la stratégie utilisée pour le faire, il est fréquemment admis que le rôle de la traduction littéraire est d'enrichir la culture d'accueil, et d'y combler un manque. Comme le dit Lawrence Venuti : « *The very impulse to seek a community abroad suggests that the translator wishes to extend or complete a particular domestic situation, to compensate for a defect in the translating language and literature, in the translating culture*¹ ». Dans cette optique, la traduction des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay en *scots*, dialecte écossais, pourrait certainement confondre les sceptiques, puisque la pièce de l'auteur québécois a trouvé en Écosse non seulement un auditoire attentif et enthousiaste, mais elle a aussi contribué grandement à la dramaturgie écossaise en proposant de nouvelles idées concernant l'utilisation de la langue; en outre, elle a permis au *scots* de voyager au-delà des limites du territoire écossais.

La traduction est loin d'être une science parfaite. Force est de constater qu'un langage consiste en beaucoup plus qu'une somme de mots; une même langue utilisée par différentes cultures véhicule différents messages qui relèvent du bagage socio-historique et politique de chacune de ces cultures. Sans doute pour cette raison, on considère que la traduction de l'écriture en langue vernaculaire est un terrain

miné, qui aboutit rarement à un résultat probant. Antoine Berman, lui-même, dans ses premiers écrits, se permettait de dire :

Malheureusement, le vernaculaire, collant au terroir, résiste à toute traduction directe dans un autre vernaculaire. *Seules les langues « cultivées » peuvent s'entre-traduire*. Une telle exotisation, qui rend l'Étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original.²

Nul besoin de dire alors que, suivant ces préceptes, la réussite d'une traduction théâtrale, surtout d'une pièce de théâtre contemporaine, relève presque de l'exploit. Mais le défi est-il aussi grand qu'on le pense ?

Cet article vise à examiner de plus près les enjeux et difficultés qui s'imposent lors de la traduction d'une pièce comme *les Belles-sœurs*, écrite dans une langue à la fois vernaculaire et littéraire, et à cerner, à l'aide d'extraits de la pièce originale et de ses traductions en anglais et en *scots*, comment le propos mineur parvient à retrouver sa place dans la version *scots* alors qu'on en déplorait l'absence dans les traductions anglaises.

II. Littératures mineures et défis de traduction

Partant d'idées énoncées par Franz Kafka, les penseurs Gilles Deleuze et Félix Guattari ont développé le concept de « littérature mineure » qu'ils définissent ainsi : « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure³ ». Cette affirmation évoque la possibilité qu'au-delà de la langue, voire en dépit de celle-ci, est véhiculée l'expérience de la minorité. Deleuze et Guattari élaborent en outre trois caractères qui définissent la littérature mineure : la déterritorialisation qui affecte la langue, l'omniprésence du politique, qui teinte chaque affaire personnelle, et finalement, l'ingérence de la collectivité dans tout ce que l'écrivain dit, comme si chaque

action était une action commune, la littérature jouant le rôle de « conscience collective » du peuple minoritaire⁴.

Dans un même ordre d'idées, Lise Gauvin a aussi élaboré ce qu'elle nomme la *surconscience linguistique*, présente dans les littératures régionales, minoritaires ou mineures. Elle définit ce concept comme un « désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique » et comme « une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents ». Elle rajoute que cette *surconscience* est souvent le produit de confrontations entre deux ou plusieurs langues⁵.

À l'instar de Gauvin, Deleuze et Guattari, on peut convenir qu'il y a, dans la littérature des peuples que l'on dit « minoritaires », une utilisation subversive du propos, mais surtout de la langue, dont les grandes littératures sont généralement exemptes. Ce caractère est souvent difficile à discerner, puisqu'il est beaucoup plus ressenti que lu ou entendu. Étrangement, la traduction devient un outil efficace pour isoler les traits de *surconscience linguistique* dans ces littératures, même si c'est souvent par la négative, c'est-à-dire en constatant leur absence. Dans certains cas, lors de la traduction d'une œuvre d'une communauté minoritaire à une autre, quelques-uns de ces traits « mineurs » sont captés et réintégrés dans l'œuvre traduite, souvent sous une nouvelle forme adaptée à la culture cible.

