

Nicole NOLETTE, *Traverser Toronto. Récits urbains et culture matérielle de la traduction théâtrale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2024, 234 pp.

Roberta Danesi

Università degli Studi di Trento – ROR: o5trd4x28



À l'été 2021, au moment où l'auteure réfléchit à la rédaction de ce livre, la ville de Toronto reprend vie après la période sombre de la pandémie. Les rues s'animent de nouveau, les gens se retrouvent, parlent et entament des discussions. Les interactions interlinguistiques reprennent en présentiel, et plusieurs langues résonnent comme des échos dans les espaces publics. Dans ce contexte, Toronto est définie par Nicole Nolette comme une métropole dynamique, vibrante et « postbilingue » (p. 10), en raison de « sa grande diversité urbaine » ainsi que de « ses impératifs d'accessibilité et d'équité linguistique » (p. 11). Le postbilinguisme torontois en particulier règne en maître sur les scènes, « que ce soit dans les théâtres commerciaux, grand public, classiques, expérimentaux ou (inter)culturels » (p. 12). C'est pourquoi l'auteure se focalise sur l'évolution de la traduction théâtrale, en passant de l'écriture sur papier aux surtitres projetés sur scène. Comme une spectatrice curieuse et attentive, Nicole Nolette s'assoit parmi le public, en laissant la parole aux directeurs de théâtre, aux traducteurs et aux metteurs en scène.

Le premier chapitre (« Les cahiers de John Van Burek ou la traduction vers l'anglais », pp. 31-72) est consacré à John Van Burek, « connu par les universitaires grâce à la traductologie canadienne qui voit en lui une figure de proue » (p. 31). En effet, c'est lui qui a traduit en anglais les pièces en 'joual' de Michel Tremblay en collaboration avec Bill Glassco, fondateur du Tarragon Theatre à Toronto, un théâtre alternatif créé « afin de produire des pièces de théâtre canadiennes et d'élargir le répertoire national » (p. 33). Nolette se penche non seulement sur la place que Van Burek occupe de nos jours dans le domaine de la traductologie canadienne, mais aussi sur son travail de metteur en scène. L'auteure considère d'abord les difficultés du dramaturge concernant le 'joual' de Tremblay, c'est-à-dire la langue de la classe ouvrière montréalaise marquée par des écarts phonétiques, lexicaux et syntaxiques. Pour Van Burek, le 'joual' n'est pas un sociolecte dégradé truffé d'anglicismes, d'ar-

PONTI/PONTS

langues littératures civilisations des pays francophones

ISSN : 2281-7964

n. 25, 2025

doi : 10.54103/2281-7964/30693

SECTION ÉTUDES LINGUISTIQUES

Coordonnée par Cristina BRANCAGLION

cristina.brancaglioni@unimi.it

Published: 13.02.2026

NOTE DE LECTURE

Diamond Open Access



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0 International

chaïsmes et d'expressions populaires, mais plutôt un français québécois facetté témoignant d'une richesse scénique considérable. En outre, s'il est vrai que les expériences coloniales anglaise et française se ressemblent, la langue anglaise a tout ce qu'il faut selon lui pour trouver un équivalent du 'joual'. En d'autres termes, Van Burek serait parvenu, selon Nolette, à élargir le public de Michel Tremblay en conférant au 'joual' un « espace géographique plutôt qu'une classe socioéconomique » (p. 36). Cependant, sa traduction des *Belles-Sœurs* a été critiquée en particulier par Vivien Bosley qui en souligne la dissolution de la force et de la spécificité québécoise de la pièce. En effet, les 'sacres' typiquement québécois tels que « câlisse, cul et crisse » convergent, dans la traduction, vers l'explétif « god damn » (p. 37). Ou encore, les anglicismes, signes des aspirations américaines des personnages, se dissolvent dans la langue d'arrivée. D'après Bosley, cet appauvrissement qualitatif rend la langue de Tremblay générique et standardisée en la privant de son intense expressivité.

Si les traductions du dramaturge sont très connues, son travail au théâtre l'est beaucoup moins. Les années 1980 ont marqué l'essor de Van Burek en tant que directeur artistique du théâtre du P'tit Bonheur à Toronto où il a surtout présenté un répertoire de pièces issu de la tradition française, européenne et québécoise. Par exemple, « la mise en scène de Tremblay par Van Burek et sa réception montrent que la traduction vers l'anglais, est aussi bien une manière d'intégrer le théâtre québécois dans le canon (anglo-)canadien, qu'une invitation faite aux spectateurs des compagnies torontoises à assister à la version originale en français » (p. 47). Autrement dit, il a su dépasser les clivages linguistiques de la ville de Toronto, en devenant l'un des premiers metteurs en scène à promouvoir le théâtre bilingue dans la capitale ontarienne.

