

MICHEL TREMBLAY, SERIAL-ADAPTATEUR DE PIÈCES FRANÇAISES

Sathya Rao
Université de l'Alberta
srao@ualberta.ca

Résumé : Auteur d'une œuvre dramaturgique et romanesque bien connu, Michel Tremblay est aussi un traducteur et un adaptateur prolifique de pièces de théâtre. Or il n'existe que très peu d'études consacrées à ce pan de l'œuvre de l'auteur qui compte pourtant presque une trentaine de pièces adaptées et traduites, principalement étasuniennes. L'objet de cet article sera de montrer que ces pratiques s'inscrivent dans une perspective dynamique qui voit progressivement les contraintes pragmatiques prendre le pas sur l'idéologie. Nous nous pencherons en particulier sur le cas de plusieurs adaptations de pièces françaises dans la mesure où elles illustrent bien la complexité de l'opération adaptative telle que la pratique Michel Tremblay.

Mots-clés : Michel Tremblay – adaptation – traduction – idéologie – France.

Abstract : A well-know playwright and novelist, Michel Tremblay is also a prolific translator and adaptator of theatre plays. Yet there are very few studies devoted to this aspect of his work which so far encompasses almost thirty adaptations and translations of plays, mostly from the United States. This article sets out to show that these practices are to be understood within a dynamic perspective that sees the progressive replacement of ideology by pragmatic considerations. Our study will focus on various adaptations of French plays as they illustrate the very complexity of the adaptation process as performed by Michel Tremblay.

Keywords : Michel Tremblay – adaptation – translation – ideology – France.

1) Évolution des pratiques traductives et adaptatives chez Michel Tremblay

Depuis l'étude qu'en a faite Annie Brisset (1990), les adaptations de pièces en français québécois souffrent de mauvaise réputation. Épinglées pour leurs excès ethnocentristes, celles-ci continuent à être étroitement associées au discours nationaliste québécois. S'il ne fait aucun doute que le combat politique mené par Michel Tremblay a inspiré les changements (parfois substantiels, comme dans le cas de l'adaptation du *Revizor* de N. Gogol devenu *Le gars de Québec*) qu'il a fait subir à certaines pièces adaptées, comment expliquer le fait que celui-ci poursuive son entreprise d'adaptation encore aujourd'hui ? En d'autres termes, est-ce la même pulsion ethnocentriste diagnostiquée par Annie Brisset qui continue de pousser le dramaturge québécois à adapter dans un contexte où le Québec a acquis, de l'avis de tous, une plus grande sécurité identitaire ? Peut-on encore considérer les nombreuses adaptations signées par Michel Tremblay depuis les années 1980 comme des expressions du nationalisme d'antan ?

Les pratiques de la traduction et de l'adaptation ont été sujettes à une certaine confusion des genres à l'image comme l'illustrent les versions que signe Michel Tremblay de *L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*, de *Et mademoiselle Roberge boit un peu* et de *Premières de classe* qui portent toutes les deux la mention « traduction et adaptation ». Aux yeux d'Annie Brisset (1990), cette confusion est symptomatique de la stratégie d'appropriation systématique des pièces du répertoire classique (en l'occurrence, étasunien) mise en œuvre par la dramaturgie québécoise en quête de reconnaissance. Au sens strict, ces pièces tiennent effectivement à la fois de l'adaptation et de la traduction puisque la langue, de même que le cadre spatiotemporel se trouvent québécoisés. Cependant, le lien entre ces pratiques évolue et se précise au fil du temps. Ainsi Michel Tremblay s'attachera-t-il à dissocier la traduction de l'adaptation à partir du milieu des années 1980 tandis qu'il établira une distinction claire bien qu'assez conventionnelle entre les finalités associées à chaque pratique. Alors que l'adaptation transpose systématiquement l'action au Québec, la traduction devra, quant à elle, demeurer fidèle au texte original et à son cadre spatiotemporel. Comme l'explique Michel Tremblay lui-même dans un entretien (cf. Ladouceur, 2007), son désir de traduire procède en fait de l'insatisfaction que lui a causée la traduction française de pièces étasuniennes contemporaines, en particulier celles de Tennessee Williams. Pour le dramaturge québécois, la traduction a ceci de singulier et de contraignant à la fois qu'elle

oblige à un respect scrupuleux du texte original dans le but de lui « rendre justice » comme il le dit lui-même. Site d'une réévaluation inédite du rapport à l'Autre, l'activité de traduction deviendra en quelque sorte pour Michel Tremblay un moyen de « sublimation », pour reprendre la terminologie bermanienne, de la pulsion ethnocentriste qui informait jadis l'adaptation. Comme le notent plusieurs critiques (cf. Beddows, 2000 ; Gagnon, 2003 ; Martin, 2009), cette réévaluation est représentative d'une tendance notable initiée au Québec dans les années 1990, qui voit progressivement s'affirmer un désir de respecter l'autre face à la récupération ethnocentriste dont il a été l'objet dans les années 1970-1980 au moment où se constituait le répertoire québécois. C'est donc fort d'un certain esprit critique et d'un sens retrouvé de la modestie que Michel Tremblay, dont le statut est désormais celui d'écrivain institué, revient sur ses adaptations de jeunesse : « Avant, il y a trente ans, il y avait une grande prétention. Quand on commençait à se découvrir et on commençait à vouloir que le monde sache qu'on existait, on s'appropriait tout » (apud Ladouceur, 2001).

Tandis que la pratique traductive s'affirme chez Michel Tremblay comme un moyen de respecter l'étranger, la pratique adaptative perd progressivement la charge idéologique qui était la sienne durant les années 1970. Comme le souligne Serge Bergeron (2006 : 75), les excès des premières adaptations visibles dans *Le gars de Québec* (1969) et *L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons* (1970) cesseront au début des années 1980 tandis que la dramaturgie québécoise gagnera en assurance. C'est *Oncle Vanja* qui, en 1983, initiera un cycle de traductions qui compte à ce jour une quinzaine de pièces, principalement étasuniennes. Il est intéressant de remarquer que le nombre de traductions dépasse aujourd'hui celui des adaptations, à raison de quatorze contre onze. Peut-être faut-il voir dans cette tendance la confirmation, voire le renforcement de la posture plus éthique adoptée par Michel Tremblay depuis le milieu des années 1980. Même si elles sont moins nombreuses, les adaptations ne disparaissent pas pour autant...

