

SUR LA TRADUCTION DES SOCIOLECTES
DANS LE THEATRE AMERICAIN

analyse comparative
de traductions françaises et québécoises

par

Cécile Piquard

École de traduction et d'interprétation
Université d'Ottawa

Sous la direction de
Annie Brisset, Ph.D.

*Thèse de maîtrise présentée à
l'École des études supérieures et de la recherche
de l'Université d'Ottawa*



Cécile Piquard, Ottawa, Canada, 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file: Votre référence

Our file: Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-15659-1

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
ABSTRACT	iii
TABLEAU CHRONOLOGIQUE DES PIÈCES ET DE LEURS TRADUCTIONS	iv
INTRODUCTION	1
0.1 Discours et traduction	1
0.2 Méthodologie	4
0.3 Choix du corpus	5
CHAPITRE 1 - Les formes du sociolecte	9
1.0 Introduction	9
1.1 Les sociolectes du théâtre américain	10
1.1.1 Le vernaculaire rural	11
1.1.2 Le dialecte américain du Sud	15
1.1.3 Le sociolecte juif urbain	20
1.2 Conclusion	26
CHAPITRE 2 - La fonction symbolique du sociolecte	30
2.0 Introduction	30
2.1 Représentations de la famille américaine	31
2.1.1 La famille puritaine	32
2.1.2 La tradition du Sud	36
2.1.3 Le nouveau modèle familial	43
2.2 Représentations du rêve américain	48
2.2.1 La ruée vers l'or	51
2.2.2 La plantation du Sud	56
2.2.3 La génération perdue	62
2.3 Conclusion	67
CHAPITRE 3 - La traduction et l'horizon d'attente de la société réceptrice	72
3.0 Introduction	72
3.1 Le théâtre en France	73
3.1.1 Le style dramatique français	74
3.1.2 Perceptions françaises : influences sur la traduction	79
3.2 Le théâtre au Québec	89
3.2.1 La fonction du joual	91
3.2.2 Les thèmes du théâtre québécois	95
3.3 Conclusion	108
CONCLUSION	113
BIBLIOGRAPHIE	119

RÉSUMÉ

Notre hypothèse de travail est que les textes s'inscrivent dans les discours de la société à laquelle ils appartiennent. De même qu'une oeuvre subira l'influence des discours de la société où elle apparaît, de même la traduction de cette oeuvre répondra aux attentes du public cible en incorporant des éléments socio-discursifs de la société réceptrice. Dans cette étude, nous nous penchons particulièrement sur la traduction des sociolectes comme support de représentations symboliques. Notre corpus regroupe trois pièces américaines qui appartiennent au courant du «réalisme», trois traductions françaises effectuées dans les années cinquante et cinq traductions québécoises dont trois produites dans les années 70. La comparaison des traductions québécoises et françaises permet d'observer que les déplacements correspondent à une transposition du texte de départ suivant certains modèles socio-discursifs de la société réceptrice, ce qui englobe l'esthétique théâtrale du moment.

Les réseaux discursifs que nous avons relevés dans les pièces originales se rapportent à deux grands thèmes du théâtre réaliste : la famille et le rêve américain. Après les avoir analysés en fonction des courants d'idées de l'époque, nous avons relevé les modifications apportées aux traductions pour faire apparaître les nouveaux réseaux qui émergent à leur place. Nous avons montré que ces transformations s'expliquent par les exigences esthétiques, les tendances stylistiques et les thèmes explorés par la société cible.

En conclusion, cette étude montre que même si la visée du traducteur est de vouloir reproduire «fidèlement» le texte de départ, il a souvent établi un rapprochement entre deux formes de théâtre, en adaptant l'original aux conditions d'acceptabilité de la société réceptrice.

ABSTRACT

Our hypothesis lies in the notion that texts are an intrinsic part of the discourses of the society to which they belong. As the written work is under the influence of the social discourses to which it pertains, so does its translation comply with the expectations of the target reader by incorporating socio-discursive elements from the receiving society. In this thesis, we explore the translation of sociolects as symbolic representations of speech. Our corpus consists of three American plays from the realist theatre, three French translations written in the fifties, and five Quebecois translations, three of which were produced in the seventies. The comparison of French and Quebecois translations enables us to observe that the changes denounce an adaptation of the original text to certain socio-discursive models in the target society which include the theatre aesthetics of the time.

The discursive patterns that we noted in the original plays refer to two main themes in realist theatre : the American family and the American dream. After having analysed these elements according to the mainstream ideas prevailing at that particular time, we identified the modified sections of the text in the translations and commented on the new patterns that were emerging. Finally, we demonstrated that these transformations can be explained in terms of aesthetic, stylistic, and thematic tendencies adopted by the target society.

In conclusion, this study shows that despite the translator's attempts to "faithfully" reproduce a text, he establishes links between the two theatre forms by adapting the original to the acceptability terms of the target society.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DES PIÈCES ET DE LEURS TRADUCTIONS

date	original (auteur)	traduction (traducteur)	horizon socio-culturel (États-Unis/France/Québec)
1924	<i>Desire Under the Elms</i> (E. O'Neill)		- montée du matérialisme aux États-Unis - mouvement de la langue américaine - renforcement des valeurs puritaines
1930		<i>Désir sous les ormes</i> (M. Arnaud)	- surréalisme - humanisme moderne (Gide, Malraux)
1947	<i>A Streetcar Named Desire</i> (T. Williams)		- questionnement des valeurs modernes - apparition de la génération perdue
1949	<i>Death of a Salesman</i> (A. Miller)	<i>Un tramway nommé désir</i> (P. de Beaumont)	- existentialisme - théâtre de l'absurde
1952		<i>Mort d'un commis voyageur</i> (R. Gêrôme)	- «néantissement des valeurs» (Sartre)
1971		<i>Désir sous les ormes</i> (Y. Sauvageau; R. Ripps)	- émergence du nouveau théâtre québécois : naturalisme
1974		<i>Un Tramway s'appelait Désir</i> (G. Dufresne)	(Tremblay, Germain)
1982		<i>Mort d'un commis voyageur</i> (M. Dumont; M. Grégoire)	- renouveau nationaliste - mouvement de la langue québécoise
1984		<i>Désir sous les ormes</i> (M. Dumont; M. Grégoire)	
1994		<i>Un Tramway nommé Désir</i> (P. Lefebvre)	- nouvelle esthétique théâtrale détachée du joual (Maheu, Lepage, Chaurrette)

INTRODUCTION

0.1 Discours et traduction

A la lumière des travaux menés sur le discours, on peut affirmer que la lecture est une activité sociale en ce sens qu'elle s'intègre dans le courant des idées, des traditions et de la culture d'une société. Cela s'applique d'autant plus à la lecture des œuvres théâtrales et de leur réception puisque celles-ci s'adressent directement aux spectateurs et communiquent des valeurs et des croyances conformes à leurs attentes :

Une littérature n'existe que par des lecteurs qui lui permettent de fonctionner. Et le lecteur «vierge» n'existe pas (¹).

Tout texte s'immerge donc dans le discours social de son époque (²) et produit un langage «légitime» par opposition à un texte produit dans un autre état de société. Ainsi, dans chaque société se développent des styles représentatifs des langages collectifs. Là réside précisément le problème de la traduction qui accuse un décalage socio-discursif par rapport à l'original.

Ces langages qui se côtoient à l'intérieur même d'une société peuvent être qualifiés de sociolectes, exprimant la diversité des voix individuelles. Selon Pierre Zima, le sociolecte peut être décrit :

sur trois plans complémentaires, étant donné qu'il a une dimension lexicale, une dimension sémantique et une dimension syntaxique ou narrative, [et] est défini comme un répertoire lexical codifié, c'est-à-dire structuré selon les lois d'une pertinence collective particulière (³).

Il s'agit donc de retracer cette multiplicité de langages afin de voir à quel contexte social ils appartiennent et de quel discours social ils relèvent.

Ainsi, pour qu'une oeuvre soit acceptée par une société donnée, elle doit répondre aux représentations symboliques du réel qui caractérisent cette société et doit correspondre à l'instrument de ces représentations, c'est-à-dire à la diversité langagière qui les exprime. L'oeuvre reflète la vision idéologique de la société dans laquelle elle s'inscrit suivant cette caractérisation que Bakhtine indique ainsi :

Les voix sociales et historiques qui peuplent le langage (tous ses mots, toutes ses formes), qui lui donnent des significations concrètes, précises, s'organisent (...) en un harmonieux système stylistique, traduisant la position socio-idéologique *différenciée* de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque (⁴).

Un auteur se caractérise donc par rapport à une vision idéologique et tente d'exprimer sa conception du monde dans son oeuvre (⁵). Le théâtre est particulièrement propice à démontrer ces observations, car il est un «lieu où un peuple vient écouter sa langue (⁶)». Le public s'attend à pouvoir retrouver les résonances qui lui sont familières et qu'il peut facilement associer à ce qu'il entend habituellement.

Ce besoin d'intégration du spectacle à la dynamique de la réalité sociale se manifeste particulièrement dans le théâtre américain. Certaines formes

théâtrales comme l'expressionnisme et le symbolisme avaient voix dans des cercles restreints, mais seule l'illustration réelle, véridique des conflits et des problèmes sociaux semble vraiment attirer un public qui vient juste de se remettre de deux guerres mondiales et de la grande dépression des années trente. D'ailleurs, Arthur Miller, un des maîtres du théâtre à cette époque, confie :

Before *All My Sons* I had written thirteen plays, none of which is realistic and none of which got me anywhere. (...) I sat down and decided to write a play about why nobody could say to me, as they had with all my other plays, "What does this mean?" or "I don't understand that" or some such thing ⁽⁷⁾.

All My Sons est devenu son premier succès véritable. Il est, en plus, intéressant de noter que dans cette pièce, Miller a manipulé avec adresse la transcription du vernaculaire prolétaire américain, uniquement afin de communiquer les vérités sociales qu'il voulait véhiculer. Comme le constate Leonard Moss :

The talk, [in the opening scene], - ingenuous, friendly, relaxed - duplicates the good-natured banter one might expect to hear in any Midwestern suburban backyard ⁽⁸⁾.

La scène est donc mise en place par des personnages que l'on peut situer dans le réel par leur langage, par un sociolecte qui est censé pouvoir influencer directement le public, car il est celui de «l'homme de tous les jours».

Théoriquement, pour répondre à certains critères d'acceptabilité, la

traduction doit, elle aussi, se plier aux conditions imposées par la «position socio-idéologique» dominante. Ainsi, certains traits discursifs, qui appartiennent à la culture d'arrivée, apparaîtront sans forcément correspondre à ceux du texte de départ, la société cible ne véhiculant pas les mêmes discours. Il sera donc possible de discerner des réseaux autres que ceux identifiés dans le texte de départ et qui vont correspondre à la vision du monde de la société réceptrice. Telle sera notre hypothèse de travail.

0.2 Méthodologie

Cette étude commence par une description générale des différentes pièces dans leur contexte sociologique et historique. Elle les situe par rapport aux grands courants de l'époque, plus précisément par rapport au mouvement réaliste qui caractérise la littérature américaine depuis les soixante dernières années. Après avoir dégagé les idées dominantes, on pourra se pencher sur les différents discours qui circulent, puis étudier comment ces idées sont exprimées dans la langue. A partir des récurrences lexicales et syntaxiques, on pourra établir le type de sociolecte qu'emploient les personnages. Un bref état des traductions sera donné afin de souligner les différences qui ont été observées au premier abord et de montrer, déjà, l'émergence de certaines tendances.

Une étude comparative détaillée permettra ensuite de relever avec précision quels segments ont été retranchés ou ajoutés, quels éléments lexicaux ont été transformés ou conservés, quels niveaux de langue ont été

respectés ou modifiés. Ces données seront ensuite interprétées selon les récurrences établies auparavant. Elles seront analysées en fonction des schémas qui émergent à leur place. Ces différences seront enfin mises en rapport avec le contexte social de l'époque et les exigences esthétiques imposées par la société réceptrice. Un résumé de la dramaturgie et des tendances stylistiques propres à la société cible permettra de dégager les conditions imposées aux stratégies de la traduction.

0.3 Choix du corpus

Le discours du théâtre, et tout particulièrement du théâtre réaliste, porte de nombreuses marques sociolectales, puisqu'il est censé représenter la société. Le public peut donc facilement l'associer à ce qu'il entend habituellement. Au théâtre, chaque personnage a son propre langage qui reflète, entre autres, son âge et son milieu social. Ce langage marque les relations du personnage avec les autres gens de son entourage et révèle aussi sa mentalité, sa façon de penser, sa vision du monde. À cet égard, la littérature américaine a une longue tradition de polylinguisme et on trouve donc de nombreux exemples de sociolectes qui, à l'intérieur d'une même oeuvre, donnent du relief au texte et en accentuent la vraisemblance.

D'après les recherches d'Annie Brisset, le théâtre américain intéresse beaucoup les Québécois ⁽⁹⁾ de sorte qu'il existe souvent plusieurs traductions d'une même pièce américaine en québécois, en plus des traductions françaises, ce qui favorise une comparaison non seulement synchronique, mais aussi

diachronique.

Cette étude porte sur un corpus composé de trois pièces originales et de huit traductions. Les textes, *Desire Under the Elms* d'Eugène O'Neill, *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams et *Death of a Salesman* de Arthur Miller ont plusieurs points communs autour desquels se développera l'analyse. Premièrement, ces trois pièces appartiennent au courant réaliste américain. Elles se soucient, par ce fait, de transcrire avec exactitude les sociolectes de leurs personnages. O'Neill est sans aucun doute le pionnier de cette pratique qui plus tard sera reprise par Miller et Williams. Deuxièmement, ces pièces partagent deux grands thèmes qui ont été particulièrement bien traités par la dramaturgie américaine : ce sont d'abord les relations familiales et le rôle de la famille au sein de la société et ensuite le thème fondamental du rêve américain et de son influence sur le destin des personnages. Ces thèmes, dans leurs diverses expressions, sont le reflet de deux discours fondamentaux de la société américaine. Pour limiter l'étendue de cette étude, seules ces similarités thématiques seront analysées, pour ensuite décrire la forme des sociolectes qui s'y rattachent et enfin confronter le traitement de ces sociolectes dans les diverses traductions.

Les traductions françaises consistent de : *Désir sous les ormes* par Michel Arnaud, *Un tramway nommé Désir* par Paule de Beaumont et *Mort d'un commis voyageur* par Raymond Gêrôme ⁽¹⁰⁾. Les traductions québécoises comprennent : *Désir sous les ormes* par Michel Dumont et Marc Grégoire, *Désir sous les ormes* par Yves Sauvageau et Robert Ripps, *Un tramway nommé Désir* de Paul Lefebvre, *Un tramway s'appelait Désir* de Guy Dufresne et *Mort d'un commis voyageur* de Michel Dumont et Marc Grégoire. Les similarités et les différences entre ces traductions seront analysées en fonction de l'original et

des différents discours circulant dans leurs cultures respectives à l'époque où elles ont été écrites.

Les modifications apportées dans les traductions devraient varier en fonction de ces deux sociétés et seront particulièrement mises en relief dans la comparaison des traductions québécoises et françaises car, si ces sociétés partagent la même langue, elles ne partagent pas forcément la même vision du monde. A travers cette étude de cas, on vise ainsi à établir les pratiques translatives et discursives qui poussent le traducteur à faire certains choix qui, eux-mêmes, se reflètent directement dans les discours circulant dans la société réceptrice.

1. Charles Bonn cité par Stéphane Santerres-Sarkany. *Théorie de la littérature*, Paris, Collection «Que sais-je?», Presses universitaires de France, 1990, p. 72.
2. D'après R. Robin et M. Angenot, le discours social regroupe tous «les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles de dissémination d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* - le narrable et l'opiniable - et assurent la division du travail discursif.», Marc Angenot et Régine Robin. «Penser le discours social : problématiques nouvelles et incertitudes actuelles», dans *Sociocriticism*, vol. III, n° 6, Montpellier, I.S.I., 1987, p. 1.
3. Pierre Zima cité par Edmond Cros. «Sociologie de la littérature», dans *Théorie littéraire, problèmes et perspectives*, sous la direction de Marc Angenot et al, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 139.
4. Mikhail Bakhtine. *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, éditions de Minuit, 1977, p. 121.
5. Dans sa *Théorie de la littérature*, Stéphane Santerres-Sarkany fait état des diverses définitions de l'idéologie. Nous retenons celle qui décrit l'idéologie comme étant «un ensemble de croyances, de savoirs et d'aspirations valorisantes, souvent consciemment ou non consciemment recélés.» Stéphane Santerres-Sarkany. *Théorie de la littérature*, Paris, Collection «Que sais-je?», Presses universitaires de France, 1990, p. 81.
6. Antoine Vitez cité par Annie Brisset. «"En québécois" : langue de traduction, discours de l'identité», dans *Identité et cultures nationales : l'Amérique française en mutation*, sous la direction de Simon Langlois, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 293.
7. Enoch Brater. «Miller's Realism and *Death of a Salesman*», dans *Arthur Miller, New Perspectives*, sous la direction de Robert A. Martin, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1982, p. 115.
8. Leonard Moss. «Colloquial Language in *All My Sons*», dans *Arthur Miller, New Perspectives*, sous la direction de Robert A. Martin, Englewood Cliffs, Prentice Hall Inc., 1982, p. 107.
9. Annie Brisset. «Le public et son traducteur : Profil idéologique de la traduction théâtrale au Québec», dans *Traduction, terminologie et rédaction*, vol. I, n° 2, 2^e semestre, 1988, p. 12 et 16.
10. La traduction, plus récente, de Françoise Morvan, *Désir sous les ormes*, n'était pas disponible pour des raisons de droits d'auteur, mais nous y référerons au cours de notre étude.

CHAPITRE 1

Les formes du sociolecte

1.0 Introduction

Le sociolecte traduit avant tout la volonté de l'auteur de reproduire une réalité verbale pouvant identifier le personnage qu'il décrit grâce à l'utilisation de divers procédés de transcription linguistique. C'est donc un choix technique de la part de l'écrivain afin de situer les personnages. Comme le fait remarquer Roland Barthes :

Chaque homme est prisonnier de son langage : hors de sa classe, le premier mot le signale, le situe entièrement et l'affiche dans toute son histoire (¹).

Le théâtre adopte d'autant plus cette perspective qu'il doit communiquer directement avec un public et le convaincre de la légitimité de la langue dans sa représentation du réel :

To convince us the play has to stay within a range of emotions, *language*, and experience which gives it the appearance of *verisimilitude* (²).

Le dramaturge aura donc recours aux sociolectes pour intégrer sa pièce à la

dynamique sociale. Le public y retrouve des résonances familières, conformes à ce qu'il entend quotidiennement.

1.1 Les sociolectes du théâtre américain

Les auteurs Eugène O'Neill, Tennessee Williams et Arthur Miller se sont particulièrement attachés à reproduire les sociolectes dans le souci de recréer la réalité sociale qui les entourait et d'ajouter une dimension palpable, plus réelle, à leurs personnages. Ruby Cohn nous le rappelle en ces termes :

O'Neill was celebrated and castigated for his raw language. But O'Neill fathered realistic American dialogue as he fathered serious American drama - especially in his efforts to render uneducated speech.

In this Arthur Miller was his heir. Lacking O'Neill's diversity, Miller had a truer ear for his own limited register. [His plays] are often expressed in simple language with a Jewish syntax. (...) Miller appreciates the dramatic force of questions, hesitations, and inflections.

Almost an exact contemporary of Miller, Tennessee Williams brought to stage the languorous rhythms and lyrical images of Southern speech, which caused him to be dubbed a dramatic poet (³).

Chacun de ces dramaturges choisit de dépeindre une certaine réalité à un niveau défini de la société, mais tous trois recourent à la transcription d'une forme linguistique qui leur est familière.

Toutefois, si ces écrivains parviennent à situer les personnages dans

leur milieu social grâce à leur discours, ils doivent également se plier aux «exigences de lisibilité» ⁽⁴⁾ qui limitent la reproduction exacte d'un sociolecte. Françoise Morvan n'hésite pas à dire, par exemple, qu'«O'Neill n'a pas copié un sociolecte; il l'a réinventé, travaillé, retravaillé, de manière à le rendre audible aux spectateurs ⁽⁵⁾». Dans ce désir de «réviser» la langue se dégagent des «traits pragmatico-linguistiques effectivement retenus par l'auteur [qui] ont tendance à se systématiser au sein du texte et, ce faisant, à engendrer des réseaux de redondances ⁽⁶⁾». Ces répétitions se manifestent à différents niveaux. Parmi celles-ci, il est possible de retenir des variations phonétiques, lexicales, syntaxiques ou sémantiques.

1.1.1 Le vernaculaire rural

Le sociolecte inventé par O'Neill se prête particulièrement bien à ce genre d'analyse. La transcription quasi-phonétique du dialogue des personnages démontre la volonté du dramaturge de communiquer ses idées par l'intermédiaire d'une langue autre que l'anglais «standard». Il est possible de dégager plusieurs éléments qui contribuent à recréer le vernaculaire du paysan. O'Neill, par exemple, limite le vocabulaire de l'orateur, démontrant l'incapacité des personnages à s'exprimer; les formes verbales sont souvent au présent et les phrases sont habituellement de construction très simple ⁽⁷⁾. Ces traits apparaissent dans le discours suivant d'Ephraïm :

Even the music can't drive it out - somethin' - ye kin feel
it droppin' off the elums, climbin' up the roof, sneakin'

down the chimney, pokin' in the corners (...) They's no peace
in houses, they's no rest livin' with folks. Somethin' always
livin' with ye ⁽⁸⁾).

Le vernaculaire se manifeste grâce au mélange de certains mots dialectaux (folks), d'un décalage de voyelles (elums; ye) et de la création d'un rythme caractéristique reproduit par une ponctuation (virgules, tirets) qui scande le texte; cette scansion est accentuée par des mots rendus monosyllabiques dans la prononciation tels que «his'n», «her'n», «atop», «afore», «allus» ⁽⁹⁾. Il est par ailleurs intéressant de noter que certains mots retranscrits en dialecte, tels que «allus», peuvent être réécrits plus tard sous leur forme orthographique (always), cela montrant bien que le sociolecte est, avant tout, une invention de l'auteur. Il le transmet pour communiquer une idée du personnage mais veut également le rendre audible aux spectateurs :

In whatever form it might be cast, then, dramatic dialogue
does not reproduce : it represents speech. It is an artificial
construct created by the dramatist with more or less skill so
that, within the given convention, it sounds natural... ⁽¹⁰⁾

Le sociolecte dans cette pièce se caractérise également par la répétition obsédante de certains mots, tels que «purty», «soft», «nateral» et l'utilisation d'hésitations «waal», «mebbe» et «ayeh» qui démontrent la pauvreté verbale de ces hommes. Ces récurrences se manifestent aussi sous forme de doublets, par leur sonorité : «god/gold», «sun/sin/stone» ou «steal/stole» et l'apparition de certains thèmes en leitmotiv ⁽¹¹⁾. Parmi ceux-ci, il est possible d'identifier l'image de la vieillesse, «I was growin' old in the spring» (O'Neill, p. 18), «gittin' ripe on the bough» (p. 27) ou «sound 'n' tough as hickory» (p. 27), ou

encore celle de la religion, «sinful, easy gold» (p. 19), «ridin' out t'learn God's message t'me» (p. 9). De la même façon, de nombreuses oppositions peuvent être relevées, dont «soft/easy/hard», «strong/weak», «walls/free».

Ce choix de mots vise très précisément à communiquer le manque d'instruction des personnages et leurs lacunes verbales, à faire reconnaître chaque individu par son vocabulaire et à communiquer en même temps certains thèmes. L'auteur n'hésite pas à manipuler la langue pour qu'elle puisse répondre à ses besoins.

On observe toutefois dans la traduction française de Michel Arnaud un nombre d'écarts, non au niveau du texte où le sens a été scrupuleusement conservé, mais au niveau de la langue où la particularité de l'accent des personnages a été gommée. En effet, le traducteur retransmet le texte en «français standard», répondant à une norme littéraire propre à la France. Françoise Morvan écrit à ce sujet :

Le maintien d'un système de référence considéré comme normal entraîne des effets, selon moi, pervers parce que tout décalage tend à produire un effet de dénonciation, soit dans l'excès soit dans le manque (¹²).

L'excès se manifeste dans l'utilisation de l'argot pour reproduire les scènes de violence alors que le reste du texte est d'un registre beaucoup plus soutenu. Ainsi, «I'll kick ye both out on the road» (O'Neill, p. 48) devient «Je vous foutrai tous les deux à la porte» (Arnaud, p. 192) et «dumb fool» (O'Neill, p. 48) se traduit par «pauvre con» (Arnaud, p. 191), créant dans la traduction une rupture dans le sociolecte des personnages. On a l'impression de ne pas

savoir à quel registre langagier ils appartiennent. Cette inconérence se manifeste d'autant plus qu'Arnaud a voulu donner un genre paysan à une langue normalisée plutôt que de prendre le parler paysan et de le manipuler à ses propres fins, comme l'avait fait O'Neill. L'exemple suivant démontre cette affirmation :

PETER - Waal, in a manner
o'speakin' - that's the promise.
Gold in the sky - in the West -
Golden Gate - Californi-a! - Golden
West! - fields o' gold!
SIMEON - Fortunes layin' just atop
o'the ground waitin' t'be picked!
Solomon's mines they says! (¹³)

PETER - Ma foi... façon de
causer... Dans le ciel, y a comme
qui dirait la promesse. De l'or
dans le ciel... à l'Ouest... la Porte
d'Or... la Californie! Y a de l'or à
l'Ouest... des champs d'or!
SIMEON - Des fortunes qu'est à la
surface du sol et qu'attendent
juste qu'on vient les ramasser!
Les Mines du roi Salomon, qu'ils
disent! (¹⁴)

Le texte français montre la difficulté de la langue à se plier aux exigences du parler paysan que veut recréer Arnaud. Comme le remarque Françoise Morvan, la phrase «des fortunes qu'est à la surface du sol» peut facilement se remplacer par «à ras de terre» qui est plus simple et surtout plus naturel (¹⁵). De même, la répétition de «comme qui dirait» semble être une parodie ou une simulation du langage paysan de Molière.

