

Les belles-soeurs en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité

Janusz Przychodzen

Numéro 27, printemps 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041419ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041419ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Przychodzen, J. (2000). *Les belles-soeurs en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité*. *L'Annuaire théâtral*, (27), 120–133. <https://doi.org/10.7202/041419ar>

Janusz Przychodzeń
Université Berkeley

Les belles-sœurs en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité

Dans le premier acte des *Belles-sœurs*, la pièce la plus connue de Michel Tremblay, et la plus représentative – diront d'aucuns – du répertoire dramatique québécois, Marie-Ange Brouillette s'exclame : « J'parle comme que j'peux, pis j'dis c'que j'ai à dire, c'est toute ! Chus pas t'allée en Europe, moé, chus pas t'obligée de me forcer pour bien perler ! » (Tremblay, 1972 : 25). En disant cela, la pauvre femme ne s'attendait évidemment pas à ce que, peu de temps après, la chance lui sourie et qu'on l'invite à faire le tour de l'Europe. Le plaisir de voyager qu'ont connu « les belles-sœurs » n'avait pas été partagé par les traducteurs, chargés de la mission quasi impossible de transposer dans des codes culturels spécifiques un univers qui souvent leur restait aussi étranger que le continent européen à Marie-Ange Brouillette.

L'une des traductions européennes de l'œuvre de Tremblay a été signée par Józef Kwaterko (Tremblay, 1990), professeur de littérature québécoise au Département de philologie romane à l'Université de Varsovie. La principale difficulté

de ce projet était, une fois de plus, de trouver dans la langue choisie un sociolecte équivalant au joul. Bien consciente de cette contrainte, Marianne Ackerman a avancé qu'il serait nécessaire, pour rendre compte du caractère distinct du langage du dramaturge québécois et des enjeux socioculturels qui s'y rattachent, en ce qui concerne l'anglais du moins, de traduire *Les belles-sœurs* non pas en anglais standard, mais dans des registres plus spécifiques, des langues vernaculaires comme le « British Cockney », le « Irish Brogue » ou le « Black-American English » (1988 : 40). On sait par ailleurs que *Le vrai monde ?* de Tremblay a été traduit en « Scottish English » ; dans ce cas, le choix de la langue était justifié, selon Jean Fouchereaux, par les nombreuses affinités et similitudes culturelles et historiques qui existent entre le Québec et l'Écosse¹.

Sujet national, sujet sociopolitique

Dans ce contexte, mais probablement sans que le dramaturge lui-même ne l'ait le moins envisagé, les pièces de Tremblay se présentent bel et bien comme un symbole plus large de l'oppression sociale et culturelle, et forcent leurs traducteurs non seulement à se tourner vers des langues dont les pragmatiques apparaissent comme minoritaires, mais aussi à opter pour ce que l'on pourrait appeler des traductions solécistes, c'est-à-dire des traductions basées sur un répertoire de formes langagières souvent fautives, localement utilisées et parfois même valorisées. C'est d'ailleurs de cette manière que la traduction du *Vrai monde ?* en scots a servi, comme l'ont relevé Martin Bowman et William Findlay, à promouvoir une nouvelle dramaturgie écossaise sur la scène internationale (1994 : 61). Il faut toutefois savoir que cette situation a ses effets pervers, dont le principal est de limiter sérieusement la portée de l'œuvre dramatique traduite.

D'autre part, il est évident que l'on ne peut pas toujours trouver des contextes sociopolitiques similaires à l'univers québécois, et c'est sans doute pour cette raison qu'à côté des traductions fidèles – disons – on dénombre également des traductions plus universalistes, comme celle du *Vrai monde ?*, signée par John Van Burek et Bill Glassco. Plusieurs critiques déplorent cependant le fait que, au nom d'un élargissement de l'horizon de la réception, on assiste alors à l'homogénéisation et à l'édulcoration du langage du spectacle, au nivellement de son contenu politique et à l'effacement de sa thématique nationaliste. Il est frappant que la pièce ainsi traduite devienne moins représentative d'une nation entière

1. Voir l'article de Martin Bowman, « Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais », ici même (p. 90-99).

ou d'un groupe ethnique spécifique, trait idéologique indissociable des *Belles-sœurs*, et qu'elle se donne plutôt à voir, dans une perspective de réception élargie, comme une métaphore de la condition d'une seule classe sociale, ouvrière en l'occurrence, ce qui ne contredit en rien le statut réel du joul au Québec.