Les quatre dernières adaptations de Michel Tremblay ont en commun d'avoir toutes été jouées sur des scènes de théâtre d'été. On note une tendance similaire, quoique moins forte dans le cas des traductions, dont deux (sur un total de quatorze), à savoir *Visites à Monsieur Green* et *Un mariage... pas comme les autres* ont été produites dans des théâtres d'été en 2005. Si l'on se fie à cette tendance, il semblerait donc que l'adaptation soit un genre de plus en plus circonscrit aux scènes d'été. Cela dit, il serait injuste d'imputer ce choix au seul dramaturge québécois étant donné que trois de ces adaptations (*Piège pour un homme seul*, *L'Ex-femme de ma vie* et *Les*

Amazones) sont le fait de commandes (Bergeron, 2006 : 85). En outre, il convient de remarquer que *Visites à Monsieur Green*, *Un mariage... pas comme les autres*, *Piège pour un homme seul* et *Les Amazones* ont été commandées par une seule et même personne, à savoir Jean-Bernard Hébert, directeur du Théâtre de Rougemont et du Théâtre des Grands Chênes. À l'évidence, les commandes de Jean-Bernard Hébert ont exercé et continue d'exercer une influence notable¹ sur la trajectoire qu'adopte la pratique adaptative (et même traductive) de Michel Tremblay. Toute proportion gardée, cette influence pourrait être comparée à celles d'André Brassard et de Denise Filiatrault. L'on peut gager que la formule trouvée par Michel Tremblay et Jean-Bernard Hébert doit s'avérer assez lucrative, ce qui explique qu'elle se pérennise...

Dans un entretien (Louise Ladouceur, 2001), le dramaturge québécois reconnaît mettre à profit l'adaptation pour des pièces « mineures » et de préférence dans le cadre des théâtres d'été. À ce titre, cette pratique se distingue de la traduction réservée, quant à elle, aux « chefs d'œuvres » présentés pour l'essentiel sur des scènes institutionnelles québécoises (Rideau-Vert, Jean Duceppe, Théâtre d'Aujourd'hui, etc). En comparant le corpus des pièces adaptées à celui des pièces traduites, il apparaît que la traduction porte, comme nous l'avons dit, en grande majorité sur des pièces nord-américaines. Il est intéressant de noter que, depuis *Camino Real* en 1979, la seule pièce anglo-saxonne ayant fait l'objet d'une adaptation (et nécessairement d'une traduction) au sens propre est celle du britannique John Godber, *The Perfect Pitch* jouée sur une scène d'été. Quant à l'adaptation, elle concerne presque exclusivement les pièces d'origine française. À ce propos, on pourrait s'interroger sur la raison pour laquelle Michel Tremblay éprouve le besoin de relocaliser systématiquement l'action des pièces françaises au Québec. Il semble qu'aux yeux du dramaturge, il y ait une impossibilité – que l'on pourrait mettre sur le compte d'une exigence de vraisemblance – à employer la langue québécoise alors que l'action se situe en France. Cela dit, comme nous le verrons, la référence à la France n'est pas complètement occultée dans l'adaptation, elle se trouverait plutôt mise en scène. En somme, si la traduction s'impose comme l'approche privilégiée pour accueillir l'Autre anglosaxon (et à l'occasion l'étranger venu d'autres horizons, comme dans le cas d'*Oncle Vania*), l'adaptation donne un cadre à la réception de ce lointain cousin qu'est le Français.

¹ L'adaptation-traduction récente de la comédie *Un peu, beaucoup, passionnément* de l'auteur américain William Baer jouée au Théâtre Rougemont en 2009 s'inscrit également dans cette tendance.

Commentant sa pratique de l'adaptation (*apud* Ladouceur, 2001), Michel Tremblay dit mettre l'accent moins sur la fidélité à l'original que sur la recherche du plaisir du spectateur. Contrairement donc à la traduction qui fait du respect de l'original le centre de ses préoccupations, l'adaptation, quant à elle, vise à optimiser les conditions de réception. Comme nous le verrons, c'est dans cette optique que la langue-culture québécoise sera systématiquement substituée au français standard. En outre, il ne fait aucun doute que l'œil exercé du dramaturge aguerri qu'est Michel Tremblay, constitue un atout non négligeable pour rectifier les éventuelles imperfections des pièces adaptées, même si celui-ci demeure dans l'ensemble très fidèle à l'ordre et au contenu des répliques de l'original. Le cas d'intervention le plus emblématique est celui de la traduction de *Mambo Italiano* du jeune dramaturge italo-canadien Steve Galluccio dont la version finale en langue anglaise intégrera les modifications (notamment en ce qui concerne les personnages) effectuées dans la traduction française par Michel Tremblay. D'une manière générale, la visée des changements que ce dernier fait subir aux pièces adaptées et traduites apparaît moins idéologique (à l'instar de ce qui fût le cas dans le passé) que pragmatique. Par ailleurs, il ne fait aucun doute que la mention du nom de Michel Tremblay dans les comptes-rendus des adaptations et des traductions dont il est l'auteur ajoute une plus-value considérable soit que celui-ci se trouve mentionné explicitement dans le titre de l'article (« une pièce adaptée par Michel Tremblay à saint-Marc-de-Richelieu cet été », *Le Droit*, 04/04/2002), soit que l'on y rapporte les commentaires de l'adaptateur – qui se trouvent alors investis d'une plus-value critique – au sujet la pièce originale.