L'œuvre théâtrale *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay semble être le prototype même d'une œuvre de littérature mineure. Sa création en 1968 a provoqué une véritable commotion, en grande partie causée par la controverse concernant l'utilisation littéraire du joual, variante de la langue française considérée dégradante, issue du milieu ouvrier montréalais. Toutefois, certains y ont vu la concrétisation d'une langue littéraire typiquement québécoise. La traduction des *Belles-sœurs* a longtemps été problématique, la langue de départ constituant en soi une partie clé du propos. Les versions anglaises des *Belles-Sœurs*, par les traducteurs

John Van Burek et Bill Glassco⁶, satisfont généralement les spectateurs, mais souffrent de leur incapacité à transmettre adéquatement le « contenant » culturel de la pièce, le joul. Par le fait même, les impacts politique, social et même religieux du texte sont amenuisés. Comme l'observe Vivien Bosley :

*however good the translation may be in transferring the cognitive content from one language to the other the essential cultural component is lacking. The elements that we recognize immediately in the French text as being very specific to a relatively small linguistic group fall away and the language is diluted as it is standardized into generic North American.*⁷

Objet de questionnements et d'expérimentations de la part des traducteurs et des traductologues, cette œuvre cruciale de la littérature québécoise a longtemps semblé un problème insoluble pour les critiques avertis.

Le 1^{er} mai 1989, lorsqu'est présentée à Glasgow en Écosse, *The Guid Sisters*, la traduction des *Belles-sœurs* en *scots* par Bill Findlay et Martin Bowman, l'accueil du public et la réception critique sont, à quelques exceptions près, dithyrambiques. On s'accorde pour affirmer que le *scots* transmet quelque chose de l'œuvre originale de Tremblay qu'on ne retrouvait pas dans les traductions anglaises. La version anglaise étant, au demeurant, parfaitement compréhensible pour les Écossais, il est frappant de constater que cette traduction en *scots* n'était pas le produit d'une nécessité. Après tout, si les traductions de Van Burek et Glassco n'étaient pas entièrement satisfaisantes pour les critiques et les universitaires, elles avaient néanmoins le mérite de plaire au public. La traduction en *scots* apparaît plutôt comme l'aboutissement d'un questionnement sur la langue. Un véritable acte de langage, s'inscrivant parfaitement dans le cadre de la *surconscience linguistique* selon Gauvin :

An important consideration in translating into a contemporary Scots, therefore, is that not only does the challenge of translation provide an opportunity to « stretch »

*the language by testing its resources, but it can also suggest new ways in which Scots can be used for original work by dramatists.*⁸

En outre, l'action même d'avoir retraduit cette pièce déjà accessible en anglais présume un certain positionnement idéologique⁹.

Mais qu'est-ce exactement que le *scots* ? Originellement, le *scots* est une langue qui se serait développée sur le territoire écossais, en parallèle avec l'anglais, mais qui, contrairement à celui-ci, n'aurait pas joui d'une normalisation ou standardisation qui l'aurait établi comme langue à part entière. Le *scots* étant basé plus ou moins sur les mêmes racines que l'anglais, il est aujourd'hui difficile de déterminer si ce dialecte d'Écosse est un vestige du *scots* ancien corrompu par l'anglais, ou de l'anglais coloré par une quantité considérable de « scotticisms ». Le dialecte utilisé spécifiquement par Findlay et Bowman est le dialecte de Glasgow, ville industrielle où le *scots* est tout particulièrement associé à la classe ouvrière. Un peu comme le français du Québec, cette variété de *scots* souffre d'une stigmatisation, tout en véhiculant un fort sentiment identitaire.

Pourtant, malgré les convergences, le *scots* n'est pas un équivalent sociolinguistique parfait du joual ; comment, par exemple, réussir à traduire l'idée d'anglicisme et de corruption de la langue française dans un dialecte où l'anglais est littéralement invisible ? Toutefois, la corrélation frappante entre les histoires sociopolitiques des deux nations permet déjà au spectateur et au lecteur de situer la pièce dans un environnement où « l'Anglais » est envahisseur, ce qui serait conceptuellement impensable dans une traduction en anglais standard.

En octobre 1992, la version *scots* des *Belles-sœurs* est présentée à Montréal, devant un public qui connaît déjà la pièce originale. Encore une fois, le public et les critiques s'accordent pour dire que la pièce, et sa traduction, sont une réussite. Cet événement ajoute une nouvelle perspective à ce qui s'est dit au sujet de la traduction théâtrale au Québec.

