

Hétérolinguisme, traduction et surtitrage dans les théâtres francophones du Canada

LOUISE LADOUCEUR
(Université de l'Alberta)

ABSTRACT

Bilingues par nécessité, les artistes franco-canadiens de l'Ouest investissent leurs ressources linguistiques dans la création d'un répertoire dramatique hétérolingue qui offre un défi de taille à la traduction. Contrairement à la traduction conventionnelle, qui évacue le texte source, les surtitres permettent de conserver l'hétérolinguisme de l'œuvre originale et de la rendre accessible à différents publics. Pratiqué par des théâtres œuvrant en contexte minoritaire, ce mode de traduction fait cohabiter le français et l'anglais dans des espaces traditionnellement consacrés à des productions culturelles de langue française, ce qui met en relief l'inégalité du rapport de force entre les langues officielles du Canada.

MOTS-CLÉS

Hétérolinguisme, théâtre, francophonie, Canada, surtitrage.

POUR CITER CET ARTICLE

Louise Ladouceur, « Hétérolinguisme, traduction et surtitrage dans les théâtres francophones du Canada », dans *Le Québec en traduction*, n° 8, (Paola Puccini, Fabio Regattin, éd.), 2017, p. 11-28, <www.interfrancophonies.org>.

Hétérolinguisme, traduction et surtitrage dans les théâtres francophones du Canada

LOUISE LADOUCEUR

POUR LES COMMUNAUTÉS FRANCOPHONES DU CANADA, aux prises avec une langue anglaise majoritaire qui domine l'espace public et la vie sociale, le théâtre est une forme d'art privilégiée, un lieu important de résistance culturelle et d'affirmation identitaire. L'oralité de l'acte théâtral permet de faire résonner sur la place publique une langue minoritaire menacée et de contrer ainsi les effets de l'assimilation linguistique et culturelle. Cette oralité permet aussi de faire entendre la langue parlée spécifique à la communauté représentée, c'est-à-dire la façon dont cette communauté s'est approprié le français, avec ses accents et autres marques particulières. Au Canada, les formes de français parlé peuvent varier considérablement selon la position géographique occupée, car les deux langues officielles sont réparties de façon très inégale sur un vaste territoire. S'il est encore possible de vivre en français au Québec, ce n'est pas le cas des francophones qui vivent ailleurs au Canada et qui doivent être bilingues pour fonctionner dans une société majoritairement unilingue anglophone. L'étude qui suit propose de voir comment ce bilinguisme agit sur l'écriture du texte de théâtre et sur sa traduction. L'hétérolinguisme pose des défis de taille à la traduction puisque le sens de l'énoncé n'est plus ancré dans l'ensemble des codes propres à une seule langue, mais dans la porosité et la mouvance entre plusieurs langues qui deviennent tour à tour, dans le même texte, langue source et langue cible. C'est un défi qui demande à la traduction de sortir des sentiers battus pour explorer de nouvelles formes et inventer de nouveaux modes de transmission.

1. LE CONTEXTE CANADIEN

Selon le recensement de 2011, les parlants français au Canada, incluant les francophones et les bilingues qui n'ont pas le français comme langue première, représentent près de 31% de la population¹. Ils sont concentrés dans l'Est du pays, c'est-à-dire au Québec, qui est le centre francophone du Canada, et dans les provinces qui l'entourent, l'Ontario et le Nouveau-Brunswick. Les quatre provinces des Prairies et de l'Ouest canadien ne comptent que 2% de ces parlants français, lesquels sont rassemblés dans quelques villes ayant une population francophone assez importante pour offrir des services en français, dont les principales sont Winnipeg au Manitoba et Edmonton en Alberta. Pour ces francophones, être bilingue constitue une condition essentielle pour demeurer francophone puisque les activités publiques se déroulent en anglais, le français étant réservé à l'espace restreint de la famille et des rares institutions, des écoles surtout, à vocation francophone.

Avec sa forte majorité francophone, le Québec occupe une position dominante vis-à-vis des autres communautés franco-canadiennes. Les institutions littéraires et théâtrales québécoises détiennent le plus grand pouvoir de légitimation et régissent la circulation des œuvres canadiennes d'expression française et de leurs traductions sur les marchés national et international. En fait, Montréal est le centre de la traduction théâtrale au Canada puisque le Centre des auteurs dramatiques gère la traduction anglaise des textes québécois destinés aux scènes canadiennes-anglaises et étrangères ainsi que la traduction française des textes de théâtre de langue anglaise destinés aux scènes québécoises². Le Canada étant un pays officiellement bilingue, on y pratique la traduction de façon intensive puisqu'il faut traduire de nombreux documents juridiques et gouvernementaux d'une langue vers l'autre. La littérature et le théâtre font aussi l'objet de traductions qui sont appuyées sous forme de subventions accordées en grande partie par le Conseil des arts du Canada à Ottawa. C'est d'ailleurs avec la création du programme d'aide à la traduction du Conseil des arts du Canada en 1972 que la traduction théâtrale a connu un rapide essor au Canada, ainsi qu'au Québec où elle avait pour mission d'affirmer sur scène une identité spécifiquement québécoise, véhiculée par la langue populaire³.

¹ Gouvernement du Canada, Statistique Canada, *Recensement de 2011, Population selon la connaissance des langues officielles, groupe d'âge (total), pour le Canada, les provinces et les territoires*, 15 janvier 2013, <www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/dp-pd/hlt-fst/lang/Index-fra.cfm?Lang=F>, consulté le 15/01/2013.

² Louise Ladouceur, *Making the Scene: la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Nota bene, 2005, p. 218-220.

³ *Ibid.*, p. 22.

2. LES FONCTIONS DU THÉÂTRE AU CANADA FRANÇAIS

D'abord colonie française, le Canada est devenu une colonie anglaise suite à la Conquête par les Britanniques en 1760. Le théâtre s'est alors donné comme mission de préserver la langue française contre l'assimilation anglaise en offrant un modèle linguistique et culturel idéalisé, emprunté le plus souvent au répertoire français. Ce modèle édifiant prôné par les élites ne représentait toutefois pas la langue parlée par les colons. Coupé de ses racines françaises, le français parlé au quotidien dans la colonie a évolué en vase clos, conservant plusieurs tournures archaïques tout en empruntant aux langues autochtones et à l'anglais du conquérant britannique. Pour freiner l'anglicisation de la langue, le Québec a adopté des mesures de protection du français qui ont mené à l'adoption de lois linguistiques très strictes. Ainsi, en 1977, la Charte de la langue française faisait du français la seule langue officielle du Québec. S'il a été possible de donner préséance au français dans la province où les francophones forment la majorité, ce n'est pas le cas ailleurs au Canada où les francophones sont en situation minoritaire.