Bien qu'elle transpose l'action au Québec, l'adaptation n'en demeure pas moins proche du texte original (si l'on exclut les adaptations annexionnistes comme *Le Gars de Québec*), comme le montre Serge Bergeron (2006) en se basant sur une analyse systématique des variations entre œuvres originales et adaptées. Ces variations prennent principalement la forme de « substitutions » (Bergeron, 2006 : 300) portant sur le changement de nom des personnages, l'utilisation de références culturelles et géographiques locales ou bien l'emploi d'un français québécois oralisé (parfois joualisant) tantôt rehaussant l'aspect comique, tantôt marquant l'appartenance sociolinguistique de son locuteur. Ces substitutions ont pour effet principal de renforcer la québécity du texte adapté afin d'en faciliter la réception. Dans le même temps, elles révèlent l'imaginaire culturel de l'adaptateur (comme sa préférence pour le contexte montréalais). Nous reviendrons sur le détail de ces substitutions lorsque nous passerons à l'analyse proprement

dite des pièces. Contrairement donc à l'impression que laissent les premières adaptations annexionnistes de Michel Tremblay, celles qui suivront se caractérisent par une grande fidélité à l'action dramatique (moyennant, le cas échéant, quelques mises au point correctives) et à l'ordre des répliques (Bergeron, 2006 : 278). Si elle se précise au fil du parcours de Michel Tremblay, la frontière entre traduction et adaptation est loin d'être totalement hermétique. En effet, comme nous l'avons souligné, les adaptations de Michel Tremblay demeurent malgré tout fidèles à l'ordre des répliques de l'original. Plus ponctuellement, des pièces comme *Mambo Italiano* et *Le spot idéal* classées respectivement comme traduction et adaptation se situent en réalité quelque part entre ces deux classifications. Pour rajouter à la confusion, on notera que trois traductions, à savoir *Visites à Monsieur Green* (2005), *Un mariage pas comme les autres* (2005) et *Un peu, beaucoup, passionnément* (2009) ont été présentées sur des scènes d'été. Cette tendance relativement récente vient nuancer le constat – pourtant corroboré par Michel Tremblay lui-même (Entretien avec Louise Ladouceur) – selon lequel seules les adaptations sont destinées aux théâtres d'été.

2) Michel Tremblay, adaptateur de pièces françaises

On a tendance à l'oublier, mais la pratique de l'adaptation d'œuvres étrangères et, en particulier, françaises est loin d'être inédite au Québec. Dans sa thèse de doctorat intitulé *Textual Adaptations for Amateur Performance in Québec, 1875-1908*, Glen Nichols notait déjà l'existence d'un vaste corpus de pièces étrangères, dont un grand nombre d'origine française, adaptées en Québécois et jouées dans les Cercles dramatiques amateurs qui fleurissaient à la fin du XIX^{ème} siècle dans la Belle province. Dans ce contexte, l'adaptation consistait notamment en la suppression des marques d'immoralité (du fait du lien étroit existant les Cercles dramatiques et l'Église catholique), la modification de la langue utilisée (surtout le lexique et la ponctuation) et la simplification de la structure dramatique (Nichols, 1992 : 4). La canadianisation de la pièce passait notamment par l'emploi de références culturelles locales (personnages, toponymes et événements). Plus proche de nous, la base de l'Association Québécoise des Auteurs Dramatiques (AQAD) recense, sous la rubrique « auteurs francophones adaptés en québécois », 26 pièces d'auteurs aussi différents que Josiane Balasko, Eugène Labiche, Molière, Yann Queffelec et Robert Thomas. Cela dit, ce chiffre doit être nuancé étant donné que la base ne semble pas mise à

jour régulièrement et que la notion d'adaptation est prise dans une acception très large. En effet, sous cette catégorie, la base de l'AQAD regroupe aussi bien les adaptations intergénériques (de la forme romanesque vers le théâtre, par exemple) qu'intragénériques comme celles que signe Michel Tremblay.

Si le choix d'adapter des pièces d'origine française en québécois peut sembler surprenant, il n'a pourtant rien d'exceptionnel. Depuis une quinzaine d'années, il n'est pas rare de voir des pièces appartenant au même répertoire populaire que celles adaptées par Michel Tremblay, produites sur des scènes québécoises. Ainsi, au début des années 1990, le Théâtre de La Bordée présentait une première version de la pièce française *Le Père Noël est une ordure* (1992), suivie à un an d'intervalle par *L'Ex-femme de ma vie*, que Michel Tremblay adaptera lui-même à peine un an plus tard. Il est possible de mettre cet intérêt pour ces productions du Café-théâtre du Splendid sur le compte de leur propos populaire² en phase avec l'orientation du Théâtre de La Bordée. Cela dit, alors que la première pièce est jouée dans sa version d'origine, ce que déplorera Sylvie Moisan (*Le Devoir*, mardi 8 décembre 1992, p. B3), la seconde a été adaptée à la réalité québécoise au grand plaisir de Rémy Charest qui écrit :

Pour les besoins de la Bordée, la production a été adaptée, par des ajustements de topographie et de parlure, aux réalités. Bien que certains détails de la psychologie des personnages soient restés au milieu de l'Atlantique, le résultat passe beaucoup mieux que la présentation en version originale l'an dernier, de l'ordurier *Père Noël*. N'ayant pas besoin d'imiter les Parisiens, les comédiens peuvent donc se concentrer sur leurs personnages, ce qu'ils font d'ailleurs avec beaucoup d'habileté. (*Le Devoir*, vendredi 19 novembre 1993, p. B6)

Depuis sa création en 2003, la compagnie québécoise « Théâtre voix d'accès » propose au public québécois des succès populaires français comme *J'aime beaucoup de ce que vous faites*, *Le père Noël est une ordure* ou plus récemment *Le Dîner de cons* sur des scènes d'été, mais pas exclusivement. Au Québec, *Le Dîner de cons* avait déjà donné lieu à deux adaptations : la

² Bernard da Costa retrace dans son *Histoire du Café-Théâtre* l'origine populaire de ce genre apparu en France au milieu des années 1960 sous l'inspiration du « Off Broadway theater » et qui se situe à contre-courant de l'élitisme des théâtres institutionnels.

