

## **Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien**

Louise Ladouceur  
University of Alberta

La francophonie canadienne est vaste et diversifiée. Constituant 30,69 % de la population du pays en 2006, elle comprend 13,24 % de francophones unilingues, résidant en majorité au Québec, et 17,45 % de bilingues répartis sur tout le territoire, dont 2,17 % sont disséminés dans les quatre provinces de l'Ouest du Canada<sup>1</sup>. Dans ces communautés très minoritaires et très éloignées des centres francophones de l'Est, le bilinguisme est une nécessité quotidienne puisque la vie publique se déroule exclusivement en anglais, alors que le français est confiné aux échanges privés ou aux activités de rares organismes culturels francophones. Dans de tels contextes, se dire francophone, c'est s'identifier à une langue traitée en inférieure et devenue source d'une angoisse identitaire qui agit sur la fonction accordée aux manifestations culturelles et artistiques, plus particulièrement celles qui contiennent une forte composante orale, comme c'est le cas du théâtre. Chargé de faire résonner sur la place publique l'existence d'une langue menacée, le théâtre devient alors un site privilégié d'affirmation et de résistance culturelle pour les francophones. Sur une scène ainsi vouée à la défense du français, l'anglais omniprésent dans la vie sociale sera banni au profit d'une langue française idéalisée, intacte et souveraine, garante d'une intégrité qui ne peut se dire que dans les lieux clos réservés à cet usage.

Depuis quelques années pourtant, se développe dans l'Ouest canadien une dramaturgie qui non seulement affiche son bilinguisme mais le revendique comme représentation légitime d'une façon d'être francophone au Canada. Auparavant objet de honte, puisque la cohabitation des langues témoignait d'une incapacité de s'approprier totalement le français et de combattre ainsi le spectre de l'anglicisation, le bilinguisme des communautés franco-canadiennes minoritaires prend une toute autre valeur dans le contexte d'une mondialisation où il acquiert une plus-value incontestable.

La capacité de fonctionner dans la langue favorite des affaires à l'échelle mondiale et dans les deux grandes langues littéraires que sont le français et l'anglais comporte des avantages indiscutables. Sur la scène internationale, le bilinguisme officiel du Canada l'inscrit dans plusieurs réseaux construits autour de l'usage de l'une ou l'autre langue

---

<sup>1</sup> Voir les tableaux de Statistiques Canada portant sur la connaissance des langues officielles : [http://www40.statcan.ca/102/cst01/demo15\\_f.htm?searchstrdisabled=langues%202006&filename=demo15\\_f.htm&lan=fre](http://www40.statcan.ca/102/cst01/demo15_f.htm?searchstrdisabled=langues%202006&filename=demo15_f.htm&lan=fre)

véhiculaire, souvent héritée du mouvement colonial, que ce soit au sein du Commonwealth ou de la Francophonie mondiale. Il donne en outre accès à un marché global qui a fait de l'anglais sa lingua franca en même temps qu'il participe d'un multiculturalisme officiel qui permet au Canada de se distinguer des États-Unis en opposant la mosaïque canadienne au *melting pot* du puissant voisin américain. Dans la perspective sociologique élaborée par Pierre Bourdieu, pour qui « l'identité sociale se définit et s'affirme dans la différence » (1979 : 191), l'esthétique bilingue des petites dramaturgies franco-canadiennes pourrait aussi constituer un « signe distinctif » sur le plan institutionnel puisqu'elle leur permettrait de se distinguer d'un répertoire québécois décidément unilingue qui occupe le centre de l'institution théâtrale francophone au Canada et en définit la norme. Tout comme le joual avait permis aux auteurs québécois de se distancier du français normatif de France pour élaborer un répertoire qui leur soit propre, c'est en se démarquant de la norme québécoise que les dramaturgies franco-canadiennes peuvent faire valoir leur spécificité.

Afficher un bilinguisme révélateur de la dualité linguistique propre aux minorités franco-canadiennes comporte toutefois des inconvénients de taille. D'entrée de jeu, l'appartenance à deux espaces linguistiques porte atteinte à l'idée voulant qu'une culture se caractérise par la conscience de son unité, laquelle est cimentée par la langue. Dans cette perspective, exhiber des marques prononcées d'hétérolinguisme, terme proposé par Rainier Grutman pour qualifier les manifestations littéraires du multilinguisme (Grutman 2006 : 18), signifie n'habiter vraiment aucun espace linguistique et n'appartenir pleinement à aucun ensemble littéraire légitimement constitué autour d'une seule langue.