Il est d'autant plus intéressant de relever cette difficulté d'Arnaud à recréer le sociolecte rural que les traducteurs québécois Ripps et Sauvageau puis Dumont et Grégoire ne semblent pas avoir rencontré ce même problème. En effet, l'utilisation du jocal communique la même réalité que la langue employée par O'Neill. Dans l'exemple ci-dessous, on retrouve les mêmes

sonorités, le même vocabulaire pittoresque qu'en anglais :

PETER - Ouais, le ciel, c'est la promesse d'or, comme qu'on pourra dire. In ciel tout'en or - dans l'ouesse - Golden Gate - la porte de l'or - la Califournie - L'ouesse tout'en or - des champs d'or!
SIMEON - Une fortune au ras l'sol; wa jusse à s'abaisser pour la ramasser! Y appellent ça : les mines de Salomon (¹⁶)!

Le lecteur ou l'auditeur québécois perçoit immédiatement cette langue comme parlée, éprouvée, tout comme le spectateur anglais peut reconnaître sa langue dans la version d'O'Neill. Ripps et Sauvageau remarquent :

O'Neill fait prononcer CalifoRni-a, ce qui en plus de se prêter à l'accent de la Nouvelle-Angleterre, est indicateur de la prononciation d'époque de California, à l'espagnole (¹⁷).

Ce commentaire montre que les traducteurs sont conscients des choix d'O'Neill et tentent de les reproduire dans leur propre adaptation.

1.1.2 Le dialecte américain du Sud

Tennessee Williams s'est, lui aussi, ingénié à créer un sociolecte qui caractérise ses pièces. Contrairement à O'Neill qui s'était aventuré à reproduire un nombre de sociolectes différents au cours de sa carrière, Williams a préféré se concentrer sur son milieu d'origine en retransposant le dialecte du Sud des États-Unis (¹⁸). Il parvient à communiquer cette spécificité de langage plus par la juxtaposition de registres et le choix de

vocabulaire que par la graphie des mots et la syntaxe des phrases qui est la méthode qu'emploie fréquemment O'Neill (¹⁹). Ainsi, dans sa pièce *A Streetcar Named Desire*, Williams met en scène deux personnages d'un niveau social différent, Blanche Dubois et Stanley Kowalski et leur attribue un parler spécifique afin de faire ressortir la différence dans leur rôles sociaux et de permettre au spectateur de reconnaître facilement leur statut social.

Stanley s'impose par sa solidité implacable, ses phrases simples et lapidaires. Ses premières paroles dans la pièce sont : «Hey, there! Stella, Baby!... Catch!... Meat!» (Williams, p. 4). Elles révèlent un homme énergique et prosaïque. Son niveau d'instruction ressort de sa méconnaissance de la langue et de son choix d'expressions populaires, telles que : «Be comfortable is my motto» (Williams, p. 26), «You going to shack up here?» (p. 27) et «let's cut the rebop!» (p. 40). Stanley se manifeste d'ailleurs plus par sa présence physique et ses gestes que par ses mots, comme le démontrent la brièveté de ses répliques et les indications de scène. Cette caricature de l'homme viril et dominateur ressort d'autant plus qu'elle est opposée à celle de «dame» Blanche qui se complait à jouer le rôle de la belle du Sud.

Blanche est la seule à employer une grammaire correcte et une syntaxe complexe :

Her personality is one long peroration, her training as an English teacher has taught her the ability to use words emotively (²⁰).

Son vocabulaire se veut recherché et contient des latinismes tels que «heterogeneous», «absconding» et «recriminations». Enfin, elle parsème son discours de références littéraires à Edgar Allan Poe, Elizabeth Barrett

Browning, Nathaniel Hawthorne et Walt Whitman, et d'allusions culturelles lorsqu'elle compare le jeune camelot à un prince des *Mille et une nuits*, qualifie Mitch de Rosenkavalier, et le compare à Armand et à Samson. Même en situation de détresse, à la fin de la pièce, elle continue à garder la tête haute, corrigeant sa soeur et son amie en précisant que sa veste est d'un bleu Della Robbia : «the blue of the robe in the old Madonna pictures» (Williams, p. 169) ⁽²¹⁾.

Comme Willy Loman, Blanche a recours à ces finesses langagières pour se convaincre de son rôle social. Ses propres métaphores, toutefois, sont beaucoup plus banales et contraintes. Elle semble à court de mots pour illustrer la situation grotesque dans laquelle elle se trouve et se cantonne à des clichés : «poetry and music - such new kinds of light» (Williams, p. 83), «his eyes are going to be like candles» (p. 134) ou encore «beauty of the mind and richness of the spirit and tenderness of heart - and I have all of those things - aren't taken away, but grow!» (p. 156). La pauvreté de ses images semble refléter l'impasse de sa condition. Plus son état empire, plus elle paraît s'embourber dans ces allégories stériles et communes que le franc parler de Stanley s'emploie à ridiculiser.

La juxtaposition de ces deux registres renforce donc les traits spécifiques de chaque personnage, permettant au spectateur de les identifier facilement dans leur milieu et leur rôle social. Ainsi qu'en conclut Evans :

In [set-piece] speeches, Williams, like Miller and their later emulators, gives us the core of a character's personality or attitude; it is a kind of important summing-up and almost invariably is communicated in a way which draws more and more attention to itself as

the message enfolds (²²).

Les traducteurs français et québécois se sont également efforcés de rendre ces divers niveaux langagiers qui caractérisent les personnages. On retrouve le charme et l'élégance de Blanche ainsi que la brutalité virile de Stanley dans les expressions et les mots choisis parmi les différents registres du français et du québécois.

Dans la traduction de Paule de Beaumont, aidée de Cocteau, Blanche conserve son air de grande dame grâce à son vocabulaire soutenu et parfois même affecté. «Les voyages me brisent» (de Beaumont, p. 41) et «Puis-je avoir une bouffée de votre pipe?» (p. 54) manifestent sa volonté de bien s'exprimer, ou encore : «Je n'ai pas l'habitude de boire plus d'un drink» (p. 81) montre qu'elle frôle le snobisme afin d'épater son auditoire. Elle joue de références littéraires en évoquant Molière, Balzac, la Dame aux Camélias (²³) et comme dans l'original, elle utilise des expressions qui se veulent recherchées mais relèvent presque du lieu commun lorsqu'elle dit, par exemple : «l'art, la musique! Une aube sur le monde» (de Beaumont, p. 109). Seules quelques exclamations entrent en contradiction avec sa personnalité lorsqu'elle s'écrie : «C'est moi... moi qui ai tout pris sur la gueule» (de Beaumont, p. 34), avant de se lancer dans les circonstances de la perte de Belle Reve, et «Quelle grande gueule» (p. 84) alors que l'anglais dit : «What lung power!» (Williams, p. 61). Ces manifestations sont toutefois rares et occultent très peu l'image que peut se faire le spectateur de la nature de Blanche.

De même, Stanley emploie un vocabulaire argotique qui le situe immédiatement dans sa classe sociale. Il qualifie Blanche de «drôle de poule»

(de Beaumont, p. 44), ses vêtements de «trucs de singe» (p. 43) et parle de «bagnoles» (p. 110). On remarque l'absence des ellipses qui pourraient caractériser son parler; la même traductrice lui fait dire, par exemple : «je n'aime pas qu'on me roule» (de Beaumont, p. 49) plutôt que «j'aime pas», mais la brièveté et la violence de ses répliques communiquent la même personnalité que décrit Williams dans sa pièce.

Le premier traducteur québécois, Guy Dufresne établit lui aussi une barrière entre Blanche et Stanley. Dans l'extrait suivant, il est facile de situer les deux personnages dans leur milieu social :

BLANCHE - De quoi ai-je l'air, s'il vous plaît?

STANLEY - Pas pire.

BLANCHE - Merci! A présent les boutons!

STANLEY - J'en viens pa' à bout de ces agrès-là, moé!

BLANCHE - Ah vous, les hommes, avec ces gros doigts, ces grosses pattes que vous avez (²⁴)!

Le parler par ailleurs très québécoisé de Blanche contraste toutefois avec l'anglais maniéré qu'elle emploie dans le texte original. Des phrases telles que : «J'suis à la veille de crouler d'fatigue» (Dufresne, p. 4) semble relâchées pour une dame de sa classe, mais le traducteur tente de compenser cela en ajoutant des formes verbales au passé simple qui rehaussent son vocabulaire. Elle explique, par exemple, que «Nos ancêtres comptaient parmi ces huguenots français qui émigrèrent en Amérique» (p. 31). Dufresne conserve également toutes les allusions littéraires et culturelles qui indiquent son niveau d'instruction.

Enfin, la traduction de Paul Lefebvre communique le même désir d'établir l'identité des personnages d'après leur langage. Il annonce dans sa préface :

Les quatre principaux personnages s'expriment de façons passablement caractérisées. Blanche, qui passe son temps à mentir, possède une grande maîtrise de la langue; son langage perd un peu de tenue à la scène six, alors qu'elle a bu, et lors de sa lutte avec Stanley à la fin de la scène dix. (...) Comme Stan le dit si bien, l'anglais n'était pas sa matière forte à l'école; vocabulaire limité, nombreuses fautes (²⁵).

En effet, Lefebvre emploie des mots précis et recherchés lorsque parle Blanche et des expressions populaires telles que : «Ça y a fermé 'a trappe» (Lefebvre, p. 47) dans les répliques de Stanley.

Le traducteur est donc conscient des choix de Williams et tente de les calquer, dans les limites que lui impose sa langue (le français ou le québécois) ou plus exactement dans les conventions langagières du théâtre propre à chaque espace de réception.

1.1.3 Le sociolecte juif urbain

Arthur Miller, contemporain de Williams, a lui aussi puisé dans son milieu d'origine pour caractériser ses personnages. Il transcrit le sociolecte juif urbain dans son désir de transmettre une idée précise de la mentalité et de la situation sociale de ses personnages.

Willy Loman (²⁶) est un homme d'une soixantaine d'années, désillusionné par une vie manquée. Depuis son choix de devenir commis voyageur au lieu d'aller en Alaska rejoindre son père et son frère, Willy tente d'échapper à sa

condition sociale pour devenir riche et respecté. Cette idée est tellement ancrée dans sa personnalité qu'elle se reflète dans son discours. Il utilise par exemple souvent des mots d'un niveau presque littéraire : «the spirit I want to *imbue* them with» (Miller, p. 52), «I just let the warm air *bathe* over me» (p. 14) ou «What *fragrance* in this room» (p. 17) ⁽²⁷⁾. De même, il veut employer des métaphores qui pourraient le rendre plus digne et le faire paraître instruit : «That's why I thank Almighty God you're both built like Adonises» (Miller, p. 33) ou, parlant de son fils aîné Biff, «Like a young god. Hercules - something like that. And the sun all around him» (p. 68). Ces commentaires paraissent toutefois étriqués lorsqu'on les replace dans leur contexte. «Hercules», suivi de «something like that» démontre bien que Willy ne possède pas de connaissances mythologiques et ne fait que réutiliser ce qu'il a entendu autre part. «I thank God Almighty» n'appartient pas, non plus, au même registre qu'une référence à Adonis. Cela indique que même s'il ne réussit pas à sortir de son milieu social, il ne peut pas résister à la tentation de le renier. Comme le fait remarquer Thomas Mann :

no man was utterly so wretched so long as he could still speak of his misery in high-sounding and noble words. One thing was only indispensable : the courage to call his life by large and fine names ⁽²⁸⁾.

D'ailleurs, Willy, dans ses moments de dépression, quand il doit faire face à la réalité, abandonne ces artifices et ne cherche plus à cacher ses origines. En discutant de problèmes d'argent, il maugrée : «My God, if business don't pick up I don't know what I'm gonna do» (Miller, p. 36) et ne sachant que faire au sujet de Biff, il annonce : «I got nothin' to give him,

Charley, I'm clean, I'm clean» (Miller, p. 43). Les couleurs de son véritable sociolecte apparaissent clairement quand il doit faire face à ses problèmes et responsabilités : son langage l'enracine dans la réalité, étant lui-même une manifestation de la société à laquelle appartient Willy.

L'autre personnage qui emploie aussi différents registres est sa femme, Linda. En admiration devant son mari, elle utilise des métaphores qui se veulent originales : «he's just a little boat looking for a harbour (²⁹)» ou fait des discours émouvants destinés à élever Willy au rang des grands hommes :

He's not to be allowed to fall into his grave like an old dog.
 Attention, attention must finally be paid to such a person.
 (...) The man is exhausted. (...) A small man can be just as
 exhausted as a great man (³⁰).

Comme le remarque également Welland, Linda s'exprime ainsi seulement lorsqu'elle doit déguiser la réalité : «When, in exceptional speech, Linda's idiom is heightened, it is heightened into the public statement (³¹)». Dès qu'elle est en compagnie de Willy ou qu'elle ne se sent plus obligée de le défendre, elle n'essaie plus d'assumer un autre rôle et elle redevient une femme au foyer dans Brooklyn : «He's right Willy, you've gotta -» (Miller, p. 40), «You going to talk to Howard today?» (p. 72) ou encore «You got your glasses?» (p. 74).

Ainsi, il est facile, d'après ces deux personnages, d'établir une dualité entre la réalité qui est visible de la manière la plus crue lorsque Miller transcrit fidèlement le sociolecte des travailleurs de Brooklyn et leurs idéaux que transmet ce mélange de figures littéraires et familières et qui est destiné à voiler la réalité.

En 1952, trois ans après la parution de *Death of a Salesman* aux États-Unis, survient la traduction pour la première représentation parisienne sous le titre de *Mort d'un commis voyageur*. En examinant la version française, on se rend compte que de nombreux aspects de la pièce ont été transformés. Ainsi, en reprenant les exemples étudiés, on s'aperçoit que certaines caractéristiques du sociolecte des quatre personnages principaux ont été systématiquement effacées. Les métaphores et les allusions mythologiques qui renforçaient la volonté de surpasser leur destin tout en laissant paraître leur situation actuelle n'ont en aucun cas été traduites. De même, on remarque quelques changements dans le registre de Willy lorsque celui-ci essaie de s'exprimer avec dignité : «let the warm air bathe over me», par exemple, devient «pour que la chaleur entre dans la voiture» (Gérôme, p. 214). Toutefois, le contraire s'applique au fameux discours de Linda : «he's a human being, and a terrible thing is happening to him. He's not to be allowed to fall into his grave...». La traduction indique :

Il est un être humain, voilà tout. Il n'y a pas de raisons pour qu'on n'essaie pas un peu de l'aider (...) La vérité, c'est que c'est un homme épuisé (...) Un homme sans importance a le droit d'être épuisé comme les autres, comme ceux qui bouleversent la face du monde d'un seul de leurs gestes (³²).

La voix solennelle et dramatique de Linda est amplifiée. L'élaboration de «great man» en «ceux qui bouleversent la face du monde d'un seul de leurs geste» accentue le rôle de Willy. Linda insiste sur le fait que son mari est digne d'être reconnu de la même manière que les grands hommes.

Cette amélioration du langage se manifeste aussi dans le langage de Willy dans d'autres circonstances. Lorsque Willy, confronté à la réalité, laisse

apparaître ses véritables origines en parlant le sociolecte de sa classe, la version française ne fait qu'en transmettre le sens référentiel et non les sonorités. Ainsi, «if business don't pick up I don't know what I'm gonna do!» devient «si les affaires ne reprennent pas un peu, je ne m'en sortirai jamais...» (Gérôme, p. 327). Happy, qui lui aussi, fait toujours appel à ce genre d'expression en utilisant des clichés bien particuliers voit les marques de son discours gommées. Par exemple ni «Hap Loman can make the grade» (Miller, p. 24) ni «I can beat this racket» (p. 138) ne sont traduits. De même les traces évidentes du familier dans le parler de Biff disparaissent dans la traduction : «I oughta be makin' my future» (Miller, p. 22) n'est pas traduit et «Maybe I oughta get married» (p. 23) est rendu par «je ne suis pas marié» (Gérôme, p. 224).

Dans cette comparaison des discours, il est intéressant toutefois de mentionner que seuls les sociolectes des personnages secondaires (Charley et le serveur en particulier) ont été retransmis. Le niveau de langue correspond à celui de l'original, puisque le traducteur a tenté de reproduire le sociolecte équivalent dans la langue d'arrivée. Ainsi, lors du requiem, on reconnaît bien le Charley d'Arthur Miller dans son discours :

Willy était un commis voyageur. Un commis voyageur, c'est un type qui *ne* se fixe pas dans la vie. C'est pas un type qui serre des écrous, ou qui rend la justice, ou qui prépare des cachets d'aspirine... C'est un type tout seul... un type libre... qui fait sa vie avec des sourires et des chaussures bien cirées (³³).

Toutefois ces exemples sont rares et ne touchent que les personnages sans épaisseur qui sont faciles à situer et à classer.

La version québécoise a elle aussi tendance à uniformiser le discours des personnages en remplaçant tous les dialogues par le sociolecte des ouvriers montréalais. Ainsi, comme dans la traduction française, les différents registres de Willy sont effacés ainsi que les allusions mythologiques. Les troubles que ressent Willy semblent également être minimisés; une séquence entière est retranchée du texte, lorsqu'il se donne en spectacle dans le bureau de Charley, devant sa secrétaire et Bernard. De plus, les paroles de Linda «A small man can be just as exhausted as a great man» et «Attention, attention must be paid to such a person» qui servent à élever cet homme populaire au rang des grands hommes sont omises. On note enfin que les métaphores destinées à souligner le tragique par des incongruités telles que «he's only a little boat looking for a harbour» n'ont pas été traduites. Par contre, dans ses accès d'épuisement, quand Willy renonce à ses projets grandioses, le choix du traducteur reflète parfaitement la réalité décrite par Miller.

De même, le parler de Biff et Happy, les deux personnages qui acceptent leur condition sociale, reste en accord avec le sociolecte urbain du texte original. Les phrases «Happy Loman est capable de toute les mettre dans sa poche» (Dumont et Grégoire, p. 11) et «Chus sûr qu'y accepterait de te backer, Biff. Oliver t'a toujours considéré comme un gars extraordinaire» (p. 12) montrent l'enthousiasme de Happy à la perspective de gravir les échelons de la société sans devoir renier sa classe sociale comme son père qui, lui, est perdu dans ses rêves. De même, Biff qui n'a aucune prétention et accepte sa position dans la société s'exprime dans la langue des ouvriers, classe à laquelle il appartient :

Avant de r'venir à maison, j'travaillais sus une ferme.

Y avait une quinzaine de poulains nouveaux-nés. Y a rien

d'plus beau qu'ça. Happy, un p'tit poulain qui trotte dans
l'champ à côté d'sa mère. Pis là, c'est l'printemps au Texas,
y fait beau, j'étais ben... (34)

Les ellipses, les expressions familières et le choix du vocabulaire concordent avec la réalité ouvrière qui les entoure.

1.2 Conclusion

Le dramaturge utilise donc le sociolecte pour donner à son texte un caractère réaliste qui rend plus accessible les personnages fictifs. Les spectateurs peuvent ainsi non seulement les identifier par les sonorités familières qu'emploie l'auteur mais aussi les situer dans leur rôle social, leurs aspirations et leurs relations avec les autres. Comme nous l'avons constaté dans les exemples de Willy et de Blanche, le sociolecte, ou plus précisément l'idiolecte des personnages, varie dans certains contextes lorsque ces personnages veulent véhiculer certaines idées ou communiquer une impression particulière. Leur parler se place ainsi dans un contexte beaucoup plus large que la simple retransmission d'un vernaculaire ou régionalisme. On constate en effet que le choix des mots, l'utilisation d'un certain vocabulaire ou d'expressions clés se rattachent directement à la création de liens particuliers entre les personnages.

1. Roland Barthes. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1953, p. 59.
2. Tom Scanlan. *Family, Drama, and American Dreams*, Westport, Greenwood Press, 1978, p. 14. Nous soulignons.
3. Ruby Cohn. *Dialogue in American Drama*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1971, p. 5.
4. Gillian Lane-Mercier. *La parole romanesque*, Ottawa-Paris, Presses de l'Université d'Ottawa-Klincksieck, 1989, p. 164. Nous parlerons plutôt d'exigence d'audibilité, le théâtre étant avant tout destiné à être écouté et non lu.
5. Françoise Morvan. «A propos d'une expérience de traduction : *Désir sous les ormes* d'Eugène O'Neill», dans *Traduction, terminologie, rédaction*, vol. VII, n° 2, 1994, p. 73.
6. Gillian Lane-Mercier. «Pour une analyse du dialogue romanesque», dans *Poétique*, n° 81, février, 1990, p. 61.
7. Jean Chothia. *Forging a Language; A Study of the Plays of Eugene O'Neill*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 69.
8. Eugène O'Neill. *Desire Under the Elms*, dans *Three Plays of Eugene O'Neill*, New York, Vintage Books, 1958, p.45.
9. Jean Chothia, *op. cit.*, p. 70.
10. *Ibid.*, p. 9.
11. Françoise Morvan, *loc. cit.*, p. 77.
12. *Ibid.*, p. 68.
13. Eugene O'Neill, *op. cit.*, p. 4.
14. Eugene O'Neill traduit par Michel Arnaud. *Désir sous les ormes*, dans *Théâtre complet d'Eugene O'Neill*, Paris, l'Arche, 1963, p. 128.
15. Françoise Morvan, *loc. cit.*, p. 70.
16. Eugene O'Neill traduit par Michel Dumont et Marc Grégoire. *Désir sous les ormes*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, 1971, p. 2-3. Nous signalons que l'orthographe des traductions a été conservée.
17. Eugene O'Neill traduit par Robert Ripps et Yves Sauvageau, *Désir sous les ormes*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, 1971, p. 2.
18. La réutilisation des mêmes phrases et des mêmes expressions d'une pièce à l'autre démontre bien la volonté de l'auteur de créer sa propre langue. Ruby Cohn remarque : «Williams has often reused the same materials - phrase,

theme, scene or character» (1971, p. 97). Amanda Wingfield, Maggie (the Cat) Pollitt et Blanche Dubois possèdent toutes un vocabulaire similaire qui les identifient immédiatement en tant que «belles du Sud». Parmi ces expressions, on relève : «Gracious!», «Good heavens», l'utilisation constante de «honey» ou des tournures de phrase telles que «possess your soul in patience».

19. Ici, encore, il est important de noter que Williams a recours à ces techniques. L'auteur anglais Gareth Evans remarque : «the most conspicuous characteristic of American speech is to be found in the wonderful variety of the use of vowels. To hear a Southerner pronounce "Tallahassee" is to experience a kind of lilting delight» (1977, p. 180). Williams joue donc sur cette flexibilité de prononciation pour creuser encore le fossé entre ses deux personnages. Cohn, en effet, constate : «the hard consonants of Stanley Kowalski contrast with the open vowels of Blanche Dubois» (1971, p. 106).

20. Gareth Loyd Evans. *The Language of Modern Drama*, London, J. M. Dent & Sons Limited, 1977, p. 193.

21. Ruby Cohn, *op. cit.*, p. 105.

22. Gareth Loyd Evans, *op. cit.*, p. 193.

23. Cette transposition d'écrivains classiques américains en auteurs français ne choque pas, puisque les traducteurs ont choisi de déplacer la profession de Blanche qui enseigne le français et non plus l'anglais.

24. Tennessee Williams traduit par Guy Dufresne, *Un tramway s'appelait Désir*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, 1974, p. 19-20.

25. Tennessee Williams traduit par Paul Lefebvre. *Un Tramway nommé Désir*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, 1994, p. II.

26. L'idée même de l'homme prolétaire est inscrite dans le nom du personnage : Willy Lo(w)man. Il est donc d'avance prisonnier de son statut social.

27. Arthur Miller. *Death of a Salesman*, New York, The Viking Press, 1971. Nous soulignons.

28. Thomas Mann cité par Leonard Moss. *Arthur Miller*, 2^e édition, Boston, Twayne Publishers, G. K. Hall & Co, 1980, p. 27.

29. Arthur Miller, *op. cit.*, p. 76. Cette tentative de création, toutefois, fait sourire le spectateur par sa banalité. Linda, comme son mari, ne fait que se donner de l'importance en élevant son discours, sans succès, ce qui révèle ses origines plus modestes.

30. *Ibid.*, p. 56.

31. Dennis Welland. *Miller. A Study of his Plays*, London, Eyre Methuen, 1979, p. 52.

32. Arthur Miller traduit par Raymond Gérome. *Mort d'un commis voyageur*, dans *Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, 1967, p. 265 et 266.