Dans les années 1960, la langue vernaculaire parlée dans les milieux populaires va devenir l'emblème d'une nouvelle dramaturgie québécoise qui veut affirmer sa spécificité francophone à travers une façon de dire qui lui est propre. Cela fait écho au constat de Pascale Casanova voulant que le théâtre soit le genre privilégié des littératures émergentes qui s'écrivent dans une grande langue littéraire, dont le français, parce qu'il permet de proclamer sur scène « l'usage spécifique d'une langue libérée des normes françaises, donc orale, populaire et argotique⁴ ». La langue populaire orale est, en effet, celle qui porte les marques les plus accentuées de la façon dont une société s'est approprié le français. En adoptant la langue populaire comme langue de scène, le théâtre change de fonction. Il n'est plus affirmation de la langue mais affirmation d'une parole francophone spécifique à la communauté représentée. Cette parole varie toutefois d'une région à l'autre puisque le français populaire est soumis à des conditions fort différentes selon la position géographique occupée au Canada.

3. LA LANGUE POPULAIRE ET L'AMÉRICANITÉ QUÉBÉCOISE

C'est avec la production des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay à Montréal en 1968 que le joul triomphe sur les scènes québécoises. Le terme « joul » est une façon argotique de prononcer le mot « cheval » qui a servi à désigner la langue parlée dans les milieux populaires au Québec et plus spécialement à Montréal. Le joul se démarque du français standard par des archaïsmes lexicaux et phonétiques remontant aux débuts de la colonisation, de nombreux anglicismes issus du contact

⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 385.

avec l'anglais et des amérindianismes empruntés aux cultures autochtones. C'est une langue française nord-américaine, élaborée au cours des siècles à travers les échanges de la vie quotidienne. Au Québec, cette langue vernaculaire côtoie un français standard qui sert de langue véhiculaire dans les échanges sociaux.

Investie du coefficient identitaire le plus élevé, la langue vernaculaire agit aussi comme opérateur de distinction au sens où l'entend Pierre Bourdieu, pour qui « l'identité sociale se définit et s'affirme dans la différence⁵ », puisqu'elle donne à entendre ce qui appartient en propre à la communauté qui la parle. Le joul étant une langue essentiellement orale, il faut pour l'écrire en inventer la graphie, ce qui va donner lieu à des néologismes qui inscrivent l'oralité de la langue dans des codes écrits. Pour Michel Tremblay, ces marqueurs écrits sont essentiels afin d'éviter que les interprètes de ses pièces soient tentés de recourir au français standard. C'est la raison pour laquelle ses premiers textes contiennent de nombreux écarts graphiques représentant une oralité propre au joul :

LINDA – Farniez-vous donc, moman, quand vous êtes fâchée, vous savez pus c'que vous dites! C'est correct, j'vas rester à soir, mais arrêtez de chiâler, pour l'amour! D'abord, Robert, là, y va avoir une augmentation ben vite, pis y va gagner pas mal plus cher! Y'est pas si nono que ça vous savez! Le boss m'a même dit qu'y pourrait embarquer dans les grosses payes, ben vite, pis devenir p'tit boss! [...] Entéka! J'vas y téléphoner, là... J'vas y dire que j'peux pas aller aux vues, à soir...⁶

On voit dans cet extrait que l'oralité très forte du texte écrit impose une lecture et affirme la primauté de cette lecture. Selon Jules Tessier, si « on cesse d'évaluer les “petites littératures” avec le regard oblique dirigé vers les grandes littératures », on peut concevoir cette oralité comme « une marque distinctive, originale, ontologique⁷ » qui appartient en propre aux littératures minoritaires. Car l'oralité est ce qui permet d'affirmer sa différence par rapport à une autre variété de français instituée en norme, et le théâtre fait résonner cette oralité avec toutes ses facettes. Qu'on pense à l'accent, qui ne s'entend pas à l'écrit mais qui surgit dès qu'on ouvre la bouche. Impossible à dissimuler, l'accent n'est jamais neutre. Il révèle des parcours, des origines, un statut social qu'on affiche fièrement ou qu'on préférerait garder dans l'ombre.

Les belles-sœurs de Michel Tremblay a été créée en anglais à Toronto en 1974, dans une traduction de John Van Burek et Bill Glassco sous le titre *Les Belles Sœurs*. Avec ce titre calqué sur l'original français, la traduction annonce d'emblée ses couleurs : elle témoigne d'une réalité

⁵ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 191.

⁶ Michel Tremblay, *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, « Théâtre vivant », n° 6, 1968, p. 10.

⁷ Jules Tessier, *Américanité et francité : essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Hull, le Nordir, 2001, p. 17.

intraduisible à laquelle le public anglophone ne peut s'identifier, et c'est ainsi que la pièce sera reçue. Pour le public et la critique canadienne-anglaise, la pièce donne à voir un exotisme francophone qui n'a pas d'équivalent en anglais. La langue dans laquelle elle est traduite est un anglais standard, un « generic North American⁸ » dans lequel on insère quelques termes français pour lui donner une résonnance québécoise. La traduction anglaise a ainsi pour objectif de faire accepter un texte qui aurait pu choquer l'auditoire si on avait reproduit le niveau de langue jugé « vulgaire » du texte source. Ce faisant, elle le dépouille de l'élément le plus novateur de l'œuvre originale, soit le recours à une langue populaire qui avait pour fonction de rejeter le français standard, auparavant imposé comme langue de scène au Québec, et d'affirmer la primauté de la langue vernaculaire québécoise. Ainsi traduite, la pièce propose au public anglophone une image traditionnelle du Québec là où l'original opérait une rupture avec la tradition⁹.

