

**Changer la donne. Contre « l'intraduisibilité » de l'hétérolinguisme dans le
théâtre trinidadien**

by

Anushka A. Birju

A thesis

presented to the University of Waterloo

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

French Studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2023

© Anushka A. Birju 2023

Author's declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Résumé

Cette thèse en recherche-crédation remet en question l'idée que les textes hétérolingues sont intraduisibles. J'y traduis la pièce de théâtre *Moon on a Rainbow Shawl* (1958) du dramaturge trinitadien Errol John en utilisant une méthodologie inspirée de celle de Madeleine Stratford, qui décompose les processus de recherche et de traduction en cinq étapes : *Scouting it out*, *Section by section*, *Grey stage*, *Putting it together* et *Polishing*. Les deux premiers chapitres présentent des critiques théoriques sur des chercheuses-traductrices, à savoir Hélène Buzelin, Ananda Devi, Laura Ekberg et Marie-Annick Montout, qui ont activement questionné l'hétérolinguisme de la traduction dans un contexte anglo-caribéen, et des critiques littéraires, peu nombreuses, sur la pièce de John. Étant donné qu'aucune traduction française de la pièce de John n'a été trouvée, les deux derniers chapitres déconstruisent le processus de traduction que j'ai mené pour en traduire la deuxième moitié en expérimentant entre le créole anglais trinitadien du texte de départ et le français québécois du texte d'arrivée. Au cours de plusieurs brouillons, les principaux défis peuvent se résumer ainsi : la traduction du titre de la pièce, du racisme, de la vulgarité et des expressions idiomatiques. Afin de montrer que les textes hétérolingues sont, en fait, traduisibles, je propose des solutions de traduction qui s'articulent autour des stratégies de domestication et d'étrangéisation de Lawrence Venuti.

L'expérience de traduction présentée dans cette thèse révèle que l'étiquette « d'intraduisibilité » provient d'une idée selon laquelle le but ultime de la traduction est de trouver une équivalence parfaite entre les langues standard, une idée réfutée par les approches postcoloniales à la traduction. Cette thèse répond ainsi à un besoin important en traductologie dans la mesure où la plupart des recherches existantes sur la traduction des créoles anglais caribéens se concentrent principalement sur les romans, alors que cette étude explore d'autres possibilités de traduction pour le théâtre caribéen. En définitive, cette thèse contribue au nombre

très limité d'études universitaires sur la traduction non seulement du CAT, mais aussi des ouvrages anglo-caribéens dans leur ensemble. À partir d'une perspective caribéenne, elle concourt à un renouvellement de la recherche sur la théorie et de la pratique de la traduction du théâtre, ainsi que sur la diversité linguistique dans ces domaines.

Remerciements

Avant toute chose, j'aimerais remercier ma directrice de thèse, Nicole Nolette, qui m'a soutenue sans faute et qui n'a jamais craint de partager sa richesse de connaissances et d'expériences. Je n'aurais pas pu demander un meilleur mentor tout au long de mon parcours universitaire. Je ne peux assez t'en remercier.

Je remercie aussi mon comité de thèse pour son attention à mon travail et sa contribution importante. En plus, merci à tous les membres du Département d'études françaises de l'Université de Waterloo qui ont créé un environnement agréable et productif où j'ai senti que j'avais le soutien dont j'avais besoin pour obtenir ce diplôme. Merci à mes amis du département pour les pauses café et les sessions d'étude.

Je voudrais remercier particulièrement Annik Bilodeau, Jocelyn Van Leeuwen, Justine Dubrûle, Ko Eun Nancy Um et Dominique Louër qui ont rendu cette année agréable malgré les difficultés et qui m'ont apporté aide et conseils quand j'en avais besoin.

Finally, I would like to thank my family and friends back home who tolerated my random lines of questioning as I worked through my first real translation experience. Nikita, Jamie and Amaara, thanks for listening to me constantly talk about my thesis for a whole year and keeping me sane. To my family, especially my mom, I would not be here without you.

This year was not the easiest, and it took me much longer to finish my master's than I initially had thought due to unforeseen circumstances. If I forgot to name anyone who had a hand in supporting me through this academically or otherwise, I appreciate you.

Dédicace

For Ma,

We get thru.

Table des matières

Author's declaration	ii
Résumé	iii
Remerciements	v
Dédicace	vi
Liste des tableaux	viii
INTRODUCTION	1
1. Perspectives sur la traduction	3
2. Les langues des Caraïbes et des Antilles	6
3. Traduire le créole anglais trinitadien	8
CHAPITRE 1 – TRADUIRE LA CARAÏBE	20
1. Sur la traduction des romans anglo-caribéens	20
2. Traduire vers les langues de la francophonie	23
3. <i>Sur le terrain de la traduction</i> avec Héléne Buzelin	26
4. Ananda Devi, « traductrice transcoloniale »	33
5. Le créole français à tout prix?	39
CHAPITRE 2 – MOON ON A RAINBOW SHAWL D'ERROL JOHN	41
1. <i>Moon on a Rainbow Shawl</i> sur la page	41
2. <i>Moon on a Rainbow Shawl</i> sur la scène	59
CHAPITRE 3 – DÉPLIER LE PROCESSUS DE TRADUCTION (PHASES 1 À 4)	66
Phase 1 : <i>Scouting it out</i>	66
Phase 2 : <i>Section by Section</i>	67
Phase 3 : <i>Grey Stage</i> ou Traduction 1	70
Phase 4: <i>Putting it Together</i> : Traduction 2	78
CHAPITRE 4 – DÉPLIER LE PROCESSUS DE TRADUCTION (PHASE 5)	87
1. Phase 5 : <i>Polishing</i> : Traduction 3	87
2. Traduire la poésie du titre : <i>Moon on a Rainbow Shawl</i>	89
3. Traduire le racisme	94
4. Traduire la vulgarité	98
5. Traduire les expressions idiomatiques	100
6. Les changements généraux	104
CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE	117

Liste des tableaux

Tableau 1 : Résumé des productions théâtrales de <i>Moon on a Rainbow Shawl</i> d'Errol John.....	60
Tableau 2 : Exemples d'options explorées dans la première version de traduction	71
Tableau 3 : Exemples des expressions québécoises dans ma traduction	102