33. Certaines parties de cet extrait peuvent paraître maladroit  s (comme le «ne» qui est trop formel pour un discours parlé), mais il est évident que le traducteur est conscient de la situation sociale de Charley puisqu'il emploie des mots comme «type». Les constructions de phrase relèvent également du parler par la répétition de «c'est» et la brièveté des phrases, ainsi que par les pauses qui ponctuent chaque affirmation. Arthur Miller traduit par Gérome, *op. cit.*, p. 369. Nous soulignons.

34. Arthur Miller, traduit par Michel Dumont et Marc Grégoire, *Mort d'un commis voyageur*, inédit. Manuscrit de l'  cole nationale de théâtre, Montréal, s.d., p. 9.

CHAPITRE 2

La fonction symbolique du sociolecte

2.0 Introduction

Les différents niveaux langagiers des personnages principaux définissent le lien qui existe entre le sociolecte comme vecteur du discours social et l'idéologie dominante qui s'intègre dans ce dernier. En effet, comme l'indique Paul Zima :

Ideology is a discourse which is based on the lexical repertoire, the semantic oppositions and classifications as well as on the narrative (macrosyntactic) models of a sociolect (¹).

Ce lien étant si intime, comment la traduction traite-t-elle ces sociolectes alors que le texte original visait un public différent, immergé dans un autre contexte social et soumis à une idéologie différente? Henri Meschonnic remarque que les traducteurs ont tendance à ne pas recréer les procédés discursifs qui caractérisent le texte de départ, c'est-à-dire le «langage-système» qui confère à ce texte son organicité et qui le replace dans une historicité donnée. À ce propos il précise :

L'empirisme des traducteurs et de la plupart des «théoriciens», situé dans l'idéologie traditionnelle de la littérature, constate

que la plupart des traducteurs ne sont pas «créateurs» (²).

Ce fait a d'ailleurs été observé à la fois à travers l'histoire de la traduction et par les travaux effectués sur de grands corpus dans le cadre du modèle fonctionnaliste (Toury, Lambert, Lieven D'hulst). Le traducteur, incapable de se détacher suffisamment des modèles qui lui sont proposés par la société cible, serait donc obligé d'adapter le texte de départ pour répondre aux attentes du public d'arrivée.

Dans ce chapitre, nous n'indiquons que les tendances qui apparaissent dans les traductions afin de donner un aperçu des modifications qui leur ont été apportées. Les textes seront analysés en détail dans le chapitre suivant pour les situer dans le contexte discursif de la société réceptrice, notre but n'étant pas de constater l'écart par rapport au texte source, mais de remettre les traductions dans leur environnement socio-discursif.

2.1 Représentations de la famille américaine

Les remaniements du texte original dans les traductions ne se manifestent pas uniquement au niveau formel de la langue. En effet, on relève des modifications importantes dans les relations entre les personnages par la transformation de certaines images ou de certains mots qui servent à qualifier la nature de ces liens. Cette constatation vaut particulièrement à l'égard de la famille.

Aux États-Unis, la famille a toujours joué un rôle fondamental de par la

sécurité qu'elle offre dans une société neuve, instable, où les traditions et les rôles sont encore mal définis. De plus, les Américains étant de nature méfiants envers les institutions et les hiérarchies se tournent volontiers vers le noyau confortable et équilibré de la famille (³). De cette attitude émerge donc la volonté de créer une harmonie parfaite entre chaque membre, où chacun a un rôle spécifique et incontestable, afin de contrecarrer les forces plus menaçantes de la société :

In the American imagination the dream of domestic harmony is fundamental to our self-definition (⁴).

Cet idéal familial, toutefois, se trouve en proie à de nombreux conflits. Les membres de la famille rejettent d'autant plus cette structure rigide qui étouffe leurs ambitions, qu'ils aspirent à la sécurité qu'elle procure; ils aspirent à la liberté, mais redoutent la solitude.

2.1.1 La famille puritaine

Cette ambivalence envers la famille s'explique facilement par l'histoire des États-Unis. Avec l'arrivée des Puritains en Nouvelle-Angleterre, la famille prend une énorme importance. Il s'agit, en effet, d'en coordonner les ressources afin de surmonter les problèmes de subsistance. Une structure très rigide s'instaure afin de préserver l'équilibre, structure accentuée par une morale religieuse très stricte. Chacun se voit donc chargé d'un rôle spécifique et hiérarchique qui assure l'harmonie familiale :

Puritans emphasized strict discipline, sobriety, industry, and self-denial in family life, virtues in keeping with a class in need of capital and with an environment where survival was a desperate struggle (⁵).

Le père assume la responsabilité morale, juridique et spirituelle de la famille. Le rôle de l'épouse consiste à servir le patriarche et celui des enfants est d'obéir à leurs parents. La famille reste unie en toutes circonstances.

Ce conflit entre liberté et famille se manifeste clairement dans la pièce d'Eugène O'Neill, *Desire Under the Elms*. La famille Cabot est *a priori* l'exemple même de la famille traditionnelle : Ephraïm est incontestablement le chef de famille qui, à défaut d'être respecté par ses fils, est au moins obéi. Abbie, qui compte prendre le foyer en charge, impose sa volonté dès le départ afin d'affirmer sa position dans la famille. Cependant, les Cabot se définissent aussi par la destruction des liens familiaux puisque les personnages tentent toujours de s'imposer individuellement. Comme l'explique Scanlan :

The order and power which Ephraim represents is too cruel and hard for humanity. The family security must give way to the new freer family. But this is a false hope, for escape from the family structure does not bring renewal but death (⁶).

Ainsi, les trois personnages principaux luttent constamment entre leur désir de se détacher des liens familiaux et leur volonté incessante de fonder une famille. D'une part, ils croient pouvoir atteindre leurs idéaux en se consacrant au gain matériel, de l'autre, ils ne peuvent s'empêcher de se rattacher à la sécurité que représente la famille. Ainsi, Ephraïm, malgré son avarice, est prêt à partager ses possessions pour se libérer de la solitude et

fonder une famille. Il avoue à sa femme : «It was lonesome too long. (...) A hum's got t'hev a woman» (O'Neill, p. 18). Eben, une fois qu'il accepte son rôle de père, est prêt à abandonner sa revanche pour le bien-être de son fils. Il annonce à Abbie : «I'd cut off my head afore I'd hurt his finger!» (O'Neill, p. 52). Aussi décide-t-il à la fin de sacrifier sa liberté pour rester avec sa femme. Seule Abbie, toutefois, semble comprendre à quel point ces deux notions sont étroitement liées lorsqu'elle raconte à Eben :

I was glad sayin' now I'm free fur once, on'y I diskivered
right away all I was free fur was t'wuk agen in other folk's
hums, doin' other folk's wuk till I'd most given up hope o'
ever doin' my own wuk in my own hum, an' then your Paw come...⁽⁷⁾

La famille et la liberté se juxtaposent une fois de plus, bien que chez Abbie, cette divergence se réalise dans l'inclusion plutôt que dans l'exclusion du milieu familial ⁽⁸⁾.

Cette pièce aborde donc le problème de la famille comme renoncement à la liberté en faveur du confort et de la sécurité. Il y a désir de trouver un autre modèle qui permettrait l'épanouissement de l'individu, mais sans succès, les personnages étant sous le joug de l'autorité paternelle. Il n'y a d'autre choix que de perpétuer cette même structure. ●

La version française d'Arnaud qui date de 1964 ne comporte aucun changement significatif. Le nombre de mots et d'expressions qui ont directement trait à la maison, à la ferme et à la terre ainsi que la répétition de mots tels que père, mère et fils est conservée. Les rapports entre les personnages changent très peu; le traducteur a su maintenir le ravissement d'Eben à l'égard de sa mère en traduisant «my Maw» par «maman», plutôt que

«ma mère», montrant ainsi le profond attachement que le personnage ressent pour elle.

Dans la traduction de 1971 par Ripps et Sauvageau, on retrouve également ces mêmes valeurs traditionnelles. On insiste même, semblerait-il, sur le respect que doivent les enfants aux parents : on constate l'utilisation d'anciennes désignations typiquement québécoises comme «sa mère» et «son père» pour «Paw» et «Maw»; on voit aussi des variations telles que «vieux père» et «vieille mère» ou «ma pauv'mère» qui démontrent un certain respect malgré les différences qui peuvent exister entre parents et enfants. Le lien de parenté est d'ailleurs renforcé et prend de l'importance lorsqu'Abbie, avant de concevoir un enfant, parle de «rej'ton» alors qu'une fois qu'il est né, l'enfant devient le «p'tit», soulignant ainsi l'affection des parents. Ces différents éléments contribuent à renforcer le sentiment d'unité ou du moins de respect entre les différents membres de la famille.

La traduction par Dumont et Grégoire est sans doute celle qui contient le plus d'écarts. En effet, Abbie est considérée comme une belle-mère et non comme une mère, ce qui démontre le souci d'établir son rôle secondaire; les liens affectifs et le respect sont moindres envers une belle-mère. On remarque également l'utilisation massive de «vieux» alors même que l'original n'indique rien. Cela pourrait renforcer le mépris des fils envers leur père. De plus, alors que les autres traductions prennent soin de différencier les mots «house» et «hum» en utilisant «maison» et «maisonnée» ou «foyer», celle-ci ne fait pas la distinction. Pour O'Neill «hum» a une signification très particulière : c'est le lieu où se retrouve la famille, un nid de sécurité et de convivialité où chaque membre participe à la vie communautaire ⁽⁹⁾. En effaçant cette distinction, le traducteur réduit la notion de famille à celle de

propriété : Abbie ne veut plus un foyer, une famille, mais simplement la «maison» en tant que propriété.

2.1.2 La tradition du Sud

Cette même importance accordée à la stabilité et à l'autonomie se constate dans le Sud avec le mythe de la plantation.

Prior to the Civil War such family longings were combined with the need to justify slavery and the Old Testament, patriarchal relations were seen to provide the model for a natural order of society ⁽¹⁰⁾.

Le père règne en maître et personne n'ose contester cette autorité. Après la guerre de Sécession, l'état de ségrégation faisant place à un nouvel ordre social où l'homme blanc perd son pouvoir, un vif regret s'installe. La plantation symbolise dorénavant le paradis perdu où la famille était solidaire et les races vivaient en harmonie. De cet ordre disparu doit émerger une nouvelle famille qui puisse s'adapter aux valeurs imposées par les vainqueurs. Alexis de Tocqueville écrit à ce propos :

Ainsi, non seulement la démocratie fait oublier à chaque homme ses aïeux, mais elle lui cache ses descendants et le sépare de ses contemporains; elle le ramène sans cesse vers lui seul et menace de le renfermer enfin tout entier dans la solitude de son propre cœur ⁽¹¹⁾.

Le monde de Tennessee Williams, issu du milieu sudiste des États-Unis, reflète parfaitement cet état d'esprit : le regret mélangé à un renouveau des valeurs. Blanche et Stella proviennent d'une grande famille dont les richesses ont été dilapidées par leurs parents en raison d'un relâchement de mœurs et de leur incapacité à s'adapter au monde nouveau qui se créait autour d'eux, au point de perdre leur fortune, la plantation et même les membres de leur famille. Williams efface, de cette façon, tout lien qui pourrait subsister avec le passé et la tradition; Blanche se trouve confrontée à un monde auquel elle ne parvient pas à s'intégrer. Après avoir tenté de s'affirmer dans cette nouvelle société, elle se replie et abandonne son sort à Stanley lorsqu'elle lui lance :

I hereby endow you with [the papers]! Take them, peruse them - commit them to memory, even! I think it's wonderfully fitting that Belle Reve should finally be this bunch of old papers in your big capable hands (¹²)!

Cette abnégation la jette ainsi dans sa quête pour fonder une nouvelle famille où elle pourra s'abriter de ce monde hostile, trouver «a cleft in the rock of the world (¹³)».

Rescapée d'un mariage catastrophique, Blanche accorde une importance démesurée à la famille. Toutefois, elle se trouve entravée dans ses tentatives par le souvenir attendri de sa jeunesse où elle était entourée de gentlemen. Son discours reflète d'ailleurs cette dualité dans la récurrence de mots tels que «desire», «lost» et «home». D'un côté, elle regrette la plantation perdue, de l'autre elle ne peut s'empêcher de désirer une famille comme celle de sa soeur.

D'ailleurs, Blanche essaie en un premier temps de s'infiltrer dans la

famille de sa soeur en aguichant Stanley. Elle s'amuse en disant à Stella : «Yes, I was flirting with your husband!» (Williams, p. 45), mais se rend rapidement compte qu'elle ne pourra gagner la partie. Stanley représente trop l'ennemi populaire qui l'a privée de sa famille d'origine. Elle se lance donc dans une liaison avec Harold Mitchell qui, par ses manières, lui rappelle son passé dans la plantation. D'ailleurs, elle abuse de son innocence en jouant le rôle parfait de la belle du Sud :

You're a natural gentleman, one of the very few that are
left in the world. I don't want you to think that I am severe
and old maid school-teacherish or anything like that. (...)
I guess it is just that I have - old-fashioned ideals (¹⁴)!

Cette façade s'estompe, par contre, lorsqu'elle parle à sa soeur. Confiant sa situation précaire à la seule personne en qui elle peut avoir confiance, elle est beaucoup plus directe et abandonne ses maniérismes, utilise des expressions telles que : «put out» (p. 95), «hard knocks my vanity has been given» (p. 95) ou «keep your hands off me, Stella» (p. 135). Elle veut communiquer à Stella le désespoir de sa situation, sans y parvenir. Elle répète sans cesse les mots «attachment», «kind», «kindness» et «companionship», mais ne semble pas pouvoir atteindre les valeurs qu'ils représentent et qui restent aussi insaisissables que la plantation à laquelle elle les associe. D'ailleurs :

Blanche must rely upon strangers in seeking her kind :
sisterhood is a kindness far too real to sustain her
elevated sense of home and family, impossibly ideal,
impossibly lost (¹⁵).

Stella, en revanche, a su s'intégrer au nouveau système familial :

(she) lives in the present; she accepts things as they are...
 Stella, the representative of decayed aristocracy, is
 rejuvenated by a union with a representative of "the people" (¹⁶).

Elle a renié le passé, au point de prendre le parti de Stanley après avoir entendu l'accusation de Blanche contre lui. Blanche le lui reproche amèrement en décrivant Stanley :

You can't have forgotten that much of our bringing up, Stella,
 that you just *suppose* that any part of a gentleman's in his
 nature (...) *Don't - don't hang back with the brutes* (¹⁷)!

Pour toute réponse, Stella se précipite sur Stanley pour l'embrasser. Un fossé irrémédiable s'est creusé entre les deux sœurs, entre le passé et le présent.

Williams communique donc admirablement ce malaise qui existe entre le romantisme du passé et la réalité du présent. La famille est censée procurer à ses membres la stabilité qu'ils cherchent, mais les rôles bouleversés ne répondent plus aux modèles traditionnels.

On remarque plusieurs changements dans l'adaptation de Cocteau et de Paule de Beaumont. Blanche reproche beaucoup plus amèrement à Stella de l'avoir abandonnée à Belle-Rêve et elle ne semble pas aussi inquiète pour sa sœur - leurs liens sont en fait estompés par rapport à ce qu'ils sont dans l'original. Ainsi, Blanche dit à sa sœur : «Tu n'as pensé qu'à toi» (de Beaumont, p. 33) plutôt que la remarque plus ambiguë «you (...) looked out for yourself» (Williams, p. 20). De même, dans leurs moments d'intimité, Blanche est plus distante : «Stella, mais il y a tout de même eu du progrès» alors que dans l'original, elle dit : «Stella - my sister - there has been *some* progress»

(p. 83); l'ajout de «my sister» atténue le mordant de la critique, montrant que Blanche ne cherche pas à blesser Stella.

De même, le rapport qu'entretient Blanche avec Stanley semble renforcé par la tension sexuelle qui existe entre eux, plutôt que par le désir qu'éprouve Blanche d'appartenir à la famille. Blanche annonce à Stella : «Je ne prends pas d'airs supérieurs. J'y vois clair. On peut sortir une fois, deux fois... trois fois avec un homme comme Stan si on a le diable au corps! Mais vivre avec Stan... avoir un enfant de Stan...» (p. 107); la répétition du prénom de Stanley, sous la forme familière du diminutif, là où l'original n'indique que «him» renforce l'obsession de Blanche vis-à-vis son beau-frère. Ailleurs, sa remarque : «serai-je une dame en visite?» (p. 30) plutôt que «a visiting in-law» (Williams, p. 17) montre encore sa distance vis-à-vis de la famille dans le texte français. Stanley, lui, au lieu de se désintéresser, se prend à son manège. De son côté, Blanche semble davantage jouer le jeu de la séductrice et paraît moins menacée lors de la scène où elle se trouve confrontée à lui. Dans son discours où elle tente d'appeler à l'aide et de décourager Stanley, des phrases clés telles que «Don't come in here» et «Someone is - Nothing!», «Not with you there!» (p. 159 et 161) ont été omises. Par contre, sa relation avec Mitch est intensifiée et romancée - Mitch devient plus chevaleresque. Alors que dans le texte de Williams Mitch est toujours très timide et embarrassé, il paraît plus à l'aise en français :

BLANCHE - I'm lighting a candle.

MITCH - That's good.

BLANCHE - (...) Understand French?

MITCH - Naw. Naw, I - (¹⁸).

BLANCHE - J'allume une bougie.

MITCH - Bravo!

BLANCHE - Je suis la Dame aux Camélias, vous êtes Armand Duval.

MITCH, [] - Moi (¹⁹)?

Le traducteur semble donc se concentrer davantage sur les rapports homme-femme plutôt que sur les relations familiales. D'ailleurs, dans son introduction, Cocteau commente :

Un mari qui se réconcilie avec sa petite femme. Stanley, qui profite de la mauvaise réputation de Blanche, dans une scène où elle résiste pour la forme ⁽²⁰⁾.

Cette remarque montre que les liens plus profonds qui unissent ces trois membres de la famille ne sont pas perçus : l'horizon d'attente qui caractérise la société française à l'époque de cette traduction n'est pas propice à cette lecture, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Sur ce plan, la traduction de Dufresne comporte également quelques transformations. Au sein de la famille Stella/Stanley, on remarque une différence dans la dynamique du couple : Stella est beaucoup plus passive que dans l'original et Stanley est incontestablement maître du foyer. Dans la scène de ménage (p. 15), Stanley se plaint en disant : «Mange fret, Stanley! Un chien! Envoie! C'est ça!» insistant sur le fait que sa femme ne s'occupe pas bien de lui, alors qu'en anglais, il dit : «Well, isn't that just dandy!» (Williams, p. 29). A cette remarque, Stella répond en s'excusant : «C'est qui fait que... si tu m'donnais que'ques cennes...» (Dufresne, p. 15), bien qu'en anglais elle demande sans complexes : «you'd better give me some money» (p. 29).

De même, il semble que chez Blanche la volonté d'appartenir à une famille soit renforcée par la traduction québécoise. Il est clair que Blanche s'inquiète d'être reconnue à part entière comme membre de la famille lorsqu'elle dit : «Stanley... va-t-il m'accueillir... comme une belle-soeur, parce qu'il ne peut faire autrement!... Ça je n'pourrais pas!» (Dufresne, p. 9). La version originale n'accentue pas cette inquiétude avec la même intensité : «Will

Stanley like me, or will I just be a visiting in-law, Stella? I couldn't stand that» (Williams, p. 17). Cette volonté d'insertion se manifeste aussi dans la description des liens familiaux : «my sister's husband» devient «mon beau-frère», comme pour montrer que Blanche s'intègre davantage au sein de la famille. Dans sa relation avec Mitch, le désir de se marier est intensifié par son refus explicite d'être à la charge de quiconque en ayant son propre foyer. Elle avoue : «j'veux Mitch... un besoin fou! Pense donc, si ç'arrive: je peux vous laisser et ne plus causer d'ennuis à personne, ne plus *être à la charge* de personne...» (p. 51, nous soulignons); le texte anglais est moins prononcé : «I want Mitch... very badly! Just think! If it happens! I can leave here and not be anyone's *problem...*» (Williams, p. 95).

Enfin, Belle Reve, en tant que maison et berceau de la famille, prend une grande importance dans la traduction québécoise. Blanche insiste lourdement sur le fait que c'est elle qui s'est battue pour garder la plantation et Stella annonce cette nouvelle à Stanley avec beaucoup plus d'emphase : «Stanley, on a... perdu (NOT'MAISON) BELLE RIVE. (...) La maison, la plantation, toute, oui!» (Dufresne, p. 16) là où l'original indique simplement : «Stan, we've - lost Belle Reve» (Williams, p. 30).

En revanche, la seconde traduction québécoise reste ici très fidèle au texte de départ. Paul Lefebvre a d'ailleurs exprimé le désir de «rétablir» le texte original de Williams par rapport à la précédente version québécoise. Un seul changement significatif apparaît dans la relation entre Blanche et Stanley quand la jeune femme parle de son ennemi avec mépris en utilisant le pronom «ça». Cette modification contribue à renforcer la tension entre les deux personnages.

2.1.3 Le nouveau modèle familial

Avec l'émergence de l'industrialisation, la désintégration des rôles familiaux se produit au nord des États-Unis : ces rôles si bien circonscrits par le Puritanisme commencent à s'effriter à cause des nouveaux avantages que propose la société. D'abord, la famille se rétrécit pour des raisons économiques. Ensuite, la réussite sociale devient une priorité. Alors que le père travaillait auparavant sur la terre, il est de plus en plus obligé de s'éloigner, de partir toute la journée si ce n'est pour plus longtemps. La famille se désagrège, les enfants sont tentés de poursuivre leur propre chemin et n'ont plus besoin de dépendre de la famille pour survivre; leurs propres ambitions se manifestent. La mère, elle, se voit attribuer le rôle de gardienne des valeurs culturelles et morales, afin de remplacer son mari absent. Ainsi se dessine peu à peu cette dualité qui caractérise la famille américaine :

A way had to be found to preserve the warmth, security, and nurture so attractive in the model of the family of security while emphasizing the qualities of independence and self-sufficiency ⁽²¹⁾.

Le théâtre américain, conscient de cette incertitude, a exploité avec insistance ce thème si fondamental de la vie quotidienne. Cette fixation est issue d'un besoin d'analyser, de comprendre ces deux envies irréconciliables. Le théâtre, après tout, ne fait pas que refléter le quotidien, mais le réfracte et apporte aussi une dimension interprétative de la vie sociale qu'il dépeint.

Miller s'est ingénié à communiquer cette incertitude dans sa pièce *Death of a Salesman*. Les deux personnages principaux, Willy et son fils Biff sont en

proie à ces désirs contrastés. Willy a lui-même été élevé dans un milieu instable : son père est parti avant qu'il ait pu le connaître et son frère aîné, qui fait figure de père-substitut est lui-même parti, abandonnant Willy pour, d'une part, retrouver ce père disparu et, d'autre part, faire fortune. Willy tient donc à son propre foyer comme point d'attache pour conserver la sécurité qu'il n'a pu avoir dans sa jeunesse. Il dit à sa femme : «You're my foundation and my support, Linda» (Miller, p. 18). Il espère que Biff reprendra la maison afin d'y élever sa propre famille. D'un autre côté, il ressent le besoin de se surpasser, de s'affirmer en tant qu'individu comme Dave Singleman ⁽²²⁾, son héros et comme son frère et son père qui ont osé tout quitter pour acquérir leur indépendance. Peu à peu, cette volonté de réussir l'éloigne de sa famille, d'abord physiquement de par ses longues absences, puis moralement lorsqu'il décide de prendre une maîtresse.

Biff se rend peu à peu compte de cette situation. D'un côté, son père lui apprend l'importance de la famille, en lui racontant les histoires de son propre passé : «I want them [Biff and Happy] to know the kind of stock they spring from» (Miller, p. 48), mais en même temps il lui inculque le besoin de réussir, de s'illustrer. Biff est tellement perdu entre ces deux idéaux qu'à trente ans il avoue :

I'm mixed up very bad. Maybe I oughta get married. Maybe I oughta get stuck into something. Maybe that's my trouble. I'm like a boy. I'm not married. I'm not in business ⁽²³⁾.

Il se lance dans de nombreux projets qui n'aboutissent pas. De même, il est incapable de s'attacher à qui que ce soit. Il formule le désir de se marier, mais il perçoit cet acte comme étant négatif, puisque le mariage risque

d'entraver ses autres aspirations. La seule personne en qui il a confiance est sa mère, qui a su se montrer constante dans son amour envers son mari et ses enfants.

Les ressemblances entre père et fils sont d'ailleurs marquantes dans leur comportement et leurs désirs. Les deux hommes s'aperçoivent du malaise causé par ce double besoin de sécurité et d'indépendance. Biff s'exclame : «I don't know what I'm supposed to want» (Miller, p. 22), alors que Willy avoue : «I still - feel kind of temporary about myself» (p. 51). De même, le discours de Willy se caractérise par des contradictions évidentes. Tantôt il qualifie Biff de paresseux, tantôt il admet qu'il est très travailleur; ses humeurs passent de l'attendrissement à la colère envers son fils aîné. Pourtant, c'est lui qui accuse Biff d'être instable : «There's such an undercurrent about him. He became a moody man» (p. 15).