En fait, cette ambiguïté était déjà propre au projet de Tremblay qui, on s'en souvient, a décidé d'utiliser le joul, langage de la communauté ouvrière de l'est de Montréal, pour « décrire un peuple » (québécois?). La confusion n'a pas épargné non plus certains critiques, en particulier Michel Bélair qui a prêté aux *Belles-sœurs* un pouvoir de représentation sociale, politique et culturelle exemplaire, en soulignant que les personnages de Tremblay, pour la première fois, parlaient sur la scène « de la même façon que partout ailleurs au Québec » (1973 : 56). Il semble que tout le débat autour du joul ait été partiellement fondé sur ce malentendu, et qu'on n'ait plus très bien distingué les faits linguistiques de leurs effets idéologiques. Ces enjeux, au cœur des discussions organisées par l'école de *Parti pris*, ont perdu beaucoup de leur actualité aujourd'hui, alors que les Éditions Robert diffusent un dictionnaire du français québécois, et qu'il est de plus en plus admis que le langage de Tremblay est une transposition littéraire d'un idiome qui n'a jamais été utilisé comme tel dans la réalité.

Siostrzyczki, de Józef Kwaterko

Comment situer la traduction polonaise par rapport à cette problématique ? À quels registres de la langue polonaise le traducteur a-t-il fait appel ? Pour répondre à ces questions, il faut savoir tout d'abord que le polonais, en tant que langue slave occidentale, parlée par environ 40 millions de personnes, est une langue morphologiquement homogène, dite « język ogólnopolski » ou « język narodowy », qui néanmoins comprend en soi plusieurs dialectes et de nombreux idiomes, dits « gwary ». La Pologne toutefois ne compte pas de minorités linguistiques significatives, et les groupes sociaux qui utilisent les dialectes n'entretiennent de rapports vraiment conflictuels ni avec le polonais national, ni avec la culture polonaise au sens large. Le recours à un dialecte serait donc tout à fait injustifié dans cette situation. Les (micro)conflits de types social et politique qui, pourrait-on dire, depuis toujours et partout, caractérisent les rapports entre le centre et les régions, ne sauraient évidemment que faiblement traduire la conflictualité majeure, dominée par l'élément national (anciennement colonial), qui nourrit le rapport du Québec au monde (surtout à la France et au reste du Canada). Qui plus est, les différences régionales en polonais sont relativement minimes et, disent les dialectologues, n'entravent pas la communication sociale

(Bąk, 1995). La transposition du monde de la pièce à l'échelle des transformations territoriales historiques de la Pologne (par exemple, Gdansk, ville libre) est à rejeter, car ces territoires sont habités actuellement par des populations intégrées à la société polonaise. Et l'histoire racontée par la pièce de Tremblay ne présente pas de points communs avec les expériences historiques particulières de la Pologne. En le faisant, on inscrirait inévitablement l'œuvre de Tremblay dans la rhétorique du dangereux révisionnisme historique, inspiré de l'extrême droite.

Une traduction des *Belles-sœurs* ne saurait s'appuyer naïvement (et à tout prix) sur une déviation de la norme d'une langue nationale ; elle doit également tenir compte du fait que les autres décalages visés sont très souvent chargés de situations sociales concrètes et différentes du contexte québécois. Dans certains cas, ces situations, une fois fondues dans la narration de la pièce, font parler tout d'abord les contextes de réception, en faisant disparaître presque naturellement la représentation socioculturelle d'origine. Une situation semblable (mais inverse) survient, comme l'a démontré Annie Brisset (1990), dans le processus de traductions québécoises du répertoire théâtral international. Le problème avec la traduction de la pièce de Tremblay tient au fait que l'œuvre appelle (idéalement) la transposition d'un cas particulier dans la langue d'arrivée, mais qui annule une particularité au profit d'une autre. L'effet obtenu est contraire donc, dans une bonne mesure, au projet initial. Peu importe que le contexte soit ou ne soit pas compatible avec l'univers de la pièce ; à mon sens, dans les deux cas, la traduction travaille de toute manière contre (quoique différemment) l'œuvre de Tremblay.