Annie Brisset, en particulier, a rigoureusement prouvé l'ethnocentrisme des traductions québécoises de pièces théâtrales faites entre 1968 (date de la création des *Belles-sœurs*) et 1988. Dans son livre *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Brisset fait une analyse fonctionnaliste de nombreuses pièces traduites et constate que la plupart des traducteurs domestiquent les œuvres en les adaptant pour qu'elles correspondent davantage à la réalité québécoise. Antoine Berman signe la préface de ce livre et synthétise très bien le propos de Brisset :

La pratique québécoise de la traduction théâtrale [...] obéit à la logique globale de biffage de l'Étranger [...]. Il s'agit bien, ici, de produire un répertoire par annexion de certaines œuvres étrangères considérées comme aptes à éveiller la « conscience de soi » québécoise. [...] « Traduire », ici, c'est québécoiser les originaux pour les annexer et créer une langue.¹⁰

Brisset argumente que la traduction au Québec (du moins la traduction théâtrale) sert à légitimer la « langue québécoise » et à cautionner son discours d'émancipation nationale. Or, cette démarche correspond aussi à celle de Findlay et Bowman. En effet, *The Guid Sisters* était d'abord considéré comme un exercice visant à prouver que le *scots*, ou le *modern scots*, est adéquat comme langue de traduction du théâtre contemporain. De l'aveu du traducteur Martin Bowman : « *the whole point of the enterprise was to say of Scots that it can be used in this way to translate another play in a modern vernacular language*¹¹ ». La pièce traduite *The Guid Sisters* a été conçue selon une approche similaire à celle décrite, et condamnée, par Brisset, c'est-à-dire, dans le but avoué de promouvoir la langue et le nationalisme écossais.

Sherry Simon énonce, dans *Le Traffic des langues*, qu'il y a deux types de traduction : identitaire et ethnographique. La traduction identitaire s'applique relativement bien à la traduction telle qu'elle se pratique au Québec : « Plutôt que d'être une "fenêtre sur le monde", la traduction aurait plutôt servi à encourager la naissance d'une

dramaturgie locale et à créer un langage théâtral nouveau¹² ». La traduction ethnographique, en revanche, caractérise plutôt la traduction d'œuvres québécoises par le Canada anglais : « le traducteur ou la traductrice cherche à jeter un pont entre deux réalités socioculturelles ou historiques, et à donner au texte traduit toute la densité de sa spécificité culturelle¹³ ». On pourrait sans doute qualifier les traductions de Van Burek et Glassco de traductions ethnographiques. Pour évoquer la distinction culturelle des Québécois, par exemple, Van Burek et Glassco conservent le titre original *Les Belles Soeurs*, sans le traduire. Ils gardent aussi les termes comme *monsieur* et *madame* en français ; on demande parfois même aux acteurs d'avoir un accent québécois pour montrer au spectateur anglophone qu'il observe une réalité « étrangère¹⁴ ».

Évidemment chacun de ces deux types de traduction comporte de sérieux défauts : « Alors que la traduction théâtrale décrite par Annie Brisset cherche à occulter la frontière de la différence, la traduction des œuvres canadiennes-françaises et québécoises fait souvent preuve, au contraire, d'une surconscience de la différence¹⁵ ». Mais la présentation des *Guid Sisters* à Montréal vient nuancer cette façon de voir la traduction, puisque *The Guid Sisters* est une traduction identitaire qui joue un rôle résolument ethnographique dans le contexte du Montréal anglophone, en substituant la spécificité culturelle québécoise des *Belles-sœurs*, si près, mais douloureusement incompréhensible, par une lointaine spécificité écossaise, à laquelle la solide communauté écossaise de la ville canadienne peut encore un peu s'identifier.