INTRODUCTION

La première fois que j'ai lu *Moon on a Rainbow Shawl* d'Errol John, la pièce de théâtre de 1958 à la base de ce projet, j'étais en troisième année de l'école secondaire à Trinidad¹. À l'époque, je n'avais que 14 ans et je n'avais pas saisi toutes les nuances de l'écriture de John. En cherchant un corpus pour ma thèse de maîtrise, je me suis souvenue de la scène finale qui évoque le titre, *Moon on a Rainbow Shawl*, où Rosa s'enfuit de sa chambre, le châle du titre couvrant son corps nu, criant le nom d'Ephraïm à son départ. Je me rappelle encore les cris de désespoir de Sophia, mais je pense qu'à l'époque, je n'avais pas l'expérience de vie suffisante pour comprendre véritablement ce qui se passait dans la pièce. J'étais sûre que c'était une scène dramatique lourde d'émotion et je voulais l'explorer de nouveau en tant qu'adulte. En outre, j'ai toujours ressenti quelque chose de particulier quand, comme adolescente, je rencontrais une œuvre dans ma langue maternelle, le créole anglais trinitadien (CAT). J'étais capable de me lier plus étroitement aux personnages et à leurs expériences, ainsi qu'au cadre spatiotemporel, car je me sentais si proche de chez moi.

En raison de cette expérience au secondaire, j'ai voulu traduire ce texte important. Mes études de premier cycle en études françaises et en études espagnoles et latino-américaines ne m'avaient pas permis de me concentrer sur la traduction, mais celle-ci fait partie intégrante de toute formation en langues. Les quelques cours de traduction que j'ai pu suivre pendant cette période ont éveillé mon intérêt et lorsque j'ai eu l'occasion de faire des études supérieures, je n'ai pas pu manquer l'occasion d'approfondir mes connaissances dans ce domaine. Cependant, je

¹ Cette thèse emploie les endonymes « Trinidad », « Trinidad et Tobago » et « trinitadien.ne » au lieu de la terminologie française « Trinité », « Trinité-et-Tobago » et « trinitéen.ne » pour privilégier la traduction postcoloniale, un refus de traduire selon la langue standard qui donne la priorité à la langue de départ. En plus, cette décision se base sur ma connaissance intime de ma propre culture dans laquelle dire Trinidad me semble plus naturel. Pour cette raison, je refuse de traduire d'autres noms de lieux dans cette thèse.

n'ai pas de formation professionnelle en traduction et il est important d'en tenir compte pendant que je présente la traduction faite durant la création de cette thèse. Autrement, en tant qu'assistante de recherche, j'ai eu de nombreuses occasions d'explorer la manière par laquelle d'autres personnes collaborent au processus de traduction. Pour ce qui est de ma propre thèse de maîtrise, quand ma directrice, Nicole Nolette, m'a suggéré de combiner mon intérêt pour la traduction à mon intérêt pour la culture trinitadienne, j'ai immédiatement repensé à mon expérience de lecture du travail de John. C'est ainsi que cette thèse est née. Pour respecter la limite de mots de la thèse, j'ai décidé de traduire les cinquante dernières pages de la pièce de John, car je trouve que la plupart des conflits dramatiques se produisent plus tard dans la pièce et je voulais capturer cette finale qui m'avait tant impressionnée. La seconde moitié de la pièce est celle où la plupart des conflits éclatent : Ephraïm découvre la grossesse de Rosa, Charlie avoue son vol au Vieux Mack, Esther et Sophia découvrent la vérité sur les actions de Charlie, Mavis et Prince se fiancent et Ephraïm décide de partir de la cour.

Au début de la conception de ce projet, j'avais déjà commencé à réfléchir aux questions qui me préoccupaient lorsqu'il s'agissait de traduire la pièce de John. Ces questions sont devenues les forces directrices de toute la thèse. Elles allaient de questions générales sur la pratique de la traduction à des questions spécifiques sur la traduction d'une pièce de théâtre trinitadienne. Dans cette thèse, je m'interroge tout d'abord sur le rôle des traducteurs² dans la rencontre entre deux cultures et deux publics, une question qui revenait souvent dans les cours de traduction que j'ai suivis, mais à laquelle on ne parvenait jamais à une réponse satisfaisante. Ensuite, je me demande ce qui fait une bonne traduction. En d'autres termes, que dois-je faire ou éviter de faire pour que ma traduction soit réussie ? Il s'agit d'une autre question générale que

² Dans cette thèse, j'emploie le mot « traducteur.s » qui inclut aussi les traducteurs et les traductrices indifféremment.

l'on m'avait déjà posée, mais à laquelle je n'avais toujours pas trouvé de réponse adéquate. En fait, j'avais entendu tellement de réponses possibles que je n'étais pas sûre de ce qui serait approprié à accomplir dans ce projet. Les questions directement liées à cette dernière sont : pour qui est-ce que je traduis ? et quelle(s) variété(s) de français devrai-je utiliser ?

1. Perspectives sur la traduction

En quête d'une orientation pour aborder ce genre de questions, je me suis plongée dans la théorie de la traduction. Dans son livre *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Maria Tymoczko retrace l'évolution de la théorie de la traduction en expliquant que lorsque la traduction est apparue pour la première fois dans la pensée occidentale, on croyait qu'elle était un processus unilatéral bien défini allant de la langue du départ à la langue d'arrivée³. Les premières théories de la traduction ont perpétué un préjugé selon lequel le texte d'arrivée est une simple imitation du texte de départ, toujours traité comme inférieur. Ce point de départ présupposait également que la traduction concernait uniquement les langues homogènes et qu'un rapport 1 : 1 était toujours en jeu. Dans cette perspective, une langue standard est transférée, dite transformée ou adaptée, à une autre langue normative⁴. Tout comme on croyait que la traduction pouvait être clairement définie, on croyait aussi que les problèmes étaient évidents et donc que les solutions devaient également l'être. Souvent eurocentrique, cette croyance pose problème quand il s'agit de pratiquer la traduction dans différents contextes géographiques, culturels ou linguistiques.