L'issue du référendum de 1980 sur la souveraineté du Québec, qui s'est soldé par un refus, a eu un effet démobilisateur chez les auteurs dramatiques. Ils délaissent alors le jocal, qui affirmait une spécificité québécoise que le référendum n'a pas reconnue, pour investir d'autres esthétiques théâtrales. Certains artistes se détournent alors du mot pour investir l'image et le geste, car l'écriture dramatique est dans une impasse. Comment s'écarter du jocal sans retomber dans le français normatif prescrit autrefois par l'élite bien-pensante et duquel justement on avait voulu se démarquer en adoptant le jocal ? Parallèlement au théâtre de l'image, se développe alors un théâtre de la parole qui explore les ressources d'une langue hyperlittéraire « aux antipodes de la langue quotidienne et dégagée de l'obligation de faire vrai¹⁰ ». Cette nouvelle dramaturgie, qui se développe à partir des années 1980, va toutefois demeurer unilingue. S'il arrive que des énoncés en anglais soient insérés dans le texte, c'est à la condition d'être minimaux et accessoires. L'inclusion de quelques termes anglais dans le texte québécois peut même séduire, car elle évoque l'américanité d'un Québec qui se perçoit comme le centre rayonnant de la diaspora francophone d'Amérique¹¹.

Plus récemment, la mondialisation des marchés culturels a incité les artistes et les producteurs québécois à élargir leurs

⁸ Vivian Bosley, « Diluting the Mixture : Translating Michel Tremblay's *Les Belles-Sœurs* », dans *TTR Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 1, n° 1, 1988, p. 241.

⁹ Voir Louise Ladouceur, « Canada's Michel Tremblay : des *Belles Soeurs* à *For the Pleasure of Seeing Her Again* », dans *TTR Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 15, n° 1, 2002, p. 137-164.

¹⁰ Louise Ladouceur, « De la langue à la parole sur les scènes francophones du Canada », dans André Fauchon (éd.), *L'Ouest: directions, dimensions et destinations. Actes du vingtième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 2005, p. 273-284.

¹¹ Voir Louise Ladouceur, « Une américanité québécoise : le corpus états-unien dans l'œuvre de traduction de Michel Tremblay », dans *Nouvelles études francophones*, vol. 26, n° 2, 2011, p. 94-110.

horizons et les textes littéraires se sont ouverts à une certaine interculturalité. C'est le cas du récent texte de Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, qui situe l'action au Yukon et met en scène des personnages d'origines ethniques diverses. Yuko est une Japonaise exilée au Yukon ; Garin est Métis ; Dad's est le père de Garin ; Goldie, la mère de Garin, est une femme autochtone issue d'une Première nation du Yukon ; Jamie est un Saskatchewanais de Swift Current ; Kate est une jeune fille habillée à la mode harajuku qui traverse le Canada en autobus¹². Le langage utilisé dans la pièce consiste en un français québécois populaire fortement assaisonné de termes anglais, comme le montre l'extrait suivant :

KATE – [...] Je mets le support dans mon sac comme un porte-bonheur trash pis je sors dans le trailer park, parmi les panaches d'original pis les antennes Star Choice. Je veux faire du pouce mais y'a personne. Faque je marche. Je marche. Je marche jusqu'à plus sentir mes jambes, ma face, mon corps, pis quand je les sens plus, je continue de marcher. Je pense : je veux devenir un bus Greyhound, me faire tatouer des lévriers sur les côtes pis marcher en ligne droite jusqu'à ce que je vois la mer. Je pense : je veux me faire piétiner par un troupeau de bisons, devenir un Mama Burger éfouaré, oublié entre deux bancs de neige. Je pense : je veux me gonfler de paysage pis exploser comme une balloune de fête ; devenir une pluie de confettis noirs qui neige, tranquille sur la nuit cassante du Yukon¹³.

La pièce contient des chansons américaines et des références culturelles en anglais, telles que la compagnie Star Choice, le bus Greyhound et le Mama Burger. Elle contient aussi des termes anglais couramment utilisés dans la langue populaire québécoise, tels que « le trailer park », « coat », « curve », « trash », etc. Malgré ces insertions de l'anglais dans le texte, le français demeure la langue principale du récit et le texte est parfaitement compréhensible pour un public francophone unilingue, ce qui a permis de produire la pièce à Paris au moment où elle était créée à Montréal en 2013¹⁴. Cette récurrence occasionnelle de termes anglais dans le texte agit comme une musique de fond qui donne à la pièce une sonorité nord-américaine fort séduisante et, ce faisant, souligne son américanité. Mais jamais elle ne met en péril la suprématie du français comme langue de narration.

La traduction anglaise fait appel à une langue de niveau familier, mais elle élimine les alternances de langue existantes dans le texte source pour faire place à un texte monolingue anglais, comme le montre le même extrait en version anglaise :

¹² Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, Tapuscrit, Centre des auteurs dramatiques, Montréal, 2012, p. 2.

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ La pièce a été présentée à Paris au Théâtre La Colline en mars 2013 avant d'être produite au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal en avril 2013.

KATE – [...] I put the coat hanger in my bag like a badass lucky charm and I go out into the trailer park, among the moose antlers and the Star Choice dishes. I want to hitchhike but there's no one there. So I walk. I walk, I walk until I can't feel my legs, my face, my body, and when I've stopped feeling them, I walk on. I think, I want to become a Greyhound bus, get tattoos of dogs on my ribs and walk in a straight line until I see the ocean. I think, I want to get trampled by a bison herd, become a squished Mama Burger, forgotten between two snowbanks. I think, I want to inflate myself with landscape and explode like a birthday balloon; become a rain of confetti that would snow, peaceful, in the sharp Yukon night¹⁵.

On compense toutefois cette stratégie en insérant des énoncés en français dans les dialogues de Dad's, le père de Garin. Dans la version anglaise, ce personnage prend le nom de Pops, ce qui pourrait constituer un dérivé de Papa et évoquer une sonorité française. Seuls les dialogues de Pops comprennent quelques énoncés en français, qui sont le plus souvent accompagnés de leur équivalent anglais pour faciliter la compréhension, comme dans l'exemple suivant :

POPS – (*taking the cheque*) Thanks, Son, Te souviens-tu du voisin?