Si l'hétérolinguisme du texte littéraire le condamne à circuler en marge des institutions et des répertoires dominants monolingues (Leclerc 2004), ses manifestations dans le texte dramatique destiné à la scène sont extrêmement problématiques et le repoussent aux marges de la marge. La communication théâtrale étant soumise aux impératifs de la performance, elle exige que le message soit immédiatement compréhensible dans l'espace et le temps alloués au spectacle, sans recours aux dictionnaires, notes de bas de pages ou autres appuis linguistiques. Un bilinguisme prononcé dans un texte où les dialogues dans l'une ou l'autre langue sont essentiels à la compréhension du spectacle fait obstacle à la circulation de l'œuvre auprès d'auditoires qui n'ont pas les compétences linguistiques requises pour la comprendre. Ne pouvant s'adresser qu'au public restreint qui partage ce profil linguistique, la parole bilingue des textes dramatiques franco-canadiens les contraint à circuler en périphérie des métropoles théâtrales du Canada et d'ailleurs. C'est un cercle vicieux : ce qui permet de se distinguer comme produit culturel canadien de langue française devient du même coup source de discrimination sur le marché des échanges culturels francophones. Pour échapper à l'effet

discriminatoire d'un tel bilinguisme, ces textes doivent nécessairement passer par la traduction. C'est une condition sine qua non pour se faire reconnaître au sein des institutions dominantes francophone ou anglophone et avoir accès aux marchés qu'elles régissent. Toutefois, si la traduction permet d'échapper à l'effet discriminatoire de la parole bilingue, c'est souvent au prix d'une conversion qui modifie profondément la portée et les enjeux du texte de départ.

D'entrée de jeu, on élimine la possibilité de simplement inverser la répartition des langues dans le texte puisque la géométrie linguistique propre au contexte culturel source est rarement applicable à un autre contexte. Reproduire le bilinguisme des communautés minoritaires francophones dans un texte destiné à un public francophone de Québec ou un public anglophone de Calgary le rendrait totalement incompréhensible et artificiel, surtout s'il est joué par des interprètes qui ne sont pas confortables dans les deux langues. Pour les rares spectateurs capables de comprendre de tels dialogues, l'exotisme ainsi engendré dénaturerait considérablement le propos de la pièce en l'enrobant d'une étrangeté induite que la performance accentuerait encore davantage. On touche ici à une particularité incontournable du texte dramatique, dont la fonction performante impose des choix de traduction appropriés à la mise en spectacle à laquelle il est destiné. Plus que les œuvres appartenant aux autres genres littéraires, la pièce destinée à être jouée nécessite des procédés de traduction qui s'éloignent de la lettre du texte pour viser une correspondance maximale de sa théâtralité auprès de l'auditoire visé (Ladouceur 2005). Car, au théâtre, on s'adresse toujours à un destinataire précis, délimité dans le temps et l'espace par le lieu et le moment où est produit le spectacle.

Devant l'impossibilité de reproduire exactement en traduction la configuration linguistique du texte source, divers modèles peuvent être appliqués au théâtre canadien-français en traduction anglaise et en traduction française. Dans le cas de dialogues contenant un bilinguisme minimal où la présence de l'anglais est infime, on conçoit que le public francophone québécois puisse facilement s'en accommoder. C'est le cas de la pièce de Jean Marc Dalpé intitulée *Le chien*, qui contient quelques énoncés en anglais qui n'ont pas une valeur diégétique essentielle à l'histoire dont la pièce fait le récit. L'action se déroulant dans l'espace privé de la famille, les échanges peuvent se faire uniquement en français, sauf pour quelques expressions anglaises couramment employées en français populaire, telles que « [t]hat's it. That's all. » (Dalpé 1987 : 40), et pour relater les paroles d'un étranger qu'on introduit dans la maison.

PÈRE – [...] Fait que j'les laisse entrer. « *Was tryin' to get to the hospital, ya see.* » J'ai amené la femme tu-suite sur not'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, elle 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. L'autre, l'Indien, y'avait pas l'air plus énervé que ça. Comme si y'était plus en tabarnac pour son char. « *You the father ?* » que j'y demande. « *Hell no!* » [...] (Dalpé 1987 : 59).