³ Maria Tymoczko, *Enlarging Translation, Empowering Translators* (Manchester, Royaume-Uni ; Kinderhook, NY : St. Jerome Pub., 2007), 20.

⁴ Chiara Denti, « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction », *Meta* 62, n°3 (2017) : 521-537.
<https://doi.org/10.7202/1043946ar>

Dans ces contextes autres, il y a une certaine hésitation lorsqu'il s'agit de la traduction à cause d'une évocation de l'intraduisibilité. En 1965, J.C. Catford définissait deux types d'intraduisibilité : linguistique et culturelle⁵. L'intraduisibilité linguistique se réfère à des moments où il n'y a pas d'équivalent dans la langue cible en ce qui concerne la grammaire ou la syntaxe. L'intraduisibilité culturelle fait alors référence aux différences culturelles entre les cultures de départ et d'arrivée qui ne se transfèrent pas facilement. Depuis Catford, de nombreuses discussions sur l'intraduisibilité l'ont supposée comme impossibilité inhérente en matière de traduction. Barbara Cassin explique pourtant bien la problématique de l'intraduisibilité : « par "intraduisibles" il ne faut pas entendre ce que l'on ne *peut pas* traduire mais, bien au contraire, ce que l'on *ne cesse pas* de traduire⁶ ». En fin de compte, cette problématique revient à une question de perspective. Si un texte est intraduisible, cela ne signifie pas nécessairement qu'il est impossible de traduire. Cela signifie tout simplement qu'il faut déployer plus d'efforts pour trouver des solutions probables ou poser des questions qui mènent à la découverte de différentes solutions. L'intraduisibilité ne devrait pas tant constituer un problème insoluble qu'une occasion d'élargir le champ de la théorie et de la pratique de la traduction. Cette stipulation de Cassin sur l'intraduisibilité est le véritable fondement de cette thèse.

Dans ce sens, je considère plus particulièrement la branche de la théorie de la traduction postcoloniale pour explorer en détail la traduction du théâtre trinitadien. Christi A. Merrill, dans le chapitre « Postcolonial Translation » du *Routledge Handbook of Translation Studies*, explique que la traduction postcoloniale « makes us aware of the implicit hierarchies operating between

⁵ J.C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation* (London : Oxford University Press, 1965), 94.

⁶ Barbara Cassin, « Présentation », *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles* (Paris, Seuil : Le Robert, 2004).

cultures, and asks how those involved in the production and reception of translation might challenge those disparities⁷ ». Depuis les années 1980, la théorie de la traduction postcoloniale invite les traducteurs à revisiter le passé pour s'éloigner des perspectives conventionnelles selon lesquelles la traduction ne concerne que l'équivalence dans un rapport d'adéquation, la transmission ou le transfert. En dépassant ces perspectives restrictives, on peut élargir la portée de la théorie de la traduction pour inclure la diversité linguistique et culturelle, ce qui correspond exactement à l'un des principaux objectifs de cette thèse, soit de rendre visible la traduction du théâtre trinitadien tout en rejetant la normativité dans la traduction, c'est-à-dire le ratio 1 : 1 où on valorise majoritairement la traduction des langues standard.

Dans la foulée des travaux sur la traduction postcoloniale, je considère la traduction comme une sorte de mouvement. Cette idée vient d'abord du fait que la traduction est souvent définie en termes de transfert ou de transmission. Cependant, l'idée d'un transfert réussi cherchant toujours l'équivalence entre deux langues normatives est très restrictive et ne laisse pas de place pour les idiomes ou les cultures hors norme. Elle ne permet pas non plus la réflexion critique sur les hiérarchies culturelles ni sur l'approfondissement de la théorie de la traduction. Cette idée d'un transfert réussi restreint la pratique de la traduction à un idéal occidental et envoie le message que la traduction n'est possible que dans ce contexte, excluant donc le reste du monde. En utilisant le prisme de la traduction postcoloniale, je suis en mesure de considérer la hiérarchie de pouvoir qui accompagne la traduction du créole anglais trinitadien, une langue non standard née de la colonisation, vers le français, une langue standard, qui fait partie de l'histoire coloniale de Trinidad. Dans les sections suivantes, j'aborde brièvement la colonisation dans les Caraïbes et son effet sur la langue pour mieux expliquer la traduction du CAT.

⁷ Christi A. Merrill, « Postcolonial Translation », dans *The Routledge Handbook of Translation Studies*, dir. Carmen Millán et Francesca Bartrina (London : Routledge, 2013), 160.

2. Les langues des Caraïbes et des Antilles

L'île de Trinidad se situe dans la mer des Caraïbes⁸, une région qui peut se diviser en trois groupes interreliés : la Caraïbe insulaire (les îles des Antilles françaises – par exemple, La Guadeloupe et La Martinique – et quatre territoires continentaux : le Belize, le Guyana, le Suriname et la Guyane française), la Grande Caraïbe (le Venezuela, la Colombie et l'ensemble de l'Amérique centrale et une partie de l'Amérique du Nord comme le Mexique) et les West Indies (la Caraïbe anglophone dont la Jamaïque, la Dominique, la Barbade, Trinidad et Tobago, etc.)⁹. Les langues créoles des Caraïbes sont le résultat du contact entre les forces européennes et divers groupes dont les Amérindiens, les Africains, les Indiens, les Chinois, etc., tout au long de la période de la colonisation. Le mélange des langues dépend du contact entre les différents groupes selon l'île en question. Dans le cas des îles jumelles Trinidad et Tobago, il convient de préciser que les deux îles n'ont été liées l'une à l'autre qu'à partir du XIX^e siècle et partagent donc une histoire légèrement différente en termes de contact linguistique, ce qui fait que chaque île a sa propre variété de langue créole. Cela dit, cette thèse se concentre spécifiquement sur le créole anglais trinitadien.