GARIN – What neighbour?

POPS – The one with the dog?

GARIN – No.

POPS – You don't remember him?

GARIN – No¹⁶.

Ainsi, la traductrice a pu insérer dans les dialogues du père quelques énoncés en français qui évoquent l'origine du texte. Elle a dû toutefois effacer les alternances codiques dans tous les autres dialogues afin qu'ils conservent une certaine vraisemblance auprès des destinataires anglophones.

4. À L'OUEST DU QUÉBEC

Exposés à un anglais qui domine entièrement l'espace public, les francophones à l'extérieur du Québec doivent maîtriser les deux langues et pouvoir aisément passer de l'une à l'autre. Bilingues par nécessité, ces francophones ont longtemps éprouvé leur bilinguisme comme un mal nécessaire qui porte préjudice à la langue française. Très prononcée chez les Québécois, cette vision néfaste du bilinguisme s'est imposée auprès des autres francophones dans le discours entourant la question des langues officielles du Canada. Ancrée dans un contexte québécois, où le français demeure la langue majoritaire et la langue véhiculaire de l'espace public, cette perception négative du bilinguisme ne rend pas compte de la réalité des petites communautés francophones à l'extérieur du Québec. Dans ces contextes très minoritaires, où il n'est pas possible de vivre uniquement en français, le bilinguisme remplit une autre

¹⁵ Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, traduction anglaise de Nadine Desrochers, Tapuscrit, Centre des auteurs dramatiques, Montréal, 2012, p. 45.

¹⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

fonction : plutôt que de nuire au français, il sert à le préserver, car être bilingue constitue alors la condition *sine qua non* pour demeurer francophone. C'est le paradoxe du bilinguisme en contexte minoritaire, qui est à la fois une menace pour le français et la condition essentielle à sa survie.

Ainsi, pendant longtemps, les francophones de l'Ouest ont préféré ne pas afficher dans leurs productions théâtrales un bilinguisme ressenti comme emblème d'une dégradation du français. Deux phénomènes vont toutefois contribuer à modifier cette perception. En premier lieu, le fait que le Québec se soit dissocié des autres communautés francophones du Canada lors des États généraux de 1966 pour revendiquer une autonomie territoriale a modifié le rapport à la langue chez les francophones à l'extérieur du Québec. Le français n'étant plus perçu comme un agent d'unification du Canada français, il s'est produit un relâchement, une « décrispation vis-à-vis de l'anglais¹⁷ » qui a invité les auteurs franco-canadiens à explorer leurs ressources bilingues. En second lieu, la mondialisation des marchés dans les années 1980 a donné au bilinguisme une plus-value incontestable dans la nouvelle économie mondiale qui fait de l'anglais sa *lingua franca*¹⁸. Dans cette foulée, des auteurs dramatiques franco-canadiens vont afficher leur bilinguisme de façon plus prononcée, allant jusqu'à le revendiquer comme composante identitaire fondamentale¹⁹. Cet hétérolinguisme va toutefois poser à la traduction des défis de plus en plus complexes à mesure qu'il s'intensifie.

5. DES DEGRÉS DE BILINGUISME ET DE TRADUCTION

Bien que les langues vernaculaires francophones du Canada entretiennent une parenté évidente qui relève des conditions historiques d'implantation du français en Amérique, elles se distinguent entre elles par les degrés d'hétérolinguisme qu'elles donnent à entendre. Cet hétérolinguisme se manifeste par des alternances de codes français-anglais plus ou moins prononcées selon les régions et par des accents révélant une « prosodie anglaise » faite d'emprunts non seulement dans la façon de prononcer certains sons mais aussi dans leur agencement mélodique à l'anglaise²⁰.

¹⁷ Jules Tessier, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸ Monique Heller, Normand Labrie (éds.), *Discours et identité : la francité canadienne entre modernité et mondialisation*, Fernelmont (Belgique), Éditions modulaires européennes, 2003, p. 21.

¹⁹ Voir Louise Ladouceur, « Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada », dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 13, n° 2, 2010, p. 183-200.

²⁰ Douglas Walker, « Le français dans l'Ouest canadien », dans Albert Valdman, Julie Auger et Deborah Piston-Hatlen (éds.), *Le français en Amérique du Nord, état présent*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 190.

En Ontario, plusieurs auteurs francophones hésitent à afficher leur bilinguisme sur scène car, si la proximité avec le Québec procure des avantages certains en termes de vitalité linguistique, elle impose aussi des modèles difficiles à contourner. Voisins du Québec, les auteurs francophones de l'Ontario peuvent difficilement échapper à son influence culturelle et linguistique. Pour ces auteurs, le Québec exerce un immense pouvoir d'attraction et, on le sait, le bilinguisme n'est pas bien vu sur les scènes québécoises. Qui plus est, la majorité des Québécois ont une connaissance limitée de l'anglais. Pour percer au Québec, les auteurs ont donc avantage à ne pas afficher dans leurs textes un bilinguisme trop prononcé²¹. C'est ce qu'on observe dans l'œuvre de Jean Marc Dalpé, l'auteur franco-ontarien le plus en vue au Québec et sur la scène nationale.

Sa première pièce solo, *Le chien*, est créée à Sudbury en Ontario en 1987. Produite avec succès à Montréal l'année suivante, elle mérite à son auteur le prestigieux prix du Gouverneur général. La pièce est écrite de façon à être facilement exportable sur le très influent marché québécois. Elle fait appel à une langue populaire semblable au jocal québécois et ne contient que de rares alternances de codes, dont la plus importante apparaît dans une réplique du père lorsqu'il raconte la naissance de sa fille adoptive, le jour où des étrangers victimes d'un accident de la route ont cogné à sa porte :

PÈRE – Fait que j'les laisse entrer. 'Was tryin' to get to the hospital, ya see.' J'ai amené la femme tu-suite sur notre lit. 'Goddamn car swerved in front of us, we went down into the ditch just over here. Fuckin asshole didn't even stop!' Là, à lumière pis proche d'elle, j'ai vu que la femme, ben c'était vraiment une fille. J'veux dire, a l'avait l'air d'avoir dix-huit ou dix-neuf ans, même pas. J'sais pas trop. Ben, t'sais jamais trop avec eux autres. Les Indiennes. Ça vieillit pas pareil, on dirait. Était jeune entéka. Pis déjà dans ses douleurs. [...] À s'est mise à crier! Là, j'pense : 'Tabarnac! A va accoucher icitte, chrisse! [...]'²².