Pour la version anglaise, signée par Maureen Labonté et Jean Marc Dalpé (1988), tout a été traduit dans la langue du destinataire anglophone et les passages qui étaient déjà en anglais dans le texte original ont été conservés tels quels. Cette traduction monolingue reprend l'équation traditionnelle voulant que le transfert du message se fasse vers une langue cible unique pour l'appliquer au texte bilingue. Le modèle obtenu fait en sorte que l'hybridation des codes linguistiques du texte de départ disparaît dans une seule langue cible, soit ici l'anglais du destinataire. Ce résultat rappelle étrangement le modèle biologique voulant que les produits d'un croisement génétique ne puissent se reproduire, soit par infécondité soit par une fécondité sélective qui privilégie un des organismes parents. Si elle a le mérite d'éviter le piège de l'exotisme, cette stratégie de traduction monolingue a toutefois pour résultat d'annuler les marques d'une dualité linguistique qui est au cœur même de la problématique identitaire et culturelle des communautés francophones minoritaires du Canada. À peine esquissée dans *Le Chien*, cette dualité linguistique peut se manifester ailleurs avec beaucoup plus d'insistance et occuper une fonction diégétique indispensable à la compréhension de l'histoire racontée.

C'est le cas de certaines œuvres récentes du répertoire francophone de l'Ouest telles que *Cow-boy poétrié* de Kenneth Brown, créée à Edmonton en 2005. Les dialogues empruntent à une esthétique réaliste, et l'histoire est racontée en une série d'analepses qui reconstituent les parcours suivis par les quatre personnages principaux. Certains épisodes se déroulent dans l'espace public du rodéo alors que d'autres sont circonscrits à des espaces privés, tels que l'intérieur d'une maison ou d'une chambre d'hôtel. Quelques scènes ont lieu dans des espaces qui ne sont pas clairement identifiés, des espaces intérieurs ou personnels qui donnent lieu à des monologues, des échanges intimes ou des adresses faites au public. Quelque soit l'espace où se situe la scène, les dialogues donnent à entendre un amalgame de français et d'anglais dont les degrés peuvent varier considérablement et qui vont des répliques totalement livrées en anglais par l'annonceur des concours de rodéo au franglais des personnages francophones bilingues dont la langue populaire incorpore des nombreux anglicismes. Ce profil linguistique témoigne de la réalité des communautés minoritaires où l'anglais est la seule langue véhiculaire, une langue omniprésente dans la vie publique qui imprègne aussi l'espace des échanges privés entre francophones car les événements qu'on relate, les lieux et les choses dont il est

question ont souvent été appréhendés d'abord en anglais ou n'existent qu'en anglais. Cette constante interaction entre les langues est mise en évidence non seulement dans les dialogues mais dans les circonstances qui ont entouré la création de la pièce, dont la généalogie est révélatrice du contexte et de la condition bilingue des francophones des Prairies.

L'idée est d'abord lancée par Daniel Cournoyer, directeur de l'Unithéâtre, le seul théâtre francophone semi professionnel en Alberta, qui veut créer une pièce portant sur le monde du rodéo. Il fait appel à l'auteur anglophone Kenneth Brown, qui connaît très bien le sujet, et le texte initial est conçu en anglais. Il est ensuite confié à Laurier Gareau, auteur et traducteur fransaskois qui se voit chargé d'en faire une traduction partielle puisque les échanges qui ont lieu dans l'espace public du rodéo sont conservés tels quels, le rodéo étant une activité qui se déroule strictement en anglais. Environ un quart du texte est ainsi conservé en anglais, y compris toutes les répliques de l'annonceur chargé de présenter les concours du rodéo et les numéros de musique ou de chanson country, lesquels sont en majeure partie livrés en anglais. Voici un extrait où l'annonceur présente un participant à une épreuve du rodéo :

**ANNONCEUR** – Folks, one of our favourite rodeo cowboys, Jack Blanchette, out of Longview, Alberta. Jack has had some bad luck on the rodeo circuit this year. Finished out of the money last week at the Patricia Stampede Days, and didn't quite make the cut for the big rodeo in Calgary. But it ain't for lack of trying, and he's one tough hombre. Jack is riding Buckaroo today, and watch out cause that's one hell of a horse. (Brown 2005 :15)

Les autres dialogues, situés dans un espace privé ou destinés au public, sont traduits dans une langue populaire franglaise de l'Ouest canadien dans laquelle les termes de rodéo sont conservés en anglais, comme on peut le voir dans cet extrait où Luke raconte son histoire au public :