Initialement, le territoire de Trinidad était occupé par des tribus amérindiennes dont les Tainos et les Kalinagos faisaient partie jusqu'à l'invasion espagnole de 1498. Les Espagnols ont capturé et réduit en esclavage les Amérindiens au XVI^e siècle. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la présence espagnole a augmenté parallèlement à un désir de développer la terre pour le commerce, ainsi qu'à l'asservissement des Africains pour travailler les plantations de cacao et de

⁸ J'ai déjà vu l'utilisation de la Caraïbe et des Caraïbes pour désigner le même archipel. Dans cette thèse, j'ai choisi d'utiliser la version plurielle afin d'inclure explicitement toutes les îles concernées.

⁹ Norman Girvan, « Reinterpreting the Caribbean », dans *New Caribbean Thought*, dir. Folke Lindahl et Brian Meeks, Forthcoming, UWI Press, 2001.

Renauld Govain, « Créolophonie et identité dans la Caraïbe multilingue et multiculturelle ? Pour une créolophonie caribéenne intégrative », *Archipelies* 9, n° 1(2020) : 5, <https://www.archipelies.org/699>.

tabac. Au fil du temps, Trinidad a changé de mains entre les colonisateurs espagnols, néerlandais, français et britanniques. Des Indiens sont également venus en tant que travailleurs engagés et au fil du temps, Trinidad a vu des immigrants de Chine, de Syrie, du Liban, du Venezuela et d'ailleurs. Par conséquent, il n'est pas difficile de voir à quel point l'île de Trinidad est bien remplie de différentes variétés linguistiques empruntées de ces personnes qui sont entrées en contact tout au long de son histoire¹⁰.

Sur le plan linguistique, l'anglais est la langue officielle de l'île, mais la plupart des Trinidiens parlent le créole anglais trinidadien (CAT) comme langue maternelle même s'il n'est pas officiellement reconnu comme langue nationale séparément de l'anglais standard. Trinidad accueille également l'espagnol trinidadien, le créole français trinidadien (CFT), et l'hindoustani trinidadien ou bhojpuri. Selon une étude faite par Solange Anduze James, le CAT est essentiellement oral même si les nouveaux médias ont permis depuis peu le développement d'une orthographe¹¹. À ce jour, on reconnaît le CAT à son accent tonique, à l'intonation, aux voyelles et à quelques différences grammaticales. Selon l'étude de James, l'accent tonique est l'une des différences marquantes entre le CAT et l'anglais standard parce que le CAT fait usage de l'isochronie des syllabes. Son rythme veut que chaque syllabe se voit accorder le même temps et qu'il n'y ait pas de syllabes ou de voyelles réduites. Ainsi, le CAT utilise les voyelles complètes là où l'anglais standard a des variantes réduites¹².

En ce qui concerne l'intonation, le CAT emploie des tonalités plus proches aux langues africaines et au bhojpuri qu'à d'autres variétés d'anglais. James montre par exemple le ton

¹⁰ Eric Williams, *History of the People of Trinidad and Tobago* (P.N.M. Publishing Company Limited, Trinidad & Tobago, 1962).

¹¹ Solange Anduze James, « Trinidad English Creole Orthography: Language Enregisterment and Communicative Practices in a New Media Society » (Thèse de M.A., Université de Colorado, 2013), iii, <https://scholar.colorado.edu/downloads/vm40xr851>.

¹² James, *Trinidad English Creole*, 11.

montant en plaçant l'accent sur les syllabes en majuscules et les syllabes précédées d'apostrophes : « COCKroa'ch » ou « CARpen'ter¹³ ». Quant aux voyelles, le CAT mobilise des voyelles pures allongées et une absence de diphtongues. James emprunte aux recherches antérieures de Minderhout (1973), Decamp (1971) et Chin Pang (1981) pour expliquer les caractéristiques grammaticales du CAT¹⁴. Certaines des plus importantes, et qu'on verra également présentes plus tard dans la pièce d'Errol John, incluent la suppression des marqueurs pluriels, l'absence d'indicateurs du passé, l'absence d'accord sujet-verbe, ainsi que l'utilisation de négations multiples et de phrases répétitives¹⁵. Ce ne sont là que quelques exemples des marqueurs qui sont facilement vus ou entendus et qui montrent comment le CAT diffère des autres variétés standard de l'anglais, que ce soit dans une conversation ou dans un texte. La section suivante ouvre une conversation sur les possibilités de traduction d'une telle langue.

3. Traduire le créole anglais trinitarien

Un créole comme le CAT enfreint les règles des langues standards dont il a pu s'inspirer. Il ne suit pas les mêmes repères linguistiques et est donc considéré comme non-standard. En littérature, les manifestations du plurilinguisme comme le CAT mènent souvent, suivant Rainier Grutman, à une réflexion sur l'hétérolinguisme, soit « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale¹⁶ ». Alors que le concept de l'hétérolinguisme a fait ses

¹³ James, 12.

¹⁴ D.J. Minderhout, « A sociolinguistic description of Tobagonian English » (Thèse de doctorat, Georgetown University, 1973).

David DeCamp, « Toward a generative analysis of a post-creole speech continuum », dans *Pidginization and Creolization of Languages*, dir. Dell Hymes. (Cambridge University Press, 1971), 349-370.

Mary Chin Pang, « Aspects of Trinidadian English Creole » (Thèse de M.A. Simon Fraser University, 1981).

¹⁵ James, *Trinidadian English Creole*, 14-15.

¹⁶ Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois* (Québec, Fides, 1997), 37, il souligne.

preuves dans le monde littéraire, notamment par rapport aux textes hybrides postcoloniaux qui occupent un espace « entre-deux¹⁷ », il a rencontré beaucoup plus de critiques du côté des traductologues. L'hétérolinguisme remet en question la perspective assez limitée de la traduction d'une langue standard à une autre langue standard, car les textes hétérolingues contiennent déjà plusieurs variétés de langues¹⁸. La traduction ne peut plus être une enquête vers l'équivalence parfaite. De plus, parce qu'on considère les textes hétérolingues comme hors norme, étranges ou intraduisibles selon les perspectives conventionnelles, il est encore plus intimidant d'envisager des possibilités de traduction parce qu'on les considère comme des anomalies. Comment alors traduire une langue qui n'a pas d'orthographe standardisée ou de règles grammaticales écrites, une langue si fortement basée sur l'oralité ?