Biff se rend compte peu à peu de ses insuffisances, de cette incapacité à s'intégrer dans la vie à cause de ce blocage psychologique, du fait que son père n'est pas un héros et que lui-même n'atteindra non plus jamais cet idéal. Il se tourne donc vers sa mère, car il sait qu'elle est le seul élément stable dans sa vie. Il se rend compte qu'elle n'a jamais douté de la famille et tente par conséquent de se rattacher à elle tout en refusant son père :

LINDA - Biff, dear, if you don't have any feeling for him [Willy],
then you can't have any feeling for me.

BIFF - Sure I can, Mom (²⁴).

Toutefois, fidèle à son mari (comme son rôle traditionnel l'y oblige), Linda refuse de le soutenir et Biff se voit contraint de quitter la famille définitivement.

Ce drame familial correspond bien à la perception américaine de la famille. Le père obligé de s'absenter pour faire vivre sa famille perd peu à peu le lien avec ses enfants qui cherchent leur nouveau point d'attache dans les valeurs plus modernes de la réussite, mais sans y parvenir.

Dans la traduction française, toutefois, les relations étroites entre les personnages, surtout entre Biff et son père ont largement été omises. Comme il a été démontré auparavant, les répétitions de phrases par certaines personnes accentuent les liens qui les unissent : Willy compare son fils à des Adonis et Biff dit à son frère : «Men built like we are should be working out in the open» (Miller, p. 23) ou encore Willy, parlant d'Oliver, remarque «You know why he remembered you, don't you? Because you impressed him in those days» (p. 108) et Biff, à ce même propos, se rappelle : «I know he thought the world of me» (p. 64). Dans la traduction, par contre, aucun de ces éléments n'est traduit, à part la réplique de Willy qui dit : «Veux-tu que je te dise comment ça se fait qu'il t'a reconnu? Tu lui avais fait une impression du tonnerre dans le temps, voilà pourquoi» (Gérôme, p. 333), mais l'effet de similitude entre les discours du père et celui du fils n'est pas visible puisque le commentaire de Biff n'a pas été rendu. Enfin, cette influence des personnages l'un sur l'autre qui établit l'importance des liens familiaux est reproduite dans l'utilisation même du vocabulaire lorsque Biff et Willy emploient les mêmes mots, ce dont la traduction ne tient absolument pas compte comme on le verra dans le chapitre suivant.

On observe également plusieurs changements dans la version québécoise de Michel Dumont et Marc Grégoire. Certes, les ressemblances entre Biff et son père sont conservées; ils ont les mêmes désirs, possèdent les mêmes expressions telles que «dje-wiss» (Dumont et Grégoire, p. 47), mais il y a un

refus complet de la part de Biff de s'associer à son père. Afin de renforcer cette attitude, les liens entre mère et fils se resserrent, comme si ce dernier se liguaient directement contre son père, par défi. Alors que les marques d'affection envers le père disparaissent, celles envers la mère subsistent. Biff n'hésite pas à appeler sa mère, sa «p'tite fille» (p. 38) et prend toujours sa défense face à son père, comme le démontre son attitude, lorsque Willy empêche sa femme de participer à la conversation :

BIFF - Don't yell at her, Pop, will ya?

WILLY - I was talking, wasn't I?

BIFF - I don't like you yelling at her all the time, and I'm tellin' you, that's all ⁽²⁵⁾.

BIFF - P'pa, crie pas après m'man, OK?

WILLY - J'étais en train de parler, non?

BIFF - J'aime pas ça quand tu y cries par la tête, c'est toute ⁽²⁶⁾.

Ces conflits, qu'ils émergent d'une volonté de se détacher du modèle traditionnel puritain, d'une reconstruction des valeurs induites par la guerre de Sécession, ou d'une restructuration du noyau familial à cause de l'industrialisation, tous s'inscrivent dans l'idéologie dominante qui a trait à la naissance du rêve américain. La famille, en effet, représente une miniaturisation de la société. Chaque personnage joue un rôle spécifique qui se rattache directement aux conditions sociales et rejoint ainsi les courants idéologiques, l'horizon d'attente du moment.

2.2 Représentations du rêve américain

L'histoire des États-Unis et l'évolution de ses idées ne peuvent être séparées du passé colonial, passé qui a façonné la vision particulière des Américains sur la liberté. Les contraintes imposées par les Anglais limitaient énormément, en termes de droits politiques, les possibilités d'accès à des moyens de production et de revendication des produits de leur propre labeur. Les Américains avaient trouvé toutefois deux moyens de contourner ces limites. D'une part, ils avaient le droit de posséder et d'accumuler les propriétés foncières grâce aux vastes étendues qui offraient un énorme potentiel d'exploitation, de l'autre, ils pouvaient facilement échapper aux conditions locales et améliorer leur sort : «mobility early became the central ingredient of the American dream» ⁽²⁷⁾.

Avec la Déclaration d'indépendance (le 4 juillet 1776), les Américains accédèrent à la liberté en se débarrassant du gouvernement anglais qui les restreignait dans tous les domaines. Dans le deuxième paragraphe de la Déclaration des droits de l'homme (Bill of Rights), Jefferson exprima sans ambiguïté le rejet de toute restriction par l'État :

We hold these truths to be self-evident; that all men are created equal; that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights; that among these are life, liberty, and the pursuit of happiness ⁽²⁸⁾.

Les libertés détaillées ensuite dans la Déclaration des droits de l'homme limitaient enfin l'intervention de l'État dans les pensées et les actions de l'individu en protégeant ses droits d'expression, de religion, de profession,

d'entreprise économique, de même qu'en le protégeant contre les arrestations et les jugements arbitraires des tribunaux.

Ce nouveau culte de l'individualisme donna naissance au mouvement littéraire connu sous le nom de Transcendentalisme. Issu à l'origine du Romantisme européen, il s'en distingua rapidement par la force de la démocratie qui reflétait la mentalité indépendante et individualiste américaine. En effet,

More than anything else, democracy meant to [the Transcendentalists] an ideal human perfection which was implicit in the nature of man and in American society and institutions. (...) For this reason their writings are obsessed by the theme of freedom ⁽²⁹⁾.

Cette vision de la liberté, retranscrite par Orestes Brownson dans «[a] virgin soil, an open field, a new people, full of future, with unbounded faith in Ideas, and the most ample freedom ⁽³⁰⁾», était en fait la manifestation la plus pure et la plus intense du rêve américain.

Cette nouvelle perception du monde et cette volonté d'affirmation culturelle entraîna le Mouvement de la langue américaine. S'étant maintenant définitivement retranchés de l'Europe, les écrivains et penseurs du dix-neuvième siècle adoptèrent l'attitude suivante envers la langue : «the local form of English became the only possible medium for an American writer who sought to create literature rooted in his own perception of the world ⁽³¹⁾». Dès les années 1780, le vernaculaire américain avait commencé à s'imposer comme langue distincte de l'anglais britannique. Toutefois, le mouvement ne prit de l'ampleur qu'au début du siècle suivant avec la volonté d'assurer la propagation de la langue américaine à des fins politiques et patriotiques.

Cette langue était, par ailleurs, bien plus apte à décrire la réalité américaine :

America has enormously enriched the language, not only with new words, but (since the American mind is, on the whole, quicker and wittier than the English) with apt and humorous colloquial metaphors (³²).

Le vernaculaire représente ce qui est honnête, naturel et libre dans la démocratie américaine (³³).

Eugene O'Neill participe directement à ce mouvement langagier, étant le premier dramaturge américain à porter le vernaculaire sur scène (³⁴). Son but initial était de créer des sociolectes qui reflètent la réalité américaine et traduisent les incertitudes qui s'infiltrèrent dans la quête de cette nouvelle identité, tellement différente du passé colonial.

En effet, malgré les avantages que pouvait accorder un gouvernement aussi permissif, les abus devaient être envisagés. Comme le faisait remarquer le philosophe britannique Edmund Burke :

Men are qualified for civil liberty in exact proportion to their disposition to put moral chains upon their own appetites (³⁵).

Jefferson considérait que la religion ne faisait pas partie des affaires politiques, mais qu'elle permettait tout de même de constituer un code d'éthique afin de guider la population dans la construction de ce nouveau pays. L'ordre protestant insista sur des valeurs fixes, éprouvées, principalement les suivantes :

individual responsibility and judgment (...) hard work,

frugality, and stewardship, qualities that were well-adapted to a materialistic society functioning in an environment of abundance (³⁶).

Cette réconciliation de la religion et des nouvelles tendances permettait une justification du matérialisme.

2.2.1 La ruée vers l'or

Dans *Desire Under the Elms*, O'Neill s'évertue à montrer ces courants d'idées qui ont contribué à former la mentalité américaine. En effet, les conflits entre les personnages se basent directement sur ces oppositions. Ephraïm réalise la poursuite de son bonheur dans la culture de la terre, mais il ne parvient pas à trouver du plaisir dans son travail à cause de sa perception puritaine de la religion : tout s'accomplit par la frugalité et le dur labeur. Son discours le démontre par la constante répétition de «hard», «stone», «not easy». Il énonce clairement sa position lorsqu'il dit :

God's hard, not easy! God's in the stones! Build my church
on a rock - out o' stones and I'll be in them!... I'd made
thin' grow out o' nothin' - like the will of God, like the
servant of His hand. It wa'n't easy (³⁷).

Bien que tenté par l'or facile, Ephraïm ne peut se dissocier des valeurs puritaines et méprise ceux qui se laissent vaincre par la facilité. Pour lui, la réalité apparaît dans les pierres; la tentation de l'or n'est qu'une promesse

vide : «Mebbe they's easy gold in the West, but it hain't God's gold. It hain't fur me.» (O'Neill, p. 57). D'un autre côté, il ne renonce pas à la richesse :

Wealth was viewed as a manifestation of God's blessing
and an indication of a man's goodness; failure was reserved
for the wicked (³⁸).

Il accepte donc l'idée du matérialisme mais sans rien concéder au rêve américain de liberté et d'intégration à la nature (³⁹).

Cette philosophie qui se veut en liaison avec le passé, éloigne paradoxalement Ephraïm de sa famille et donc détruit les valeurs patriarcales qui autrefois constituaient la base même de la société puritaine (⁴⁰).

Carpenter remarque à son propos: «He is the incarnation of ownership - the spokesman of a materialistic society which destroys the souls of other men. Therefore he is hated (⁴¹)». Ainsi, le thème de la solitude imprègne le discours d'Ephraïm comme en témoigne la répétition de mots tels que «lonesome», «lonesomeness» et «alone», ainsi que celui de la possession comme le montre sa réponse péremptoire dans l'échange qui suit :

ABBIE - I can't b'lieve it's r'ally mine.

CABOT - (*sharply*) Yewr'n? Mine! (⁴²)

O'Neill discrédite de cette manière l'utilisation de la religion à des fins avaricieuses (⁴³). Il s'inscrit, en fait, dans un courant rebelle à cette perception du puritanisme que décrivent ainsi Gerald Grob et Robert Beck :

the religious awakening that swept through America in the
latter part of the nineteenth and early twentieth century

symbolized the repudiation of the new developments in Protestantism and marked the return to the ideal of a more simplistic society based upon the twin characteristics of independence and virtue ⁽⁴⁴⁾.

Cette idéologie rejoint beaucoup plus le transcendentalisme et sa conception de la démocratie et de la liberté.

Ephraïm s'oppose directement à ses deux fils aînés qui recherchent l'aventure promise par le rêve américain afin de s'enrichir et d'échapper au puritanisme étouffant de leur père. Certes, ils ont du mal à quitter cette terre dans laquelle ils ont investi leur temps et leur sueur mais ils se rendent compte qu'il ne reste plus rien pour eux. Ils veulent donc faire partie de cette nouvelle société qui se construit, où chacun est libre de faire ce qu'il veut. La Californie pour eux représente l'Eldorado des Européens. La phrase : «*thar's the promise. Gold in the sky - in the West golden Gate - Californi-a! Goldest West! - fields o' gold!*» (O'Neill, p. 4) devient un refrain qui leur donnera le courage de partir. Le rythme de leur conversation s'accélère dès qu'ils mentionnent l'or et l'associent inévitablement au bonheur, alors que dès que le mot «hard» est prononcé, les deux hommes se remettent à parler lentement avec difficulté comme le démontre l'exemple suivant ⁽⁴⁵⁾ :

PETER. If we plowed in Californi-a, they'd be lumps o' gold in the furrow!

SIMEON. Californi-a's t'other side o' earth, a'most. We got t' calc'late--

PETER. *(after a pause)* 'Twould be hard fur me, too, to give up what we've 'arned here by our sweat. *(A pause. EBEN sticks his head out of the dining-room window, listening.)*

SIMEON. Ay-eh. *(A pause)* Mebbe--he'll die soon.

D'autre part, on relève une série de termes et de répliques qui s'opposent au discours d'Ephraïm. Les mots «soft», «easy», «wa'm» et «rich» évoquent immédiatement l'image du rêve, tout comme la remarque de Peter : «They's gold in the West - an' freedom, mebbe. We been slaves t' stone walls here» (O'Neill, p. 15) montre à quel point la Nouvelle-Angleterre représente une époque révolue.

De même, ils empruntent les images religieuses de leur père pour se moquer de lui ou d'Eben (qui, pour eux, est la réincarnation d'Ephraïm), montrant à quel point ils les méprisent, mais aussi qu'ils ont été élevés de la même façon, avec le même langage bien qu'ils choisissent de le rejeter.

Siméon maugrée :

"I'm ridin' out t' learn God's message t'me in the spring
like the prophets done," he says. I'll bet right then an'
thar he knew plumb well he was goin' whorin', the stinkin'
old hypocrite (⁴⁶)!

Peter qualifie Eben de Samson et les deux frères aînés associent à lui les mots «sinnin'» et «sorrowin' over the lust of the flesh» (O'Neill, p. 13). Enfin, le fossé se creuse entre père et fils, lorsque Ephraïm regrette : «They coveted the farm without knowin' what it meant» (O'Neill, p. 31), prouvant que leurs visions divergent. Ils n'emploient pas le même discours; une voix appartient au passé morne et dur, l'autre au présent optimiste et libre.

Le personnage d'Eben est d'autant plus intéressant qu'il se trouve à cheval entre la perception du monde d'Ephraïm et celle de ses frères. Comme Biff, le personnage de Miller, Eben rejette les valeurs de son père qu'il trouve égoïstes et dures, mais il a du mal à adopter les nouvelles idées de liberté et

de nature. Il n'envisage pas de quitter cette terre ingrate et, comme Ephraïm, il s'approprie toujours la ferme par le pronom possessif «mine». Il va même jusqu'à partager l'amante (Min) et l'épouse (Abbie) de son père. Il affirme, tout comme Ephraïm, : «I'm Maw - every drop o' blood!» (O'Neill, p. 6), mais ses deux frères se rendent bien compte qu'il est «Like his Paw, (...) Dead spit an' image!» (O'Neill, p. 6). Abbie tente de le libérer en lui disant de s'identifier à la nature (valeur des transcendentalistes) :

Ye been fightin' yer nature ever since the day I come--tryin'
t' tell yerself I hain't purty t'ye. Hain't the sun strong an'
hot? Ye kin feel it burnin' into the earth--Nature--makin'
thin's grow--bigger 'n' bigger--burnin' inside ye--makin' ye
want t' grow--into somethin' else--till ye're jined with it--an'
it's your'n--but it owns ye, too--an' makes ye grow bigger--like
a tree--like them elums-- Nature'll beat ye, Eben. Ye might's
well own up t' it fust's last (⁴⁷).

A la toute fin, il se rend compte qu'il ne sera heureux que s'il est avec elle : «If I'm sharin' with ye, I won't feel lonesome, leastways» (O'Neill, p. 56), se distançant enfin de son père.

Ainsi, par le contraste de certains mots, par l'utilisation de leitmotive et la recreation d'un sociolecte, O'Neill communique une réalité spécifique qui correspond à l'idéologie de son époque. D'une part, il utilise les relations familiales pour exposer la condition sociale de chaque personnage; d'autre part, il se sert du rêve américain pour retracer les discours conflictuels qui circulent dans la société. Comme le constate Jean Chothia :

"gold" and "stones", which are suggestive of the pioneer experience, give a penumbra of wider significance to the

specific dream and reality we see enacted, and associate the action with the nascent mythology of the American continent (⁴⁶).

Les trois traductions conservent les répétitions ayant trait au thème du rêve, à la conquête de l'Ouest. Ainsi, on retrouve la même fréquence d'occurrences de mots-clés tels que «California», «West», «gold/golden» et «free/freedom» qui évoquent le rêve américain. C'est d'autant plus significatif que même la chanson «Oh Susannah» qui contient les mots «I'm off to California» a été traduite alors que généralement, les indications de scène concordent rarement avec celles de l'original. La réalité pionnière comme concrétisation du rêve américain fait donc partie intégrante des trois versions. Le maintien de cet aspect dans les traductions sera étudié plus en détail au chapitre suivant.

2.2.2 La plantation du Sud

Tennessee Williams, lui aussi, cherche à relater dans le discours de ses personnages les courants de pensée de la société. Dans la mesure où la Déclaration d'indépendance prônait également le droit à la liberté d'entreprise économique, le matérialisme prit rapidement de l'importance, d'autant plus que l'industrialisation facilitait la production à grande échelle. L'urgence d'exploiter les ressources du pays, le besoin de s'affirmer en tant qu'individu et surtout l'idée de démocratie où chacun pouvait réussir, malgré sa condition sociale, grâce à ses talents et ambitions fournissaient une base solide pour l'implantation du matérialisme :

so strong was the hold of the ideology of the self-made man and the cult for success that it was destined to play an important role in subsequent decades (⁴⁹).

Le rêve américain se traduit par l'accumulation de biens qui prouvent le succès de l'individu. Plus celui-ci en possédera, plus il aura amélioré son sort et donc atteint le bonheur.

D'un autre côté, après la guerre de Sécession, la concurrence économique entre le Nord et le Sud s'était intensifiée aux dépens des planteurs sudistes qui, sans leurs esclaves, avaient du mal à s'adapter aux nouvelles exigences non seulement financières mais aussi morales (⁵⁰). D'où le désir de faire ressurgir le passé afin de retrouver la sécurité et le confort qui caractérisaient l'aristocratie sudiste (⁵¹). Williams annonce sans ambiguïté ce rêve :

It is out of regret for a South that no longer exists that I write of forces that have destroyed it (...) the South had a way of life that I am just old enough to remember - a culture that had grace, elegance (...) an inbred culture (...) not a society based on money, as in the North (⁵²).

Le rêve est représenté par la plantation et la reconstruction de cette société hiérarchique. Williams parvient à reconstituer le contraste entre ces deux mouvements dans le conflit des personnages de Blanche et de Stanley qui tous deux représentent une tranche de cette société divisée.

Blanche, perdue dans ce monde populaire, se crée un personnage de rêve qui correspond à son image de l'aristocrate sudiste. Sa vivacité naturelle a fait place à l'artifice après la mort de son mari, mort qui a entraîné celle de sa foi en la réalité. Sa prose stylée, son langage fleuri et

son lyrisme contraint sont un voile qui sert à déguiser la réalité. Ces artifices de langage expriment également son désir d'esthétique et son penchant pour la forme plutôt que pour la fonction (⁵³). Elle dit elle-même : «a woman's charm is fifty per cent illusion» (Williams, p. 41). En effet, son discours est ponctué de termes qui trahissent cette chimère, comme les mots «magic», «truth», «light» (dans le sens de lumière) et leurs antonymes «lie», «fib», «shadow». La plantation elle-même porte le nom de «Belle Reve», démontrant la nature illusoire et inaccessible que représente ce mode de vie éteint.

Blanche est toutefois fort consciente de son jeu et adopte donc un vocabulaire différent selon la personne qu'elle cherche à tromper. Souvent, d'ailleurs, cette manipulation du langage correspond à son désir de trouver une famille puisque ce désir traduit aussi un idéal associé à la plantation et à la nostalgie du passé. Dans sa relation avec Mitch, une fois que ce dernier a appris la vérité, Blanche ne cherche plus à se mentir. Elle lui dit sans façons :

I don't want realism. I want magic! Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell the truth, I tell what *ought* to be the truth (⁵⁴).

Par contre, elle est incapable de se révéler complètement puisqu'elle ajoute avec précipitation: «*Don't turn the light on!*».

De même, lorsqu'elle se rend compte qu'elle ne peut duper quelqu'un, elle prend une attitude sarcastique et supérieure comme avec Stanley. Elle le provoque pour voir jusqu'à quel point elle peut s'imposer dans son monde. Dans la scène suivante :

BLANCHE - I must jot that down in my notebook. Ha-ha! I'm compiling a notebook of quaint little words and phrases I've picked up here.

STANLEY - You won't pick up nothing here you ain't heard before.

BLANCHE - Can I count on that?

STANLEY - You can count on it up to five hundred.

BLANCHE - That's a mighty high number (⁵⁵).

Blanche veut contrecarrer Stanley en se moquant de lui avec coquetterie.

Comme l'indique Bigsby, «the southern racist insists that the world conform to his will, accommodate itself to a model whose authority lies in its history (⁵⁶)» et Blanche manifeste ce trait de caractère dans ses élans de supériorité et sa volonté de modeler son environnement sur sa vision du monde.

Ainsi, Stanley s'oppose directement à Blanche puisqu'il représente la société moderne, l'homme populaire qui a vaincu le système périmé de l'esclavagisme et qui s'identifie aux valeurs du matérialisme et de la démocratie. De cette manière, il ressemble de très près à Happy Loman qui, lui aussi, refuse de voir autre chose que le rêve américain associé au gain financier. D'ailleurs, Stanley, fatigué des remontrances de Blanche, s'exclame :

What do you think you are? A pair of queens? Remember what Huey Long said - «Every Man is a King!» And I'm king around here, so don't forget it (⁵⁷)!

Le pouvoir a désormais changé de main. Il ajoute plus loin : «what I am is one-hundred-per-cent American, born and raised in the greatest country on earth and proud as hell of it» (Williams, p. 134), montrant ainsi qu'il rejette tout autre système du passé et participe à la modernité. Son discours montre qu'il refuse également les simagrées de sa belle-soeur. Il la dénonce en la

qualifiant de reine de carnaval et en se moquant de la poésie de son langage. Comme Blanche, il utilise des termes ayant trait au rêve, mais dans le but de démasquer celui-ci et non de le justifier. Il parle de «lies», «deceit», «tricks» et «imagination» tout en montrant qu'il n'est pas dupe : «not once did you pull any wool over this boy's eyes!» (Williams, p. 158) ou «Now let's cut the re-bop!» (p. 40). Il détruit enfin toutes ses illusions en l'attaquant physiquement alors qu'elle venait juste de vanter les mérites de l'esprit et la beauté de la pensée, ce qui montre à quel point ils appartiennent à des mondes différents.

Cette vision du monde très particulière a souvent été mal interprétée dans les traductions, où l'on constate que les images du rêve ont été remplacées par une réalité toute autre. Dans son introduction, Lefebvre accuse Cocteau d'une «méconnaissance fréquemment risible de la réalité américaine». Il est vrai que de nombreux aspects de la pièce ont été omis. Ce gommage est surtout visible dans l'attitude de Blanche. Certes, aux yeux de Stanley, elle se présente comme une menteuse, mais elle-même ne semble pas se rendre compte de son propre travestissement, alors qu'elle en est fort consciente dans l'original. Ainsi, les fameuses répliques «a woman's charm is fifty percent illusion» (Williams, p. 41) et «I don't know how much longer I can turn the trick» (p. 92) n'apparaissent pas dans la traduction française. De même, la scène où Blanche ment de toute évidence sur son âge a été retranchée. Ces ruses qu'emploient certaines femmes pour paraître telles qu'elles ne sont pas est pourtant un thème récurrent dans les pièces de Williams. Enfin, l'extrait suivant a également été effacé :

I guess he's not the type that goes for jasmine perfume,

but maybe that's what we need to mix with our blood now
that we've lost Belle Reve (⁵⁸).

Il y aurait donc un gommage des éléments qui dessinent le portrait d'une aristocratie déchue essayant de se raccrocher à un passé révolu.

Dans la version québécoise de Dufresne, les modifications se font à un niveau beaucoup plus superficiel. En effet, on observe la suppression de termes et d'expressions comme «deceive», «the cat's out of the bag», «tricks», «deluded» ou «illusion» qui devient «batifolage». Même la chanson «It's Only a Paper Moon» a été remplacée par un extrait de l'opéra «Carmen», éliminant ainsi l'idée du rêve et de l'illusion. Il est tout aussi surprenant de voir «Belle Reve» traduit en «Belle Rive». La plantation est encore au cœur de la pièce, mais elle ne représente plus un mode de vie révolu, elle incarne le regret d'avoir perdu un lieu de naissance, le berceau d'une grande famille.

Seule l'adaptation de Lefebvre semble conserver tous les éléments du rêve et de l'illusion dans la transposition exacte des nombreuses répétitions qui s'y rattachent.

2.2.3 La génération perdue

Dans les années vingt, toutefois, le rêve américain commence à être discrédité par la «Lost Generation». Cette remarque en témoigne :

[Fitzgerald] believed [the American dream] to be deceptive : proposing the satisfaction of all desire as an attainable goal, and identifying desire with the material, it could only lead to dissatisfaction (⁵⁹).