Le rapport entre le *modern scots* et le joyal est exceptionnel, en grande partie parce que ces deux langues, ou sociolectes, sont des amalgames issus de contextes similaires : subordination face à l'Angleterre, stigmatisation des dialectes, milieu ouvrier urbain, pour ne nommer que quelques caractéristiques communes. Il ne faut pas croire pour autant que Findlay et Bowman ont tout misé sur les ressemblances entre les deux nations et ont subtilement « biffé l'Étranger »,

pour citer Berman. Au contraire, ils ont tenté de garder un maximum d'éléments « étrangers » dans les textes, comme, par exemple, les lieux. Findlay affirme, dans une entrevue : « *We wanted, in a sense, to challenge the maturity of Scottish theatregoers, to accept that the play could legitimately be done in the Scottish vernacular while retaining its Quebec milieu*¹⁶ ». Certains critiques ont été fortement déstabilisés par la décision de Findlay et Bowman de conserver le plus intégralement possible le contexte de la pièce, soit le Québec des années 1960 : ces critiques sont les rares exceptions, énoncées plus tôt, à l'accueil dithyrambique de l'œuvre de Tremblay en Écosse.

En réalité, *The Guid Sisters* s'apparente, en traductologie, à ce que Venuti a appelé *minoritization* : « *Good translation is minoritizing : it [opens up] the standard dialect and literary canons to what is foreign to themselves, to the substandard and the marginal*¹⁷ ». En présentant une pièce dans une forme fortement étrangère, mineure, qui reste malgré tout assez compréhensible pour le spectateur, celui-ci reste pleinement conscient qu'il est devant une réalité culturelle et linguistique différente : La communauté anglophone de Montréal, qui est souvent considérée comme une minorité dominante, n'a pas suffisamment de recul pour comprendre, voire accepter l'ensemble de ce que signifie et implique le joual. Comme le dit Venuti, « *Any language is thus a site of power relationships because a language, at any historical moment, is a specific conjuncture of a major form holding sway over minor variable*¹⁸ ». La version *scots* jette une lumière différente sur l'œuvre, permettant aux anglophones d'admettre, ce qui semblait d'abord impossible, l'idée d'une domination à la fois voisine et interne, aussi subtile qu'une ombre, qui condamne la nation tout autant que l'individu à une existence quasi servile¹⁹.

En parlant de la démarche utilisée par Findlay et Bowman, Denise Merkle a évoqué l'idée de traduction transculturelle : « le traducteur transculturel vise l'interaction, une rétro-réaction, une corrélation entre les cultures qui se

rencontrent²⁰ ». L'approche traductionnelle utilisée par Findlay et Bowman met à l'honneur les deux cultures en interaction, sans pour autant ignorer ou condamner les cultures dominantes, qu'elles soient anglaise, française ou canadienne :

La traduction de dialecte en dialecte, ou d'une langue minoritaire à une autre, en passant à côté de (tout en reconnaissant) la langue standard, montre la relation entre traduction et transnationalisme, c'est-à-dire la rencontre des argots, voire les liens forgés entre vernaculaires, au-delà des langues officielles et nationales desquelles ils relèvent.²¹

The Guid Sisters n'est pas et ne tente pas d'être une traduction invisible dont on oublie qu'elle n'est pas l'œuvre originale. Au contraire, c'est une traduction qui dialogue longuement avec le texte de départ, et qui parle autant de la culture d'accueil que de la culture d'origine.

III. Analyse d'un extrait : dialogue entre cultures

Vivien Bosley, dans un article publié dans *TTR*, en 1988²², donc avant la parution de *The Guid Sisters*, énumère six hypothèses qui découlent de l'écoute du texte original des *Belles-sœurs*. Ces suppositions sont les indices lancés par le joual à propos du contexte de la pièce, avant même d'en comprendre le propos, c'est-à-dire que (1) les interlocuteurs appartiennent à un groupe linguistique spécifique et limité ; que (2) ce groupe est situé au Québec ; que (3) les interlocuteurs appartiennent à la classe ouvrière ; que (4) l'auteur s'identifie à ce groupe ; que (5) on sait le *terminus a quo* (l'origine/point de départ) de la rédaction de la pièce ; que (6) le langage est une métaphore pour un état d'oppression et ses locuteurs sont des instruments de revendication. De tous ces points, Bosley estime que la seule prémisse qui survit dans la traduction de Glassco et Van Burek en anglais est la troisième, c'est-à-dire la supposition que les personnages appartiennent à la classe ouvrière. Toutefois, lorsque cette analyse est appliquée à la traduction en *scots*, il semble que les

première et sixième suppositions retrouvent une certaine forme d'équivalence, alors que le quatrième point pourrait facilement être reformulé ainsi : les traducteurs s'identifient à ce groupe.