Quant aux idiomes urbains en Pologne, connus sous le nom de « gwary miejskie », ils sont utilisés par des populations sans instruction, souvent ouvrières. Parmi les plus répandus, on compte bien sûr ceux qui sont parlés dans des grandes villes comme Varsovie, Cracovie, Katowice, Łódź et Poznań. Le choix du traducteur aurait pu s'arrêter, par exemple, sur l'idiome de Varsovie qui, très expressif, est caractérisé par une musicalité frappante (très importante chez Tremblay), par beaucoup d'ellipses et d'expressions humoristiques (« le parc des raides » pour désigner « le cimetière »), et qui est, en outre, légèrement influencé par le russe et le yiddish. Le choix de cet idiome aurait pu être justifié également par une production littéraire déjà reconnue, surtout celle de Stefan Wiechecki, dit Wiech. La vie de cet écrivain, actif dans les années 1950 et 1960, est chronologiquement assez près de l'époque des *Belles-sœurs*. Il faut préciser aussi que, dans un sens, Wiech a joué pour la littérature polonaise un rôle un peu similaire

à celui que Tremblay a joué pour la québécoise dans la mesure où, à cause de l'usage controversé du langage plébéien utilisé dans ses écrits, il a souvent été accusé d'avoir contaminé la langue nationale en Pologne. Pour d'autres, au contraire, il l'a bel et bien enrichie².

Toutefois, le traducteur a préféré recourir au polonais commun, et seulement à une stylisation idiomatique, en s'inspirant du langage populaire de la classe ouvrière, mais sans se sentir obligé d'inscrire l'univers de la pièce traduite dans un territoire social et géographique bien déterminé. Les stylisations dialectales sont nombreuses dans la littérature polonaise et, pour s'en rendre compte, il suffit de penser à Adam Mickiewicz, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Eliza Orzeszkowa, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański et, surtout, Władysław Reymont qui a reçu en 1924 le Prix Nobel de littérature pour son chef-d'œuvre *Les paysans*. Il semble que c'est l'usage fréquent et accepté de cette pratique qui a guidé le traducteur dans le transfert des *Belles-sœurs* à la culture polonaise.

Également, il faut savoir que, dans le cas des idiomes urbains, la recherche de l'effet d'étrangeté, si désiré par rapport à la norme nationale du polonais, s'avère également sérieusement contrecarrée au moment où nous nous apercevons que nous sommes dans un pays qui, pendant plus de cinquante ans, avait été aux prises avec les idéologies communiste, socialiste et ouvrière qui ont dominé le centre de la scène sociale par une multitude de représentations dites populaires. L'usage « controversé » du langage populaire en Pologne n'a pas adopté la même pragmatique qu'au Québec quoique, on s'en souvient, le tumulte suscité par le joul ait été fréquemment proche de celui entourant les idéologies socialistes. Au Québec, contrairement à ce qui s'est passé en Pologne, ces idéologies n'ont pas réussi à obtenir la légitimité nécessaire pour dominer complètement la scène, de sorte qu'elles ont été, en grande partie, progressivement abandonnées. De cette manière, par rapport à cette époque, nous nous retrouvons avec des contextes politiques, sociaux et culturels très différents. D'ailleurs, l'association du « joul » avec le « peuple » et la « nation », en conservant cependant toujours un sens capital de « marginalité », ne correspond pas aux associations qui se sont produites à l'intérieur de la culture polonaise et qui relevaient plus du champ sémiotique d'une certaine « internationale communiste ». Dans cette situation, on comprend bien que la transposition des *Belles-sœurs* en

2. Pour Piotr Kuncewicz notamment : voir *Leksykon Polskich Pisarzy Współczesnych* (1995 : 408). Il existe aussi un dictionnaire de cet idiome urbain (*Słownik gwary warszawskiej XIX wieku*) et une étude de Bronisław Wieczorkiewicz, publiée sous le titre « Gwara warszawska dawniej i dziś ».

Pologne, à une époque fraîchement postcommuniste mais encore animée par les souvenirs du passé récent, n'a pu avoir recours, aussi explicitement que dans la pièce originale, au registre populaire/ouvrier du langage, et ce afin d'éviter de réanimer un des supports trop connus (omniprésents et *surreprésentés*) de l'ancienne propagande.