L'alternance de codes témoigne ici d'un contexte où le français se parle à la maison alors que l'anglais est la langue de l'espace public, représenté par l'étranger venu du dehors. Toutefois, la présence de l'anglais dans cette réplique est accessoire. On pourrait éliminer les énoncés en anglais sans que cela n'entame la cohérence du récit, ce qu'il faut savoir étant transmis en français.

La traduction anglaise de la pièce, effectuée par Maureen Labonté et Dalpé lui-même, est produite la même année à Toronto. Afin de conserver une certaine vraisemblance dans les dialogues, la traduction efface les alternances codiques qui pourraient sembler incongrues auprès d'un destinataire anglophone pour faire place à un

²¹ Voir Louise Ladouceur, « De l'Ontario à l'Alberta : figures de la dualité linguistique sur les scènes franco-canadiennes » dans Lucie Hotte, François Paré (éds), *Les littératures francophones minoritaires au Canada (1763-2013)*, Archives des lettres canadiennes (sous presse).

²² Jean Marc Dalpé, *Le Chien*, Sudbury, Prise de parole, 2003, p. 100-101.

texte unilingue anglais²³. Les traducteurs, tous deux d'origine franco-ontarienne, connaissent très bien la culture anglophone ainsi que le public auquel ils s'adressent. Pour eux, il est impensable de conserver en traduction une alternance codique qui sonnerait faux et nuirait à la réception du texte en anglais. Si elle évite le piège de l'exotisme, cette traduction monolingue a toutefois pour résultat d'évacuer l'hybridité linguistique du texte de départ.

Si on préfère évacuer l'hétérolinguisme du texte original, c'est qu'il constitue un défi de taille pour la traduction du texte de théâtre. L'immédiateté de la communication théâtrale impose des contraintes à la traduction²⁴ que l'hétérolinguisme ne fait qu'exacerber. Non seulement le message transmis sur scène doit-il être immédiatement compréhensible, sans recours aux dictionnaires, notes de bas de pages ou autres appuis linguistiques dont on dispose pour les textes destinés à être lus, il faut aussi que les dialogues conservent une certaine vraisemblance auprès du public visé. Ainsi, lorsque les alternances codiques sont minimales et accessoires, on préférera les effacer afin d'éviter de dénaturer la pièce traduite en créant des effets de langue qui sembleraient incongrus. Mais, quand l'hétérolinguisme est incontournable, quand il est au cœur de l'intrigue, il pose à la traduction des problèmes qui peuvent sembler insolubles. Le principe voulant qu'on traduise d'une langue source vers une langue cible n'est plus valide puisque le texte contient plusieurs langues qui peuvent être à la fois langue source et langue cible. En outre, quelles langues cibles pourraient remplir pour le public visé une fonction équivalente à celles des langues du texte original? La complexité des questions entourant la traduction des textes dramatiques hétérolingues peut devenir un obstacle à leur circulation. La nature spectaculaire du texte en représentation permet toutefois de contourner l'obstacle grâce au surtitrage, un mode de traduction qui permet de conserver l'hétérolinguisme du texte original tout en fournissant une aide ponctuelle à la compréhension des dialogues pour le public visé. Cette modalité de traduction a été explorée à travers des spectacles dans lesquels des artistes francophones de l'Ouest canadien ont mis à profit leurs ressources bilingues dans l'écriture du texte et dans sa traduction.

²³ Louise Ladouceur, *Making the Scene...*, *op. cit.* p. 144-145.

²⁴ *Ibid.*, p. 55-58.

6. HÉTÉROLINGUISME ET SURTITRAGE

Depuis 2005, les surtitres sont utilisés couramment dans les théâtres francophones de l'Ouest du Canada. Inauguré par le Théâtre français à Toronto (Ontario) en 2005, le surtitrage anglais a été adopté par la Troupe du Jour à Saskatoon (Saskatchewan) en 2007, par L'UniThéâtre à Edmonton (Alberta) et le Théâtre la Seizième à Vancouver (Colombie-Britannique) en 2008 et, finalement, par le Cercle Molière de Winnipeg (Manitoba) en 2014. Pour les petits théâtres francophones qui doivent survivre en marge d'une institution anglophone dominante, ce mode de traduction offre plusieurs avantages. Non seulement il permet de rejoindre un vaste public anglophone, auquel ils n'avaient pas accès auparavant, mais il le fait en conservant la langue française et l'esthétique scénique de la production originale. Plutôt que d'effacer les différences linguistiques et culturelles inconnues du public visé, comme c'est le cas avec la traduction conventionnelle qui substitue le texte cible au texte source et fait l'objet d'une production soumise aux normes esthétiques du contexte récepteur, le surtitrage permet de voir et d'entendre ces différences. Il invite l'auditoire à recevoir le spectacle dans sa forme originale et à avoir ainsi accès à des œuvres qui lui seraient autrement inintelligibles. Pour les producteurs de théâtre, il constitue un atout dans la mesure où il leur permet, à peu de frais, de présenter leurs spectacles à des auditoires variés.

La conception des surtitres est toutefois soumise à des contraintes de fidélité et d'économie qui lui sont particulières. À la différence de la traduction conventionnelle, qui permet au texte cible d'exister de façon autonome par rapport au texte source, le surtitrage est une forme de traduction exclusivement scénique, c'est-à-dire qu'elle n'existe qu'en complément au spectacle. L'autonomie de la traduction conventionnelle fait en sorte qu'il est possible de modifier la structure ou le contenu du texte source et de s'en éloigner considérablement pour viser une meilleure compréhension auprès du public cible. On ne peut prendre de telles libertés avec le surtitrage : la traduction doit coller de près au texte source puisque ce dernier est livré oralement sur scène simultanément au texte écrit des surtitres. Puisque les spectateurs multilingues peuvent avoir accès aux différentes versions, ces dernières doivent correspondre afin d'éviter des incohérences qui pourraient nuire à la réception des surtitres et exacerber l'interférence visuelle causée par leur lecture. Comme le souligne Marvin Carlson, « forcing spectators to shift their focus, even if momentarily, away from the stage, supertitles [subtitles] are [...] disruptive, since they are directly competing with other stimuli to the visual channel, leaving unimpeded the auditory channel²⁵ ». Pour viser une efficacité maximale, les surtitres doivent aussi rechercher une

²⁵ Marvin Carlson, *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006, p. 197.