Miller, comme Williams, tente lui aussi de contraster le rêve du «self-made man», mais au lieu de faire regretter le passé, il laisse seulement paraître cette désillusion sans proposer de solutions. Ainsi, Willy Loman s'assimile directement à l'ambiguïté qui survient avec l'avènement de ce nouveau discours : d'un côté il veut à tout prix être un homme d'affaires prospère, d'un autre, il veut travailler avec ses mains. Il énonce : «a man who can't handle tools is not a man» (Miller, p. 44). Ces deux désirs ne sont pas compatibles, à tel point que Willy décide de se suicider, ce geste démontrant le manque de satisfaction que procure le gain financier.

Miller accentue encore cette idée en créant deux personnages, eux aussi victimes de ce rêve, mais en proposant deux discours différents. D'un côté Happy, le plus jeune fils, croit dur comme fer que le rêve américain est encore bien vivant; d'un autre côté, Biff se rend compte que cette voie n'est plus accessible et ne répond pas à ses besoins.

Happy vit dans le monde qu'a créé son père. Il se rend bien compte que son travail ne le satisfait pas complètement :

That's what I *dream* about, Biff. Sometimes I want to just rip my clothes off in the middle of the store and outbox that goddam merchandise manager ⁽⁶⁰⁾.

Mais il est incapable de lâcher cet autre rêve de la réussite matérielle :

I gotta show some of those pompous, self-important executives over there that Hap Loman can make the grade. I want to walk into the store the way he walks in. Then I'll go with you, Biff ⁽⁶¹⁾.

Happy reste toutefois beaucoup plus naïf que son père. Il a encore tout l'enthousiasme de la jeunesse et il est persuadé qu'un garçon de sa condition est capable de surmonter tous les handicaps sociaux. Il emploie d'ailleurs de nombreux clichés relatifs à ce discours : «Hap Loman can make the grade» (Miller, p. 24), «I'm gonna beat this racket» (p. 138) et «[Willy] had a good dream. It's the only dream you can have - to come out number one» (p. 139), même s'il admet «maybe I have an overdeveloped sense of competition or something» (p. 25). De plus, tous les objectifs qu'il se fixe ont directement trait à cette vision puisqu'il envisage d'être vice-président de son entreprise de ventes et promet à sa mère de se marier bientôt.

Biff, par contre, s'est rendu compte de la situation dans laquelle sa famille s'est enfermée. Les mots «fake», «phony» et «lie» reviennent souvent. Parfois, Biff se laisse prendre au piège, mais reprend toujours pied dans la réalité. Son discours est donc lié au sociolecte de sa classe : «I'm thirty four years old, I oughta be makin' my future» (Miller, p. 22), «I mean to change. I'm trying, Mom, you understand?» (p. 54), «Pop! I'm a dime a dozen, and so are you!» (p. 132) et il reproche à son frère de ne pas vouloir sortir de sa

torpeur. Par contre, on remarque quelques similarités entre son discours et celui de Willy quand il se prend à rêver à toutes ses possibilités. On surprend aussi l'influence de Willy quand celui-ci dit : «Men built like we are should be working out in the open» (Miller, p. 23), ou quand il repense à Oliver, son ancien patron, : «I know he thought the world of me» (p. 26). Aussi, dans certains détails, le lecteur peut remarquer la même mentalité chez le père et le fils bien qu'ils s'en défendent. En décidant quel montant demander à Oliver, Willy corrige Biff : «and don't say "Gee". "Gee" is a boy's word» (Miller, p. 65), alors qu'au début de la scène suivante, lui-même s'exclame : «Gee, on the way home tonight, I'll buy some seeds» (p. 72).

Ce lien étroit entre père et fils sert en fait à démontrer la structure habilement construite de la famille. Biff aussi, même s'il essaie de lutter, partage le rêve de Willy et se juge toujours en fonction des valeurs de son père. A la fin, seulement, Biff révèle à sa famille que ce lien est rompu :

How the hell did I ever get the idea that I was a salesman here?
 (...) I realized what a ridiculous lie my whole life has been!
 We've been talking in a dream for fifteen years. I was a shipping clerk (⁶²).

Pour Miller, la responsabilité sociale commence au sein de la famille, et tant que les personnages ne sont pas capables de se dégager des fausses valeurs qui les entourent, ils sont condamnés au même sort que leurs parents.

Cette idée peut d'ailleurs être élargie à une vision plus commune. Scanlan remarque :

Our concern with the family was related to our expectations
 of what made up the good life, our desire to abandon social

forms, and our assumption about the democratic system.
American ambivalence toward social structures came to be
expressed in conflicting models of family life (⁶³)...

Ce désir, donc, de créer quelque chose en famille (à chaque fois que Biff élabore un projet, Happy s'exclame «the Loman brothers!»), mais le fait de ne pas réussir à cause de conflits intérieurs dénonce une conception américaine de la famille qui, en plus, a une longue tradition dans le théâtre américain.

La complexité de cet entrelacement des valeurs familiales, elles-mêmes liées aux attitudes sociales et aux courants idéologiques, se reflète dans les déplacements trouvés dans les traductions.

L'image du rêve américain, du «self-made man», ne transparaît que très peu dans le texte de Gérome, bien que cette idée soit l'essence même de la pièce. Cette idée se révèle particulièrement dans le discours de Happy, car il est le seul personnage à croire encore véritablement à cette opportunité. Comme nous l'avons vu auparavant, les clichés qui l'identifient à ce rêve tels que «Hap Loman can make the grade» et «I can beat this racket» sont omis. Par ailleurs, il confie à son frère : «that's what I dream about Biff [vivre dans un ranch]» (Miller, p. 24), mais en français, il dit : «J'en ai toujours eu envie» (Gérome, p. 224). Enfin, quand Biff décide enfin de se délivrer du mensonge créé par son père, il s'écrie :

J'en étais *presque* arrivé à croire moi-même que j'avais été
un des représentants les plus en vue de la maison Olliver (sic)
(...) j'ai compris que, depuis quinze ans, *je vivais dans un rêve...*
que nous vivions tous un rêve (⁶⁴)...

L'idée du rêve est bien indiquée, mais elle n'est pas omniprésente comme dans le texte de Miller. Biff *vivait* le rêve. Contrairement à ce qu'indique la traduction, il n'avait pas le recul suffisant pour constater qu'il croyait au rêve comme on croit consciemment à une religion. De même, il se rend compte que ce grand rêve américain est *mensonge* - ridicule -, une illusion, ce que ne communique pas du tout la traduction française. Le contraste rêve/mensonge disparaît, nous le verrons plus loin.

La version québécoise garde par de nombreux aspects le thème du mensonge. Cette idée est même renforcée, semble-t-il, lorsque Willy essaie de convaincre Charley que son travail lui suffit. Le mensonge reste toutefois uniquement au niveau de la vie qu'il mène : il ment à propos de son travail, de sa relation avec une autre femme, mais ici le mensonge ne s'oppose pas à la notion de rêve. En effet, les phrases ayant trait au rêve américain du «self-made man» telles que «you always have to get ahead of the next fella» (Miller, p. 22), «some people accomplish something» (p. 15) et «that man was success incarnate» (p. 41) sont omises, tout comme sont gommées les ambitions de Willy qui voudrait travailler avec ses mains et donc se soustraire à ce discours. Ces transformations deviennent évidentes dans la tirade de Biff :

What a ridiculous lie my whole life
has been. We've been talking in a
dream for fifteen years ⁽⁶⁵⁾.

J'ai compris que ça faisait quinze
ans que j'me contais des
peurs ⁽⁶⁶⁾.

Les deux personnages principaux ne se jugent pas selon leur réussite professionnelle mais selon leurs attitudes envers la famille.

2.3 Conclusion

Scanlan considère que ces représentations de la vie familiale forment un point d'intersection entre l'histoire sociale et la littérature, et s'intègrent dans le contexte plus large de l'idéologie et des valeurs dominantes. La tension entre le désir de liberté exprimé dans le rêve américain et la sécurité représentée par la famille se manifeste dans les tensions entre les personnages mais aussi dans leur parler où certains mots ont des connotations particulières et évoquent donc ce conflit d'intérêts. Cette présence du sociolecte dans le discours social se reflète d'ailleurs dans les traductions comme le démontrent les modifications qu'on y relève. Dès lors, on peut se demander s'il est possible de transférer un choix précis de mots, sous-tendus par une idéologie bien définie, dans une autre société, la société réceptrice, qui ne possède pas la même vision du monde. C'est dans cette optique que nous allons maintenant situer les traductions retenues pour cette étude.

1. Peter V. Zima. «Ideology and Theory : Towards a Critique of Discourse», dans *Sociocriticism*, vol IV, n^o 7, Montpellier, I.S.I., 1987, p. 113.
2. Henri Meschonnic cité par Bernard Vidal. «Plurilinguisme et traduction - Le vernaculaire noir américain : enjeux, réalité, réception à propos de *The Sound and the Fury*», dans *Traduction, terminologie, rédaction*, vol IV, n^o 2, 2^e semestre, 1991, p. 151-188.
3. Tom Scanlan. *Family, Drama, and American Dreams*, Westport, Greenwood Press, 1978, p. 4.
4. *Ibid.*, p. 49.
5. *Ibid.*, p. 49.
6. *Ibid.*, p. 98.
7. Eugene O'Neill, *Desire Under the Elms*, dans *Three Plays of Eugene O'Neill*, New York, Vintage Books, 1958, p. 22.
8. Tom Scanlan, *op. cit.*, p. 92.
9. Ce thème se répète dans plusieurs pièces d'O'Neill. Dans *Long voyage dans la nuit*, par exemple, Mary Tyrone se plaint comme Abbie de ne pas avoir de foyer («home») bien qu'elle habite une maison («house») et qu'elle soit entourée de sa famille.
10. Tom Scanlan, *op. cit.*, p. 33.
11. Alexis de Tocqueville. *De la démocratie américaine*, Paris, éditions Gallimard, 1961, p. 106.
12. Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, New York, New Directions Books, 1980, p. 44.
13. *Ibid.*, p. 147. De cette façon, Abbie et Blanche poursuivent le même but : «To be without a home can be traumatic. Both Blanche in *A Streetcar Named Desire* and Abbie in *Desire Under the Elms* are homeless; both are unstable, zealous of inhabiting an intimate space.» (Ehrlich, «A Streetcar Named Desire Under The Elms : A Study of Dramatic Space in *A Streetcar Named Desire* and *Desire Under the Elms*» dans *Tennessee Williams : A Tribute*, sous la direction de Jac Tharpe, Jackson, University Press of Mississippi, 1977, p. 126). Elles veulent toutes les deux fonder une famille, bien que l'une cherche à créer un nouveau modèle de famille alors que Blanche recherche la sécurité qu'elle avait connue dans le passé.
14. *Ibid.*, p. 108.
15. James Hafley. «Abstraction and Order in the Language of Tennessee Williams», dans *Tennessee Williams : A Tribute*, sous la direction de Jac Tharpe, Jackson, University Press of Mississippi, 1977, p. 756.

16. Krutch cité par Benjamin Nelson. *Tennessee Williams; His Life and Work*, London, Peter Owen Ltd, 1961, p. 127.
17. Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 83.
18. *Ibid.*, p. 104.
19. Tennessee Williams, traduit par Paule de Beaumont. *Un Tramway nommé Désir*, Paris, Bordas, 1949, p. 134.
20. *Ibid.*, p. 8.
21. Tom Scanlan, *op. cit.*, p. 42.
20. Les noms des personnages sont d'ailleurs significatifs. Singleman représente l'homme indépendant, libre, individualiste et entreprenant, qui se distingue donc de la foule. Willy Lo(w)man, par contre, est identifié à la masse prolétaire anonyme, l'homme de tous les jours qui ne laissera jamais sa marque.
23. Arthur Miller, *Death of a Salesman*, New York, The Viking Press, 1971, p. 23.
24. *Ibid.*, p. 55.
25. *Ibid.*, p. 65.
26. Arthur Miller traduit par Michel Dumont et Marc Grégoire, *Mort d'un commis voyageur*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, s.d., p. 47.
27. Norman A. Graebner, éd. *Freedom in America; A 200-Year Perspective*, University Park-London, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 3.
28. Pauline Maier. «Freedom, Revolution, and Resistance to Authority, 1776-1976», dans *Freedom in America; A 200 Year Perspective*, sous la direction de Norman A. Graebner, University Park-London, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 25.
29. George Hochfield, éd. *Selected Writings of the American Transcendentalists*, Toronto, Signet Classics, The New American Library of Canada Limited, 1966, p. xvi.
30. *Ibid.*, p. xxii.
31. Jean Chothia. *Forging a Language; a Study of the Plays of Eugene O'Neill*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 53.
32. *Ibid.*, p. 56.
33. *Ibid.*, p. 56.

34. Les premières manifestations du vernaculaire au théâtre datent, bien sûr, du 19^e siècle. Toutefois, ce vernaculaire est surtout utilisé comme intermède comique. Les personnages s'exprimant ainsi sont toujours des personnages fantasques qui relèvent de la tradition théâtrale britannique. Le but est de conférer à la pièce une dimension amusante ou une «couleur locale».
35. Norman A. Graebner, «The Moral Foundations of American Constitutionalism», dans *Freedom in America; A 200-Year Perspective*, sous la direction de Norman A. Graebner, University Park-London, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 78-79.
36. Gerald N. Grob et Robert N. Beck, éd. *American Ideas, Volume II : Dilemma of Maturity (1865-1962)*, London, The Free Press of Glencoe, Collier-MacMillan Limited, 1963, p. 193.
37. Eugene O'Neill, *op. cit.*, p. 31.
38. Virginia Floyd. *The Plays of Eugene O'Neill : A New Assessment*, New York, Frederick Ungar Publishing Co, 1985, p. 274.
39. La nature joue un rôle important dans la conception de la liberté. Pour être libre, il faut savoir communiquer avec la nature, savoir l'interpréter et s'unir avec elle. Pour Emerson, «nature was not a vast machine but a marvelously integrated diversity, a growing, dynamic, harmonious union of all beings in a single living Body.» (George Hochfield, éd. *op. cit.*, p. xvii).
40. Tom Scanlan. *op. cit.*, p. 21.
41. Frederic I Carpenter. *Eugene O'Neill*, 2^e édition, Boston, Twayne Publishers, 1979, p. 106.
42. Eugene O'Neill, *op. cit.*, p. 18.
43. Virginia Floyd, *op. cit.*, p. 275.
44. Gerald N. Grob et Robert N. Beck, *op. cit.*, p. 195.
45. Jean Chothia, *op. cit.*, p. 79.
46. Eugene O'Neill, *op. cit.*, p. 13.
47. *Ibid.*, p. 24-25.
48. Jean Chothia, *op. cit.*, p. 82.
49. Gerald N. Grob et Robert N. Beck, *op. cit.*, p. 83.
50. De plus, le Sud se trouvait encore plus en position défavorable puisqu'il dépendait de l'agriculture, alors que le Nord avait une économie basée sur un capitalisme industriel florissant.

51. Claude M. Lightfoot. *Human Rights U.S. Style; From Colonial Times Through the New Deal*, New York, International Publishers, 1977, p. 98.
52. C.W.E. Bigsby. *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 50-51.
53. *Ibid.*, p. 45.
54. Williams, *op. cit.*, p. 145.
55. *Ibid.*, p. 87-88.
56. Bigsby, *op. cit.*, p. 49.
53. Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 131.
58. *Ibid.*, p. 45.
59. Nina Baym *et al.*, éd. *The Norton Anthology of American Literature*, 3^e édition, vol 2, New York, W. W. Norton and Company, 1989, p. 1507.
60. Arthur Miller, *op. cit.*, p. 24. Nous soulignons.
61. *Ibid.*, p. 24.
62. *Ibid.*, p. 104.
63. Tom Scanlan, *op. cit.*, p. 213.
64. Arthur Miller traduit par Jérôme, *Mort d'un commis voyageur*, dans *Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, 1967, p. 328. Nous soulignons.
65. Arthur Miller, *op. cit.*, p. 104.
66. Arthur Miller traduit par Michel Dumont et Marc Grégoire, *op. cit.*, p. 81.

CHAPITRE 3

La traduction et l'horizon d'attente de la société réceptrice

3.0 Introduction

Les déplacements introduits par les traducteurs et la destruction des réseaux vernaculaires ne sont pas fortuits puisqu'ils se répètent à travers le texte comme le suggèrent les quelques exemples qui précèdent et le démontrent les exemples qui suivent. Ces déplacements peuvent être attribués à plusieurs facteurs, mais notamment à une vision différente du théâtre à l'époque où la traduction a été écrite. Annie Brisset constate :

la dramaturgie étrangère vient s'intégrer à une formation discursive qui possède déjà sa propre configuration institutionnelle, ses propres caractéristiques, ses propres exigences ⁽¹⁾.

La traduction adaptera donc forcément le texte de départ à cet horizon d'attente de la société réceptrice. En commentant le théâtre américain, Sartre remarque ce qui suit :

L'un des ennuis du théâtre, c'est que lorsqu'une pièce passe d'un pays à l'autre, elle prend souvent un sens complètement différent. Quand le public change, la pièce change ⁽²⁾.

et il va même jusqu'à dire à propos de la réception en France :

Les pièces américaines (...) ne parviennent pas toujours à s'acclimater et échouent toujours ⁽³⁾.

Ainsi, malgré la volonté du traducteur de reformuler certaines parties du texte, comme nous l'avons constaté dans les modifications apportées aux trois pièces américaines, l'effet du drame n'atteint pas le public dans la société réceptrice de la même manière que les spectateurs du pays d'arrivée.

3. 1 Le théâtre en France

Les théâtres américain et français des années cinquante correspondaient à deux courants tout à fait différents. Le style théâtral américain cherchait à imiter phonographiquement l'idiome américain avec ses clichés et son vernaculaire. Il voulait reproduire la réalité pour instaurer une familiarité avec le spectateur et montrer la banalité de la scène. Le spectateur se reconnaissait dans les paroles qu'il entendait. Le style dramatique français, par contre, reposait sur le souci d'élever le langage de tous les jours à celui des grands personnages de la littérature. Sartre confirme qu'il faut :

prendre un langage dans lequel les mots sont les mots de tout le monde mais que nous devons utiliser avec un rythme, une signification et une distance tels qu'avec eux, nous constituions un ensemble qui n'est alors plus du tout le quotidien et le naturel ⁽⁴⁾.

Ainsi, même si ces approches ont en commun l'idée d'employer des mots du quotidien, leur but est tout à fait contraire. Dans le courant brechtien qui influençait grandement le théâtre français, le dramaturge impose un mur entre le spectateur et la scène tandis que les écrivains américains tentent de rapprocher le public de leur sujet. Le traducteur français a donc transformé les paroles des personnages suivant les critères de l'esthétique française.

3.1.1 Le style dramatique français

L'évolution de la langue française a suivi un parcours inverse de celle de la langue américaine. Alors que les Américains tentaient de forger leur identité pour se distinguer des Anglais en puisant dans la variété des vernaculaires qui se parlaient de par le pays, la France rassemblait ses dialectes disparates afin de mieux pouvoir unifier cette population hétérogène et de centraliser le pouvoir sur Paris. En 1610, Malherbe censure les langues régionales «impures» qui polluent la langue française. Ainsi, il impose «l'exclusion du parler du peuple et de tous les vocabulaires techniques qui ne sont pas de la cour et de la haute société parisienne (...) Il érige en loi la langue des gens du monde, que les écrivains sont mis en demeure d'utiliser à l'exclusion de toute autre. (5)» Cette attitude se perpétue au dix-neuvième siècle avec l'enseignement obligatoire par les lois Jules Ferry où les langues rurales sont refoulées au profit de la langue nationale. Il se crée ainsi un fossé entre la langue parlée, encore teintée de restes vernaculaires, et la langue écrite fortement régie par l'institution. C'est pourquoi, si l'on se

transporte dans le milieu théâtral des années cinquante.

la langue française procède par distanciation : le lecteur est en face de son texte comme le spectateur d'une pièce de Brecht, le message lui est fourni sous une forme distanciée (⁶).

D'après Claude Duneton, la seule forme vernaculaire qui se manifeste réellement au niveau littéraire est l'argot parisien comme celui inventé par Céline. Cette langue se limite toutefois à un cercle géographique très restreint et ne s'adapte pas aux réalités autres que celles de Paris. Duneton conclut :

ses imitateurs, qui ont essayé de transporter cette langue ailleurs, et notamment à la campagne, ont lamentablement échoué : ce rythme est plaqué, insupportable aux champs (⁷).

Les ressources du traducteur français sont ainsi très limitées dans le cadre de la littérature et de la langue «formelle» (⁸). Non seulement le théâtre impose ses contraintes esthétiques, mais la langue écrite en général ne propose aucun modèle de référence. Le traducteur est donc tiraillé entre deux contraintes : reproduire fidèlement un sociolecte dont il trouvera certainement l'équivalent dans un vernaculaire rural français mais qui n'aura aucune valeur littéraire selon les critiques de l'époque, ou il peut gommer au contraire ces dialectes pour répondre aux exigences du public, au risque de trahir l'œuvre.

Cette ambivalence est très nette dans les traductions que nous avons étudiées. Michel Arnaud, dans son adaptation de *Désir sous les ormes*, essaie de recréer le vernaculaire rural. Les premières lignes du texte donnent le

ton de la pièce au spectateur par la brièveté des répliques et une volonté d'oralité qui se remarque par la construction peu formelle des phrases :

SIMEON - C'est rien beau!

PETER - Ouais.

SIMEON - Ça fait dix-huit ans ⁽⁹⁾.

Cette tentative de communiquer le parler paysan se révèle également dans des phrases telles que : «C'est rudement pas naturel.» (Arnaud, p. 129) ou «Je voudrais bien qu'elle est à moi.» (p. 205), ce qui dénote un vocabulaire rustique («rudement») et un manque d'instruction («bien qu'elle est»), traits conventionnellement associés à cette tranche de la société. Le traducteur s'immisce dans le texte, montrant par là même qu'il saisit le problème de la retransmission du sociolecte. Il explique, après le premier «ouais» :

Ce «ouais» ne marque ni la surprise ni l'ironie : il équivaut, ici comme dans tout le reste de la pièce, à un «oui» prononcé d'une voix traînante et légèrement nasalisée ⁽¹⁰⁾.

Il veut ainsi produire un rythme et un accent que le public pourra facilement associer au milieu paysan.

Toutefois, ces efforts pour recréer le vernaculaire rural ont pour résultat un sociolecte stéréotypé et contraint qui représente, d'après Duneton, la vision «simpliste» des Parisiens envers la multitude des dialectes ruraux. En effet, «à en croire le vocabulaire courant, tout ce qui n'était pas du français était du patois ⁽¹¹⁾.» De plus, ces exemples sont rares et font voir les difficultés qu'a le traducteur à se dissocier des normes discursives du système littéraire imposées par la tradition française du bien-écrire.

On en trouve encore la preuve dans la fréquente utilisation de l'argot. Dès que les personnages s'emportent ou témoignent un sentiment de violence, le traducteur a recours à l'argot. Eben s'écrie, dans la deuxième scène : «Bientôt ça va éclater! La Minnie, je vais lui foutre mon poing dans la gueule!» (Arnaud, p. 136). Quant à Cabot, il s'exclame : «Tu vas me foutre le camp de cette ferme» (p. 200). Même Abbie y a recours : «tu verras jamais le jour où même une saloperie d'ortie qui pousse dessus elle sera à toi! Fous le camp que je te voie plus!» (p. 160). Comme l'a constaté Duneton, Arnaud suit la tendance qui consiste à transposer l'argot à la campagne, faute d'un autre sociolecte accepté dans le système littéraire de l'époque. Françoise Morvan confirme cette observation dans ce commentaire :

Michel Arnaud [utilise] le code autorisé de transgression du bon français, à savoir l'argot, pour traduire la violence (¹²).

Ainsi, malgré le fait reconnu que les personnages parlent un vernaculaire rural (si explicite dans l'original), Arnaud ne parvient pas à le reproduire aussi fidèlement qu'O'Neill à cause des contraintes de la société réceptrice, de ses traditions et de ses stéréotypes.

Cette même observation s'applique pour la traduction de Paule de Beaumont dans *Un Tramway nommé Désir*. Blanche s'exprime de manière exemplaire, étant instruite et bien stylée, ce qui concorde parfaitement avec le bien-écrit français. Toutefois, comme nous l'avons mentionné, des résurgences de l'argot apparaissent lorsque Blanche s'effarouche ou s'irrite. Cela montre encore une fois que les auteurs ont recours à ce sociolecte pour exprimer la violence. Blanche s'exclame : «C'est moi... moi qui ai tout pris sur la gueule» (de Beaumont, p. 34), «Quelle grande gueule» (p. 84) et «Quelle sale

gosse!» (p. 27), en se référant à sa soeur. La transposition du sociolecte de Stanley en argot, par contre, fonctionne admirablement bien, sa nature étant extrêmement violente dans l'original et son verbe pimenté de grossièretés telles que «sons of a bitch» (Williams, p. 65) ou «you're damn tootin' I'm going to stay here» (p. 36) qui se traduisent facilement par «Fils de garce! Fils de putain» (de Beaumont, p. 89) et «Tu parles que je reste!» (p. 52).