Il est intéressant néanmoins de noter par quels moyens le traducteur a réussi à obtenir *l'effet* linguistique d'une communauté ouvrière, sans pour autant quitter le terrain du polonais standard. Notons tout d'abord que la différenciation et la dénaturation du langage se font ici à plusieurs niveaux. On observe quelques irrégularités dans la déclinaison, c'est-à-dire dans la flexion des noms, des adjectifs et des pronoms (particularité inexistante en français), puisque la traduction de « T'as quand même pas envie de marier un colleur de semelles pis de rester strapeuse toute ta vie ! » (Tremblay, 1972 : 18) se lit : « Chcesz wyjść za faceta, co reperuje buty a samej [au lieu de *sama*] do końca życia być pakowaczką ? » (1990 : 51). Ce genre de faute réapparaît dans la phrase « J'peux ben pardre patience » (1972 : 18), qui a été traduite par « Wychodzę z nerw » (1990 : 52), au lieu de « Wychodzę z nerwów ». En ce qui concerne la conjugaison des verbes, c'est surtout l'emploi du mode imperfectif à la place du mode perfectif (distinction également inexistante en français) qui caractérise le discours polonais des personnages : « Puszczaj mnie Pani ! » au lieu de « Puść mnie Pani ! » (1990 : 83), dans la traduction de « Voulez-vous ben m'lâcher ! » (1972 : 108) ; « Oddawajcie je » au lieu de « Oddajcie je ! » (1990 : 82), dans la traduction de « Donnez-moé-les ! » (1972 : 107). Par rapport à la phrase « J'ai pour mon dire que si le bon Dieu [...] » (1972 : 40), on remarque l'utilisation erronée, mais très commune, du temps présent, là où les puristes exigent habituellement l'emploi du temps passé : « Ja tak, jak pisze w Piśmie Świętym [...] » (1990 : 59) au lieu de « Ja tak, jak jest napisane w Piśmie Świętym [...] ».

Du point de vue phonétique, plusieurs mots prononcés (écrits) de manière déformée, tout comme dans l'original, renvoient au langage d'une population sans instruction. Lors de sa description du nouveau catalogue, Germaine Lauzon parle d'un « set complet avec le stirio » (1972 : 20), ce qui donne en polonais « cały zestaw strofoniczny » (1990 : 52) au lieu de « cały zestaw stereofoniczny ». La femme dit aussi « peprzniczki » au lieu de « pieprzniczki » lorsqu'elle parle « des poivrières » (1972 : 20). On dénombre aussi quelques pléonasmes. La traduction de « Ç'a pas pris de temps ! » (1972 : 10) donne « Szybko się uwineli ! » (1990 : 50) où le verbe « uwinąć się » signifiant « faire vite », il était inutile de lui ajouter l'adverbe « szybko » qui signifie « vite ». Il s'agit du même type d'erreur

quand dans « Mały wąsik », le diminutif « wąsik », qui signifie « une petite moustache », est précédé inutilement de l'adjectif « mały » qui signifie « petite ». On remarque aussi qu'Olivine Dubuc, dans le texte original, est donnée, après être tombée (en bas !) du troisième étage, comme « au moins morte ! » (1972 : 27), tandis qu'en polonais les personnages disent qu'elle « s'est tuée à mort », ou « na śmierć umarła » (1990 : 56). Il s'agit d'un néologisme, mais on aurait pu utiliser aussi bien l'expression existante « zabiła się na śmierć ».

En raison de l'attitude conciliatrice adoptée, la traduction perd beaucoup des nuances du texte original, car si le joul diffère radicalement du français à presque tous les niveaux de la structure de la langue (lexique, syntaxe, phonétique, conjugaison, emploi des prépositions et des articles), le polonais employé ici se distingue plutôt timidement et seulement ponctuellement de la norme. Il ne choque pas l'oreille comme le fait le langage utilisé dans l'original. Il faut toutefois préciser qu'avec un taux d'analphabétisme pratiquement inexistant, la Pologne jouit d'une langue de communication sociale fortement uniformisée où les interactions entre les idiomes, les dialectes et la langue nationale se font dans une seule société, ce qui ne permet pas l'existence des différences semblables à celles qui caractérisent le joul au Québec et le français de France, qui constituent des entités sociales, politiques et culturelles bien différenciées. (En fait, pour choquer le public, il faudrait que le langage dans la traduction devienne *vulgaire* et non *populaire*.) À cet égard, la comparaison en polonais et en joul des quatre premières phrases de la réplique de Germaine Lauzon qui raconte l'arrivée des timbres oblige à remarquer tout de suite que les nombreux décalages qui caractérisent le texte québécois (« j'ai resté » au lieu de « je suis resté », « à matin » au lieu de « ce matin », « ça sonné » au lieu de « ça a sonné », « J'vas » au lieu de « Je vais » – Tremblay, 1972 : 10) n'existent pas dans la traduction polonaise.