économie dans la formulation, éliminer l'information jugée non essentielle et privilégier une langue aisée et rapide à lire. Par ailleurs, la disposition des surtitres par rapport à la scène doit contribuer à faciliter leur lecture et leur projection doit être coordonnée au jeu des interprètes.

Selon Yvonne Griesel, le surtitrage propose un nouveau mode de transmission pour la traduction puisqu'il s'adresse simultanément à trois types de destinataires : ceux qui comprennent uniquement la langue source du texte joué, ceux qui comprennent uniquement la langue cible des surtitres et ceux qui comprennent les deux langues²⁶. Dans le cas de pièces hétérolingues, chacune des langues auxquelles le texte fait appel peut devenir tour à tour langue source et langue cible. La multiplication des destinataires et des fonctions attribuées à chaque langue permet alors de générer des messages qui pourront être perçus différemment selon le profil linguistique de chaque destinataire. Cette pluralité des vecteurs de communication a fait l'objet d'expérimentation qui utilisent le surtitrage non seulement pour reproduire le message livré sur scène, mais pour en créer de nouveaux et proposer ainsi d'autres lectures du spectacle. Le surtitrage dépasse alors sa fonction première d'accompagnement et devient un matériau de création intégré à la matrice originale du spectacle.

7. SURTITRES LUDIQUES ET CRÉATION

En 1993, l'auteur dramatique Marc Prescott bouscule le paysage théâtral franco-manitobain avec la création d'une pièce qui exploite sans retenue le bilinguisme des francophones en contexte minoritaire. L'auteur amorce alors une démarche qui le mènera à revendiquer son bilinguisme comme composante identitaire essentielle. Comme leurs titres l'indiquent, les premières pièces de Prescott, intitulées *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, *Big* et *Bullshit*, n'ont pas peur d'afficher leur dette à l'anglais. Elles font un usage très audacieux du bilinguisme puisque l'architecture même des œuvres repose sur la capacité des personnages de s'exprimer dans les deux langues.

Créée à Winnipeg par la troupe étudiante du Collège universitaire Saint-Boniface, la pièce *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* met en scène une jeune femme francophone bilingue (Elle-Nicole), qui reçoit la visite de deux cambrioleurs la veille de Noël. Le premier est francophone bilingue (Lui-Jacques) et le second, anglophone unilingue (Him). Comme ce dernier ne comprend pas le français, il faut lui parler en

²⁶ Yvonne Griesel, « Surtitles and Translation Towards an Integrative View of Theatre Translation », dans Heidrun Gerzymisch-Arbogast, Sandra Nauert (éds.), *MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation : Conference Proceedings*, Saarbrücken, 2005, p. 6. <www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Griesel_Yvonne.pdf>, consulté le 15 novembre 2017.

anglais ou traduire en anglais les échanges qui ont lieu en français entre Nicole et Jacques. La constante alternance de langue dans les dialogues entraîne des quiproquos et des jeux de mots dont la compréhension nécessite une bonne connaissance des deux langues en question. Le bilinguisme des francophones leur permet alors de duper l'anglophone, ce qui a pour effet de souligner les avantages que leur procure leur bilinguisme. Ainsi, lorsque le cambrioleur anglophone demande à Jacques de traduire en anglais le journal intime de la jeune femme où il est question de ses fantasmes sexuels, il en modifie le contenu pour préserver sa pudeur :

Lui – [lisant le journal] « Je me demande si un jour je pourrai me donner à un homme. Pour l'instant, je devrai me contenter de mes fantasmes en attendant mon prince charmant. » (À elle.) Comment ça tu pourrais pas?

Elle – C'est pas de tes affaires.

Him – *What does it say ?*

Lui – *It says she couldn't.*

Him – *Couldn't what ?*

Lui – *Couldn't ...Euh... Couldn't join him in his exploration of the continent down under because... [...] (rapidement)... because she didn't have any experience, she had never been to Australia and she didn't like kangaroos²⁷.*

Outre un bilinguisme affiché, la pièce donne à entendre une critique acerbe du discours véhiculé par l'élite francophone, qui veut faire la promotion du français en reniant son bilinguisme. Dans l'échange suivant, Nicole, qui travaille dans le milieu protégé d'une école francophone, prend la défense du français alors que Jacques revendique son hybridité linguistique :

Elle – Je n'ai pas besoin de vivre au Québec pour vivre en français ! Je peux la vivre pleinement ma culture au Manitoba.

Lui – *Bullshit ! Ça c'est de la bullshit pure et simple. Tu peux pas vivre en français au Manitoba. C'est mort. [...] Moé, je suis bilingue, pis tous les Franco-Manitobains que je connais sont bilingues²⁸.*

Dans la version manuscrite remaniée par l'auteur en 2009, et dans la version revue et corrigée publiée en 2013, Prescottt pousse encore plus loin l'affirmation de son bilinguisme en ajoutant à la dernière réplique citée plus haut : « Pis c'est ça que je suis : bilingue. Pas anglophone, pas francophone : BILINGUE²⁹ ». Avec le temps, sa position sur la question est devenue plus tranchante : il laisse tomber toute distinction hiérarchique entre les langues pour revendiquer une identité strictement bilingue.

²⁷ Marc Prescottt, *Big ; Bullshit ; Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 2001, p. 74-75.

²⁸ *Ibid.*, p. 48-51.

²⁹ Marc Prescottt, *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, version revue et corrigée, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 2013, p. 50.