première sous la houlette de Denise Filiatrault³ en 1994 (à peine un an après la première représentation en France et quatre ans après la sortie de la version filmée) pour le « Festival Juste pour rire » et la seconde sous la direction de Claude Maher en 2003 à l'occasion du 35^{ème} anniversaire du Patriote de Sainte-Agathe. À la liste des adaptations récentes de pièces françaises, on peut également ajouter celle de *Huit femmes* écrite par Robert Thomas et transposée au grand écran avec le succès que l'on sait par François Ozon en 2002. Comme il l'a fait pour le théâtre étatsunien contemporain, Michel Tremblay a joué un rôle important dans l'introduction au Québec du théâtre populaire français⁴. Il est ainsi le premier à faire connaître Tilly et Marc Perrier au grand public québécois en adaptant leur pièce moins de 6 ans après leur première parisienne. D'un genre plutôt léger (à l'exception de la pièce *Les Trompettes de la mort*), les œuvres françaises adaptées par Michel Tremblay trouvent naturellement dans le théâtre d'été un cadre de prédilection. D'une manière générale, le choix d'adapter en québécois ne s'impose pas de façon systématique. En fait, les pratiques sont multiples selon le public visé, la nature de la pièce et le statut institutionnel du théâtre où sera jouée la pièce. Si elle peut participer au confort interprétatif du spectateur estivant, l'adaptation se révèle cependant inutile, voire critiquable lorsqu'il s'agit de préserver l'authenticité du texte ou celle de l'atmosphère d'origine, en particulier lorsqu'il existe une version filmée de référence et populaire de surcroît, comme c'est le cas avec *Le Dîner de cons*. En définitive, depuis les années 1990, la pratique de l'adaptation peut difficilement être mise sur le compte de la visée annexionniste qui était la sienne vingt ans plus tôt, ne serait-ce que parce que le Québec n'a plus à apporter la justification de son existence. Avec l'échec du projet nationaliste québécois, la fonction idéologique de l'adaptation doit faire l'objet d'une réévaluation. C'est précisément le sens d'interventions comme celles de Michèle Laliberté (1995) qui met en avant, à la suite des réflexions d'Anne Ubersfeld et d'André Helbo, la dimension pragmatique de l'adaptation, laquelle a été négligée par des critiques comme Annie Brisset. Dès lors, l'accent se trouve mis moins sur le motif de l'adaptation que sur ses effets, à savoir maximiser l'échange entre le spectateur et la représentation, lequel repose en dernière

³ D. Filiatrault fait le choix d'adapter modérément la pièce de Francis Veber en substituant notamment les références au football par d'autres au hockey, en resituant l'action rue du Port de Montréal et en demandant aux acteurs d'adopter l'accent québécois.

⁴ Il est intéressant de noter que beaucoup des auteurs français adaptés par Michel Tremblay ont quelque chose d'américain. Par exemple, Robert Thomas s'inspire beaucoup du roman policier anglosaxon (au point de voir sa pièce *Piège pour un homme seul* transposée à l'écran par nul autre qu'Alfred Hitchcock).

analyse sur la circulation de l'affect (Laliberté, 1995 : 522). En outre, comme le souligne fort justement Michèle Laliberté, le français québécois dispose de ressources propres, à commencer par le registre de la langue orale populaire auquel Michel Tremblay a su donner ses lettres de noblesse et qu'il mettra notamment à profit pour restituer le parler du Sud des personnages de Tennessee Williams se démarquant en cela de nombreuses traductions françaises homogénéisantes (Piquard, 1996 ; Rao, 2011).

3) Mise en abyme de la France dans les adaptations de pièces françaises⁵

À ce jour, Michel Tremblay a adapté cinq pièces françaises : *Six heures au plus tard* (1986), *Les Trompettes de la mort* (1991), *L'Ex-Femme de ma vie* (1993), *Piège pour un homme seul* (2002) et *Les Amazones* (2005). Par sa taille, ce corpus est le deuxième plus important, loin derrière celui des pièces traduites et adaptées de l'anglais. Sa production s'étale sur une période de plus d'une vingtaine d'années. Fait notable, à l'exception de la pièce *Le spot idéal*, toutes les pièces adaptées durant cette période sont françaises. Parmi ces cinq adaptations françaises, trois sont le fait de commandes (dont deux proviennent de Jean-Bernard Hébert) : *L'Ex-Femme de ma vie*, *Piège pour un homme seul* et *Les Amazones*. Quant aux adaptations de *Six heures au plus tard* et de *Les Trompettes de la mort*, elles comptent parmi la douzaine de pièces que Michel Tremblay a lui-même choisi de traduire ou d'adapter (Bergeron, 2006). À part *Piège pour un homme seul* écrite par Robert Thomas et publiée en 1960, les pièces françaises adaptées par Michel Tremblay sont relativement récentes puisque leur date de création remonte à moins de vingt ans. En outre, les trois dernières pièces, à savoir *L'Ex-femme de ma vie*, *Piège pour un homme seul* et *Les Amazones* ont toutes été jouées sur des scènes d'été, ce qui dessine une tendance notable au sein de l'œuvre d'adaptation de Michel Tremblay.

À notre connaissance, la seule analyse systématique de l'ensemble du corpus des adaptations et des traductions de Michel Tremblay est celle de Serge Bergeron. Cette analyse, dont l'approche méthodologique s'inspire des travaux de José Lambert et de Gérard Genette, fournira le cadre général que nous mettrons à l'épreuve dans notre exploration des adaptations

⁵ Les adaptations de pièces françaises signées par Michel Tremblay n'ayant pas été publiées, nous nous référons aux tapuscrits qu'a bien voulu nous communiquer Serge Bergeron, dont nous reprendrons la pagination.