Les traducteurs qui agissent comme des messagers entre plusieurs mondes ont la responsabilité de trouver ce qui fonctionne le mieux en respectant la norme non seulement de la pratique mais aussi des cultures en question. Selon Marie Vrinat-Nikolov, « penser la traduction en termes d'altérité, et non d'identité ou d'équivalence, invite donc à penser autrement la relation entre original et traduction, et je proposerais texte originel et texte renouvelé¹⁹ ». À l'instar de Vrinat-Nikolov, cette thèse sert à repenser la relation entre original et traduction, entre texte originel et texte renouvelé, non seulement dans un sens théorique, mais aussi dans un sens pratique.

¹⁷ Samia Mehrez, « Translation and the Postcolonial Experience: the Francophone North African Text », dans *Rethinking Translation, Discourse, Subjectivity, Ideology*, dir. Lawrence Venuti (New York, Routledge, 1992), 121.

¹⁸ Reine Meylaerts, « Heterolingualism in/and translation: How legitimate are the Other and his/her language? An introduction », *Target: International Journal of Translation Studies* 18, n°1 (2006) : 1-15, <http://dx.doi.org/10.1075/target.18.1.02mey>

¹⁹ Marie Vrinat-Nikolov, « Traduire : une altérité en action (traduire l'altérité et non l'identité) », communication présentée au Séminaire INALCO/Quai Branly : l'altérité, Paris, France, mars 2016, 6, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875>.

Quant à la traduction de la pièce trinitadienne *Moon on a Rainbow Shawl* d'Errol John, j'ai d'abord pensé utiliser le créole français trinitadien (CFT) pour traduire le CAT. Avant que le CAT ne devienne la lingua franca de l'île, le CFT était en fait à sa place au cours du XIX^e siècle. Aujourd'hui, le CFT a presque disparu et c'est pourquoi je ne l'utiliserai pas à son plein potentiel pour traduire le CAT. Toutefois, cette disparition ne veut pas dire que le CFT ne joue pas un rôle dans ma traduction, car il a également fortement marqué le CAT. La linguiste Jo-Anne Ferreira valorise le CFT dans un article sur l'héritage de cette langue²⁰. Elle explique à quel point le CFT est toujours une partie vivante de Trinidad à bien des égards car il marque la prononciation de nombreux mots et également des calques en CAT, ainsi que les noms de divers lieux et de nature. Il se retrouve même dans certains proverbes trinitadiens. Ainsi, même si le CFT n'est pas la première langue d'arrivée dans la traduction que j'ai entreprise, il est impossible de dissocier son influence sur la langue de départ (le CAT) de la pièce en question.

Pour ce qui est de la langue d'arrivée, j'ai jonglé avec plusieurs options. Ma première idée était de construire une langue inventée qui ne respecterait pas nécessairement les marqueurs linguistiques du français standard, mais qui s'appuierait plutôt sur un mélange de plusieurs variétés du français, comme celles du français canadien ou les différents créoles français des Caraïbes. Au début, c'était l'option qui me plaisait le plus, car je ne pouvais pas imaginer trouver une équivalence dans une seule variété. Sans avoir encore effectué la traduction, il était difficile de conceptualiser des possibilités qui n'entraient pas dans le cadre de la recherche d'une équivalence. Je savais que ce ne serait pas parfait, mais j'espérais trouver des concepts qui pourraient être similaires dans ces cultures et ces langues pour faciliter la compréhension sans

²⁰ Jo-Anne Ferreira, « Les Vestiges d'une langue en voie de disparition : le cas du créole à base lexicale française à Trinidad (The Last Spheres of a Dying Language: The Case of French Creole in Trinidad - English version) », dans *La Caraïbe, chaudron des Amériques*, dir. Jean-Michel Devésa et Savrina Chinien, (Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 2017).

trop changer le texte. Cette solution me semblait faisable étant donné que je souhaitais également traduire pour un public francophone. Au début, traduire spécifiquement vers le français québécois ou un créole français des Caraïbes me faisait penser que le texte pourrait devenir trop spécifique à une culture et que les autres francophones pourraient être perdus. En fait, j'étais tout à fait consciente de mon manque de connaissances lorsqu'il s'agissait de toute variété de français en dehors du français normatif. C'est le principal défi auquel je serais confronté tout au long de ce processus.

Pour résoudre ce défi, j'ai tourné vers le concept de la créolisation d'Édouard Glissant qui répond partiellement à la question de comment traduire un créole vers une langue d'arrivée standardisée sans risque de trahir la langue de départ, voire de réduire ou d'effacer les rapports de forces intégrés dans ces langues. Dans son livre intitulé *The Caribbean in Translation: Remapping Thresholds of Dislocation*, Laëtitia Saint-Loubert explique : « Glissant considers that creolization favours mutual recognition and valorization of the different components of the region²¹ ». Dans ce contexte, Saint-Loubert parle de l'importance de garder le respect pour le théâtre trinitarien sans perdre l'individualité et l'histoire propre à chaque créole. Mon idée initiale de traduire vers une langue inventée et mélangée de divers créoles et variétés françaises a changé dès que j'ai commencé la traduction. La principale raison pour laquelle j'ai envisagé cette possibilité est que, en réfléchissant à la traduction avant de prendre la plume, il m'a semblé que la meilleure façon de représenter le créole anglais trinitarien en français serait d'utiliser les variétés de français des Caraïbes. En plus, pour rendre la traduction accessible à un public français général, j'ai pensé que je devrais équilibrer ce vocabulaire spécialisé en le mélangeant

²¹ Laëtitia Saint-Loubert, *The Caribbean in Translation: Remapping Thresholds of Dislocation*, (Oxford ; New York : Peter Lang, 2020), 88.

avec le français standard comme pont de compréhension. Cependant, après avoir commencé à traduire, je me suis rendu compte que le mélange désordonné de variétés ne ferait que compliquer la traduction. Pour cette raison, j'ai fini par prendre la décision de traduire la pièce vers le français québécois, ce qui sera expliqué plus tard.