Les modifications, dans *Mort d'un commis voyageur*, se situent à un niveau différent. Comme pour le sociolecte de Stanley, l'utilisation de l'argot est justifiable, puisque les Loman proviennent d'une région urbaine et appartiennent à la classe ouvrière. Cependant, on remarque dans la traduction française que le parler des Loman (celui de Willy en particulier, qui incarne le héros tragique) est en général rehaussé lorsqu'ils sont dans une situation réaliste. Dans le texte de Miller, par exemple, Willy s'irrite et dit : «Why the hell is that?» (p. 43) alors que la traduction française indique : «sacré nom» (Gérôme, p. 247). Dans la même séquence, il marmonne : «I got nothin' to give him, Charley, I'm clean, I'm clean» (Miller, p. 43) et il réplique en français : «Je n'ai rien à lui donner, Charley... je suis sans un sou.» (Gérôme, p. 247). D'un autre côté, quand Willy se met à rêver d'avenir, Gérôme simplifie le vocabulaire de Willy. Il homogénéise son discours et le situe dans un seul et unique registre. Il aplanit ainsi les reliefs de la pièce que nous avons mis en évidence au chapitre précédent. Pour la même raison, il utilise des «mots de tout le monde» ⁽¹³⁾. Ainsi, des mots tels que «bathe» (p. 14), «upstanding people» (p. 31) et «simonize» (p. 19) ont été remplacés au profit de mots beaucoup plus simples : «entre» (p. 214), «de[s] types bien» (p. 231) et «nettoyer» (p. 219).

Surer affirme que le rythme joue aussi un rôle essentiel. Or, le passage

du littéraire au familier, chez Miller, deux niveaux de langue aux résonances complètement différentes, entre en conflit avec le style dramatique français. Il est donc nécessaire d'aplanir et d'embellir ⁽¹⁴⁾. Tel est le constat des traducteurs et critiques rassemblés en 1991 aux Assises de la traduction littéraire, consacrées cette année-là au théâtre. A propos des auteurs russes, le verdict est clair : les traducteurs ont toujours «amélioré» le texte et l'ont ramené vers une norme française ⁽¹⁵⁾. Les traducteurs de l'américain ne font pas exception. Qu'ils s'en aperçoivent ou non, ils ne semblent pas se détacher du système discursif d'arrivée. Celui-ci informe leurs choix en ce qu'il est lui-même le produit d'une histoire et d'une idéologie littéraire inhérente à la culture d'arrivée.

3.1.2 Perceptions françaises : influences sur la traduction

Le théâtre français n'aborde pas du tout le problème de la famille. Les personnages semblent se définir seulement par rapport à la société qui les entoure et non par leur rôle au sein de la famille. Miller, par exemple, vise à établir «les rapports des personnalités entre elles et avec le système social ⁽¹⁶⁾», montrant ainsi l'importance de la famille. Le théâtre français, par contre, se limite à situer l'individu par rapport à la société : «... le mouvement dramatique traduit (...) un souci d'aller vers les hommes, de lier son existence à celle d'une collectivité ⁽¹⁷⁾». La famille ne semble pas présenter un grand intérêt.

En fait, la famille en France est d'une grande complexité et ne suit

aucune tendance uniforme à travers le pays. Il est ainsi très difficile de trouver des modèles qui pourraient refléter ceux que nous avons observés dans la famille américaine. Certes, il existe le modèle «classique» de la famille-souche où le père «n'émancipait pas l'héritier et gardait la direction du groupe familial ⁽¹⁸⁾», ce qui rejoint le modèle puritain qu'adopte O'Neill. Aussi, la traduction de Michel Arnaud comporte-t-elle très peu de modifications. Comme les personnages d'O'Neill, ceux d'Arnaud ressentent cette même sensation d'étouffement vis-à-vis du patriarche tout puissant. L'autre similarité importante apparaît dans le fait que la famille était souvent très restreinte; il était donc fréquent que les jeunes quittent la maison paternelle si la famille s'agrandissait à la suite d'un remariage. Ainsi, le départ de Siméon et de Peter ne semble pas incongru aux yeux d'un public français.

Il existe pourtant une différence essentielle entre ces modèles traditionnels. Alain Collomp affirme :

la structure du ménage reste toujours nucléaire : jamais plus d'un couple marié vivant à même feu sous le même toit, parfois moins... ⁽¹⁹⁾

Les nouveaux venus ne seraient donc pas forcément bienvenus. On remarque effectivement que Siméon, Peter et même Cabot appellent Abbie «belle-mère» (Arnaud, p. 141 et 150) plutôt que «Maw» (O'Neill, p. 13 et 18) soulignant ainsi son statut de «pièce rapportée» suivant l'expression française consacrée. C'est ironiquement que Siméon lance : «Mère doit être dans la salle.» (Arnaud, p. 152) alors qu'Abbie commence déjà à s'approprier la maison.

Dans la société, cette mise à distance ne fait qu'augmenter. Bien que l'agrandissement de la famille soit toléré, «cette cohabitation, toutefois, est de

plus en plus mal supportée en raison des difficultés du logement urbain, surtout pour les classes populaires ⁽²⁰⁾». Désormais, les membres de la famille éloignée se voient de plus en plus remis à la charge de l'État. Ainsi, pour l'immédiat après-guerre, Martine Segalen remarque :

Les relations entre la famille et l'État se remodelent sans cesse. La mise en place d'un généreux État Providence conduit à penser qu'il dépouille la famille de ses fonctions «traditionnelles», puisqu'il se propose de prendre en charge les jeunes par une politique d'éducation et les vieux par une politique de retraite. La famille n'aurait donc plus de rôle à jouer... ⁽²¹⁾

Non seulement la famille se réduit, mais elle ne se sent plus obligée d'accueillir qui que ce soit.

Cette tendance paraît clairement dans l'adaptation par Paule de Beaumont d'*Un Tramway nommé Désir*. Alors que dans le texte original, Blanche implore l'aide de Stella, dans la traduction, leurs relations sont beaucoup plus tendues. Dès son arrivée, Blanche fait d'amers reproches à sa sœur. Elle l'accuse de l'avoir «laissé tomber» (de Beaumont, p. 28) alors que l'anglais dit de façon plus ambiguë : «you left us» (Williams, p. 15). Dans la même scène, elle lui dit encore : «tu n'as pensé qu'à toi» (de Beaumont, p. 33) bien que Williams écrive : «you (...) looked out for yourself» (p. 20) dissipant alors l'ambiguïté du «you left us». Il existe aussi de nombreux exemples qui montrent que Blanche se sent beaucoup moins bien accueillie au sein de cette petite famille. Elle interroge : «Est-ce que je vais plaire à Stanley? ou bien serai-je une dame en visite?... Stella?» (de Beaumont, p. 30); en anglais, elle demande : «Will Stanley like me, or will I be just a visiting in-law, Stella?» (Williams, p. 17). Elle n'est pas sûre d'être acceptée, mais ne doute

aucunement de son appartenance à la famille. Elle se résigne à reconnaître Stanley comme beau-frère lorsqu'elle annonce : «he's what we need to mix our blood now that we've lost Belle Reve» (Williams, p.45), mais la traduction française élimine cette tentative de réconciliation. Enfin, face à la réalité de n'être prise en charge : ni par Mitch ni par le couple, elle s'écrie : «I will not be taken for granted» (Williams, p. 134), alors que le français n'indique rien, comme si elle avait toujours su qu'elle n'avait aucune chance de s'intégrer dans ce petit cercle.

Cette différence d'attitude se traduit directement dans le choix des mots de Blanche. Dans l'adaptation française, on remarque une froideur dans ses relations avec sa soeur. Alors qu'elle perd son sang-froid en présence de Stella, elle conserve sa dignité de femme du monde. Les mots «put out», «hard knocks» (Williams, p. 95) qui témoignent d'une certaine vulgarité sont remplacés par «je ne suis pas imbuvable» et «des coups que ma vanité a reçus» (de Beaumont, p. 123) qui démontrent une maîtrise de soi. Cette idée est renforcée dans la séquence suivante où Blanche parle d'une manière beaucoup plus sèche et impérative, montrant ainsi qu'elle n'a besoin de l'aide de personne :

BLANCHE - Oh, keep your hands off me, Stella. What is the matter with you? ⁽²²⁾

BLANCHE - Stella! Ôte ta main.
Qu'est-ce qui te prend? ⁽²³⁾

L'idiolecte de Blanche est affecté par ce léger déplacement dans ses relations avec sa soeur. De même, les rares actes de civilité entre Stanley et Blanche ont été gommés : Blanche n'a jamais été admise en tant que membre de cette famille. Enfin, on remarque que la famille perd de son importance dans les

références que font les personnages à Belle Reve. Tantôt «home-place» (Williams, p. 9; 120) est remplacé par «propriété» (de Beaumont, p. 19) tantôt par «Belle-Rêve» (p. 151). N'ayant aucun modèle semblable dans le théâtre français sur lequel baser une représentation de la famille, la traductrice omet ces liens entre les personnages au profit d'autres conflits plus accessibles à la mentalité du pays.

Cette perception différente de la réalité entre les deux pays se reflète également dans la traduction de *Mort d'un commis voyageur*. Le soin qu'a pris Miller de décrire les relations entre les personnages n'a pas été respecté par le traducteur; le mélange des idiolectes et des sociolectes a souvent été gommé, ce qui détruit les liens qui existent entre Willy et Biff. Ainsi, les similarités reproduites entre père et fils n'existent plus. Biff demande : «Pourquoi papa ne me prend-il pas au sérieux?» (Gérôme, p. 222) au lieu de «Why does Dad mock me all the time?» (Miller, p. 21), ce qui montre déjà un léger déplacement. Cette différence s'accroît par l'omission du commentaire de Willy : «You hear the spite [in Biff's words]!» (Miller, p. 130) qui rappelle la question de Biff. Il existe un manque de compréhension profond entre ces deux personnages qui n'est pas transmis dans la traduction. D'ailleurs, une grande partie de la dispute entre le père et le fils a été coupée (des pages 129-130) ainsi que certaines récurrences des thèmes mentionnés dans le chapitre précédent.

Les thèmes explorés par les dramaturges français et américains sont également très ancrés dans les préoccupations de leur société respective. Miller insiste :

I am simply asking for a theatre in which an adult who wants

to live can find plays that will heighten his awareness of what living in our times involves.

Society is inside man and man is inside society, and you cannot even create a truthfully drawn psychology entity on the stage until you understand his social relations... ⁽²⁴⁾

Si l'homme se définit selon la société qui l'entoure, la réalité que l'écrivain décrit ne correspond pas forcément à celle d'une autre culture. Il est donc compréhensible que le traducteur ait retranché ces parties qui décrivent une réalité uniquement américaine.

Suivant cette idée, l'image du «rêve américain» a évidemment très peu d'impact sur une société qui n'en possède pas les valeurs et dont le passé est complètement différent. Si le rêve américain dérive de l'idée française de Condillac, à savoir que chacun a droit au bonheur, son interprétation est très différente dans les deux pays.

Aux États-Unis, tout le monde est égal au départ. Le rêve américain est accessible à tous dans un pays nouvellement indépendant où *a priori* il n'existe pas de stratification sociale ou économique. Le rêve américain prend très vite une connotation d'accumulation de biens matériels qui apportent le bonheur. En France, aussi, l'idée d'égalité existe, mais elle se manifeste davantage comme possibilité de promotion sociale. Ce n'est pas une société sans classes, mais une société qui permet d'accéder à un rang social plus élevé. Cette promotion sociale se fait grâce à l'éducation qui permet de développer ses talents. Il est préférable d'être instruit plutôt que riche. Ainsi, la réussite se mesure moins par la fortune et les possessions que par le talent.

Par extension, on peut conclure que dans la société américaine, chacun

accède au bonheur grâce à ses talents personnels, sans aucune aide extérieure; dans la société française, chacun accède au bonheur grâce à ses talents personnels avec l'aide de l'État, notamment par le biais de l'éducation. Il s'ensuit que l'Américain garde son bonheur pour lui alors que le Français restitue à l'État ce qui lui a été donné en se mettant à son service. Pour cette même raison, les Américains refusent l'ingérence de l'État dans la vie privée et économique des individus alors que les Français acceptent au contraire cette intervention. Enfin, cette indépendance vis-à-vis de l'État mène les Américains à valoriser énormément leur liberté et leur individualité alors que les Français cherchent plus à s'intégrer dans le système qui assure leur promotion.

Une autre grande différence réside dans le fait que les Américains perçoivent leur pays comme le berceau de la démocratie. Toutes les possibilités sont permises dans ce pays neuf. En France, la Révolution a fait place d'abord à une monarchie constitutionnelle, ensuite au régime de la Terreur, enfin au Directoire. Comparativement aux États-Unis, ces débuts sont difficiles et peu convaincants pour la démocratie et incitent peu au développement d'un «rêve» à l'américaine ou d'une autre idée de liberté. Qu'advient-il de ces différences dans la traduction?

La traduction de *Désire Under the Elms* reste relativement fidèle au texte de départ. Le mythe des cowboys et des Indiens et de la ruée vers l'or est assez présent dans la littérature populaire et le cinéma pour être compris des spectateurs. Toutefois, certains passages trahissent cette perception différente de la liberté et de l'individualisme. Dans le texte anglais, Cabot est sous l'influence d'une force qui le motive personnellement d'abord et le presse

ensuite à motiver les autres : «somethin' - drivin' him - t' drive us» (O'Neill, p. 6) alors qu'en français, il se transforme en pur exploiteur : «c'est quelque chose... qui le pousse... à nous exploiter» (Arnaud, p. 132). La récurrence du mot «soft» qui signifie, selon Cabot, la faiblesse et un manque de personnalité, est gommée dans la traduction. On trouve : «Il [Eben] est si gnangnan» (Arnaud, p. 162) à la place de «He's so thunderin' soft» (O'Neill, p. 26) et «je lui ferai sauter sa cervelle de con» (p. 164) plutôt que «I'll git the shotgun an' blow his soft brains» (O'Neill, p. 28). L'image de manque de force est également gommée dans la traduction de «a weak thin' like yew» (O'Neill, p. 34) par «un pauvre type comme toi» (p. 171). Il ne suffit pas d'être riche, il faut aussi être motivé, indépendant, dur de caractère pour se détacher de la norme et réussir. Cette même idée paraît dans *A Streetcar Named Desire* lorsque Blanche dit avec résignation : «I was never hard or self-sufficient enough. When people are soft...» (Williams, p. 92). En français, elle s'arrête seulement sur le fait qu'elle est dépossédée : «quand on est seule, quand on n'a plus un sou...» (de Beaumont, p. 119).

Toutefois, qui dit «rêve», dit aussi regret et désillusion. Ainsi, Blanche, comme nous l'avons vu, pour éblouir son entourage et pour se convaincre de son rôle, s'invente un personnage qui représente ce qu'elle voudrait être. Elle dit : «I - I don't know why Stella wants to observe my birthday! I'd much rather forget it - when you reach 27! Well - age is a subject that you'd prefer to - ignore!» (Williams, p. 135). Elle vit dans le passé. La version française ne contient ni cette séquence, ni celle où Blanche avoue que les charmes d'une femme sont une illusion, ce qui trahit une compréhension différente de l'image du rêve. Une étrange scène confirme cette observation. Blanche s'exclame :

This - shuffling about and mumbling
 - "One tube smashed - beer -
 bottles - mess in the kitchen!" as if
 nothing out of the ordinary has
 happened (²⁵)!

Cette façon de tourner sur place, de
 rêver sur des lampes mortes, des
 bouteilles mortes, des fourneaux
 morts; d'accepter toute cette mort
 comme une chose normale...
 Stella (²⁶)!

Dans la version de Paule de Beaumont, la mort s'infiltré partout. La longue tirade de Blanche sur la perte de Belle Reve est d'ailleurs intacte. Les illusions n'existent pas, le passé est enterré et ne refera plus surface. Cette vision pessimiste est sans doute liée aux événements de la Deuxième Guerre mondiale que l'on veut refouler. Aussi, dans la philosophie existentialiste de Sartre, «le pour-soi s'affirme en "néantissant" ses tendances, prédispositions, habitudes, et il prend conscience de lui-même dans le sentiment d'angoisse suscité par son pouvoir de décision absolue (²⁷)». Le personnage original de Blanche exprime son horreur devant ce qu'elle perçoit comme une déchéance sociale, le mariage de Stella avec un ouvrier. Dans la scène, elle essaie de convaincre Stella que, pour sa part, elle ne renoncera pas à ses valeurs et qu'elle va reprendre sa vie en main. Sa tirade prend un aspect négatif dans la version française où l'on sous-entend que le passé empêche de progresser et que, par conséquent, il faut l'anéantir, ne plus «accepter toute cette mort comme une chose de normal». Le texte de Williams, par contre, n'évoque que le *regret* du passé, regret qui implique la possibilité d'un *retour* au rêve, à Belle Reve.

Ce même déplacement se constate dans la version française de *Death of A Salesman*. Si Miller a été quelque peu influencé par la philosophie émergente de l'existentialisme, il ne cache pas sa volonté de surpasser cette idée :

Although Miller's plays increasingly dramatize the absurdist element in human experience, he is never content with simply defining the absurdity or chronicling its manifestations. (...) For him, drama must move further and reach higher; it must explore the possibilities of the "engaged man who has sought to live actively in the knowledge of his own absurdity" (²⁸).

Une fois de plus, le discours des deux sociétés, celle du texte original et celle de la traduction, ne coïncide pas. Le traducteur a uniformisé le sociolecte de Willy, pour montrer qu'il n'a pas conscience de sa situation réelle (cette idée peut être renforcée par le fait que Willy vit dans le passé et ne se rend donc pas toujours compte de la réalité morne du présent). Les allusions mythologiques, le vocabulaire recherché ont donc été gommés, comme on l'a vu précédemment. L'intention de Miller, toutefois, était bien de montrer le contraire : Willy se trompe, se cache la vérité en se fabriquant un autre personnage tout comme Blanche. Le spectateur se rend compte du fait que Willy connaît sa véritable situation, car dans ses moments de désespoir il parle le sociolecte de sa classe.

De même, comme dans *A Streetcar Named Desire*, certains éléments de rêve, d'illusion et de mensonge disparaissent. Happy raconte à son frère : «You know how honest I am» (Miller, p. 25), sachant très bien qu'il ment, mais ce commentaire a été omis dans le texte français. De même Willy dit à Biff : «Je vois clair dans ton jeu... Je vois clair.» (Gérôme, p. 359), alors qu'en anglais, il annonce : «Spite, spite is the word of your undoing!» (Miller, p. 130). Il refuse de comprendre Biff, rejette les rêves de son fils, ne voyant que ses propres projets. Il ajoute d'ailleurs dans la même scène : «I won't take the rap for this, you hear?» (p. 130). Seule l'image du «self-made man»

est valable, toute autre approche de la vie est vouée à l'échec. Enfin, Happy, héritier des rêves de son père, fait preuve du même entêtement lorsqu'il déclame : «I'm not licked that easily. I'm staying right here in this city and I'm gonna beat this racket!» (Miller, p. 138). En français, par contre, il lance un défi : «je ne me laisse pas abattre aussi facilement, parce que moi, je reste dans cette ville de merde... et que je vais leur montrer qui je suis...» (Gérôme, p. 369); il ne s'identifie pas de la même façon au rêve de son père, il veut simplement prendre sa revanche.

Ces nombreux exemples démontrent que, même si le traducteur a une bonne connaissance du texte, il n'est pas toujours capable de se dissocier de sa propre idéologie et, soit il efface ou modifie certains éléments qui ne concordent pas avec les discours qui circulent dans la société réceptrice, soit il ajoute des idées qui appartiennent à sa propre vision du monde.

3.2 Le théâtre au Québec

Le théâtre québécois a suivi une évolution très différente de la dramaturgie française. On peut retracer les premières oeuvres québécoises en 1606, mais ce n'est qu'à partir de 1900 que ce théâtre prend véritablement son essor. Dès lors, il adopte une position opposée à celui de la France :

La plupart des pièces (...) se réfèrent à des situations familiales connues, à des événements précis, historiques ou politiques, à des héritages culturels ou religieux bien identifiés ⁽²⁹⁾.

Le Québec, ayant créé une société très différente de celle qui l'avait colonisé, forge ainsi son propre théâtre, reflétant ses réalités et employant sa propre langue. Il revendique de cette façon l'authenticité de son théâtre et adopte une position décentrée par rapport à la France.

Faisant partie du continent américain, le Québec se tourne naturellement vers son voisin du Sud puisqu'il «partage avec les autres littératures francophones d'Amérique un nombre considérable de traits en commun, allant jusqu'à l'identité de certaines locutions ou expressions» et constitue également «une enclave francophone dans le même espace géographique (...), après avoir vécu le même processus historique de colonisation européenne suivi d'une rupture avec sa métropole ⁽³⁰⁾». On remarque donc la forte attraction du Québec pour les États-Unis. Il est par ailleurs intéressant de noter que le théâtre québécois, comme le théâtre américain, ont tous deux longtemps cherché leur voie. Jean-Claude Godin et Laurent Mailhot s'interrogent à ce sujet : «On peut se demander, toutefois, si la difficile et tardive éclosion d'un théâtre national n'est pas un phénomène nord-américain ⁽³¹⁾». Enfin, pour montrer à quel point les deux sociétés se rejoignent, Annie Brisset souligne que, toutes langues confondues, parmi les oeuvres théâtrales traduites entre 1968 et 1988, près de 40% appartiennent au seul répertoire américain ⁽³²⁾.

3.2.1 La fonction du joual

Le théâtre québécois se détache très rapidement des autres littératures francophones par l'utilisation constante du joual qui marque son apparition en 1968 avec la création des *Belles-Soeurs*. De même que les États-Unis ont créé le «Language Mouvement» pour se libérer du joug culturel de la Grande-Bretagne, le Québec choisit de se distinguer de la France en inventant un mode d'expression différent. Selon l'oreille québécoise, le français de France paraît factice, emprunté, faux et trop châtié. Ainsi, «l'adaptation transpose des niveaux de langue à forte connotation (*cockney-joual*); elle peut aussi déplacer le temps et l'espace, trouver des équivalents aux systèmes socio-culturels ⁽³³⁾.»

Dans les traductions québécoises de *Desire Under the Elms*, on retrouve les mêmes accents et sonorités, le même rythme lent et saccadé dans l'utilisation du joual et dans le vernaculaire rural d'O'Neill, comme on le voit dans les extraits suivants :

SIMEON - I rec'lect -- now an' agin. Makes it lonesome. She'd hair long's a hoss' tail -- an' yaller like gold ⁽³⁴⁾!

SIMEON - Ça me r'vient par escousses. J'me sens tu-seul. A avà les chfeux comme une queue de cheval, plus blonds que d'l'or ⁽³⁵⁾!

SIMEON - Ça me r'vient, de temps en temps. Ça rend ben seul. Elle avait les cheveux longs comme une queue de cheval, pis tout jaune comme de l'or ⁽³⁶⁾!

Comme le sociolecte d'O'Neill, le joual est un vernaculaire rural, l'expression

d'un groupe minoritaire, une «langue d'exil, de partage et de séparation (³⁷)». Les deux dialectes se retrouvent dans le même contexte social en ce qu'ils se détachent de la littérature classique qui les étouffe. Annie Brisset constate :

Les dramaturges remplacent la langue référentielle (Gobard), langue «policée» des modèles français, par la langue vernaculaire (plus exactement par une variation sociolectale) (...) «distincte» du français de France...(³⁸)

Ce choix, toutefois, ne semble pas être conscient. Laurent Mailhot, par exemple, décrit cette forme d'expression de la manière suivante : «le *joual* n'est pas utilisé comme langue (ou dialecte, patois), mais comme un langage dramatique, comique, tragique, grotesque, critique, lyrique, pour un effet de réel, de verve, de re-connaissance (³⁹).» Les différences entre les deux traductions le démontrent. La première traduction de R. Ripps et Y. Sauvageau, pourtant très pittoresque, n'est pas très phonétique. Le spectateur n'est pas encore complètement accoutumé à entendre au théâtre, lieu de culture, cette langue qui lui est pourtant familière. La deuxième traduction, par contre, est extrêmement marquée dans sa transcription du *joual*. Ainsi, on constate la graphie de «avá» et «chfeux» et la contraction de «r'vient» et «d'l'or». Le public, ayant l'oreille formée à cette langue, pouvant s'identifier avec elle au niveau social et politique, peut l'accepter dans sa forme la plus excessive.

Le phénomène contraire s'observe dans les adaptations de *A Streetcar Named Desire*. Critiquant la traduction de Guy Dufresne, Paul Lefebvre remarque :

portant la marque d'une époque où la langue populaire québécoise en était encore à s'affirmer comme langue théâtrale et langue de traduction, sa version met excessivement en valeur le côté pittoresque de sa langue d'arrivée (...) A ce propos, plusieurs personnes m'ont affirmé sur la foi de leurs souvenirs que Dufresne avait transposé l'action à Montréal alors qu'il n'en est rien ⁽⁴⁰⁾.

Si le joul convient parfaitement au sociolecte de O'Neill par les similitudes dans l'évolution et les contraintes sociales des deux vernaculaires, il ne convient pas forcément au parler aristocratique de Blanche. Dufresne était certes conscient du fait que les registres de langue entre Blanche et Stanley étaient opposés, comme le démontre la juxtaposition de ces deux répliques :

BLANCHE - Ai-je bien compris qu'il y aura ici une partie de poker à laquelle nous, les dames, ne sommes cordialement PAS invitées?
 STANLEY - En plein ça, oué ⁽⁴¹⁾!