Par rapport aux autres traductions de pièces de Tremblay, qui oscillent inévitablement et paradoxalement entre deux pôles, celui de la représentation d'un collectif d'énonciation ethnique et national au statut souvent problématique et celui de la représentation d'un collectif d'énonciation sociopolitique plus spécifique, celle de Kwaterko penche vers la deuxième option. Habituellement peu prisé des critiques séduits par l'exotisme et le particularisme du joul, ce type de traduction peut cependant se défendre, si on tient compte aussi de la nébuleuse idéologique qui accompagnait l'œuvre de Tremblay au moment de sa création : campant l'univers (fictionnalisé) d'un groupe social très limité, soit celui des habitants d'un quartier ouvrier de la ville de Montréal, la pièce est

devenue rapidement, mais par une sorte de malentendu, le porte-étendard d'une société qui se cherchait des symboles capables de traduire de manière condensée autant ses aspirations que... ses déceptions. Devant une telle situation, le traducteur qui appartient à un contexte social où les dialectes, qu'ils soient de la ville ou de la campagne, s'avèrent inaptes à rendre compte des situations, des conflits et des valeurs qui se trouvent au cœur de l'œuvre, ce traducteur donc doit évidemment recourir à l'option plus universalisante mais, ironiquement, plus réductrice aussi de la vision du monde que représentent les personnages. Néanmoins, il faut toujours rester conscient que le dilemme du traducteur est aussi, en réalité, celui de l'auteur et qu'il reflète au niveau plus profond de la représentation une contradiction, propre à l'ensemble de la culture québécoise. De ce point de vue, la pièce de Tremblay est évidemment beaucoup plus difficile à traduire que d'autres œuvres littéraires.

Du point de vue de *l'énonciation*, déplacée de l'échelle nationale à l'échelle intrasociale, aussi par l'usage d'une langue proprement nationale – ce qui récupère néanmoins, après coup, quoique déjà au moment de *la réception*, sans que l'on s'en rende compte parfois, l'effacement de la représentation proprement nationale –, la pièce traduite témoigne, tout compte fait, des pertes, des écarts et des absences par rapport à l'œuvre originale, qui, ironiquement, a été justement conçue tout entière pour exprimer une perte, une absence et un écart.

Dans un article, devenu un classique, Laurent Mailhot fait une liste des éléments « défailants » dans la représentation sous-jacente à la pièce de Tremblay :

1. « L'absence d'intrigue, l'absence d'hommes... concourent, avec l'absence du français correct, du bon usage, à créer sur la scène un univers cohérent dans son incohérence, à rendre sensible la menace d'anéantissement, à faire des *Belles-sœurs* une tragédie du vide, de la désintégration » (Godin et Mailhot, 1970 : 198) ;
2. « De dialogue il n'y a pas, à proprement parler [...], mais seulement des bribes, des mots lancés, des taquineries, des injures, des histoires ("En parlant de moineaux, ça me fait penser...") » (p. 198) ;
3. L'absence de conflit proprement dit : « Le véritable drame, ici, ne saurait apparaître qu'au fil des petits drames, des travers, du ridicule, du joual. Accumulation de dispersions qui contribuent au progrès et à l'unité de la fresque » (p. 198) ;

4. L'absence de l'action entendue au sens habituel du terme : « [L]es lignes se croisent, se heurtent, les fils se nouent en un tissu d'apparence uniforme mais plein de contrastes, d'aspérités, de mailles défaits, de trous » (p. 198) ;
5. L'absence d'identité : « La famille, ici encore, ici surtout, c'est la femme, la mère, mais à un degré de décomposition et de pourrissement inédit. [...] Nous avons affaire à une machine en pièces détachées, à une femme-tronc, éventrée, vidée de son contenu, éparpillée. Il n'y a plus de femme, il n'y a que des miettes. La femme, la vraie femme, est en morceaux, qu'il faudrait ramasser et indéfiniment recoller, comme les timbres » (p. 195). Georges-Henri D'Auteuil, pour sa part, note l'absence structurelle de personnages dans la pièce de Tremblay, puisqu'il remarque que celle-ci contient en effet « beaucoup de croquis de l'âme féminine », mais « aucun tableau complet », « plusieurs esquisses de personnages », mais « aucun vraiment approfondi » (cité à la p. 202).