tremblayennes d'œuvres françaises. Dans l'ensemble, il apparaît que les stratégies d'adaptation de pièces françaises sont très similaires à celles utilisées dans les autres pièces (à l'exception des premières adaptations annexionnistes). En effet, l'action se trouve déplacée au Québec (principalement dans la métropole montréalaise, mais à l'occasion en province⁶) et les noms des protagonistes sont québécoisés (souvent selon un principe de correspondance phonétique). La langue d'adaptation est le français québécois populaire que Michel Tremblay utilise dans ses propres créations dramaturgiques⁷. Quant aux références culturelles (en particulier, celles dont le statut est trop spécifique), elles se voient systématiquement remplacées par des équivalents québécois. À titre d'exemple, dans l'adaptation de la pièce *Les Amazones*, les barres de chocolat *Nuts* deviennent des *Mars*, les « Tripes à la mode de Caen » se transforment en « Paté chinois » et « dragée » est rendue par « bonbon fondant ». À l'occasion, Michel Tremblay n'hésite pas à introduire des références appartenant à son propre imaginaire culturel, voire à son entourage professionnel comme nous le verrons par la suite. En somme, l'essentiel des modifications que Michel Tremblay fait subir aux pièces qu'il adapte, vise à les rendre accessibles au public québécois. Autre point notable, la pratique adaptative fonctionne selon des principes grosso modo identiques quelle que soit l'origine de la pièce. En d'autres termes, les œuvres françaises ne semblent bénéficier d'aucun traitement de faveur (au nom, par exemple, d'une parenté privilégiée), sauf peut-être celui de ne pouvoir faire l'objet de traduction, contrairement aux pièces en langue anglaise. Selon le point de vue adopté, l'on peut se demander si c'est le souci de vraisemblance qui pousse à relocaliser les adaptations au Québec (plutôt que de les conserver en France) ou, à l'inverse, si c'est la parenté reconnue entre le français québécois et le français parisien qui interdit que l'on parle de traduction⁸ (interlinguistique). En définitive, l'adaptation de pièces françaises est frappée d'un paradoxe : la parenté avec le québécois est à la fois trop grande pour que l'on puisse réellement parler de traduction, mais trop lointaine pour que l'on puisse se passer de l'adaptation.

⁶ Ainsi l'action de l'adaptation de *Six heures au plus tard* de Marc Perrier se situe-t-elle près de Gatineau. De même, la version adaptée de *Piège pour un homme seul* de Robert Thomas est transposée à North Hatley, en Estrie.

⁷ Pour une analyse précise de cette langue et de l'effet d'oralité qu'elle produit, voir Dargnat 2006

⁸ À l'évidence, la pratique adaptative d'œuvres françaises telle que la pratique Michel Tremblay est bien plus qu'une « traduction intralinguistique » au sens où l'entend Roman Jakobson dans son célèbre article « On Linguistic Aspects of Translation ». Il n'est pas tant ici question de « reformulation » que de recreation dans une langue-culture qui n'est pas complètement identique à celle de l'original. Pour les besoins de l'adaptation, la variation sociolinguistique entre les codes se trouve poussée à son maximum.

En comparant le corpus des traductions avec celui des adaptations d'œuvres françaises, il apparaît que la liste des auteurs adaptés par Michel Tremblay est beaucoup plus hétéroclite que celle des auteurs traduits. En effet, la pratique traductive va de pair avec un devoir de fidélité non seulement à l'œuvre originale, mais également à certains auteurs comme Tennessee Williams, Edward Albee et Terence McNally dont Michel Tremblay traduit (ou adapte, dans le cas de Tennessee Williams) plusieurs pièces. À l'inverse, les dramaturges français adaptés sont tous différents : Marc Perrier, Tilly, Josianne Balasko, Robert Thomas, Jean-Marie Chevret et tout récemment Éric Assous. En ce sens, on pourrait penser que la décision d'adapter est motivée moins par la réputation de l'auteur que par certaines caractéristiques et thématiques de la pièce originale. Cela dit, étant donné que la moitié des adaptations faites par Michel Tremblay sont le fait de commandes, il serait inexact d'imputer cet éclectisme (ou cette fidélité, dans le cas des traductions) exclusivement au dramaturge québécois. Grand amateur de théâtre, Michel Tremblay est un habitué de Broadway autant que des scènes parisiennes, ce qui lui permet de repérer les pièces méritant d'être traduites ou adaptées. C'est lors d'un de ces voyages de « prospection » en 1983 à Paris que l'auteur québécois a le coup de foudre pour la pièce de Marc Perrier *Six heures plus tard*. En outre, il ne faudrait pas minimiser les similitudes entre les différents auteurs français adaptés par Michel Tremblay. Auteurs contemporains reconnus (dont certains, comme Éric Assous, ont reçu des récompenses prestigieuses), la grande majorité de ces dramaturges se spécialise dans la comédie de mœurs et le théâtre de boulevard. De plus, nombre d'entre eux, à l'instar de Robert Thomas, Marc Perrier, Josianne Balasko et Éric Assous, sont familiers avec le cinéma, qu'ils aient travaillé comme scénaristes ou réalisateurs. À bien des égards, le parcours de ces auteurs, les thèmes qu'ils abordent (parmi lesquels l'homosexualité, les relations de couple, la solidarité féminine, le racisme et la marginalité) ainsi que leur dramaturgie à la fois naturaliste et drolatique présentent de nombreuses similitudes avec le théâtre de Tennessee Williams, de Steve Martin et de Tom Ziegler. En définitive, derrière l'éclectisme des auteurs adaptés/traduits et des pratiques, se dessinent une certaine communauté stylistique et thématique qui mériterait d'être explorée plus en profondeur.

La France occupe dans l'imaginaire tremblayen une position paradoxale : elle est à la fois cet ancêtre lointain qui a transmis au jeune Michel Tremblay son goût pour la littérature et une terre étrangère qui renvoie du Québécois une image déformée. Plus que toute autre œuvre de Michel Tremblay, c'est peut-être *Des nouvelles d'Édouard* (1984), quatrième opus des

« Chroniques du Plateau Mont-Royal », qui rend le mieux compte de cette ambivalence. Occasion rêvée pour enfin se transfigurer en Duchesse de Langeais, le séjour en France suscite rapidement chez Édouard (de même qu'il le fera une vingtaine d'années plus tard chez François Villeneuve, le héros de *Quarante-quatre minutes quarante-quatre secondes*) un sentiment de haine de soi qui viendra en fin de compte conforter son identité québécoise. Bien que toute référence explicite à la France (ou à ce qu'elle représente) disparaisse à travers le filtre de l'adaptation, celle-ci demeure malgré tout présente. En effet, à défaut de se voir complètement évincée par le filtre de l'adaptation, la France demeure subrepticement présente dans plusieurs adaptations d'œuvres françaises à l'image de *Six heures plus tard* et de *L'Ex-femme de ma vie*. Cette mise en scène de la France est, à bien des égards, révélatrice d'une « surconscience linguistique » (cf. Gauvin, 1997) qui va informer le geste de l'adaptateur et le conduire à opérer un certain nombre d'ajustements.