La production de la pièce à Edmonton en 2009³⁰ intégrait des surtitres anglais ayant diverses fonctions. Si la majorité d’entre eux offraient une traduction anglaise fidèle aux dialogues français de la pièce, certains surtitres « infidèles » transmettaient des messages différents de ceux que livraient les acteurs. Assise sur la scène, la traductrice activait son ordinateur au vu et au su de tous les spectateurs, signalant ainsi que la traduction faisait partie intégrante du spectacle, et elle était appelée à interagir avec les interprètes. Ainsi, pour pallier un trou de mémoire chez l’un d’eux, elle a pointé le doigt vers les surtitres, où apparaissait l’information recherchée. Il lui arrivait aussi de générer ses propres messages, comme ce fut le cas lorsqu’un personnage s’est mis à hurler une série de jurons sur le thème musical de *Star Wars*. Le surtitre accompagnant cette réplique se lisait ainsi : « #*%#&^@!\$! »³¹. Les spectateurs ont alors été invités à interpréter cette traduction à leur façon, selon leurs propres références ou préférences.

Par la suite, les surtitres sont devenus la voix de la traductrice s’adressant directement au public pour commenter les propos du cambrioleur anglophone. Pour cette production, Prescott avait révisé son texte et injecté un rap slang très prononcé dans les dialogues du cambrioleur anglophone. Bien apprécié des jeunes spectateurs, cet argot était toutefois incompréhensible pour les non-initiés. Consciente du problème, sans toutefois pouvoir y remédier, la traductrice a voulu rassurer les spectateurs en projetant ce surtitre à la représentation suivante pour accompagner une réplique du cambrioleur anglophone : « If you don’t understand what this guy is saying, don’t worry – Neither does 50% of the rest of the audience. (This message brought to you by your friendly neighbourhood surtitle)³² ».

À un autre moment, les surtitres ont mis à profit les ressources bilingues et biculturelles des francophones en proposant un message écrit différent de celui qui était livré oralement sur scène mais qui en offrait un équivalent culturel. Ainsi, lorsqu’une parodie d’un chant de Noël français bien connu a retenti sur scène, les surtitres ont donné à lire les paroles parodiées d’un autre chant anglais tout aussi connu. Ici, seul un public bilingue et biculturel pouvait apprécier la substitution et en rire.

Dans cette production, l’emploi de surtitres ludiques a amplifié la dimension interculturelle d’une comédie qui explore les clichés, les défis et les écueils inhérents au bilinguisme en offrant de nouveaux messages

³⁰ La pièce a été produite en 2009 par la troupe Les chiens de soleil, dans une version manuscrite révisée et une mise en scène de Marc Prescott. Cette production a été présentée au Collège universitaire de Saint-Boniface du 28 au 31 octobre. Les 5 et 6 novembre, elle a été présentée avec surtitres anglais à Edmonton par le Théâtre au Pluriel du Campus Saint-Jean de l’Université de l’Alberta.

³¹ Marc Prescott, *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, avec surtitres anglais de Chauvan Liss, sous la supervision de Louise Ladouceur, Campus Saint-Jean, Edmonton, 5-6 novembre 2009, diapo 298.

³² *Ibid.*, diapo 602.

qui se sont superposés aux messages livrés oralement sur scène, multipliant ainsi les interprétations possibles du spectacle selon les ressources linguistiques de chaque spectateur. Parmi ces messages, certains étaient destinés aux spectateurs bilingues, seuls capables de saisir l'ironie exprimée par la juxtaposition des informations livrées dans chaque langue. Ces surtitres ludiques ont alors offert un surplus de sens aux spectateurs bilingues, créant ainsi un déficit sémantique auprès des locuteurs anglophones monolingues. Pour les petites communautés francophones, qui ont longtemps perçu leur bilinguisme comme le symbole d'une insuffisance linguistique, ce procédé de traduction a eu pour effet de mettre en valeur les avantages que procure leur bilinguisme et de subvertir ainsi le discours monolingue dominant.

8. SURTITRAGE ET COHABITATION DES LANGUES

Parce qu'il fait cohabiter les langues source et cible dans le même espace théâtral, le surtitrage ouvre de nouvelles perspectives pour explorer le rapport qu'entretiennent les langues et les cultures ainsi mises en contact dans les arts de la scène. La politique appliquée au surtitrage par les théâtres ainsi que la réception réservée aux surtitres est fort révélatrice de ce rapport. Au Canada, outre les théâtres professionnels francophones à l'ouest du Québec, qui présentent leurs spectacles accompagnés de surtitres anglais, certaines troupes anglophones québécoises, comme le Théâtre Porte-Parole de Montréal, ont recours aux surtitres français pour rejoindre le vaste auditoire francophone qui les entoure³³. Les troupes francophones québécoises font rarement appel au surtitrage, sauf dans le contexte de festivals internationaux qui s'adressent à des auditoires de langues variées, comme le Festival Trans-Amériques. Ailleurs au Canada, les troupes anglophones n'incluent pas de surtitres français dans leurs spectacles. Il s'agit donc d'un mode de traduction propre aux compagnies œuvrant dans une langue minoritaire qui désirent rejoindre le public plus large des locuteurs de la langue dominante.

Depuis 2008, mes recherches sur le surtitrage m'ont amené à produire les surtitres anglais pour les spectacles de L'UniThéâtre, le seul théâtre professionnel francophone en Alberta. Cette collaboration entre l'université et la communauté franco-albertaine permet à des étudiants-chercheurs d'acquérir une formation pratique et de poursuivre leurs recherches sur le surtitrage tout en contribuant au rayonnement du théâtre francophone en Alberta. Au cours des onze productions présentées avec surtitres à L'UniThéâtre entre 2008 et 2013, nous avons été confrontés à diverses réactions de la part des spectateurs anglophones et francophones.

³³ Voir Louise Ladouceur, « Bilingual performance and surtitles: translating linguistic and cultural duality in Canada », dans *Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies*, n° 13, 2014, p. 45-60.

Pour les anglophones, les surtitres sont un outil indispensable afin de comprendre une pièce en français ou bilingue. La valeur didactique des surtitres est aussi mise à profit par certaines écoles de niveau secondaire qui proposent à leurs étudiants des sorties au théâtre lorsque le spectacle est accompagné de surtitres anglais. Du côté des francophones, les surtitres anglais remplissent différentes fonctions. Aux producteurs de théâtre, ils procurent non seulement des bénéfices financiers en leur permettant d'élargir leur auditoire, mais aussi symboliques. Ainsi, grâce aux surtitres qui ont permis aux artistes anglophones d'avoir accès aux productions du théâtre franco-albertain L'Unithéâtre, ce dernier a reçu le Prix Sterling 2013 attribué par la communauté théâtrale d'Edmonton en reconnaissance de son importante contribution au théâtre à Edmonton³⁴.