Avant de prendre une décision concrète concernant mon public cible, j'ai envisagé comment je ferais la traduction elle-même. Donc, afin d'aborder les défis pratiques et théoriques de la traduction vers le français d'une pièce en CAT, j'ai choisi d'utiliser une méthode de recherche-crédation qui est une méthode de plus en plus populaire dans le domaine des sciences sociales et humaines. Selon Owen Chapman et Kim Sawchuk, « Research-creation “theses” or projects typically integrate a creative process, experimental aesthetic component, or an artistic work as an integral part of the study²² ». Ma propre méthode de recherche-crédation s'inspire de l'article « From *Voluptuous Pleasure* to *Voluptés* : Delving into the Literary Translation Process » où Madeleine Stratford retrace son propre processus créatif en tant que traductrice en documentant son parcours lors de la traduction des nouvelles de Marianne Apostolides²³.

Je m'identifie à Stratford comme quelqu'un qui s'intéresse à la recherche-crédation, à la traduction-crédation littéraire et au multilinguisme littéraire. Quand elle joue le rôle de traductrice, Stratford stipule qu'elle est à la fois lectrice et réécrivaine²⁴. Elle souligne : « L'acte de traduction lui-même diffère de la simple lecture en ce qu'il aboutit à une “réécriture” : le traducteur ne se limite pas à recevoir un texte et à le comprendre; il doit également le recréer²⁵ ». À la conception de cette thèse, je craignais de modifier une trop grande partie de l'œuvre de John

²² Owen Chapman et Kim Sawchuk, « Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances” », *Canadian Journal of Communication* 37, n° 1 (2012) : 6. <http://dx.doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>.

²³ Madeleine Stratford, « From *Voluptuous Pleasure* to *Voluptés* : Delving into the Literary Translation Process », *Palimpsestes* 34, n°1 (2020) : 120-133. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.5843>.

²⁴ Stratford, *From Voluptuous Pleasure*, 120.

²⁵ Madeleine Stratford, « De compte-fil à garde-fou : la lecture du traducteur de poésie », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction* 27, n°1 (2014) : 68, <https://doi.org/10.7202/1037119ar>.

en transférant ses idées d'une langue à l'autre et c'est pourquoi je me suis d'abord concentrée sur les meilleures équivalences dans la traduction. Pour concilier mes craintes initiales, j'ai dû apprendre à envisager la traduction comme un processus de réécriture et de recréation. C'est pourquoi j'ai moi-même ajusté ma perspective, passant d'une vision de la traduction en termes d'équivalence à une plus grande acceptation du fait que certaines parties du texte vont inévitablement changer. Cette vision s'oppose à celle d'un processus fermé qui ne laisse aucune liberté d'adapter l'œuvre en fonction du public cible tout en restant fidèle au travail initial.

Stratford suit une méthodologie qui combine la recherche-crédation et les études génétiques de la traduction²⁶ pour retracer son propre processus de réécriture et de traduction vers le français. Son projet a duré environ un an au cours duquel elle a traduit trois nouvelles dans le but de les faire publier. Naturellement, mon processus s'avère légèrement différent étant donné que j'ai eu à peu près un an pour traduire la moitié d'une pièce de théâtre sans formation en traduction, ce qui affecte la traduction à cause de mon hésitation à faire des choix concrets au début. J'adapte le cadre en cinq étapes de Stratford (2020) pour organiser mon propre processus de création :

1. *Scouting it out*, la lecture de l'original et des lectures contextuelles pour avoir une idée des défis principaux;
2. *Section by section*²⁷, l'évaluation et la traduction de segments distincts;

²⁶ Ariadne Nunes, Joana Moura, et Marta Pacheco Pinto, « What is Genetic Translation Studies Good For? », dans *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, dir. Ariadne Nunes, Joana Moura, et Marta Pacheco Pinto (London, UK : Bloomsbury Advances in Translation, New York, NY: Bloomsbury Academic, 2021), 1-23.

Anthony Cordingley, et Chiara Montini, « Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline », *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 14, (2016) : 1–18.
<https://doi.org/10.52034/lanstts.v14i0.399>.

²⁷ J'utilise *Section by section* et section par section interchangeablement.

3. *Grey stage*²⁸, l'interprétation des éléments ambigus et la recherche d'équivalents et de synonymes dans la traduction;
4. *Putting it together*, l'assemblage des segments et la gestion de la cohérence afin de produire une première version « finale »;
5. *Polishing*²⁹, la révision et la prise en considération du public cible.

Ces étapes de Stratford recourent d'autres modèles du processus de la traduction qui comprennent tous trois catégories principales : la lecture, la traduction et la révision³⁰. Dans son article, « De compte-fil à garde-fou : la lecture du traducteur de poésie », Stratford s'appuie sur la tradition herméneutique, qui souligne que l'interprétation des lecteurs est le moteur du texte, pour décrire comment chacun des cinq modèles de Robert de Beaugrande, d'Andrei Bantas, de Francis R. Jones, de Christopher Millis et de Robert Bly, traite l'implication du lecteur dans la traduction de la poésie. Cela m'a surtout intéressé en raison de la ligne commune à tous les modèles, à savoir que l'expérience du lecteur affecte inévitablement la traduction à venir. Chacun des modèles donne la priorité à une première lecture du texte suivie d'une analyse linguistique ou thématique même si l'ordre des étapes est différent. Par exemple, tandis que la plupart des modèles privilégient une première lecture avant toute recherche, Bantas suggère d'effectuer d'abord des recherches sur l'auteur et le texte. De plus, Bly s'écarte des autres modèles en ajoutant une étape de consultation de locuteurs natifs de la langue de départ très tôt dans le processus. De Beaugrande suggère quant à lui une lecture finale par un lecteur cible.

Si ces modèles sont tous utiles en soi et présentent de légères différences lorsqu'on les compare, j'ai décidé d'utiliser la méthodologie en cinq étapes de Stratford pour de multiples

²⁸ J'emploie la phase grise pour référer au *Grey stage*.

²⁹ J'utilise aussi polissage pour dire *Polishing*.