Dans la mesure où elle met en scène deux personnages d'âge et de statut socioéconomique différents, la pièce *Six heures plus tard* de Marc Perrier se prête particulièrement bien à ce jeu sur les contrastes qu'affectionne Michel Tremblay. Ainsi les écarts culturels et linguistiques entre Gus, vieux bourgeois sur le retour, et Marco/Gérard, jeune délinquant en fuite, donnent-ils lieu à un certain nombre d'aménagements adaptatifs particulièrement intéressants. Conservés dans l'adaptation, les écarts linguistiques entre les registres de langue utilisés par Gus et Marco/Gérard se trouvent astucieusement transposés à la réalité québécoise. Ainsi le français populaire parlé par Marco/Gus dans la version originale est rendu par un québécois joualissant comportant anglicismes, sacres et élisions, lequel contraste avec le français standard utilisé par le vieil homme. À ce propos, il est significatif de noter que l'essentiel des adaptations linguistiques concerne les répliques de Marco/Gérard (en particulier, pour ce qui est des insultes). En revanche, la langue de Gus demeure, outre le gommage de quelques parisianismes, quasiment inchangées par rapport à la version française. Le fait que Gus emploie un français québécois standard, très proche du français standard, n'est pas sans heurter la conscience linguistique de Marco/Gérard, ce qui se traduit par l'ajout d'un grand nombre de répliques. Toute la créativité de l'adaptateur consistera alors à intégrer ces répliques sans dénaturer le texte d'arrivée. Très habilement, l'adaptateur opère un renversement de la situation dramatique pour introduire ces augmentations : « LE JEUNE HOMME. — Excuse-moé de te demander ça, là... Tu me prenais pour un Anglais, t'à l'heure, mais toé... t'es t'un hostie de Français, hein ? » (p. 7). Ce renversement qui fait

désormais peser le doute sur l'identité (linguistique) de Gus (et non plus sur celle de Marco/Gérard), donne lieu, dès la première scène, à l'ajout de six répliques dialoguées absentes de la version originale. Le langage et l'accent du vieil homme feront ainsi l'objet de nombreuses moqueries qui se prolongeront tout le long de la pièce, au point d'en devenir un véritable leitmotiv. Comme l'a noté Mathilde Dargnat (2006 : 458) à la suite de Lise Gauvin, il est très courant que la qualité de la langue fasse l'objet de discussions (que l'on pourrait qualifier d'épilinguistiques, voire de métalinguistiques) dans les pièces (cf. *Les Belles-sœurs*, *L'impromptu d'Outremont*) et même les romans (cf. *Des nouvelles d'Édouard*) de Michel Tremblay. Sur l'ensemble de la pièce, la surconscience linguistique du jeune homme donne lieu à l'ajout de pas moins d'une vingtaine de répliques. Si elles ont toutes en commun de stigmatiser le niveau de langue du vieil homme, en l'espèce ces répliques voient leur contenu se renouveler au fil de l'action. Celles-ci portent sur des variations topolectales (« pantoufles » / « charentaises »), culturelles (conversion entre milles et kilomètres) ou bien diastratiques comme l'aspect « écrit » ou livresque du français de Gus, ou bien encore sur son accent. Rigoureux dans son hypersensibilité (ce qui témoigne en soi de sa connaissance du français standard), Marco/Gérard n'hésite pas à faire remarquer à Gus qu'il a commis une faute de français : « GÉRARD. — Ah ! tu vois, ton livre est pas parfait ! Un Français aurait dit trou *du* cul, pas trou de cul ! Achète-toé un Assimil français, mon Ti-Gus ! » (p. 25-26). À l'inverse, Gus ne manquera pas de signaler à plusieurs reprises les anglicismes commis par Marco/Gérard. L'ajout de répliques stigmatisant le français de Gus a pour contrepartie la suppression de celles donnant une traduction en français d'énoncés de langue anglaise. En d'autres termes, tandis que l'« étrangeté » de l'anglais se trouve réduite (et américanisée⁹) dans le contexte québécois, celle du français (standard) se voit renforcée. Cela dit, il ne s'agit pas tant pour Michel Tremblay de livrer en pâture au public québécois un Gus incarnant l'Autre français que de tourner en ridicule ses grands airs, un peu à l'image du traitement que le dramaturge fait subir aux héroïnes de *L'impromptu d'Outremont*. À ce propos, peut-être faut-il voir dans l'adaptation du personnage de « Lucette » en « Lucille », au-delà de l'évidente homophonie, un clin d'œil intratextuel à l'une des sœurs Beaugrand adeptes du beau parler. De même, les reproches adressés au français livresque et parfois factice de Gus rappellent les attaques contre le « français d'Outremont » parlé par Fernande Beaugrand-

⁹ Les références au monde britannique sont remplacées par celles aux États-Unis avec lesquelles le public québécois est plus familier.

Drapeau. Par la voix de Marco/Gérard l'adaptateur ne fait que mettre en lumière la mascarade, plus ou moins consciente, que le vieil homme se joue à lui-même. Mascarade qui n'est peut-être pas tellement différente de celle à laquelle se livre Marco/Gérard, qui n'est pas aussi patibulaire et inculte qu'il voudrait le faire croire (p. 32). En somme, Michel Tremblay demeure fidèle aux profils linguistiques des personnages de la pièce originale tout en s'efforçant de les transposer à la réalité sociolinguistique québécoise où parler français standard porte à suspicion. Cette duplicité ajoute à l'épaisseur du personnage de Gus, en même temps qu'elle autorise l'ajout d'éléments comiques susceptibles de plaire au public québécois du genre : « GUS. — Je parle peut-être comme un Français, mais je n'abandonnerais jamais un animal, moi, monsieur ! » (p. 70). Quant au québécois joualissant aux accents tremblayens parlé par Gérard/Marco, il restitue parfaitement le français populaire et parfois argotique de la version originale.