Le traducteur polonais n'a eu d'autre choix que de réparer la langue et, en bonne partie, la représentation (si on considère que c'est surtout dans et par la langue que la représentation se construit), mais ce faisant, et inévitablement, il a « abîmé » l'univers dysfonctionnel (le parfait déséquilibre) dont rend compte toute la pièce. En y surajoutant « du national », par exemple, il a effacé cet aspect capital de la problématique qui fait l'objet de l'œuvre. La pièce de Tremblay a été produite dans une société animée profondément par le désir et le phantasme (bien contradictoires) de se faire reconnaître comme une nation – et un pays – à part entière, préoccupée continuellement par son existence et sa survivance politique et nationale (Dumont, 1993). Elle est reçue en Pologne dans un contexte où ce genre de tourmente sociale est actuellement à peu près inexistant, à l'exception peut-être de certains discours inquiets face à la prochaine unification économique de l'Europe élargie. C'est que l'usage contradictoire et la manipulation implicite du sens du mot « national » lors de la traduction étudiée ici vient du fait que les connotations qui accompagnent ce terme en Pologne et au Québec ne sont pas les mêmes : ce qui est de l'ordre de l'évidence, d'un côté, apparaît comme un objet de préoccupation constante, différemment évidente, de l'autre côté.

*
* * *

Il apparaît ainsi que le processus de traduction reproduit curieusement, entre la pièce originale et la pièce traduite, la dynamique que le dramaturge s'est

efforcé de construire à l'intérieur de son œuvre. Ces nouvelles absences/surprésences se surajoutent ironiquement à la représentation de Tremblay, construite elle aussi sur une accumulation d'absences, sur ce présupposé capital du discours social québécois qui est « l'impossibilité (ou l'absence) de représentation ». Ce présupposé est central dans *Les belles-sœurs*, si on tient compte du sens relatif au rituel avorté de fabrication d'une (nouvelle) représentation, qui demandait dans sa forme la plus simple de coller les timbres dans les livrets. À la fin de la pièce, les livrets abandonnés sur la scène avec leurs pages vides (ou plutôt à moitié vides), car la représentation « ne colle pas », surgissent comme l'élément très éloquent d'une histoire racontée autour d'une absence on ne peut plus symbolique, puisque située déjà dans la métareprésentation.

Si on admet que la pièce de Tremblay est représentative en quelque sorte du répertoire dramatique québécois, et que la nature particulièrement emblématique, hétérogène et transdiscursive du théâtre constitue l'un des accès privilégiés à la vision collective d'une société, conformément aux thèses de Goethe, Nietzsche et Sartre, pour ne mentionner que ceux-là, on peut déduire de manière tout à fait légitime que dans *Les belles-sœurs* la fonction du livret est la même que celle d'un livre blanc sur la culture : cet objet le moins signifiant du spectacle, délaissé complètement par les personnages et ignoré par la critique, garde en soi la totalité du sens de la représentation de la pièce et de la représentation théâtrale et socioculturelle mises ensemble ; il représente au fond l'essence même de la culture québécoise.

Il est intéressant de noter par ailleurs que la symbolique spécifique au syndrome de la page « blanche », du livre « blanc », avec ses multiples corrélations, se retrouve fréquemment dans les pièces produites au Québec. À cet égard, il suffit de penser à « l'admirable » page vide d'un album de famille, qui est jeté par la suite à la poubelle, dans la pièce fondatrice du répertoire québécois qu'est *Tit-Coq* ; au « livre dont on a jamais lu une ligne » (Bouchard, 1995 : 48) dans *Les muses orphelines* ; ou à la réaction si révélatrice du dramaturge Charles Charles, qui « effrayé devant la page blanche, [...] pleure en silence » (Chaurette, 1981 : 119-122), dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Dans tous ces cas, il s'agit d'un lieu commun, d'une sorte d'apriorisme fondamental, présent également dans d'autres pièces et d'autres secteurs de discours social ; c'est un élément de représentation dont il faut nécessairement tenir compte dans l'herméneutique et l'exégèse de la culture québécoise.