³⁰ Voir les modèles dans Stratford, *De compte-fil à garde-fou*, 67-93.

raisons. Tout d'abord, la méthodologie est plus récente (2020) que les autres (2014) et je vois aussi une occasion de contribuer à l'enrichissement de cette méthodologie en l'appliquant à la traduction théâtrale plutôt qu'à la traduction de la poésie et des nouvelles qui concerne Stratford. Les cinq étapes de Stratford sont présentées d'une manière qui me permet de les appliquer facilement, compte tenu de la contrainte de temps, du manque potentiel de ressources d'une traductrice professionnelle et de la petite échelle de ma thèse. Enfin, je constate que la méthodologie de Stratford me permet de produire plusieurs brouillons d'une traduction alors que les cinq autres modèles prévoient une première lecture suivie d'une analyse thématique ou linguistique, la traduction d'un seul brouillon suivie d'une révision et d'un polissage pour produire la version finale. Pour ces raisons, j'ai décidé que la méthodologie de Stratford en cinq étapes me servirait au mieux tout au long de la réalisation de cette traduction.

Au début de cette réalisation, mon processus correspondait dans une certaine mesure à celui de Stratford. Comme Stratford, j'ai traité l'étape du *Scouting it out* comme une étape d'exposition. Le principal objectif de cette étape est de se familiariser avec la voix et le travail de l'écrivain. À cette étape, j'ai effectué la majorité de mes recherches sur la théorie de la traduction et j'ai fait une plongée littéraire et historique dans l'œuvre de John et le CAT. Stratford met particulièrement l'accent sur sa réaction émotionnelle aux textes originaux, ce que je me suis surprise à faire instinctivement. Face à des éléments qui poseraient manifestement des difficultés, on a toutes deux ressenti une certaine hésitation; pour elle, c'était de traduire la sexualité, pour moi, la vulgarité. Tout ce que je savais dès le début, c'était que je voulais rendre justice à la traduction du CAT, c'est-à-dire m'éloigner du français standard, car le CAT, par nature, n'est pas une langue standard. Je ne voulais donc pas le transformer en quelque chose qu'il n'était pas.

C'est à partir de la deuxième étape que mon processus de traduction a divergé de celui de Stratford appelé *Section by section*. Stratford garde méticuleusement trace de ses brouillons et cette étape lui sert à traduire des petits segments. Toutefois, je n'étais pas prête à commencer la traduction pendant cette phase et pour cette raison, l'étape *Section by section* de mon travail a consisté d'une deuxième lecture de la pièce pour identifier les défis possibles sans effectuer une recherche en profondeur. Après ce travail, j'ai effectué une recherche préliminaire sur des mots ou des phrases spécifiques qui me posaient des problèmes de compréhension et de traduction. Je me suis souvent servie de dictionnaires et autres appuis technologiques pour rechercher et vérifier mes choix de traduction. J'ai laissé plusieurs options dans les marges jusqu'à ce que je sois prête à réfléchir à ces idées.

Suivi de l'étape *Section by section*, le *Grey stage* consiste d'une première version de la traduction de mon côté alors que Stratford, de son côté, travaille déjà plusieurs brouillons par section. Pendant le *Grey stage*, Stratford effectue une recherche et une réflexion approfondies sur les sections qui la mettent le plus mal à l'aise, où elle constate qu'elle s'autocensure en raison de ses préjugés personnels. Ma troisième étape a consisté à rédiger une première version complète de la traduction des 50 pages de la pièce sur lesquelles j'avais décidé de travailler.

L'étape suivante, *Putting it together*, est celle où je fais le plus gros de ma démarche de traduction. La démarche de Stratford à ce stade consistait à rassembler toutes ses sections incomplètes pour former un brouillon complet qui pourrait être révisé. Cependant, j'avais déjà réalisé ma première version complète en sautant la technique de la traduction par sections sans ordre linéaire. Ici, j'ai tenté d'analyser les problèmes que j'avais identifiés lors des étapes précédentes et de mettre en œuvre des solutions concrètes. J'ai remarqué que mon insuffisance de connaissances culturelles de la francophonie m'a empêché de faire certains choix. J'ai donc

consulté des ressources vivantes pour avoir un aperçu du contexte francophone (ma directrice de thèse) ainsi que du côté trinitadien.

Enfin, alors que l'étape finale de Stratford consiste en un examen approfondi par divers éditeurs tiers en vue de la publication de sa traduction, mes démarches ont été complètement différentes. Ma phase de *Polishing* s'est concentrée plutôt sur la troisième et dernière version de ma traduction, que j'avais travaillées avec ma directrice de thèse comme éditrice bilingue. Grâce à son expertise en traduction, en littérature, en culture et en théâtre des minorités francophones du Canada ainsi qu'en littérature québécoise, elle m'a montré de nombreuses voies en dehors de mes instincts universitaires en français. Nous avons passé trois jours à parcourir ensemble la deuxième traduction à la main pour identifier les changements à apporter.

De cette façon, je me suis concentrée sur une question similaire à celle de Stratford, à savoir qui est le public cible. Même jusqu'à la deuxième traduction, je n'étais pas sûre de la variété de français à utiliser. J'ai finalement opté pour le français québécois auquel j'avais été exposée dans mes cours de littérature au premier cycle, comme par exemple dans *La Bagarre* de Gérard Bessette, *Le Survenant* de Germaine Guèvremont et *Menaud maître-draveur* de Félix-Antoine Savard. En plus, pendant que je travaillais en tant qu'assistante de recherche pour la Chaire de recherche du Canada en études des minorités, j'ai eu l'occasion de transcrire et analyser les traductions par John Van Burek des œuvres de Michel Tremblay, ce qui m'a exposé au joul du théâtre québécois. Il est certain que le joul exerce des fonctions similaires au CAT sur la scène britannique dans la mesure où ce sont des langues non-standards qui remettent en question l'usage des langues standard sur scène : « le joul a amené le théâtre à redéfinir ses frontières ou encore à transgresser celles qu'il avait établies³¹ ». Pour cette raison, il me semblait

³¹Yves Jubinville, « Frontières du théâtre. Sociocritique du joul et vie théâtrale au Québec depuis *Les belles-sœurs* », dans *Emblématiques de l'époque du joul*, dir. André Gervais (Outrement, Québec : Lanctôt, 2000), 137.

que traduire vers le français québécois ou imiter d'une certaine manière le joual de Tremblay rendrait justice au contexte social et politique de la traduction du CAT.