L'analyse comparative des textes montre à quel niveau se joue l'interaction entre le texte original et les différentes traductions. Elle permet de comprendre par quels moyens les traducteurs font transparaître l'intangible manifestation de l'élément « mineur » dans la pièce. Prenons par exemple ce court extrait, qui se situe au début de la pièce, juste avant le premier « quintette » des *Belles-sœurs*, intitulé « Maudite vie plate » :

J'ai raison d'être en maudit ! J'veux pas crever dans la crasse pendant qu'elle, la grosse madame, a va se « prélasser dans la soie et le velours » ! C'est pas juste ! Chus tannée de m'esquinter pour rien ! Ma vie est plate ! Plate ! Pis par-dessus le marché, chus pauvre comme la gale ! Chus tannée de vivre une maudite vie plate !²³

Voici le même extrait, dans la version anglaise de 1991 de Van Burek et Glassco :

*I've a right to be angry. I don't want to die in this shit while madame Fasto here goes swimming in velvet ! It's not fair ! I'm sick of knocking myself out for nothing ! My life is nothing. A big fat zero. And I haven't a cent to my name. I'm fed up. I'm fed up with this stupid, rotten life.*²⁴

Finalement, voici l'extrait en *scots* :

*Nae wunner ah'm scunnert*²⁵. *Ah'm no gaunnae spend ma life in this shite-hole while Lady Muck*²⁶ *here plays the madam. It's no fair. Ah'm scunnert sweatin ma guts oot fur nothin. Ma life is nothin. Nothin. Ah huvnae goat two cents tae rub thegither. Ah'm seek tae daith o this empty, scunnerin life.*²⁷

La comparaison de chacune des versions, démontre que, du moins dans ce passage en particulier, la traduction anglaise colle plus étroitement au texte original que celle en *scots*. Et

pourtant le « contenant », c'est-à-dire la langue, joue ici un rôle monumental, puisqu'il contient des sous-entendus sociopolitiques complexes qui sont insinués à travers le registre sociolectal. Par exemple, « J'veux pas crever dans la crasse », devient « *I don't want to die in this shit* » en anglais et « *Ah'm no gaunnae spend ma life in this shite-hole* » en scots. Dans la version originale, la « crasse » invoquée par le personnage est un terme imagé qui pourrait rappeler la sordide réalité ouvrière québécoise ; on se rappelle par ailleurs que dans la littérature mineure, tout est politique, et que Tremblay lui-même admet la teneur politique de son œuvre. Dans la traduction anglaise, le choix du terme *shit* démontre sans doute la vulgarité du personnage, mais ne serait probablement pas associé spontanément à la situation sociopolitique des Québécois. En revanche, *shite-hole* a une forte résonance socioculturelle, d'abord parce que l'expression elle-même est associée à une culture précise, mais aussi parce que le terme fait référence à un lieu ; *this shite-hole*, qui, sans aucun autre indice, fait automatiquement allusion à un quartier ouvrier de Glasgow.

En opposition à la crasse, il y a « la grosse madame » qui se « prélassé dans la soie et le velours ». L'utilisation du mot « madame » a été exploitée dans les deux traductions, où l'on a choisi de garder le mot, en le réintégrant dans la phrase de façons différentes. Dans la version originale, le mot est évidemment un sarcasme, ce qui a été relevé sans trop de problème par les traducteurs ; on comprend qu'une « grosse madame » sera toujours vulgaire, sans réelle possibilité d'ascension sociale. Dans la version anglaise, « madame » a été conservé dans sa forme française, comme un trait ethnographique de la pièce. L'ajout du mot « *Fasto* » vient insinuer l'idée de sarcasme, le gallicisme *madame* seul étant insuffisant pour exprimer à la fois « l'étrangeté » et le sarcasme. Dans la version scots, on a opté pour le mot *Lady* pour exprimer le « madame » original, *Lady Muck* étant en fait une expression courante pour désigner une femme vulgaire qui se croit importante. Cependant, on a aussi choisi de réintégrer

le mot *madam* dans le texte, qui n'est pas seulement synonyme de *lady*, ce qui en fait presque un pléonasme, mais qui est aussi un terme associé aux tenancières de bordel. Également, *madam* ou son diminutif *ma'am* est un terme utilisé de façon protocolaire pour s'adresser à la reine. La décision d'intégrer le mot *madam* pourrait aussi découler d'une motivation d'ordre phonétique, puisqu'il permet de conserver un peu de la sonorité de la phrase originale dans la traduction.