Plus encore, le modèle spécifique et généralisé de l'absence a des implications sérieuses – autant dans la pièce de Tremblay que dans d'autres pièces du répertoire québécois –, non seulement sur la nature de la représentation mais aussi sur celle du théâtre et, partant, de la théâtralité. Cela a été observé, entre autres, par Jean-Pierre Ronfard dans le cas de *Ha ha !...* : « Dans sa rigueur absolue le jeu de la poisse aboutit à la destruction du théâtre. [...] Qui mène aussi le théâtre à sa négation » (1982 : 8-9) ; par Louise Vigeant, dans le cas de *Vie et mort du Roi Boiteux* : « L'espace traditionnel est ainsi renversé comme un gant ! » (1989 : 50), « [d]ans ce mouvement [...], on assiste à une remise en question du principe même de la représentation » (p. 48) ; par Gilbert David et par Rodrigue Villeneuve, dans le cas de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* : « Le thème central est la Représentation – en fait l'impossibilité de la représentation, sa dissolution inéluctable au moment même où on croit s'en saisir » (David, 1988 : 107) ; « Serions-nous en présence d'un texte capable d'offrir matière à d'innombrables réflexions et de savants commentaires, mais dépourvue de "théâtralité", c'est-à-dire de ce que Roland Barthes définit comme un appel à la représentation ? » (Villeneuve, 1994 : 663).

Pour quiconque est un peu familiarisé avec le fonctionnement synchro-diachronique du discours social et de l'hégémonie, ces quelques exemples parmi cent apparaîtront comme une manifestation d'une logique de dénégation de la représentation, du théâtre et, au fond, de la théâtralité même. Cette contradiction qui affecte la représentation, et dont le film de Denys Arcand, *Jésus de Montréal*, rend compte de manière exemplaire, nous oblige en fait à revoir la notion habituelle de théâtralité, afin de la soustraire aux normes de l'universel et, conformément à certaines hypothèses d'André Belleau sur les rapports spécifiques de la société québécoise avec la culture, la désigner ici comme le symptôme d'une *théâtritude*, soit une mise en impasse constitutive du processus de la création, une altération profonde du principe de différenciation, qui mène à la négation, subtile parfois, du mécanisme de la théâtralité. Cette dynamique semble néanmoins fonctionner paradoxalement comme une force fondamentale de la production de la représentation et de la métareprésentation théâtrales, celles d'un spectacle que l'on pourrait saisir, dans une autre perspective déjà, comme un *petit rituel*³.

3. Pour plus de détails sur la dénégation du théâtral, la « théâtritude » et l'impossible représentation, je renvoie le lecteur à ma thèse de doctorat : « Le théâtre québécois dans tous ses discours. Linéaments d'une hégémonie socio-culturelle » (Przychodzeń, 1997).

Au fond, c'est avec ce genre de différences essentielles des modes de représentation – et là encore presque rien n'a été dit sur la spécificité du théâtre polonais et d'autres théâtres – que le traducteur de la pièce de Tremblay est inévitablement aux prises, sans en être tout à fait conscient. En relisant attentivement les deux textes avec leurs contextes, on s'aperçoit que la question québécoise disparaît progressivement et presque entièrement de la scène, devant les spectateurs polonais, dont la plupart s'avèrent incapables de saisir de nombreuses allusions au statut ambigu de cette province-pays dans la confédération canadienne. À cet égard, par exemple, le sens métaphorique et dérisoire du *Ô Canada* de la fin du spectacle leur échappe complètement, et même leur laisse croire à des connotations faussées, puisque la pièce, au moment de sa conclusion, apparaît comme un produit culturel typiquement et essentiellement canadien !

En tenant compte de la sémiotique généralisée des absences, on n'est pas du tout surpris que, dans *Les belles-sœurs* (pièce on ne peut plus « québécoise »), le mot Québec n'apparaisse nulle part, et que ce soit l'anonymat de l'espace dégradé, représenté par la simple cuisine et juxtaposé à la durée historique, celle de l'année 1965, qui « nomme » alors le plus efficacement le lieu (national) du drame. Notons que la didascalie initiale de la pièce (« L'action se déroule en 1965. Cuisine ») n'annonce pas une spatio-temporalité normale car, face à la durée proprement historique (et concrète), on devrait s'attendre à la présence d'une spatialité proprement sociale, soit « 1965, Québec », ou « 1965, Montréal », ou à la rigueur « 1965, la maison de Germaine Lauzon ». Rien de tel puisque le dramaturge opte ici pour le plus petit, le moins noble et le plus anonyme des lieux – la cuisine. C'est sur cette distorsion, presque une incompatibilité, que se fonde toute la dynamique du conflit dans la pièce, au cours de laquelle la cuisine se transforme en un symbole anonyme de la province, surtout au moment final du drame, quand les belles-sœurs, en quittant la scène, entament l'hymne national du Canada.