**LUKE** – J'aurais pu être le meilleur ostie de bull rider n'importe où au monde. Vous me voyez astheure pis vous vous dites « ce p'tit pisseux de gimp y pourrait pas rider une clôture ». L'monde y sont comme ça [...] L'monde pense que les bull riders sont des gros hommes. Y nous prenne pour des osties de steer wrestlers. J'peux vous dire qu'y en pas d'bull riders plus haut que cinq pieds huit... pis ça c'est sans bottes. Mais c'est qui les osties d'stars du rodéo? (Brown 2005 : 3)

L'aller-retour linguistique se poursuit pendant les répétitions puisque toutes les révisions majeures apportées au texte sont faites en anglais, puis traduites en français au

besoin. On est donc en présence ici d'une activité de traduction et d'imbrication des langues qui façonne tout le processus de création et de production de la pièce<sup>2</sup>.

L'hétérolinguisme du texte s'accompagne d'une hétérophonie des interprètes dont l'accent sert à révéler l'origine des personnages. Ces accents sont de puissants opérateurs de distinction dans une intrigue mettant en scène des cowboys francophones québécois (Luke) et albertains (Jack, Diamond) qui se disputent les faveurs de la belle chanteuse country (Chantal), qui finira par quitter son mari albertain pour un amant québécois. Dans le contexte albertain, cette rivalité amoureuse se charge de fortes connotations idéologiques et politiques puisqu'elle reproduit l'équation dans laquelle se trouvent les petites communautés francophones du Canada par rapport à un Québec dominant qui leur témoigne peu d'intérêt. Symboliquement, le choix de Chantal est encore plus douloureux si l'on considère que le rôle est interprété par Crystal Plamondon, une légende franco-albertaine de la chanson country à laquelle l'auditoire est très attaché. Partageant son temps entre l'Alberta et la Louisiane, Crystal Plamondon parle une langue chargée d'une hétérophonie très complexe où se côtoient des accents américains, albertains et louisianais. À lui seul, cet accent dessine une cartographie fort éloquent de la diaspora francophone nord américaine. On peut observer dans l'extrait suivant le métissage accentué du texte écrit attribué à Chantal, auquel s'ajoutent sur scène des accents très prononcés :

CHANTAL – Blanchette, c'est un des derniers vrais cowboys. Son bonhomme de père y'avait un « spread » qui allait des « foothills » d'un bord jusqu'à la réserve Stoney de l'autre. Pis eux-autres, y faisaient encore l'élevage comme autrefois... le « branding » pis l'dégossage des animaux ça se faisait l'printemps, pis y étaient laissés libres dans la belle prairie toute l'été. L'automne venu, l'troupeau y'était divisé pour voir quel animal serait « shippé » au marché. On faisait toute comme autrefois, sauf « shipper » l'bétail au marché. Y a trop d'perte quand y faut « driver » un « steer » sur une grande distance. C'est ben mieux des « shipper » en « truck » jusqu'à l'abattoir. (Brown 2005 : 5)

La mise en scène et la scénographie de la pièce sont aussi très révélatrices de la dynamique linguistique propre au contexte immédiat d'une communauté francophone de l'Ouest. L'aire de jeu est divisée en deux zones qui illustrent de façon très spatiale le clivage entre l'anglais, langue véhiculaire publique en usage sur la plate-forme surélevée où sont placés l'annonceur et les musiciens que Chantal rejoint pour ses numéros de chanson, et le français, langue privée des échanges intimes qui ont lieu entre Luke, Jack, Diamond et Chantal dans l'aire de jeu au sol (voir photo ci-dessous).

---

<sup>2</sup> Pour une analyse plus détaillée, voir Ladouceur 2006.



© L'Unithéâtre

On est donc ici en présence d'un hétérolinguisme du texte écrit et d'une hétérophonie de l'œuvre en performance qui mettent en jeu une variété de langues et dont les modèles de traduction conventionnels fondés sur le passage d'une seule langue source à une seule langue cible peuvent difficilement rendre compte. Le texte écrit de la pièce contient deux langues sources, l'anglais et le français, auxquels le texte oral ajoute des accents propres aux dialectes franco-québécois et franco-albertain. On peut donc compter trois codes linguistiques à l'œuvre dans la performance du texte source, soit un anglais générique, un franco-albertain et un franco-québécois, pour lesquelles la traduction doit trouver des équivalences adaptées à l'auditoire visé.