Dans l'extrait, on constate que la version *scots* comporte aussi la présence d'un élément de *minoritization* : l'utilisation du terme monétaire *cents*, qui n'a aucun sens en Écosse, où l'on aurait plutôt dit *pence*, pour exprimer la même idée. Les traducteurs ont utilisé le mot *cents* pour rétablir le contexte Nord-Américain, choisissant de déstabiliser momentanément le spectateur écossais, après l'avoir bombardé d'idiomes locaux.

En résumé, on constate que *The Guid Sisters* n'a pas la neutralité de la traduction anglaise de Van Burek et Glassco, et pourtant, il y a dans la version *scots* une violence faite au langage qui rappelle la ferveur linguistique de l'original. On y retrouve aussi une amertume sociopolitique, différente de celle que Tremblay avait insufflée dans sa pièce en 1968, mais sans laquelle l'œuvre perd une partie de son âme.

IV. Conclusion

The Guid Sisters a déclenché une réflexion sans précédent sur la valeur que peut avoir la traduction d'une culture minoritaire à une autre. Mais la complicité Québec-Écosse ne se limite pas à ce texte. Bien que l'histoire de l'échange traductionnel entre les deux cultures ne soit pas très longue, plusieurs autres exemples s'ajoutent aux *Guid Sisters*, permettant d'extrapoler quelques hypothèses qui renforcent l'idée de « transcendance » du propos mineur entre les deux nations. En effet, Findlay et Bowman ont traduit en *scots* huit autres pièces de Michel Tremblay, dont la plupart ont connu de multiples productions et un immense succès populaire. Deux

de ces pièces, *La maison suspendue*, et *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, ont reçu au Québec un accueil mitigé, la critique ayant été plutôt sévère à l'égard du dramaturge Tremblay. Or les traductions *scots* de ces pièces sont reconnues en Écosse comme étant parmi les meilleures de Tremblay. Plus encore, *The House Among the Stars*, traduction de *La maison suspendue*, a fortement attiré l'intérêt d'universitaires écossais²⁸, par la complexité des registres utilisés dans la traduction, la pièce mettant en scène trois générations différentes parlant trois vernaculaires distincts. Voilà donc une œuvre dont l'original a été boudé dans sa propre culture, alors que la traduction connaît une reconnaissance exceptionnelle.

Findlay et Bowman ont aussi traduit *Un reel ben beau ben triste* de Jeanne-Mance Delisle, une dramaturge originaire d'Abitibi, pour un théâtre féministe écossais. *The Reel of the Hanged Man*, sa traduction, a été à l'origine d'une forte controverse, principalement à cause du sujet abordé, l'inceste. Or la communauté qui a offert l'accueil le plus chaleureux à cette pièce incomprise est celle des îles Shetlands, une région isolée, tout au nord de l'Écosse, où le *scots* se parle couramment. Dans une moindre mesure, cet événement montre la résonance que peut avoir une œuvre pour une audience vivant dans un contexte similaire à celui de son contexte d'origine²⁹.

La relation Québec-Écosse n'est pas à sens unique. La traduction de la pièce inspirée du roman *Trainspotting* a confirmé la réciprocité du rapport traductionnel entre le Québec et l'Écosse. Cette traduction est le résultat de la collaboration entre Martin Bowman et le dramaturge Wajdi Mouawad. *Trainspotting* a également attiré l'intérêt d'universitaires, notamment dans le traitement des jurons, qui s'y trouvent en abondance. Aussi, plus récemment, on a pu voir à Montréal la pièce écossaise *Gagarin Way*, traduite par le dramaturge Yvan Bienvenue, qui a d'ailleurs gagné un prix pour cette traduction.