Contrairement à *Six heures plus tard* dont la structure dialogique se prêtait particulièrement bien au jeu sur les contrastes, *L'Ex-femme de ma vie* compte davantage de personnages et mise moins frontalement sur les antagonismes. On pourrait d'ailleurs élargir ce constat aux pièces comme *Les Trompettes de la mort*, *Pièges pour un homme seul* et *Les Amazones* qui mettent en scène des personnes de niveau social à peu près équivalent et dont le niveau de langage est relativement homogène¹⁰. Plus difficile à identifier, l'utilisation des registres de langue est fonction de la complexité et de la situation d'énonciation des protagonistes. Issue du même milieu populaire de province qu'Annick-Jeannine, Henriette évolue désormais au sein de l'univers « bobo » de Jeff, le critique de théâtre. Cette ambivalence traverse non seulement la personnalité d'Henriette, mais également son langage qui oscille entre un registre populaire lorsqu'elle s'adresse à Annick-Jeannine et un registre plus soutenu lorsqu'elle parle à Jeff surtout en présence d'un tiers. En fin de compte, les variations se localisent davantage sur des marqueurs spécifiques, comme les insultes, et ne donnent pas lieu à des développements à caractère épilinguistique comme dans *Six heures plus tard*. Ainsi, le maintien de jurons typiquement français à l'instar de « merde » (alors qu'ils sont souvent rendus généralement par « calvaire ») dans la bouche de certains personnages comme Jeff et Luc Saint-Aubin, protagonistes respectivement de *Les trompettes de la mort* et de *L'Ex-femme de ma vie*, constitue le marqueur d'une certaine francité et des attributs (sociaux, culturels, psychologiques) qui lui

¹⁰ En toute rigueur, il faudrait procéder à un prolifage linguistique des personnages selon la méthode proposée par Mathilde Dargnat (2006) pour corroborer nos hypothèses de lecture.

sont associés. Dans cette seconde adaptation, la référence à la France apparaît de façon plus explicite. En effet, Michel Tremblay fait le choix de transformer Arthur, le conjoint de Frankie (rebaptisée Francine) en Didier dont le nom, très français, ne paraît laisser aucun doute sur sa nationalité.

LUC : Didier ? C'est qui ça, Didier ?
<i>(Francine ne répond rien... et regarde son ventre.)</i>
Ah, bon...
C't'un Français ?
FRANCINE : Ben... avec un nom pareil... (p. 6)

Les reproches adressés à Arthur dans la version originale, prennent pour cible l'ensemble des Français dans l'adaptation, comme en témoigne ce constat de Luc qui, après avoir appris la nouvelle du départ d'Arthur pour Paris (Philadelphie dans la pièce originale), s'écrie : « Maudit Français ! Sont tous pareils ! » (p. 6). En d'autres termes, la dénomination de Français va subsumer tous les défauts reconnus chez Didier (irresponsabilité, malhonnêteté), selon une logique du stéréotypage susceptible de produire un effet comique. De même, dans l'adaptation de la pièce *Les Amazones*, Michel Tremblay substitue la mention à l'Indien Jay Satara (dont Micky suppose qu'il est le père de Guillaume), par celle au Français Leimgruber :

MICHOU — C'est vrai, ça, on avait la langue qui traînait à terre devant lui, mais personne l'avait jamais eu ! Aïe, c'tait quasiment une famille royale, c'te clan de Français là! Ça faisait du cheval comme tu fais du macramé! Y nous regardait toutes comme si on était des souillons ! Poli, le descendant des Bourbons, mais pas plus. Y a fait ses trois ans d'université avec nous autres, pis y est disparu sur son cheval blanc dans le soleil couchant. (p. 28-29)	MICKY : Sûr ! On a toutes tiré la langue sur Jay Satara mais personne l'a eu ! Tu penses, une famille princière du Rajasthan ! Il nous regardait comme des souillons ! Poli le prince indien, mais sans plus ! Il a fait ses trois ans de fac et hop, retour aux éléphants. (p. 37)
---	---

Si cette substitution se justifie en partie par le maintien de la référence à la royauté (trait qui, après tout, aurait pu tout aussi bien être associé à l'Angleterre), en revanche, le choix du patronyme de Leimgruber étonne à double titre. Sans correspondance phonétique avec Jay Satara, ce patronyme possède en plus une forte consonance germanique qui s'accorde mal au contexte dans lequel il est évoqué. Loin d'être le fait du hasard, ce nom renvoie très probablement à Patrick Leimgruber, agent littéraire d'origine française, que Michel Tremblay a dû côtoyer à l'agence Goodwin. Comme le souligne Serge Bergeron (2006 : 275), cette pratique, qui consiste à faire entrer dans la fiction des personnages de son entourage, est assez fréquente chez Michel Tremblay. Ce changement de nom sera suivi par le détournement d'une réplique (comportant un verbe au conditionnel passé 2^{ème} forme) que Michou prononcera en imitant l'accent français. Dans la même pièce, la seconde référence explicite touchant la France se situe dans le dernier acte, lorsqu'Anne raconte à Guillaume sa tragique histoire d'amour avec « François, un chef de voile en Turquie » dont elle précise qu'il était français (p. 57). Dépourvue d'équivalent dans la version originale, cette précision gratuite contribue à renforcer l'image plutôt négative associée à la France et à ses ressortissants masculins.

4) Conclusion

De mode d'appropriation de l'étranger (cf. Brisset, 1990), l'adaptation telle que la pratique Michel Tremblay a évolué à partir des années 1980, à mesure que le Québec gagnait en assurance sur son identité. Plutôt que de précipiter la disparition de l'adaptation, cette évolution en a modifié les règles et la visée. Alors que la traduction s'est affirmée comme cette pratique respectueuse de l'étranger, l'adaptation s'est trouvée partiellement allégée de sa charge idéologique pour remplir une fonction plus pragmatique et ludique. Le genre des pièces adaptées ainsi que le cadre dans lequel elles sont présentées, à savoir les théâtres d'été, témoignent de cette tendance, qui résulte en partie d'influences externes et doit probablement aussi être nourrie par un intérêt lucratif. Depuis l'adaptation de *Six heures plus tard* en 1986, le corpus de pièces françaises représente quantitativement l'essentiel des adaptations faites par Michel Tremblay, avec cinq pièces et une sixième en préparation. Il serait à la fois anachronique et fortement restrictif d'expliquer cette décision d'adapter des œuvres françaises à la seule lumière de