La nature ponctuelle de l'acte théâtral, qui s'adresse à un public précis délimité par l'endroit et le moment où se produit le spectacle, fait en sorte qu'on peut opter pour des choix de traduction différents selon les destinataires. Car, contrairement au texte publié, immuable et figé dans le papier, la théâtralité de l'œuvre jouée permet d'en varier la forme selon le destinataire à qui l'on s'adresse. Il s'agit ici d'une particularité fondamentale de l'œuvre dramatique en performance, dont la traduction doit exploiter les ressources afin de mettre au point des procédés qui s'éloignent de la lettre du texte pour explorer ce qui appartient en propre à l'acte théâtral. Ainsi, la traduction de *Cowboy Poétre* conçue pour un théâtre anglophone d'Ottawa n'a pas à être identique à celle qui est présentée à Toronto. Dans la même veine, la version française pourra différer suivant qu'elle est produite à

Montréal ou à Moncton. En outre, pour transmettre le sens du texte original, la traduction de l'œuvre en performance peut faire appel non seulement à des ressources linguistiques mais aussi à des procédés scéniques, auditifs ou visuels intégrant la traduction au spectacle autrement que par la bouche des interprètes.

De telles techniques sont déjà employées dans les festivals internationaux où les productions de divers pays sont accompagnées de surtitres en plusieurs langues qui se déroulent au-dessus de la scène afin d'accommoder des spectateurs de langues multiples. Comme les sous-titres au cinéma, cette technique permet à l'auditoire de recevoir le spectacle dans sa forme originale et d'avoir ainsi accès à des œuvres étrangères dans une intégralité qui lui serait autrement inintelligible, et ce à un coût moindre que celui d'une traduction complète exigeant une nouvelle production. Lorsque l'esthétique de la pièce le permet, des procédés scéniques peuvent être incorporés au spectacle et agir comme supports de traduction. Ils contribuent alors à la traduction au même titre que les équivalents linguistiques puisque c'est la nature de ces supports qui dicte la forme des équivalences linguistiques « en performance ». Ainsi, le même message pourra avoir des formes linguistiques différentes selon qu'il est projeté sur un panneau ou livré par un personnage. Le choix des procédés scéniques de traduction se fait en fonction du public visé et leur intégration à la pièce originale en constitue la version traduite. Les équivalents ainsi transmis, de même que les supports qui les véhiculent, peuvent alors varier selon les publics, mais toujours à partir de la version originale puisqu'elle sert de matrice intégrant tous les procédés de traduction linguistiques et scéniques conçus spécifiquement pour l'auditoire visé.

À la manière des spectacles multilingues que Robert Lepage fait circuler sur la scène internationale, les productions de *Cow-boy poétre* en traduction pourraient ainsi s'adapter aux contextes et aux destinataires. Une production destinée à un théâtre francophone de Montréal, par exemple, conserverait tels quels les dialogues énoncés dans les langues sources franco-albertaines et franco-québécoises du spectacle original et accompagnerait les dialogues en anglais de traductions adaptées au support choisi. Ce support pourrait être l'addition d'un nouveau personnage incarnant un second annonceur francophone sur scène, ou bien l'insertion d'une version pré-enregistrée offrant une traduction simultanée ou alternée des répliques de l'annonceur. On pourrait aussi faire appel à Chantal et au « rodeo clown » pour livrer l'essentiel de certains messages en français. Enfin, l'insertion de panneaux ou de projections annonçant les concours permettrait au spectateur unilingue de voir les noms des différentes épreuves du rodéo avec lesquelles il est peu familier, accompagnés de leur équivalent en français. Dans tous les cas, la traduction serait adaptée au support choisi et ces supports seraient employés de façons variées selon la production



et le public visé. Cette modalité de traduction de l'œuvre en performance pourrait être ainsi représentée.

