Document généré le 15 mai 2024 10:03

Jeu
Revue de théâtre

« The Guid Sisters »

Bernard Lavoie

Numéro 65, 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29692ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Lavoie, B. (1992). Compte rendu de [« The Guid Sisters »]. *Jeu*, (65), 214–217.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Musique

La musique au théâtre revêt d'ordinaire une fonction d'accompagnement, ou bien elle devient comme un résidu sonore de l'action. Ici, sa fonction est tout autre. Rarement aura-t-on entendu une musique qui découpe le temps comme le fait celle de Lemêtre. Par de faibles pulsations des cordes pincées, elle épouse la parole des acteurs, elle l'auréole d'une poussière de sons et réussit tout de même à rester insaisissable. Ce n'est que lorsqu'elle éclate en accords ou resplendit en mélodies, surtout pour accompagner, ou, plus exactement, pour transporter la danse, que nous nous rappelons soudain qu'elle a toujours été là. Deux, parfois trois musiciens seulement, et un nombre impressionnant d'instruments de percussion occupent un vaste kiosque à droite, aussi engorgé qu'un souk, qui domine la scène sur toute sa profondeur. Les musiciens n'essaient pas de se rendre vainement invisibles; même non grimés, ce sont des personnages eux aussi. Comme le veut la tradition du kathakali, c'est par des roulements de tambours de plus en plus cataclysmiques que chaque spectacle commence, et les vibrations répercutées font penser à l'intervention de forces telluriques prodigieuses.

Scène

L'espace scénique est un grand carré surélevé, palissadé à mi-hauteur sur trois côtés, auquel ne manquent même pas les claires-voies; oui, une arène où doit se livrer un combat gigantesque. Tout est en bois franc; c'est sec, net, neutre, et pourtant vivant. Les cintres où sont suspendues les lumières sont tellement élevés qu'ils semblent aspirer vers le haut et la scène et la salle. Et c'est dans cet espace d'une géométrie sans fantaisie que se sont déroulées les métamorphoses visuelles parmi les plus fascinantes que le théâtre puisse nous proposer.

Alexandre Lazaridès

«The Guid Sisters»

Texte de Michel Tremblay; traduction : Martin Bowman et Bill Findlay. Mise en scène : Michael Boyd; décor : Kenny Miller; éclairages : Nick McCall. Avec Monica Brady (Lisette de Courval), Maureen Carr (Yvette Longpré), Janette Foggo (Des-Neiges Verette), Kay Gallie (Rhéauna Bibeau), Ashley Jensen (Linda Lauzon), Anne Lacey (Thérèse Dubuc), Jane McCarry (Ginette Ménard), Jenny McCrindle (Lise Paquette), Primrose Milligan (Olivine Dubuc), Dorothy Paul (Germaine Lauzon), Muriel Romanes (Pierrette Guérin), Donalda Samuel (Marie-Ange Brouillette), Ann Scott-Jones (Rose Ouimet), Anna Welsh (Angéline Sauvé) et Jan Wilson (Gabrielle Jodoin). Production du Tron Theatre Company d'Écosse, présentée au Centaur Theatre du 29 septembre au 25 octobre 1992.

La traduction

En entrant dans la salle du Centaur, on sait tout de suite que la pièce présentée sera *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. La cuisine typique des années soixante est là, sa musique «quétaine» aussi et, évidemment, les fameuses caisses de timbres-primes. Toutefois, après le silence qui suit la chanson *Dans le temps* de Petula Clark, après l'entrée de Linda Lauzon, il se passe quelque chose de déstabilisant, de mystérieux et d'envoûtant; la pièce est présentée en «glaswegian», c'est-à-dire en écossais populaire de Glasgow. Le joual s'est trouvé un allié, un équivalent, le «scots». La pièce qui, dans sa version anglaise, avait perdu de son mordant, retrouve toute sa verdeur dans cette traduction de Martin Bowman et Bill Findlay. La liberté et la force de la langue rendent cette production du Tron Theatre de Glasgow unique et séduisante, comme l'a été la création de la pièce au Rideau Vert en 1968.

Le texte déroute même un public anglophone. D'ailleurs, un glossaire a été ajouté au programme. L'on y apprend entre autres qu'en «scots», «gie me the boke» est l'équivalent de rendre malade, «up oot their stinkers», de sortir du lit; que «a bint» veut dire une femme de façon péjorative;

qu'une «empty scunnerin'life» est une vie dure, vide et inutile; et que les «keelies» sont des gens inutiles et paresseux.

Dans cette traduction de la pièce, le jeu du transfert culturel nécessite quelques ajustements. Lors d'une conférence à l'université McGill le 1er octobre dernier, les traducteurs ont discuté de plusieurs difficultés qu'ils avaient rencontrées en cours de travail. Il est important de noter qu'ils ont insisté sur le fait d'avoir traduit et non pas adapté le texte de Michel Tremblay. Même si certains enjeux politiques en Écosse sont similaires à ceux du Québec (il y a en Écosse un mouvement autonomiste), Montréal demeure le lieu où se déroule l'action. Le transfert n'est donc opéré que dans la transformation du langage. Comme dans toute traduction, Bowman et Findlay se sont heurtés à des problèmes de culture et d'équivalence; si l'œuvre avait été respectée dans ses moindres virgules, les traducteurs auraient mis en jeu sa compréhension par le public écossais.