En revanche, on relève des relâchements dans le sociolecte de Blanche, là où l'original n'en indique pas. Ainsi, elle avoue à Stella : «Oui, j'veux Mitch... un besoin fou! Pense donc, si ç'arrive...» (Dufresne, p. 51) ou «Qu'est-ce que j'dis là!» (p. 31). P. Lefebvre, dans sa volonté de «rétablir le texte» propose à la place, «je veux Mitch... et *j'en ai besoin*. Pense-y! Si ça marche!» (Lefebvre, p. 114) et «m'entendez-vous déparler» (p. 71). P. Lefebvre, ayant quelques années de recul par rapport à son confrère qui appartenait directement au mouvement populaire québécois, adopte une approche plus «neutre» vis-à-vis du texte et choisit de traduire le parler de Blanche par du «québécois soutenu». Il avoue :

L'expression j'en conviens, peut paraître un peu vague mais elle tente de cerner une langue parlée (...) qui échappe à la mollesse d'une certaine conception du langage courant et qui évite de mettre en évidence sa dimension locale (⁴²).

En d'autres termes, il cherche à transposer les expressions précieuses qu'emploie Blanche pour échapper à son milieu, dans un sociolecte plus recherché que le joual qui est, par définition, le sociolecte du peuple. Il prend une position plus large : le québécois ne se confond pas avec le joual. Son approche correspond plus à celle de Michel Tremblay qui écrit : «La culture d'un pays doit être une mosaïque de toutes les facettes de son peuple et non pas de l'unique face de son élite (⁴³)».

Enfin, on observe les mêmes occurrences dans *Mort d'un commis voyageur*, traduit par Michel Dumont et Marc Grégoire. Dans cette première traduction québécoise, le registre de Willy a été uniformisé de bout en bout; Willy, on le verra dans les exemples qui suivent, ne parle plus que le sociolecte de l'ouvrier montréalais. Cette approche surprend très peu quand on sait l'importance du col-bleu dans le théâtre québécois. Ainsi, Marcel Dubé avoue :

Le genre de tragédie moderne que j'aime le mieux, que je trouve le plus beau, c'est *La Mort d'un commis-voyageur*, de l'américain Arthur Miller, qui, lui, montre la tragédie dans la vie quotidienne (⁴⁴).

L'homme moyen, toutefois, n'assaisonne pas ses tirades de mots recherchés comme le fait Willy. En anglais, Willy déclare : «the trees are so thick, and the sun is warm. I opened the windshield and just let the warm air bathe

over me» (Miller, p. 14), mais en québécois, cela devient : «Y avait des arbres partout, du soleil... J'ai baissé l'pare-brise pour sentir le vent sus mon visage» (Dumont et Grégoire, p. 2). De même, l'allusion mythologique à Adonis disparaît : «Toué jours, j'r'mercie l'bon Dieu d'm'avoir donné des beaux garçons costauds comme vous autres» (Dumont et Grégoire, p. 18) et le passage où Willy fait les louanges de son fils est réduit considérablement : «God Almighty, he'll be great yet. A star like that, magnificent, can never really fade away!» (Miller, p. 68), «C'était extraordinaire!» (Dumont et Grégoire, p. 51). Comme pour Blanche dans la version de Dufresne, les éléments qui paraissaient trop raffinés ont été éliminés au profit d'une langue plus familière. De même que les sociolectes américains ont été ramenés à une norme française dans les traductions françaises, ces vernaculaires ont été retransposés en joul pour répondre à la norme québécoise.

3.2.2 Les thèmes du théâtre québécois

La famille, au Québec, joue un rôle essentiel et est certainement l'un des thèmes les plus explorés. D'ailleurs, dans le panorama du théâtre québécois que proposent Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, trois chapitres entiers sont consacrés à la perception de la famille par les dramaturges contemporains. Cette préoccupation peut être facilement rattachée à deux visions complémentaires. D'un côté, la famille représente un «microcosme social où l'individu définit son existence profonde au sein d'une communauté physique et humaine qui l'a modelé ⁽⁴⁵⁾» et se trouve être ainsi un milieu idéal pour le

développement des personnages. D'un autre côté, elle est indissociable de l'évolution de la société québécoise de par l'importance qu'elle a joué dans la colonisation du pays. Comme aux États-Unis, la religion joue le même rôle de protection et de définition des comportements à l'intérieur de la société et de la famille : le père est le patriarche, secondé de sa femme et de ses enfants. Il reste très peu de place pour une remise en question de cette hiérarchie puisqu'elle répond aux besoins imposés par un environnement hostile.

On peut d'ailleurs constater que les deux versions québécoises de *Desire Under the Elms* recréent de très près les valeurs familiales exposées dans la version originale. Cette pièce, représentant la hiérarchie traditionnelle de la famille, correspond au vécu antérieur québécois. En fait, dans les deux traductions, on semble même insister sur les rôles familiaux, en particulier dans les relations entre père et fils. Ainsi, dans le texte de Michel Dumont et de Marc Grégoire, Eben fait constamment référence à Ephraïm par «l'père» ou «l'vieux» (nous comptons plus de huit occurrences), là où O'Neill n'indique rien ou emploie simplement le pronom «he». L'insistance est moins marquée dans la version d'Yves Sauvageau et de Robert Ripps (on ne compte que deux ou trois occurrences), mais elle ressort d'autant plus que les auteurs emploient, nous l'avons dit, les désignations typiquement québécoises de «son père» ou «vieux père». De même, les liens affectifs entre le nouveau-né et les parents se resserrent. Dans la traduction de Dumont et Grégoire, Abbie et Ephraïm appellent le bébé, «le p'tit» et «cet enfant-là» alors que O'Neill n'utilise que le pronom «he». Ripps et Sauvageau soulignent pareillement l'affection des parents en remplaçant «r'jeton» par «p'tit» après la naissance de l'enfant.

Ces modifications subtiles sont sans doute motivées par l'existence d'un idéal de la famille à une époque où le passé et l'avenir étaient fixes, où

chacun avait un rôle défini et indiscuté à remplir. Françoise Loranger affirme :

Autrefois, il n'y avait, pour le fils, que deux solutions : s'identifier avec le père ou bien tuer le père et rejeter tout ce qui venait de lui, traditions, coutumes, etc (⁴⁶).

Il paraît clair, dès le début de la pièce, qu'Eben va prendre la relève de son père. Peut-être ne l'apprécie-t-il pas, mais il se doit de le respecter puisqu'il va assumer la continuation de la famille (⁴⁷). C'est d'autant plus significatif qu'Eben se concentre sur son père dans les premières pages (Dumont et Grégoire, pp. 13-20) alors qu'il sait son héritage non menacé. Ensuite, Eben ayant perdu la confiance d'Ephraïm, le nouveau fils, porteur du flambeau familial, prend la place d'Eben et gagne donc la faveur des parents. Les deux traductions québécoises insistent donc plus sur les relations entre les différents membres de la famille que sur le renoncement à la liberté de l'individu par rapport à la famille qui, au contraire, marque le texte américain.

Ce traditionnalisme persiste également dans *Un tramway s'appelaît Désir* de Guy Dufresne. Stella, par exemple, est beaucoup plus passive vis-à-vis de Stanley et s'affirme beaucoup moins. En anglais, elle n'hésite pas à faire face à son mari : «Don't be such an idiot, Stanley!» (Williams, p. 34), alors qu'en français, elle dit simplement : «Perds-tu la tête?» (Dufresne, p. 18); en anglais, elle réclame son dû : «you'd better give me some money» (Williams, p. 29), mais en français elle hésite : «C'qui fait que... si tu m'donnais que'ques cennes...» (Dufresne, p. 15); enfin, elle n'ose l'attaquer qu'indirectement : «Mais y en a qui ont plaisir à la voir s'faire MEURTRIR... s'faire DEMOLIR» (Dufresnes, p. 74), alors qu'elle l'accuse en anglais : «people like you abused her, and

forced her to change!» (Williams, p. 136). Jean Le Moyne remarque ainsi :

la mère canadienne-française se dresse en calicot, sur son
prélart, devant un poêle ou une marmite, un petit sur la hanche
de gauche... Notre image a beau ne correspondre à rien d'actuel
ou à peu près, elle s'impose avec insistance, elle est familière
à tous et constitue une référence valable pour tous (⁴⁸).

Aussi n'est-il pas surprenant de voir l'accent mis sur la volonté de Blanche d'appartenir à une famille, l'idée de rester vieille-fille devenant intolérable. Blanche insiste lourdement sur le fait qu'elle est seule et sans ressources dans un monde sans pitié. Elle dit à sa soeur : «Quand tu te vois parmi les "TENDRES"... que tu te sens à la merci des gens...» (Dufresne, p. 49); en anglais elle dit simplement : «When people are soft...» (Williams, p. 92), il n'est pas question d'être examinée par les autres. De même, en français, elle a «*besoin...* que l'on s'occupe [d'elle]» (Dufresne, p. 49, nous soulignons); en anglais, «I love to be waited on...» (Williams, p. 93), faisant ainsi preuve de coquetterie plus que d'appel à la pitié. Enfin, il existe deux exemples caractérisés où Blanche se sent déchirée entre le désir de s'intégrer à la famille Kowalski et celui de trouver ailleurs sa propre place. Elle demande avec inquiétude : «Stanley... va-t-il m'accueillir... comme une belle-soeur, parce qu'il ne peut faire autrement!» (Dufresne, p. 9) et plus tard elle confie : «je peux vous laisser et ne plus causer d'ennuis à personne, ne plus être à charge à personne...» (p. 51). Dans le texte de Williams, ces mêmes préoccupations la taraudent mais à un moindre degré : «Will Stanley like me, or will I just be a visiting in-law, Stella?» (Williams, p. 17) et «I can leave here and not be anyone's problem...» (p. 95). On voit donc que certains

stéréotypes de la femme québécoise ont été transposés dans le texte de Dufresne.

Sur ce plan, les différences entre le texte original et la traduction sont pratiquement inexistantes dans la version de Lefebvre. On ne relève qu'une divergence importante qui renforce le mépris de Blanche à l'égard de son beau-frère, lorsqu'elle dit à Stella : «Mais vivre avec ça? Tomber enceinte de ça?» (Lefebvre, p. 97). Toutefois, cet exemple n'est pas assez significatif pour en tirer une conclusion. Situé dans une époque marquée par le féminisme, le traducteur a une vision plus distanciée que celle de son prédécesseur, de sorte qu'il redonne aux femmes de Williams le caractère que Dufresne leur avait enlevé.

Après la Deuxième Guerre mondiale, la dynamique familiale commence à se transformer véritablement. Avec le rejet complet des valeurs religieuses et le besoin de s'affirmer en tant que nation, il se produit une rupture dans les rôles traditionnels. Voici ce qu'on lit dans un traité datant de 1952, époque de la pièce de Miller :

Même si la forme traditionnelle de la famille est mieux conservée dans la famille canadienne-française que dans la famille anglo-américaine, l'influence qu'elle subit de celle-ci ne saurait être niée. (...) L'influence religieuse diminue; l'organisation des loisirs se fait en dehors du foyer. Le rôle social de l'individu remplace celui de la famille dans la hiérarchie sociale ⁽⁴⁹⁾.

On remarque ainsi, dans la traduction québécoise de *Mort d'un commis voyageur*, une fidélité dans le discours des personnages, au niveau familial, beaucoup plus marquée que dans la traduction française. Les liens entre père

et fils qui se précisent dans l'utilisation de certains mots ont été maintenus et démontrent le souci du traducteur de retransmettre ces éléments qu'il considère importants puisqu'ils seront compris de l'auditoire québécois.

Ce serait par contre une erreur de supposer que deux cultures différentes coïncident parfaitement dans l'une des institutions les plus fondamentales d'une société. Aussi relève-t-on des changements autres que ceux observés dans la traduction française. En effet, on observe un effacement complet des ressemblances entre Willy et Biff. Tous deux sont soumis à la même incertitude sociale qui règne autour d'eux, mais dans la traduction, Biff semble rejeter complètement son père, alors que dans l'original le lecteur sent qu'il ne peut se libérer de l'emprise paternelle, ce qui accentue la tension : Biff pourra-t-il échapper au cercle vicieux? Dans la version québécoise, Biff refuse d'admettre qu'il admire encore certaines qualités chez son père - celle par exemple de vivre simplement - ou qu'il a des doutes, lui aussi, sur son avenir. Ainsi, des phrases comme : «I don't know what I'm supposed to want» (Miller, p. 22), «I can't take hold of some kind of life» (p. 57) rappellent le «I still - kind of feel temporary about myself» (p. 51) de Willy; toutes ces phrases ont été omises. De même, un épisode entier montrant la ressemblance entre les deux a été supprimé. Happy accuse son frère de siffler dans les ascenseurs, acte qui ne fait pas sérieux. Willy renchérit :

WILLY - Bernard does not whistle in the elevator, I assure you.

BIFF - Yeah, but you do, Pop.

WILLY - I never in my life whistled in an elevator! And who in the business world thinks I'm crazy?

BIFF - I didn't mean it like that, Pop (⁵⁰).

Cette dernière réplique signale que Biff voulait établir le contact avec son

père, lui montrer qu'ils avaient quelque chose en commun. En supprimant ce segment, la traduction montre non pas que Biff cherche à nouer un contact avec son père, mais qu'il cherche seulement à prendre sa place au sein de la famille. D'ailleurs, à un moment, excédé par l'intransigeance de Willy, il s'exclame : «The man don't know who we are! The man is gonna know!» (Miller, p. 131) alors qu'en québécois il se limite à : «tu ne me connais même pas!» (Dumont et Grégoire, p. 106). Il ne cherche pas à se faire connaître par son père; il renie complètement celui-ci.

Ce rejet peut s'expliquer par le manque d'autorité du père dans la nouvelle société québécoise. Comme dans la famille américaine, il est absent, dépassé par l'évolution des valeurs, mais en plus il se trouve tout en bas de la hiérarchie sociale québécoise. En effet, à cette époque, le Québec est encore sous l'influence du Canada anglais. Non seulement le père est-il physiquement absent, mais il est aussi absent par sa langue, car il n'est pas capable de s'exprimer dans la langue dominante. Naïm Kattan explique :

Le fils se rend vite compte que son père, avec la culture qu'il transmet, non seulement le distingue des autres enfants, mais le singularise et peut le marginaliser. Sa culture est inopérante, anachronique (⁵¹).

Contrairement au Biff américain, le Biff québécois préfère continuer sa vie sans attaches puisqu'il doit s'intégrer à une société différente de celle de son père.

Il est toutefois impossible de rompre complètement les liens. La famille reste encore l'expression du confort, de la sécurité. Le fils tend donc à se tourner vers la mère. On remarque des transformations en ce sens dans la

traduction québécoise. Pour établir un contact amical avec ses parents, Biff les interpelle en employant le mot «pal». Il utilise ce terme d'affection aussi bien pour sa mère que pour son père lorsqu'il veut exprimer son regret et manifester son amour pour eux. Dans la version québécoise, ce terme est retenu uniquement pour la mère (³²). De même, ne voulant pas que Linda entende Willy palabrer, Biff s'indigne : «Mom's hearing that! (...) With her in the house, brother!» (Miller, p. 27). En québécois, il s'exclame : «J'suis sûr que m'man l'entend (...) Pas d'danger qu'y penserait à m'man! Y pense pas à elle une maudite minute!» (Dumont et Grégoire, p. 13). Biff prend facilement le parti de sa mère. Aussi les scènes où Biff défend sa mère face à Willy n'ont-elles pas été changées.

Le thème du rêve américain pose un problème similaire : les sociétés québécoise et américaine, partageant un passé semblable, se rejoignent sur de nombreux points, mais ne coïncident pas complètement. Elles sont issues de la même dualité pionnière et on y retrouve le mythe de l'habitant et du coureur de bois. L'un reste à cultiver la terre et à fonder une famille, l'autre, lassé de la vie sédentaire, part continuellement vers de nouvelles contrées en quête d'aventures et de richesses.

Dans cette perspective, *Desire Under the Elms* répond tout à fait à ce genre de mentalité. Le père et le fils cadet restent à la ferme dans le but de la cultiver et de la faire prospérer alors que les deux frères quittent le berceau familial pour faire fortune dans l'Eldorado américain, la Californie. Ainsi, dans les traductions de R. Ripps et Y. Sauvageau et de M. Dumont et M. Grégoire, toutes les occurrences ayant trait à ce thème ont été fidèlement reproduites. Le tableau suivant permet de vérifier à quel point les trois

textes sont similaires :

auteur	O'Neill	Ripps/ Sauvageau	Dumont/ Grégoire
nombre d'occurrences			
California	22	22	24
West	15	14	14
gold/golden	20	21	22
free/freedom	18	16	16

On fait la même constatation pour des mots tels que «dur», «facile», «roche», «commode» qui sont indirectement reliés à cette image.

Aussi est-il déconcertant de remarquer que cette même idée a été complètement effacée dans le texte de Guy Dufresne, *Un tramway s'appelait Désir*. En effet, même le nom de la plantation qui symbolise le rêve évanoui de Blanche a été transformé de «Belle Reve» en «Belle Rive», optant ainsi pour la prononciation anglaise du mot (Belle «Reeve») plutôt que pour sa signification première (³³). De même, on remarque qu'une série d'éléments portant sur l'illusion, le rêve et le mensonge ont été gommés. Dans la fameuse séquence où Blanche révèle son jeu : «I know I fib a good deal. After all, a woman's charm is fifty percent illusion, but when a thing is important I tell the truth and this is the truth» (Williams, p. 41), elle dit en français : «J'admets que je batifole et que j'en mets, j'en invente! Après tout, le charme d'une femme se compose, pour une moitié, de batifolages - mais quand un sujet est d'importance, je dis la vérité» (Dufresne, p. 22). L'illusion transformée en batifolage perd de sa valeur en ce que le *batifolage* est un jeu, alors que l'*illusion* est une modification de la réalité. De même, le passage

où Stanley l'accuse de tromper tout le monde disparaît : «There's isn't a goddamn thing but imagination!... And lies and conceit and tricks!» (Williams, p. 158). Enfin, nous l'avons dit, la chanson de Blanche «It's Only a Paper Moon» est remplacée par un extrait de «Carmen» et ses manipulations de la réalité ne paraissent pas avec autant d'évidence : «I want to deceive him» (Williams, p. 95) devient «je veux donc lui en dire» (Dufresne, p. 51) et «I'll just - pretend I didn't notice...» (Williams, p. 141) est modifié en «Disons tout simplement... que je vois bien...» (Dufresne, p. 77).

Cette vision du monde est beaucoup moins surprenante quand on considère les positions divergentes des deux auteurs. Williams se place dans la perspective d'un passé regretté où l'homme blanc était le colonisateur, maître de son environnement, qui constituait une espèce d'aristocratie américaine. Il dit lui-même combien l'élégance et la culture du Sud lui manquent et combien il méprise le Nord dans sa poursuite incessante de l'argent. Le Québec, par contre, se voit comme la victime du colonisateur anglais. Annie Brisset parle de cette représentation symbolique dans le discours sur «l'infériorité sociale du Québec et l'exploitation dont il est victime depuis la conquête anglaise (³⁴)». Ainsi, Blanche abandonne son style aristocratique qui ne la situe pas dans le contexte québécois, pour se livrer à un discours plus simple dont les manipulations rusées lui permettent davantage de s'insérer dans une famille.

En fait, Belle Reve aussi perd de sa mystique liée au rêve pour devenir le berceau familial perdu. J.-C. Godin remarque qu'après l'avènement de la Révolution tranquille et du Flower Power, deux mouvements qui ont échoué à cause du «désenchantement face à un "régime libéral décadent";... une étonnante entreprise de récupération du passé» a eu lieu (³⁵). Par quoi est

donc représenté le passé? La famille, la ferme, la terre, telles qu'elles peuvent être perçues dans *Desire Under the Elms*. Les paysans québécois étaient peut-être pauvres, mais possédaient leur propre terre et maintenaient ainsi leur fierté. Godin et Mailhot écrivent à propos de *Inès Pérée et Inat Tendu* : «leur liberté ... est liée à la libération de la terre (⁵⁶)». Il s'agit donc de trouver un endroit qui est à soi. Belle Reve représentait cette sécurité, comme le témoigne Stella lorsqu'elle s'exclame : «Stanley, on a... perdu (NOT'MAISON) BELLE RIVE... La maison, la plantation, toute, oui!» (Dufresne, p. 16). Elle y attache une bien plus grande importance que dans l'original; Belle Reve était sa maison, lui appartenait en propre. D'ailleurs même Stanley, faisant désormais partie de la famille, se l'approprie : «Not' plantation d'BELLE RIVE» (p. 18). Cette idée est d'autant plus significative que même Lefebvre conserve l'image. Alors qu'il rétablît le rôle de Blanche dans son passé d'aristocratie, il donne la même importance à Belle Reve que son prédécesseur. Ainsi, Blanche insiste sur le fait qu'elle s'est battue pour sa terre : «Notre maison, moi j'y suis restée» (Lefebvre, p. 25). L'anglais indique seulement : «I stayed» (Williams, p. 20). De même, Stella dit : «Ça me rappelle encore plus la maison» (Lefebvre, p. 111) quand Williams écrit : «It makes it seem more like home» (p. 93). Enfin, Stanley, comme dans la première version, adopte Belle Reve comme sienne, lui qui représente l'immigrant déraciné, et annonce : «Est devant toi notre plantation...» (Lefebvre, p. 42).

La pièce *Mort d'un commis voyageur* prend une position légèrement différente. Après les espoirs brisés de la Révolution tranquille, «le présent (...) semble désespéré et, faute de voir une issue valable, un bonheur réalisable dans un enracinement humain et social, il semble que "la folie (soit) la seule solution" (⁵⁷)». Cette idée correspond de près à l'image morne de

l'anti-héros pris dans un engrenage social qui le réduit à l'impuissance. Ayant été déçu dans ses ambitions utopiques, il préfère poursuivre la vérité. Ce déplacement se vérifie facilement dans la traduction de Michel Dumont et Marc Grégoire. On observe que les éléments ayant typiquement trait au rêve américain ont été omis. Ainsi, «l'oubli» de phrases telles que : «some people accomplish something» (Miller, p. 15), «you always have to get ahead of the next fellow» (p. 22) et «he was success incarnate» (p. 41) montrent la résignation dans laquelle se complaisent les personnages québécois. Même la scène où Willy explique fièrement qu'il a réparé son plafond - un de ses rares accomplissements - a été retranchée. D'autres clichés tels que «personality always wins the day» (Miller, p. 65) et «where's the old humor, the old confidence?» (p. 21) n'apparaissent pas. La question de savoir où est passée la confiance en soi ne se pose même plus; celle-ci est perdue depuis trop longtemps. D'ailleurs, les personnages sont à tel point soumis qu'ils sont incapables de s'exprimer correctement :

Dilemme, impasse, car au langage incorrect correspondent l'humiliation et la défaite, alors que la conquête du «bien parler» apparaît utopique (⁵⁸).

Alors que le vocabulaire recherché de Willy reflétait encore un désir de réussite, l'utilisation du jolal représente le renoncement à une vie meilleure.

En revanche, si l'image du rêve est estompée, celle du mensonge est ravivée. On compte le même nombre d'occurrences des mots tels que tricheur (sept fois), menteur (une fois), mentir (une fois) et faux (une fois) qui correspondent à «lie» et «liar» (trois fois), «fake» et «phony» (huit fois). On remarque, de plus, une nette insistance sur la vérité et donc sur le mensonge

dans la confrontation finale entre Biff et Willy. Willy s'écrie : «C'est pas vrai! T'as menti!» (Dumont et Grégoire, p. 107) là où Miller écrit : «I am not a dime a dozen!» (p. 132). De même, Biff insiste : «Y a jamais personne dans c'maison-là qu'y a été capable de r'garder la vérité en face! Y a jamais eu dix minutes de vérité ici-d'dans!» (Dumont et Grégoire, p. 106), alors qu'il dit seulement en anglais : «We never told the truth for ten minutes in this house!» (Miller, p. 131). Enfin, en parlant de leur père à son enterrement, Happy s'exclame : «C'est pas vrai» aux accusations de son frère qui réplique : «Y s'est jamais r'gardé en face» (Dumont et Grégoire, p. 112). Dans le texte original, la conversation se déroule ainsi :

HAPPY - Don't say that!

BIFF - He never knew who he was (⁵⁹).

Étant donné que le rêve n'existe pas, la poursuite de la vérité prend une importance démesurée. Ainsi, on cherche à faire «éclater la vérité, à dévoiler le vrai visage des hommes : quête passionnée d'authenticité (⁶⁰)». Il est par conséquent significatif que les glissements en faveur de la vérité se situent aux endroits où Miller insistait plutôt sur le rêve, notamment lorsque Willy refuse d'accepter sa position sociale.

3.3 Conclusion

D'après l'étude des traductions françaises et québécoises, un constat s'impose, à savoir que les changements apportés sont associés aux discours qui circulent dans la société d'arrivée. Les traducteurs n'ont pas le recul nécessaire pour retransmettre de façon exacte les idées ou les représentations symboliques qui caractérisent la société d'où est issu le texte original. Les mots mêmes qu'ils emploient sont teintés par l'environnement auxquels ils appartiennent. Ils font écho aux discours ambiants, ceux de la société réceptrice.