La démarche de Findlay et Bowman a attiré l'intérêt de nombreux critiques et traductologues, soulevant des questions

sur la densité de la langue dans les littératures mineures mais aussi dans les traductions que l'on en fait. Les deux traducteurs ont laissé des traces de leurs expériences de traduction, multipliant les articles et les entrevues, donnant des outils d'études inestimables pour la traductologie, une discipline encore jeune. Cependant, un des plus grands mérites de ces traducteurs est sans doute d'avoir trouvé une méthode et une motivation pour explorer et traduire de nouveaux corpus : ceux, souvent négligés, des littératures mineures. Ils ont aussi prouvé, en sortant *The Guid Sisters* de l'Écosse, qu'on peut faire voyager la traduction, en trouvant un juste milieu entre l'ethnocentrisme et l'ethnographie.

Notes

¹ Lawrence Venuti, « Translation, Community, Utopia » dans L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2000, p. 483.

² Antoine Berman, « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Textes*, n° 4, 1985, p. 78.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 29-31.

⁵ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 8.

⁶ Van Burek et Glassco sont responsables de deux traductions des *Belles-sœurs*, la première, écrite en 1972, et une version révisée créée en 1991.

⁷ Vivien Bosley, « Diluting the mixture: Translating Michel Tremblay's *les Belles-soeurs* », *TTR*, vol. 1, n° 1, 1988, p. 141.

⁸ William Findlay, « Translating Tremblay into Scots », dans Sherry Simon (dir.), *Culture in Transit*, Montréal, Vehicule Press, 1995, p. 152.

⁹ Judith Woodsworth, « Language, Translation and the Promotion of National Identity: Two Test Cases », *Target*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 213.

¹⁰ Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Éditions du Preambule, 1990, p. 13.

¹¹ Denis Salter, « Who's Speaking Here ? Tremblay's Scots Voice », *Canadian Theatre Review*, vol. 74 (Printemps), 1993, p. 44.

¹² Sherry Simon, *Le Trafic des Langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p. 52.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Sur le sujet de l'ethnographie dans les traductions des pièces de Tremblay par Glassco et Van Burek, voir entre autres Louise Ladouceur, « Canada's Michel Tremblay : des *Belles Sœurs* à *For the Pleasure of Seeing Her Again* », *TTR*, vol. 15, n° 1, 2002, p. 137-164.

¹⁵ *Ibid.*, p. 54-55.

¹⁶ D. Salter, « Who's Speaking Here ? Tremblay's Scots Voice », p. 44.

¹⁷ Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation. Toward an Ethic of Difference*, New York, Routledge, 1998, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ Ce thème est doublement présent dans la pièce de Tremblay, d'abord par la distribution exclusivement féminine, coincée dans une minuscule cuisine, puis, évidemment, par ce langage corrompu d'anglicismes.

²⁰ Denise Merkle, « Du passeur à l'agent de métamorphose : étude exploratoire de quelques représentations du traducteur littéraire », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 316.

²¹ *Ibid.*, p. 317.

²² V. Bosley, « Diluting the mixture: Translating Michel Tremblay's les Belles-sœurs », p. 141-142.

²³ Michel Tremblay, *Les Belles-sœurs*. Montréal, Léméac, 1972, p. 22.

²⁴ *Idem*, [*Belles-sœurs. English*] *Les Belles Soeurs : a play*, (trad. John Van Burek & Bill Glassco), Vancouver : Talonbooks, 1991, p. 12.

²⁵ *Scunnert* : État d'ennui, d'épuisement et d'exaspération généralisés.

²⁶ *Muck* : terre, engrais, fumier; aussi le nom d'une minuscule île d'Écosse ayant une population de 30 habitants. L'expression *Lady Muck* désigne une femme vulgaire qui se croit importante et exige des traitements de faveur.

²⁷ *Idem*. [*Belles-sœurs. Scots.*] *The Guid Sisters*, (trad. M. Bowman & B. Findley), Toronto, Exile Editions, 2000, p. 12.

²⁸ Mentionnons, entre autres, John Corbett de l'Université de Glasgow et David Kinloch de l'Université Strathclyde, qui ont tous deux écrit des articles détaillés sur cette pièce et sa traduction.

²⁹ Martin Bowman, « From Rouyn to Lerwick: The Vernacular Journey of Jeanne-Mance Delisle's "The Reel of the Hanged Man" » dans Gunilla M. Anderman (dir.), *Voices in translation : bridging cultural divides*, Clevedon [England] ; Buffalo [N.Y.], Multilingual Matters, 2007, p. 16-31.