Le deuxième chapitre (« Traduire-écrire au féminin », pp. 73-126) est consacré à la contribution des femmes dans la production et la traduction théâtrales à Toronto, un domaine qui méritait d'être étudié. En particulier, Nolette se focalise sur « les tentatives de dramaturgie locales orientées par la traduction de Hammond et Chartrand, de même que celles d'Anne Nenakoroff-Van Burek » (p. 75). Ces trois femmes sont des figures de proue du théâtre torontois, connaissent toutes les trois Van Burek et s'intéressent au plurilinguisme dans la traduction théâtrale en raison de leur vécu et de leurs origines. Leurs productions se concentrent sur « les liens verticaux et diagonaux de la matrilinearité : les rapports entre les mères et les filles, les filles et leurs grand-mères, les filles et leurs tantes » (p. 75), en réfléchissant sur les difficultés de la vie avant et après le mariage. Marie-Lynn Hammond est avant tout « autrice-compositrice-interprète » (p. 77). Chanteuse à « la tête anglaise et le cœur français », elle se sent prise au milieu de deux cultures et de deux langues différentes. Lina Chartrand, quant à elle, représente « un cas d'oubli institutionnel de la littérature franco-ontarienne » (p. 88) ayant vécu la moitié de sa vie en anglais dans le but de tourner le dos à ses origines françaises. Le chapitre considère enfin l'auteure et traductrice d'origine russe Anne Nenarokoff-Van Burek. Si Hammond et Chartrand se sont approchées du texte dramatique « en se reconvertissant, dans une certaine mesure au français » (p. 107), le parcours de la femme de Van Burek est tout autre, car elle traduit sans exception vers le français. En d'autres termes, alors qu'elle traduit, elle se retourne vers ses aïeux et vers la littérature russe. Selon Nolette, ces trois femmes incarnent le plurilinguisme et la multiculturalité qui dominent la capitale ontarienne, en montrant concrètement comment la scène théâtrale

peut s'en servir pour parler de la disparition des langues maternelles et des femmes qui devraient les transmettre.

Le troisième chapitre (« Émergence et domination du surtitrage », pp. 127-167), explore la nature et le rôle de cette pratique dans le contexte théâtral et audiovisuel à Toronto. Ainsi, la première réflexion est-elle consacrée à la genèse du surtitrage torontois défini comme « une traduction projetée au-dessus de la scène pendant un spectacle où les mots sont prononcés ou chantés » (p. 133). Cela représente un défi pour les spectateurs dont les connaissances linguistiques sont souvent variables. Nicole Nolette précise que Gunta Dreifelds était la référence de la traduction et aussi de la manipulation des surtitres dans les théâtres torontois de langue française. Sa méthode visait à capter l'essence du spectacle en condensant le texte des pièces. Pour elle, chaque diapositive devait exprimer une « gist translation », c'est-à-dire une idée cohérente et concise et « seul le point final (suivi d'un espace) devrait être utilisé pour ponctuer cette idée, pas le point d'exclamation ou le tiret, et très peu pas la virgule » (p. 143). Dreifelds a contribué à développer des techniques qui optimisent la lisibilité et la fluidité des surtitres, en tenant compte du temps d'affichage et de la réception du public. Nicole Nolette ajoute que deux femmes et un homme ont par la suite recueilli son héritage : Melanie Hall, Nina Okens et Cristopher Webb. Au cours des décennies, les deux surtitreuses en particulier, ont perfectionné la pratique du surtitrage et amélioré leurs compétences en adoptant les « Règles de Gunta » (p. 158). Par exemple, elles ont modifié la police des lettres et introduit également des points de suspension pour remplacer une liste de noms propres (p. 160). D'après Nolette, si le public des spectacles surtitrés n'est changé guère après la retraite de Dreifelds, les réseaux dans lesquels les surtitreuses s'insèrent aujourd'hui ont bien changé. En d'autres termes, les liens communautaires concernant les interactions et les communications entre elles se sont renforcés grâce aux médias. Par exemple, un groupe Facebook a été fondé en 2018 par les surtitreuses torontoises afin de rejoindre leurs collègues canadiens : « L'éthos de la traduction propre au médium du surtitrage est explicité dans le médium du groupe Shorter, Faster, Funnier » (p. 164). Cela signifie que les traductions doivent être drôles, amusantes « mais sans voler la vedette aux acteurs » (p. 164).

Toutefois, si la pratique du surtitrage torontois est très répandue sur les réseaux sociaux, elle circule peu sur les scènes théâtrales québécoises. Dans le quatrième et dernier chapitre (« Il n'y a plus de traduction théâtrale ? » pp. 127-210), Nicole Nolette se demande alors si la traduction dramatique en langue française, « c'est-à-dire la traduction ancrée matériellement dans le texte sur support papier » (p. 171) sera remplacée un jour par le surtitrage. Pour répondre à cette question, Nolette examine dans un premier temps le travail de Bobby Theodore, considéré comme « l'ambassadeur du théâtre québécois » (p. 172). Il a fait ses études en scénarisation et dramaturgie à l'École nationale de Théâtre et sa méthode implique « l'allégeance du traducteur envers de l'auteur » (p. 175), c'est-à-dire la volonté de transmettre uniquement la voix de l'artiste. La critique remarque que Theodore est peu intéressé au surtitrage qu'il considère comme un produit « bon marché » (p. 187). Ensuite, elle se concentre sur les traductions françaises de Tomson Highway et de Claude Guilmain qui montrent « la prolifération des langues plutôt que leur remplacement » (p. 195) et ne privilégient ni le texte de départ, ni celui d'arrivée dans le but d'engager et d'amuser le public de la même façon, quelle que soit la langue des spectateurs.

Ce livre a été conçu comme une série de récits urbains qui retracent l'histoire théâtrale à partir des années 1970 jusqu'à aujourd'hui. *Traverser Toronto*, c'est redécouvrir la beauté du théâtre après la pandémie et se promener dans une métropole flamboyante et multiculturelle. Nicole Nolette emmène ses lecteurs dans des salles de répétition pour regarder les acteurs jouer en anglais, en français ou même en langue autochtone, et pour leur faire comprendre les techniques de surtitrage. L'ouvrage permet aux lecteurs d'entrer dans les coulisses de la traduction théâtrale, en mettant en lumière l'évolution des processus d'adaptation linguistique ainsi que les enjeux et les défis que les traducteurs et les surtitreurs se trouvent à affronter. Il s'agit d'une étude accessible même aux moins experts qui souhaitent découvrir le domaine de l'adaptation linguistique au théâtre.