l'idéologie. Comme nous l'avons montré, une telle décision tient à plusieurs raisons : l'intérêt grandissant au Québec pour le théâtre français contemporain (popularisé par le cinéma), l'influence institutionnelle de producteurs comme Jean-Bernard Hébert ou encore la parenté entre la dramaturgie de certains auteurs français et anglo-saxons. Lorsqu'il est questionné sur les raisons qui le poussent à adapter, Michel Tremblay fait valoir le principe de réciprocité selon lequel les Français adaptent eux aussi les productions québécoises. Loin de disparaître totalement à travers le filtre de l'adaptation, certaines références à la France demeurent ou, le cas échéant, sont rajoutées dans le corps des pièces adaptées. En ce sens, il est possible de parler d'une mise en scène ou d'une mise en abyme de la France. Le cas le plus emblématique est celui de l'adaptation de la pièce *Six heures plus tard* qui précède de trois ans la traduction d'*Oncle Vania* et ouvre le cycle des adaptations d'œuvres françaises. Adaptation charnière à bien des égards, *Six heures plus tard* se trouve modifiée et enrichie par le parti pris de Michel Tremblay d'y mettre en scène une certaine idée de la France. Nourrie par une mythologie qui se construit au fil de l'œuvre de l'auteur québécois, cette mise en abyme de la France (ou plus exactement de ce qu'elle représente au Québec) force l'adaptateur à modifier le texte original de multiples façons : augmentation par des répliques à caractère épi/métalinguistique, détournement des accents, ajout de personnages référentiels, utilisation de stéréotypes. Il va de soi que ce jeu ne doit pas menacer l'intégrité dramatique de la pièce et être aisément compris par le spectateur québécois.

Bibliographie

- BALASKO, Josiane (1989). *L'Ex-femme de ma vie*. Paris : Actes Sud
- BEDDOWS, Joel (2000). « Translation and Adaptations in Francophone Canada » *CTR*, Printemps 2000, pp.11-14. <URL: http://www.uoguelph.ca/shakespeare/multimedia/ctr/translations_102.pdf> [consulté le 3 décembre 2010]
- BERGERON Serge (2006). *Michel Tremblay, adapte-t-il ? D'Aristophane à Paul Zindel*, thèse de doctorat en littérature québécoise, Faculté des lettres, Université Laval.
- BRISSET, Annie (1990). *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Longueuil : Préambule.
- CHEVRET, Jean-Marie (2003). *Les Amazones*. Paris : L'avant-scène.
- DA COSTA, Bernard (1978). *Histoire du café-théâtre*. Paris : Buchet/Chastel.
- DARGNAT, Mathilde (2006). « L'oral comme fiction », thèse de doctorat présentée à l'université d'Aix-en-Provence et l'université de Montréal sous la direction de Lise Gauvin et de Marie-Christine Hazaël-Massieux.
- DUNNETT, Jane (1997). « Decolonising Québec: Discursive Strategies in Michel Tremblay's *Mistero buffo* » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 1, pp.137-164.
- GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.
- HARVIE, Jennifer (1995) « The Real Nation? Michel Tremblay, Scotland, and Cultural Translability » *Theatre Research in Canada*, vol. 16, n° 1-2 <URL: http://www.lib.unb.ca/Texts/TRIC/bin/get.cgi?directory=vol16_1_2/&filename=Harvie.htm> [consulté le 3 décembre 2010]
- GAGNON, Chantal (2003). « Le Shakespeare québécois des années 1990 » *Theatre Research in Canada* 24.1-2, pp.58-75
- LADOUCEUR, Louise & RAO, Sathya (2009). « La traduction : point aveugle de l'œuvre de Michel Tremblay » *Cahiers du CLC*, n°1, pp.118-123.
- LADOUCEUR, Louise (2007). « Les voix de la marge : Tennessee Williams et Michel Tremblay » *TTR Traduction, Terminologie, Rédaction* XIX.1, pp.15-30.
- LADOUCEUR Louise (2005) « Michel Tremblay : traduire, c'est un plaisir ajouté à l'écriture » *Le métier du double. Portraits de traductrices et traducteurs littéraires*. Ed. Agnes Whitfield. Montréal : Fides, pp.31-63.

- LALIBERTÉ, Michèle (1995). « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec » *Meta* XL.4, pp.519-528.
- MARTIN, Roxanne (2009). « Chaurette devant Shakespeare : la traduction comme processus de création », *Jeu*, 133, pp.73-78.
- NICHOLS, Glen (1992). « Interpreting Multi-Text Analysis: Is a Theory of Adaptation Possible? » *Theatre Research in Canada*, vol. 13, n° 1-2, < URL: <http://journals.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7252/8311>> [consulté le 3 décembre 2010]
- PIQUARD, Cécile (1996). *Sur la traduction des sociolectes dans le théâtre américain. Analyse comparative des traductions françaises et québécoises*. Thèse de maîtrise présentée à l'École des études supérieures et de la recherche de l'Université d'Ottawa sous la direction d'Annie Brisset.
- RAO, Sathya (2011). « Traduire à l'oreille : autour de la musicalité dans quelques traductions de Michel Tremblay », conférence prononcée au Congrès des Sciences Humaines et Sciences Sociales, Université de Saint-Thomas, Fredericton, 3 juin 2011.
- PERRIER, Marc (1983). *Six heures plus tard*. Paris : L'avant-scène.
- TILLY (1996). *Les Trompettes de la mort*, Paris : Actes Sud-Papiers (2^{ème} édition 1996).
- TREMBLAY, Michel (1984). *Des nouvelles d'Édouard*. Montréal : Leméac.
- TREMBLAY, Michel (1993). *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal : Leméac, 1980 (2^{ème} édition).
- TREMBLAY, Michel (1986). *Six heures au plus tard* de Marc Perrier. Montréal : Leméac.
- _____ (1991). *Les Trompettes de la mort* de Tilly, Archives Nationales du Canada.
- _____ (1994). *L'Ex-femme de ma vie* de Josiane Balasko, Agence John Goodwin.
- _____ (2002). *Piège pour un homme seul* de Robert Thomas, Agence John Goodwin.
- _____ (2005). *Les Amazones* de Jean-Marie Chevret, Agence John Goodwin.