<i>Spectacle pour public franco-albertain</i>	<i>Spectacle pour public montréalais</i>
<b>Texte source écrit :</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- français</li><li>- anglais</li></ul>	<b>Texte cible écrit :</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- français</li><li>- anglais</li></ul>
<b>Texte source oral :</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- français avec accent albertain</li><li>- français avec accent québécois (joual)</li><li>- anglo-canadien de l'Ouest</li></ul>	<b>Texte cible oral :</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- français avec accent albertain</li><li>- français avec accent québécois (joual)</li></ul> <p style="text-align: center;">⇩</p> <b>Texte cible scénique (avec procédés et supports scéniques)</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- deuxième annonceur francophone</li><li>- traduction préenregistrée</li><li>- Chantal ou « rodéo clown » pour traduction simultanée</li><li>- panneau, projections, surtitres</li></ul>

Il s'agit ici d'une pratique de traduction-crédation qui vise à ouvrir à l'œuvre dramatique bilingue des marchés qui lui seraient autrement interdits, sans sacrifier toutefois la dimension interculturelle sur laquelle elle est construite. Donnant accès aux vastes publics anglophones ou francophones qui n'ont pas les connaissances linguistiques nécessaires pour la comprendre, cette recréation de l'œuvre par la traduction permet au théâtre des minorités linguistiques d'échapper à la ghettoïsation à laquelle il se voit autrement destiné. Dans cet esprit, certains théâtres francophones minoritaires commencent à explorer des stratégies qui leur permettent de rejoindre un auditoire anglophone qui leur est demeuré jusqu'à présent étranger. Ainsi, « introduisant le théâtre francophone à une clientèle autrement inaccessible », La Troupe du Jour de Saskatoon inaugure ses soirées avec surtitres anglais « dans le but d'élargir le rayonnement de la compagnie dans la communauté et de faire découvrir à la majorité de la population l'excellent calibre des spectacles de La Troupe du Jour »<sup>3</sup>. Il s'agit d'une initiative récente qui témoigne non seulement d'une ouverture envers une langue et une communauté anglophones avec laquelle on a tissé des liens et fait des rapprochements, mais aussi d'une volonté de

<sup>3</sup> Site web de l'Association des théâtres francophones du Canada (<http://atfc.ca/>)

transgresser des frontières linguistiques et culturelles avec lesquelles on a appris à vivre pour se composer une identité francophone bilingue.

Dans le contexte de l'Ouest canadien, où une écriture dramatique récente donne à entendre un hétérolinguisme et une hétérophonie très accentués, représentatifs de la condition linguistique des francophones en situation minoritaire, de nouvelles modalités de traduction visent à conserver la dualité linguistique de l'œuvre originale tout en la rendant accessible à de multiples auditoires qui n'ont pas toutes les compétences requises pour la comprendre. Qu'il soit destiné à d'autres publics plus ou moins bilingues ou au public le plus souvent unilingue des métropoles théâtrales francophones et anglophones du Canada et d'ailleurs, le spectacle peut mettre à profit la spécificité de la représentation, toujours destinée à un public en particulier, et les multiples ressources de la performance pour concevoir des modalités de traduction qui donnent accès à l'œuvre sans effacer une spécificité linguistique propre à la communauté dont elle est issue et qui la distingue au sein de la francophonie canadienne. Il s'agit d'une conception de la traduction qui met à contribution tout le potentiel de l'acte théâtral pour faire circuler un spectacle sur les scènes du monde sans évacuer ce qui en a fait une œuvre originale et pertinente dans le contexte de sa création.

## **BIBLIOGRAPHIE**

BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.

BROWN, Kenneth (2005), *Cow-boy poétre* (traduction et adaptation de Laurier Gareau).  
Manuscrit fourni par l'Unithéâtre, Edmonton.

DALPÉ, Jean Marc (1987), *Le chien*, Sudbury, Prise de parole.

DALPÉ, Jean Marc (1988), *Le Chien* (traduction anglaise de Maureen LaBonté et Jean Marc Dalpé), Montréal, Manuscrit déposé au Centre des auteurs dramatiques.

GRUTMAN, Rainier (2006), « Refraction and recognition: Literary multilingualism in translation », Reine Meylarts (dir.), *Target, International Journal on Translation Studies*, 18/2, 17-47.

LADOUCEUR, Louise (2006), « Write to Speak: accents et alternances de codes dans les textes dramatiques écrits et traduits au Canada », *Target, International Journal of Translation Studies* 18/1, 49-68.

LADOUCEUR, Louise (2005), *Making the Scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Nota bene.

LECLERC, Catherine (2004), « Des langues en partage?: cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine », Thèse de doctorat inédite (Université Concordia, Montréal), Bibliothèque nationale du Canada.

Site web de l'Association des théâtres francophones du Canada (<http://atfc.ca/>)