1. Annie Brisset. «L'identité ou le sujet social de la traduction», dans *Traduire le théâtre aujourd'hui?*, sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1993, p. 11.
2. Jean-Paul Sartre. *Un théâtre de situations*, Paris, Collection Idées, Gallimard, 1973, p. 160.
3. *Ibid.*, p. 160.
4. *Ibid.*, p. 42.
5. Claude Duneton. *Parler croquant*, Paris, Stock, 1973, p. 45.
6. *Ibid.*, p. 149.
7. *Ibid.*, p. 150.
8. Nous insistons sur le fait que des formes vernaculaires telles que l'occitan, le breton et d'autres langues régionales subsistent en France. Elles sont toutefois marginalisées et ne s'inscrivent pas dans le discours dominant de la société française.
9. Eugene O'Neill traduit par Michel Arnaud, *Désir sous les ormes*, dans *Théâtre complet d'Eugene O'Neill*, Paris, L'Arche, 1963, p. 128.
10. *Ibid.*, p. 128.
11. Claude Duneton, *op. cit.*, p. 14.
12. Françoise Morvan, «A propos d'une expérience de traduction : *Désir sous les ormes* d'Eugène O'Neill», dans *Traduction, terminologie, rédaction*, vol. VII, n° 2, 1994, p. 68.
13. On a d'ailleurs reproché à Miller de changer ainsi de registre pour faire place à une langue plus conventionnelle. Leonard Moss remarque : «His desire to formulate "social" truths has restricted his talent for capturing inward urgencies in colloquial language» (Moss, 1982, p. 114).
14. Paul Surer. *Cinquante ans de théâtre*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969, p. 244-245. Il est toutefois important de mentionner que le théâtre français connaissait à cette époque un retour au classicisme et reprenait souvent des personnages mythologiques pour exprimer les problèmes actuels. Il semble donc contradictoire que le traducteur choisisse d'éliminer les allusions mythologiques utilisées par Willy. Sans doute ce mélange de réalisme et de classicisme ne correspondait-il pas aux attentes du public qui était exposé soit à l'un soit à l'autre. Cette divergence peut aussi s'expliquer au niveau des courants philosophiques de l'époque.
15. Monod, Sylvère, éd. *Les sixièmes assises de la traduction littéraire, Arles 1989 : traduire le théâtre*, Arles, Atlas, Actes du Sud, 1990.

16. Paul-Louis Mignon. *Panorama du théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1978, p. 139.
17. *Ibid.*, p. 220.
18. Alain Collomp. «Les formes de la famille. Approche historique», dans *La famille, l'état de ses savoirs*, sous la direction de François de Singly, Paris, La Découverte, 1991, p. 19.
19. *Ibid.*, p. 17.
20. Michelle Perrot. «Les échanges à l'intérieur de la famille. Approche historique», dans *La famille, l'état de ses savoirs*, sous la direction de François de Singly, Paris, La Découverte, 1991, p. 98.
21. Martine Segalen, éd. *Jeux de familles*, Paris, Presses du CNRS, 1991, p. 12.
22. Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, New York, New Directions Books, 1980, p. 135.
23. Tennessee Williams, traduit par Paule de Beaumont. *Un tramway nommé Désir*, Paris, Bordas, 1949, p. 169.
24. Benjamin Nelson. *Arthur Miller. Portrait of a Playwright*, London Peter Owen Limited, 1970, p. 316.
25. Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 74.
26. Tennessee Williams, traduit par Paule de Beaumont, *op. cit.*, p. 99.
27. *Larousse encyclopédique en couleur*, Paris, Librairie Larousse, éditions du Club France Loisirs, 1979, vol 19, p. 8391.
28. Benjamin Nelson, *op. cit.*, p. 317.
29. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot. *Le théâtre québécois I*, Montréal, Hurtubise HMH, 1988, p. 10.
30. Groupe de recherche en traductologie (GRETI). «Retraduire *The Hamlet* de Faulkner», dans *Littératures*, Cahiers du Département de langue et littérature françaises, Montréal, Université McGill, n^o 8, 1991, p. 127.
31. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *op. cit.*, p. 41.
32. Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec*, Montréal, Le Préambule/Balzac, 1990, pp. 82-830.
33. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot. *Théâtre Québécois II*, Montréal, Hurtubise HMH Ltée, 1980, p. 205.

34. Eugene O'Neill. *Desire Under the Elms*, dans *Three Plays of Eugene O'Neill*, New York, Vintage Books, 1958, p. 4.
35. Eugene O'Neill, traduit par Michel Dumont et Marc Grégoire, *Désir sous les ormes*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, s.d., p. 2.
36. Eugene O'Neill, traduit par Yves Sauvageau et Robert Ripps. *Désir sous les ormes*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, 1971, p. 2.
37. Françoise Morvan, *loc. cit.*, p. 71.
38. *Ibid.*, p. 17.
39. Laurent Mailhot. «Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois», 5 - *Le théâtre, Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada*, René Dionne éd., Hiver-Printemps 1983, Ottawa, éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, p. 14.
40. Tennessee Williams, traduit par Paul Lefebvre, *Un tramway nommé Désir*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, 1994, p. I.
41. Tennessee Williams, traduit par Guy Dufresne. *Un tramway s'appelait Désir*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, 1974, p. 19.
42. Tennessee Williams, traduit par Paul Lefebvre, *op. cit.*, p. I-II.
43. Michel Tremblay cité par Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *op. cit.*, 1980, p. 165.
44. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *op. cit.*, 1988, p. 152.
45. *Ibid.*, p. 156.
46. *Ibid.*, p. 83, n. 16.
47. Il est certes important de mentionner qu'Eben rejette Ephraïm, en tant que personne. Toutefois, ils convoitent tous les deux la même ferme qui, en tant qu'héritage, représente la famille. Loranger qualifie d'ailleurs la maison de lieu humain (Godin et Mailhot, 1988, p. 156). Siméon et Peter savent aussi très bien qu'Ephraïm et Eben ont exactement le même caractère et donc qu'Eben est l'héritier direct de la ferme.
48. Jean Le Moyne cité par Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *op. cit.*, 1988, p. 276.
49. Le Centre de culture populaire de Laval. *Problèmes de la famille canadienne-française*, Québec, les Presses universitaires Laval, 1952, p. 41-42.
50. Arthur Miller. *Death of a Salesman*, New York, The Viking Press, 1971, p. 61.

51. Naïm Kattan. *Le père, essais*, Montréal, Hurtubise HMH, 1990, p. 96.
52. Dumont traduit «pal» par «ma p'tite fille», montrant bien que ce qualificatif est utilisé pour manifester son affection. Ailleurs, il traduit «pal» par «ami» et «chum» pour décrire son père, mais étant donné le contexte et le fait qu'il ne s'adresse pas directement à Willy, le mot ne prend pas la même connotation de tendresse et garde sa signification première d'«ami».
53. La troisième édition de *The Norton Anthology of American Literature* précise bien, d'ailleurs, que Belle Reve signifie Beautiful Dream (p. 1823). Ce titre n'est donc certainement pas fortuit.
54. Annie Brisset. «Le public et son traducteur : Profil idéologique de la traduction théâtrale au Québec», *Traduction, terminologie et rédaction*, vol 1, n^o2, 2^e semestre, 1988, p. 15.
55. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *op. cit.*, 1980, p. 80.
56. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *op. cit.*, 1988, p. 299.
57. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *op. cit.*, 1980, p.80.
58. *Ibid.*, p. 98.
59. Arthur Miller, *op. cit.*, p. 138.
60. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *op. cit.*, 1988, p. 141.

CONCLUSION

En identifiant les réseaux discursifs du texte de départ et ce qu'il en advient dans les différentes traductions, on s'aperçoit que les traducteurs ont souvent adapté l'original aux conditions d'acceptabilité de la société réceptrice. On constate une fusion de l'esthétique théâtrale étrangère avec celle de la société d'arrivée. Ainsi, les sociolectes, faisant partie intégrante de l'idéologie et donc des *doxa* de la société, sont transformés dans le sens des représentations symboliques propres au public cible. D'ailleurs, Edward Blodgett affirme :

The refusal both to translate and to be translated is ideological
(...) the keys to translation belong to those in power and if
there is no world language, there are nevertheless languages
that continue to colonize (¹).

Le traducteur ne possède donc pas souvent le choix de reproduire à sa guise les réseaux vernaculaires s'ils ne circulent pas dans les courants littéraires de l'époque. Si Françoise Morvan parvient à introduire certaines formes syntaxiques du breton dans sa traduction de *Désir sous les ormes*, c'est grâce à une ouverture de la littérature française. La société française commence à reconnaître les différentes voix qui circulent dans la francophonie (ainsi remarque-t-on l'émergence d'auteurs d'Afrique du Nord, d'Afrique Noire, d'Amérique du Nord, des Caraïbes, etc.). De même Guy Dufresne parvient à

«rétablir» le texte de Williams parce que les différentes voix qu'il adopte sont reconnues du public québécois.

Toutefois, même cette volonté de s'ouvrir au polylinguisme ne suffit pas à combler tous les aspects du sociolecte. Dufresne a certes conservé toutes les modulations des sociolectes de Blanche et de Stanley, mais malgré son attention au détail, il a introduit des éléments qui appartiennent uniquement à sa culture. Le traducteur se cantonne dans la vision que lui impose sa société (qu'il en soit conscient ou non), afin que son public puisse retrouver dans les pièces étrangères les éléments auxquels il est habitué.

Il est intéressant de constater la véracité de cette idée dans la réception des pièces à l'étranger. En effet, «le théâtre (...) par ses caractéristiques particulières, est le plus lié au milieu. Non seulement parce qu'il le reflète, s'en nourrit, l'attaque, mais parce que son succès, son existence, dépendent directement de la réception que lui donnera ce milieu (²)». Ainsi, Lewis Falb remarque :

Sauvajon's versions of *Reclining Figure* (*La Collection Dressen*) and *The Absence of a Cello* (*Le Mal de test*) (...) scored much greater successes after having been adapted by Sauvajon than they had in their original productions. Such major reshaping of a script, however, has been limited to comedies and generally less important works. Serious plays as a rule have not been exposed to extensive adaptation or modification (³).

Ainsi, plus la pièce est transformée pour répondre aux attentes du public, plus elle aura du succès. O'Neill, Williams et Miller (⁴) qui étaient tous trois reconnus comme étant d'excellents dramaturges ont eu très peu de succès en France car les thèmes qu'ils traitaient ne correspondaient pas à celles du

théâtre français. Ainsi, le seul véritable succès américain dans les années 50 en France est *The Caine Mutiny* grâce à son sujet réaliste et humain, le souci d'être généreux et de préserver intacte la fierté humaine, mais surtout grâce à son texte dont la langue simple, sans fioritures, est «efficace, "fonctionnelle [et] rend sensible aux assistants la qualité tragique de ce cercle où va se défaire, se désagréger sous leurs yeux une personne, un caractère, un individu" (⁵)». Ce tableau révèle à quel point la langue et les thèmes explorés influencent la réception :

titre de la pièce	nombre de mois qu'elle fut jouée à Paris
<i>The Caine Mutiny</i>	45
<i>A Streetcar Named Desire</i>	7 1/2
<i>Death of a Salesman</i>	1
<i>Desire Under the Elms</i>	1

De plus, l'apparent succès de *A Streetcar Named Desire*, par rapport aux pièces de O'Neill et Miller ne provient pas de ses mérites dramatiques, mais du fait qu'elle a été adaptée par Jean Cocteau. Falb constate :

Even major writers like O'Neill, Williams, and Miller who have established reputations are assured initially of a better reception when their productions involve Anouilh, Obey, Aymé, Cocteau, or Rouleau (⁶).

Ce phénomène s'observe aussi dans la société québécoise. De même que le cachet des grands dramaturges français garantit le succès de leurs adaptations, Annie Brisset remarque que «la nationalité du traducteur [est] la

condition essentielle de la légitimité des traductions présentée au Québec et le garant de leur acceptabilité (⁷)».

En revanche, contrairement à la France, on trouve une grande affinité pour le théâtre américain :

Eugene O'Neill comme Tennessee Williams et Arthur Miller incarnent la tragédie à l'échelle du quotidien, ce qu'on peut appeler la *tragédie moderne*. (...) le théâtre américain offre une matrice thématique dans laquelle peuvent aisément se couler les grandes préoccupations qui traversent la société québécoise (⁸).

Ainsi, ces aspects du quotidien et de la famille ont été retransmis et même accentués dans le sociolecte des personnages. Toutefois, les thèmes qui ne correspondent pas directement ont été modifiés. Dans un article de *Jeu* qui commentait la version de *Death of a Salesman*, Elisabeth Bourget remarque que la traduction est excellente mais semble transcender l'original pour mieux correspondre aux réalités québécoises. Elle dit :

C'est Michel Dumont qui a signé la traduction, très efficace, du texte américain (...) A ce propos, je me demande si la pièce ne trahit pas son époque, ou sa nationalité, par le conflit père-fils tel qu'il nous l'est présenté (⁹).

En fait, la complexité du sociolecte dérive du fait qu'il se situe sur deux niveaux : le niveau formel (composé d'une dimension lexicale, syntaxique et sémantique) et le niveau fonctionnel (qui regroupe tous les discours de la société). Le traducteur identifie facilement les sociolectes exprimés dans un texte, mais il est imprégné de sa propre culture et les mots qu'il emploie sont teintés d'une idéologie qui s'infiltré dans la traduction. Le problème est

tellement épineux que même une équipe telle que le Groupe de Recherche en Traductologie (GRETI), dirigé par Annick Chapdelaine à l'Université McGill, qui se spécialise dans l'étude des sociolectes (plus particulièrement dans les romans de Faulkner) ne s'interroge que sur l'équivalence formelle du sociolecte, sans aborder la fonction que joue ce dernier dans la société réceptrice. Le GRETI recommande au traducteur de : «se soumettre à une scrupuleuse opération de relecture critique afin d'éliminer toute tentation annexionniste dans le processus de sélection terminologique (¹⁰)», mais ne parle pas des conséquences sur le texte qu'apporte la connotation ou les valeurs doxologiques des mots retenus par le traducteur. Par conséquent, même si, le traducteur parvenait à défier les attentes esthétiques du public pour imposer un équivalent sociolectal qui corresponde au vernaculaire du texte d'arrivée, il ne pourrait pas dépouiller les mots des structures idéologiques qu'ils renferment. Notre étude aura montré que le traducteur peut être sensible aux problèmes que lui posent les sociolectes et recouper l'original au plus près, comme en témoignent les travaux de Françoise Morvan et de Guy Dufresne qui, en cela, s'opposent aux adaptations de leurs prédécesseurs, mais notre analyse aura aussi montré que l'équivalence est une illusion parce que l'insersion sociale de la traduction ne recouvrira jamais celle de l'original.

1. Edward Blodgett cité par Jane Koustas. «Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique», *Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n^o 1, 1988, p. 129.
2. Laurent Mailhot et Jean-Cléo Godin. *Le théâtre québécois I*, Montréal, Hurtubise HMH, 1988, p. 20.
3. Lewis W. Falb. *American Drama in Paris, 1945-1970. A Study of Its Critical Reception*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973, p. 139. Le contraire vient toutefois d'être démontré : les pièces tragiques subissent le même sort que les comédies et sont en proie, elles aussi, à de nombreux changements.
4. De O'Neill, Falb écrit : «he was instantly recognized as a dramatist of talent and importance, but he never achieved popular success»; à propos de *A Streetcar Named Desire*, il dit : «It was found to be childish, boring, and pretentious, dealing with such a primitive level of humanity that "l'on est partagé entre l'incrédulité, la pitié et une certaine peur".»; au sujet de Miller, on peut lire : «however much they [the critics] respected the sincerity and courage of the author, the work was nothing more than a *fait divers*, too specific to have any relevance to another country at another time». *Ibid.*, p. 7, 25 et 37.
5. *Ibid.*, p. 107.
6. *Ibid.*, p. 147.
7. Annie Brisset. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal, Le Préambule/Balzac, 1990, p. 306.
8. *Ibid.*, p. 98.
9. Elisabeth Bourget. «Mort d'un commis voyageur, réalisme et tragédie» dans *Jeu*, n^o 27, 1983, p. 152.
10. Groupe de recherche en traductologie (GRETl). «Retraduire *The Hamlet* de Faulkner», dans *Littératures*, Cahiers du Département de langue et littérature françaises, Montréal, Université McGill, n^o 8, 1991, p. 129.

BIBLIOGRAPHIE

- Angenot, Marc et Robin, Régine. «Penser le discours social : Problématiques nouvelles et incertitudes actuelles», dans *Sociocriticism*, vol III, n^o 6, Montpellier, I.S.I., 1987, p. I-XII.
- Bakhtine, Mikhail. *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, éditions de Minuit, 1977.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1953.
- Baym, Nina et al., éd. *The Norton Anthology of American Literature*, 3^e édition, vol 2, New York, W. W. Norton and Company, 1989.
- Bigsby, C.W.E. *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Bourget, Elisabeth. «Mort d'un commis voyageur, réalisme et tragédie», dans *Jeu*, n^o 27, 1983, p. 150-152.
- Brater, Enoch. «Miller's Realism and *Death of a Salesman*», dans *Arthur Miller, New Perspectives*, sous la direction de Robert A. Martin, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1982, p. 114-126.
- Brisset, Annie. «Le public et son traducteur : Profil idéologique de la traduction théâtrale au Québec», dans *Traduction, terminologie, rédaction*, vol I, n^o 2, 2^e semestre, 1988, p. 11-18.
- . *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal, Le Préambule/Balzac, 1990.
- . «L'Identité en jeu ou le sujet social de la traduction», dans *Traduire le théâtre aujourd'hui?*, sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1993, p. 11-23.
- . «En québécois : langue de traduction, discours de l'identité», dans *Identité et cultures nationales : l'Amérique française en mutation*, sous la direction de Simon Langlois, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 291-310.
- Carpenter, Frederic I. *Eugene O'Neill*, 2^e édition, Boston, Twayne Publishers, G. K. Hall & Co, 1979.

- Centre de culture populaire de Laval. *Problèmes de la famille canadienne-française*, Québec, les Presses universitaires Laval, 1952.
- Chothia, Jean. *Forging a Language: a Study of the Plays of Eugene O'Neill*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Cohn, Ruby. *Dialogue in American Drama*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1971.
- Collomp, Alain. «Les formes de la famille. Approche historique.», dans *La famille, l'état de ses savoirs*, sous la direction de François de Singly, Paris, La Découverte, 1991, p. 13-21.
- Cros, Edmond. «Sociologie de la littérature», dans *Théorie littéraire, problèmes et perspectives*, sous la direction de Marc Angenot et al., Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 129-149.
- Duneton, Claude. *Parler croquant*, Paris, éditions Stock, 1973.
- Ehrlich, Allan. «A Streetcar Named Desire Under the Elms : A Study of Dramatic Space in *A Streetcar Named Desire* and *Desire Under the Elms*», dans *Tennessee Williams : A Tribute*, sous la direction de Jac Tharpe, Jackson, University Press of Mississippi, 1977, p. 126-136.
- Evans, Gareth Loyd. *The Language of Modern Drama*, London, J. M. Dent & Sons Limited, 1977.
- Falb, Lewis W. *American Drama in Paris, 1945-1970. A Study of Its Critical Reception*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973.
- Floyd, Virginia. *The Plays of Eugene O'Neill : A New Assessment*, New York, Frederick Ungar Publishing Co, 1985.
- Godin, Jean-Cléo et Mailhot, Laurent. *Le théâtre québécois I*, Montréal, Hurtubise HMH, 1988.
- _____. *Théâtre Québécois II*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980.
- Graebner, Norman A., éd. *Freedom in America; A 200-Year Perspective*, University Park-London, Pennsylvania State University Press, 1971.
- _____. «The Moral Foundations of American Constitutionalism», dans *Freedom in America; A 200-Year Perspective*, sous la direction de Norman A. Graebner, University Park-London, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 77-88.
- Groupe de recherche en traductologie (GRETI). «Retraduire *The Hamlet* de Faulkner», dans *Littératures*, Cahiers du Département de langue et littérature françaises, Montréal, Université McGill, n° 8, 1991, p. 121-145.

- Grob, Gerald N. et Beck, Robert N., éd. *American Ideas, Volume II : Dilemma of Maturity (1865-1962)*, London, The Free Press of Glencoe, Collier-MacMillan Limited, 1963.
- Hafley, James. «Abstraction and Order in the Language of Tennessee Williams», dans *Tennessee Williams : A Tribute*, sous la direction de Jac Tharpe, Jackson, University Press of Mississippi, 1977, p. 753-762.
- Hochfield, George, éd. *Selected Writings of the American Transcendentalists*, Toronto, Signet Classics, The New American Library of Canada Limited, 1966.
- Kattan, Naïm. *Le père, essais*. Montréal, Hurtubise HMH, 1990.
- Kouostas, Jane. «Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique», dans *Traduction, terminologie, rédaction*, vol I, n° 1, 1^e semestre, 1988, p. 127-138.
- Lane-Mercier, Gillian. *La parole romanesque*, Ottawa-Paris, Presses de l'Université d'Ottawa-Klincksieck, 1989.
- _____. «Pour une analyse du dialogue romanesque», dans *Poétique*, n° 81 février, 1990.
- Larousse encyclopédique en couleur*, Paris, Librairie Larousse, éditions du Club France Loisirs, 1979.
- Lightfoot, Claude, M. *Human Rights U.S. Style; From Colonial Times Through the New Deal*, New York, International Publishers, 1977.
- Maier, Pauline. «Freedom, Revolution, and Resistance to Authority, 1776-1976», dans *Freedom in America; A 200-Year Perspective*, sous la direction de Norman A. Graebner, University Park-London, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 25-43.
- Mailhot, Laurent. «Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois», dans 5 - *Le théâtre, Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada*, Hiver-Printemps 1983, Ottawa, collection «Histoire littéraire du Québec et du Canada, éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, p. 13-21.
- Mignon, Paul-Louis. *Panorama du théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1978.
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman*, New York, The Viking Press, 1971.
- _____ traduit par Michel Dumont et Marc Grégoire. *Mort d'un commis voyageur*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, s.d.
- _____ traduit par Raymond Gérôme. *Mort d'un commis voyageur*, dans *Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, 1967.

Grob, Gerald N. et Beck, Robert N., éd. *American Ideas, Volume II : Dilemma of Maturity (1865-1962)*, London, The Free Press of Glencoe, Collier-MacMillan Limited, 1963.

Hafley, James. «Abstraction and Order in the Language of Tennessee Williams», dans *Tennessee Williams : A Tribute*, sous la direction de Jac Tharpe, Jackson, University Press of Mississippi, 1977, p. 753-762.

Hochfield, George, éd. *Selected Writings of the American Transcendentalists*, Toronto, Signet Classics, The New American Library of Canada Limited, 1966.

Kattan, Naïm. *Le père, essais*. Montréal, Hurtubise HMH, 1990.

Koustas, Jane. «Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique», dans *Traduction, terminologie, rédaction*, vol 1, n^o 1, 1^e semestre, 1988, p. 127-138.

Lane-Mercier, Gillian. *La parole romanesque*, Ottawa-Paris, Presses de l'Université d'Ottawa-Klincksieck, 1989.

_____. «Pour une analyse du dialogue romanesque», dans *Poétique*, n^o 81 février, 1990, p. 43-62.

Larousse encyclopédique en couleur, Paris, Librairie Larousse, éditions du Club France Loisirs, 1979.

Lightfoot, Claude, M. *Human Rights U.S. Style; From Colonial Times Through the New Deal*, New York, International Publishers, 1977.

Maier, Pauline. «Freedom, Revolution, and Resistance to Authority, 1776-1976», dans *Freedom in America; A 200-Year Perspective*, sous la direction de Norman A. Graebner, University Park-London, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 25-43.

Mailhot, Laurent. «Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois», dans *5 - Le théâtre, Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada*, Hiver-Printemps 1983, Ottawa, collection «Histoire littéraire du Québec et du Canada, éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, p. 13-21.

Mignon, Paul-Louis. *Panorama du théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1978.

Miller, Arthur. *Death of a Salesman*, New York, The Viking Press, 1971.

_____ traduit par Michel Dumont et Marc Grégoire. *Mort d'un commis voyageur*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, s.d.

_____ traduit par Raymond Gérome. *Mort d'un commis voyageur*, dans *Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, 1967.

Tocqueville, Alexis de. *De la démocratie américaine*, Paris, éditions Gallimard, 1961.

Vidal, Bernard. «Plurilinguisme et traduction - Le vernaculaire noir américain : enjeux, réalité, réception à propos de *The Sound and the Fury*», dans *Traduction, terminologie, rédaction*, vol IV, n° 2, 2^e semestre, 1991, p. 151-188.

Welland, Dennis. *Miller. A Study of his Play*, London, Eyre Methuen, 1979.

Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*, New York, New Directions Books, 1980.

_____ traduit par Paule de Beaumont. *Un tramway nommé Désir*, Paris, Bordas, 1949.

_____ traduit par Guy Dufresne. *Un tramway s'appelait Désir*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, 1974.

_____ traduit par Paul Lefebvre. *Un tramway nommé Désir*, inédit. Manuscrit de l'École nationale de théâtre, Montréal, 1994.

Zima, Pierre V. «Ideology and Theory : Towards a Critique of Discourse», dans *Sociocriticism*, vol IV, n°7, Montpellier, I.S.I., 1987, p. 111-124.