Après des francophones qui assistent aux spectacles surtitrés, ceux qui sont moins exposés au français dans la vie quotidienne ou moins confortables avec les accents des interprètes disent bénéficier de l'appui offert par les surtitres anglais pour comprendre certains dialogues livrés en français sur scène³⁵. Pour ceux qui sont plus à l'aise en français et peuvent facilement comprendre les dialogues, les surtitres sont parfois une source de distraction, car la tentation est grande de comparer les messages livrés dans chaque langue. Pour d'autres, les surtitres sont une nuisance qu'on tolère parce qu'ils servent une bonne cause, soit la diffusion du théâtre franco-albertain. Enfin, quelques irréductibles s'opposent farouchement aux surtitres anglais, les critiquent publiquement et refusent d'assister aux spectacles surtitrés. En général, ce sont des personnes appartenant à la génération des pionniers du théâtre francophone en Alberta. Ils ont résisté à l'anglicisation et ont travaillé d'arrache-pied à la mise sur pied de troupes francophones, telles le Théâtre Français d'Edmonton fondé en 1967, et à la production de pièces en français à une époque où les moyens de production et les appuis financiers à la culture d'expression française étaient rares³⁶. Pour eux, le théâtre est un outil de résistance à la domination anglaise, et ils ne vont pas laisser l'anglais pénétrer la forteresse francophone qu'ils ont érigée à l'intérieur des murs du théâtre. J'ai fait l'expérience de cette opposition au surtitrage lors d'une entrevue radiophonique à laquelle j'ai participé avec un artiste franco-albertain³⁷. Après que j'ai vanté les mérites des surtitres qui contribuent au rayonnement des productions franco-canadiennes, mon collègue a déclaré de but en blanc qu'il était catégoriquement contre les surtitres,

³⁴ *Ibid.*, p. 57-58.

³⁵ Voir Chauvan Liss, *Le surtitrage anglais du théâtre francophone de l'Ouest canadien : application et expérimentation*, Mémoire de maîtrise en études canadiennes, Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta, 2012.

³⁶ Voir Laurent Godbout, Louise Ladouceur, Gratién Allaire, *Plus d'un siècle sur scène : histoire du théâtre francophone en Alberta de 1887 à 2008*, Institut du patrimoine des francophones de l'Ouest canadien, Université de l'Alberta, 2012.

³⁷ *La Croisée*, émission radiophonique animée par Isabelle Rousseau sur les ondes de Radio-Canada (Alberta), 13 juin 2013.

car il faisait partie des artistes qui font du théâtre en français pour des auditoires francophones.

Si les surtitres suscitent d'aussi vives réactions, c'est que leur présence dans les théâtres franco-canadiens met en évidence l'inégalité du rapport de force qu'entretiennent les langues officielles du Canada³⁸. La cohabitation des deux langues dans un espace culturel traditionnellement réservé au français a pour effet de souligner la position minoritaire qu'il occupe par rapport à un anglais dominant. Non plus souverain dans des espaces consacrés à sa protection et à sa promotion, le français doit maintenant partager la scène avec l'anglais. Les surtitres créent ainsi une situation où les langues doivent rivaliser entre elles. Pour plusieurs spectateurs, l'anglais des surtitres qui domine la scène se substitue alors au français comme langue de communication, soulignant la fragilité d'une langue française qui ne peut plus assumer seule la communication et doit être relayée par l'anglais. Si le surtitrage anglais peut procurer des avantages financiers et symboliques aux compagnies théâtrales franco-canadiennes, en leur donnant accès au vaste public anglophone qui les entoure et en favorisant des échanges avec la communauté théâtrale anglophone, elle a aussi pour effet de remettre en cause leur vocation culturelle.

9. CONCLUSION

Force est de constater un effet géolinguistique prononcé dans le développement du théâtre franco-canadien du point de vue du traitement réservé sur scène au bilinguisme ainsi qu'à la dualité linguistique et culturelle canadienne. L'éloignement par rapport au Québec offre aux créateurs franco-canadiens de l'Ouest une plus grande liberté d'explorer un bilinguisme qui fait partie de leur réalité quotidienne et constitue une condition *sine qua non* pour demeurer francophone. Pour échapper à la discrimination dont font l'objet les textes bilingues, qui ne peuvent s'adresser qu'à un nombre restreint de spectateurs, les créateurs ont recours à diverses stratégies de traduction, dont le surtitrage. Ce mode de traduction sert remarquablement bien l'œuvre théâtrale hétérolingue car, contrairement à la traduction conventionnelle, il permet de présenter le spectacle tel quel à divers auditoires, donc de conserver les dialogues originaux et l'esthétique théâtrale qui lui est propre. Le surtitrage offre aussi un terrain fertile à la création en mettant la traduction au service d'expérimentations qui exploitent le bilinguisme des artistes et de l'auditoire. Il ouvre ainsi la voie à l'exploration de nouvelles esthétiques mettant en valeur la dualité linguistique qui est au cœur de la réalité canadienne.

³⁸ Voir Louise Ladouceur, « De l'emploi des surtitres anglais dans les théâtres franco-canadiens : bénéfice et préjudice », dans *TTR Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 28, n° 2, 2017, p. 237-255.

Le surtitrage a non seulement redéfini la pratique de la traduction théâtrale, il a aussi redéfini la fonction de la traduction au théâtre. Non plus invisible, elle s'affiche maintenant pendant le spectacle et sa présence met en relief l'asymétrie des positions occupées par les langues officielles du Canada. Absent des scènes anglophones à l'extérieur du Québec, le surtitrage s'est imposé dans les théâtres franco-canadiens qui existent en marge de la majorité anglophone et qui doivent, pour subsister, lui ouvrir leurs portes. Ce faisant, ils ouvrent une brèche dans la forteresse culturelle du théâtre érigée pour contrer l'anglicisation et affirmer publiquement la présence d'une langue française autonome et souveraine.

LOUISE LADOUCEUR
(Université de l'Alberta)