Comme l'a expliqué Martin Bowman, le premier problème rencontré par les traducteurs en était un de spécificité. Certaines réalités québécoises n'avaient aucune résonance pour les Écossais. L'exemple le plus flagrant à cet égard concerne l'érable. Dans *The Guid Sisters*, une allusion de Rose «Faut croire que les érables ont coulé plus de bonne heure c't'-année» devient en scots : «Well, y ken whit that say... what goes up must come doon [Ben, vous savez ce qu'on dit... ce qui monte doit redescendre].» Ici, l'expression québécoise consacrée est remplacée par une équivalence. Dans le même ordre d'idées, Bowman continuait en soulignant que des expressions écossaises donnent à certaines répliques plus de force, de vigueur que l'original joual. Ainsi, la réplique de Marie-Ange «Chus pas t'allée en Urope, moi, chus pas t'obligée de me forcer pour bien perler» trouve en «scots» des qualificatifs d'une précision surprenante «Ah've nivir been tae your Europe... ah widnae waant tae turn pan-loaf an mealy-moother like you [J'ai jamais été dans votre Europe... Ah j'voudrais pas devenir «pan-loaf» (intraduisible) et radine comme vous].»

Deux des *Belles-Sœurs* écossaises du Tron Theatre Company : Yvette Longpré (Maureen Carr) et Lisette de Courval (Monica Brady). Photo : Paul Reid.

La traduction devient parfois littérale. Ce qui faisait la force de l'idiome québécois se retrouve en «scots». Le texte de Germaine «... t'as pas de tête su'es épaules, ma pauv'fille» trouve son équivalent exact, quoique dans une forme interrogative, dans : «Huv ye nae heid oan yir shooders, lassie?»

Les traducteurs ont souligné avoir dû adapter le texte à certains endroits selon la réalité culturelle, comme pour cette intervention de Rose : «J'ai rien contre, mais j'aime mieux les vues anglaises, c'est tout.» Dans le contexte écossais, cette réplique perd tout son sens. Avec la traduction, elle trouve une direction qu'elle perdrait même dans une production française (par exemple parisienne) et devient : «Ah've nothing against thum. Ah like American wans better, that's aw.»

Parfois la traduction se fait explicative. Pour ne pas couper ou altérer l'original, les traducteurs doivent donner un cadre contextuel à certains propos, comme dans ce qui suit :

> J'ai découvert la charade mystérieuse dans le *Châtelaine*, le mois dernier...
>
> ... c'était la voix à... Duplessis.

Ces régionalismes deviennent :

> I solved the mystery charade in *Chatelaine* last month... You know, *Chatelaine*, that woman's magazine...

et

> Ah recognised it wis that politician Duplessis...

Findlay et Bowman ont commis une traduction haute en couleurs qui réussit avec souplesse à donner aux *Guid Sisters* un souffle écossais au service d'une imagerie montréalaise. Ils réussissent particulièrement bien quand le texte devient poétique. Dans ces moments, en plus d'avoir su trouver un vocabulaire équivalent à celui de Tremblay, ils ont su créer un rythme similaire à celui du langage québécois. En témoigne cet échange des femmes :

> RHÉAUNA BIBEAU
> — Hon! Angéline! Angéline!
> QUELQUES FEMMES
> — C'est ben effrayant!
> QUELQUES AUTRES
> — C'est ben épouvantable!
> LINDA, GINETTE, LISE
> — C'est le fun!

qui se transforme en :

> — Oh, Angéline. Angéline.
>
> — This is Hellish Bad.
>
> — This is dia-bloodily-bolical.
>
> — This is magic.

Les traducteurs croient avoir durci la pièce de Tremblay; ils l'auraient rendue plus violente, plus mordante. Il est difficile d'en juger pour un Québécois, même bilingue. Il n'en demeure pas moins que le texte séduit par un sentiment ambigu où se mêlent le familier et l'inconnu, par exemple quand la réplique d'Yvette : «Mais j'l'ai ben connu, lui. J'ai déjà sorti avec. C'est ben pour dire, hein, j's'rais veuve, aujourd'hui» devient «Oh my God, ah kent him wel. Him an me wur winshin at wan time. Wid ye imagine that. Ah'de a been a widdie the day.»