Pour plusieurs raisons, dont surtout la différence entre le partage administratif de la Pologne et celui du Canada, le passage à propos du vendeur de brosses : « Aie, y voyage à tous les coins d'la province, c't'homme-là ! » (Tremblay, 1972 : 53) a été traduit : « Ten człowiek zjechał wzdłuż i wszecz całą provincję Québec » (1990 : 64). Mais en inscrivant le nom de la province dans le texte, le traducteur met explicitement en scène le Québec et brise de cette manière le pacte du silence dont se nourrissait subrepticement toute sa représentation. Il donne un coup de pouce à la reconnaissance de la culture québécoise

en la mettant sur la carte (discursive) du monde, mais cela fait en sorte que, sur le plan métaphorique, le voyage de Marie-Ange Brouillette tout comme la réalisation du rêve de Germaine Lauzon n'ont pratiquement et malheureusement jamais eu lieu. Ainsi, en regard de toute la complexité sémiotique nationale, linguistique, géopolitique, historique et sociale dont la pièce est tellement chargée, très peu d'éléments réussissent à passer la frontière. Ce qui est traduit, ce sont surtout des éléments qui touchent aux conflits individuels (sociaux) considérés déjà comme plus universels. Ironiquement, donc, la pièce écrite en réaction contre une domination, un certain universalisme, reste en bonne partie condamnée à parler au nom de ce qu'elle désirait tellement dénoncer et subvertir au départ.

Janusz Przychodzeń a une formation en philologie romane, avec une spécialisation en culture québécoise, en sociocritique de la littérature et en analyse du discours social. Il a publié un ouvrage et plusieurs études sur la littérature au Québec (essai, théâtre, roman). Il est boursier de l'Université McGill, du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec. Il est chercheur postdoctoral à l'Université de Berkeley, à l'Université de Guadalajara et à l'Université de Toronto.

Bibliographie

- ACKERMAN, Marianne (1988), « Sweet Jesus ! Who's that, Ma ? », *Saturday Night*, June.
- BAK, Piotr (1995), « Głównie cechy dialektów polskich », *Gramatyka Języka Polskiego*, Warszawa, Wiedza Powszechna, p. 25-36.
- BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac.
- BOUCHARD, Michel Marc (1995), *Les muses orphelines*, Montréal, Leméac.
- BOWMAN, Martin, et William FINDLAY (1994), « Québécois into Scots : Translating Michel Tremblay », *Scottish Language*, n° 13.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal, Le Préambule.
- CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac.
- D'AUTEUIL, Georges-Henri (1968), « Les belles-sœurs », *Relations*, octobre, p. 286-287.
- DAVID, Gilbert (1988), « Formes et figures dans un rétroviseur », *Cahiers de théâtre Jeu*, juin, n° 47, p. 104-108.
- DUMONT, Fernand (1993), *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal.
- GODIN, Jean Cléo, et Laurent MAILHOT (1970), *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH.
- KUNCEWICZ, Piotr (1995), *Leksykon Polskich Pisarzy Współczesnych*, Graft-Punkt, t. 2.
- PRZYCHODZEŃ, Janusz (1997), « Le théâtre québécois dans tous ses discours. Linéaments d'une hégémonie socio-culturelle ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.
- RONFARD, Jean-Pierre (1982), « Préface », dans Réjean Ducharme, *Ha, ba !...*, Ville Saint-Laurent, Lacombe, p. 7-12.
- TREMBLAY, Michel (1972), *Les belles-sœurs*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel (1990), « Siostrzyczki », trad. de Józef Kwaterko, *Dialog*, n° 8, p. 50-83.
- VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia.
- VILLENEUVE, Rodrigue (1994), « Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans de Normand Chaurette », dans Aurélien BOIVIN, Roger CHAMBERLAND, Gilles DORION et Gilles GIRARD (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VI : 1976-1980, Montréal, Fides, p. 663-664.