Il est facile de se laisser emporter dans le monde de ces femmes et de redécouvrir la force de Tremblay sous une texture différente. L'humour et la détresse sont toujours présents dans cette version, ce qui rend bien compte de l'universalité du propos de Tremblay, dans sa spécificité québécoise même. Car la force de la traduction «scots» ne prend sa source que dans la force du texte original québécois. Ce que reconnaissent volontiers Findlay et Bowman dans leur admiration sans bornes pour l'œuvre de Tremblay (ils ont aussi traduit *le Vrai Monde?, Hosanna* et *la Maison suspendue).*

La production

Même si Montréal demeure le lieu de l'action de la pièce, l'éloignement de l'Écosse et du Québec, avec les ignorances et incompréhensions qu'il entraîne, génère chez le public québécois un sentiment d'étrangeté dans la reconnaissance.

Cela se manifeste déjà avant le début du spectacle. Alors que le décor est très évidemment celui des *Belles-Sœurs*, la musique, inadéquate, fait tache. Le metteur en scène, Michael Boyd, a recours à un procédé (souvent utilisé lors des présentations anglophones de la pièce) qui consiste à faire entendre de la musique du palmarès pop français des années soixante. L'idée est simple : peu importe la langue utilisée dans le texte, une musique d'introduction situe la culture des personnages et leur époque. Alors que l'occasion est belle pour souligner l'assimilation de la culture américaine dans le Québec français (tout le répertoire des traductions des chansons rock américaines ici en témoigne), Boyd utilise du rock français de France, liant nos années soixante à celles de nos cousins d'outre-mer, ignorant ainsi la vitalité de la culture française d'Amérique. Un autre élément souligne l'incompréhension du Québec par le metteur en scène : la séquence de la prière. Le groupe prie devant une commode transformée en mausolée à l'honneur de Jésus-Christ et de l'imagerie judéo-chrétienne «quétaine» occidentale; image forte, s'il en est, mais qui perd de sa spécificité québécoise si précise quand le groupe de femmes agenouillées prie devant une radio. Rappelons-nous que ce moment de la pièce n'est pas sorti de l'imaginaire de Tremblay, c'est un calque de la réalité. Le metteur en scène ignore donc, ou choisit d'ignorer, certaines réalités socioculturelles du Québec dans sa présentation de *The Guid Sisters*. Cette ignorance évacue une grande partie du contexte politique de la pièce; ce faisant, elle lui conserve son rythme et met l'accent sur la théâtralité et l'universalité de l'œuvre.

Le metteur en scène, de façon évidente, adore les personnages de Tremblay et a su partager cet amour avec les actrices de la compagnie. Toutefois, au-delà de cette passion pour les personnages, on découvre une fascination pour l'imagerie et le rythme du texte. Le metteur en scène accentue les apartés de l'auteur. Par deux fois, il envoie des personnages dans la salle pour leur monologue. Une première fois, Lisette de Courval, qui tente de se démarquer de ces femmes communes, les décrit du point de vue des spectateurs, se retirant carrément de l'image scénique pour affirmer sa différence. Plus tard, Rose vient livrer le monologue sur le sexe au cœur de la foule, créant ainsi une proximité qui lui permet, dans l'intimité, de toucher le spectateur de façon privilégiée. Ce moment devient le dernier tournant tragique de la pièce, Boyd ayant décidé d'insister ensuite sur le loufoque de la fin de cette soirée de collage de timbres.

Le travail choral de Boyd et de son équipe est remarquable. Chacun des chœurs a sa propre texture de lumière, sa mise en place et son rythme qui font que l'on anticipe avec plaisir le suivant. Ce contrôle du travail choral trouve son apogée rythmique et comique dans l'«ode au bingo». Pour ce chœur, les femmes sont réparties sur toute la scène, alors que Lisette de Courval, appelant les numéros, est juchée sur un meuble. Lentement, la tension monte jusqu'à un sommet où elles exécutent une danse en ligne digne des meilleurs spectacles d'Alice Robi. Alors que l'on croit le point culminant du ridicule atteint, les femmes entonnent à l'unisson le dernier couplet de l'ode sur l'air du «Ô Canada», annonçant l'image finale du spectacle. Cette union du «Ô Canada» au bingo devient le pivot iconographique du spectacle où, après la bataille à coups de carnets de timbres (la pluie de timbres est escamotée), les femmes reviennent sur scène en passant à travers un immense portrait du Christ, tout en chantant l'hymne national. Une d'elles nous présente son nouvel aspirateur, une autre ses valises neuves, enfin toutes sont équipées des gadgets dernier cri de consommation, liés à l'idée populaire du bonheur et de la fierté nationale.

Tremblay intéresse les Écossais par son «often daring sense of theatricality and his orchestration of voices in imitation of musical form[1].» C'est ce qui a retenu l'attention de Michael Boyd et ce qui donne à cette production son humour, son universalité, sa valeur. Ce qu'elle y perd en québécitude, elle y gagne en théâtralité.

Bernard Lavoie

1. «[...] son sens audacieux du théâtre et son orchestration vocale, empruntant à la forme musicale.» Bill Findlay, «Translating Tremblay into Scots», in *Theatre Research International*, Vol. 17, n° 2, p. 140.