En fin de compte, bien que je sois inspirée du joual de Tremblay, je n'en ai repris que certains éléments, car le travail de Tremblay situe très clairement la pièce dans une réalité linguistique des classes ouvrières à Montréal, ce qui n'était pas mon intention avec cette traduction. Pour cette raison, j'ai intégré certaines expressions utilisées dans les pièces de Tremblay, notamment les jurons comme « crisse » ou « maudit » et les anglicismes comme « smatte ». Cependant, la traduction n'est pas nécessairement marquée par d'autres éléments bien connus de Tremblay comme l'usage de « y'est », « moé », « icitte », « chus » ou « j'suis³² » etc. Par conséquent, j'hésite à dire que j'ai traduit vers le joual de Tremblay, et c'est la raison pour laquelle je parle de traduction vers un français québécois théâtral tout au long de cette thèse. Idéalement, si la traduction devait un jour être portée à la scène, elle serait entièrement adaptée en fonction des besoins du public et des artistes concernés, surtout en ce qui concerne l'oralité. Pour cette raison, la pièce n'est pas traduite d'une manière qui exige un certain accent et cette décision est laissée à la personne qui met en scène la pièce.

Enfin, l'organisation de la thèse répond également aux étapes du processus de Stratford, car je m'intéresse davantage au processus même de la création en traduction et à son incidence sur la recherche. Le premier chapitre sert de survol des études antérieures sur la traduction des œuvres anglo-caribéennes en français. Il est important d'établir et de reconnaître le travail qui a été fait auparavant et qui sert de base à la présente étude. Le deuxième chapitre explore la critique littéraire de *Moon on a Rainbow Shawl* et met de l'avant une critique de spectacle retraçant la production théâtrale de la pièce afin d'établir sa pertinence et pourquoi elle

³² Mathilde Dargnat, *Michel Tremblay : Le « joual » dans Les Belles Sœurs*, (Paris, France : L'Harmattan, 2002), 65-112.

(et d'autres œuvres caribéennes) mérite d'être traduite. Les deux derniers chapitres sont consacrés à la décomposition du processus de création. J'y discute de mon expérience de traduction en démontrant des exemples tirés de mes versions traduites de la pièce. En fin de parcours, j'appose les trois versions de la traduction sur lesquelles j'ai travaillées et qui sont commentées tout au long de la thèse. Ce travail qui suit vise à élargir le champ de la traduction, à encourager d'autres étudiants-chercheurs à réfléchir à leurs propres processus de recherche ou de création et à relever le défi lorsqu'ils sont confrontés à d'autres idées dites impossibles.

CHAPITRE 1 – TRADUIRE LA CARAÏBE

Ce chapitre correspond à la première phase du processus de traduction de Madeleine Stratford, qu'elle nomme *Scouting it out*, et qui consiste à lire la pièce à traduire et à faire une recherche contextuelle pour avoir une idée des défis principaux du travail à venir. Maintenant qu'on a exploré les idées de l'intraduisibilité et de l'hétérolinguisme, ainsi que le plan linguistique diversifié de Trinidad, on est en mesure de voir comment un créole comme le CAT peut représenter un point de tension pour les traducteurs et les traductologues des littératures caribéennes.

Cette partie de la thèse présente un survol des études précédentes qui mettent en lumière la traduction des créoles anglo-caribéens vers des langues européennes, de même que le travail d'une chercheuse-traductrice et d'une écrivaine-traductrice qui ont fait un travail littéraire similaire mais qui ont opté pour différentes variétés géographiques du français. Cette exploration se penche plus spécifiquement sur le parcours traductologique du roman *The Lonely Londoners* écrit en CAT par Samuel Selvon et traduit par la chercheuse-traductrice Hélène Buzelin. J'examine aussi le roman *The Counting House* de David Dabydeen écrit en créole anglais guyanais et traduit par l'écrivaine Ananda Devi, créolophone mauricienne, sous le titre *Terres maudites*. Les deux premières sections présentent quant à elles les travaux de Laura Ekberg et de Marie-Annick Montout qui traitent de la traduction de l'hétérolinguisme caribéen vers le finlandais (Ekberg) et vers d'autres variétés du français (Montout).

1. Sur la traduction des romans anglo-caribéens

Selon Laura Ekberg, qui en 2019 a écrit une thèse de doctorat sur la traduction des romans anglo-caribéens vers le finlandais, les œuvres littéraires caribéennes utilisent généralement l'hétérolinguisme – notamment l'alternance codique – comme outil de

représentation de la culture et de l'identité³³. L'hétérolinguisme dans la littérature caribéenne transparaît également comme une représentation de l'imaginaire caribéen linguistiquement hybride³⁴. En ce qui concerne la pièce d'Errol John, l'alternance codique et l'hétérolinguisme sont plus évidents quand on observe la différence entre les didascalies qui sont écrites en anglais standard et les dialogues qui sont écrits en CAT. Par exemple, les didascalies sont écrites comme suit : « *The door opens and Esther's hands appears with the candle in it*³⁵ ». Les dialogues, eux, se présentent ainsi : « I wish you an' yer father put things back where yer find them » (MRS 14). Lorsque la pièce est jouée, les didascalies deviennent implicites, et le spectacle oral diffère alors de la représentation écrite. Dans la traduction à venir, si je me retrouvais à utiliser le français standard, ce serait surtout dans les didascalies car John utilisait aussi l'anglais standard dans ces cas-là. La recherche d'Ekberg devient pertinente lorsqu'on considère l'écriture de John car elle traite à la fois de l'hétérolinguisme et de l'hybridité dans la littérature caribéenne.

Dans sa recherche, Ekberg compare dix romans anglo-caribéens – parmi lesquels se trouvent deux auteurs trinidiens, V.S. Naipaul et Robert Antoni – et leurs traductions finlandaises. Elle examine l'alternance codique comme marqueur de l'hétérolinguisme et le langage parlé aux niveaux phonologique, morphosyntaxique et lexical dans les romans anglo-caribéens afin de montrer comment les traductions finlandaises répondent à ce défi. Ekberg note que dans le travail de l'auteur trinidadien V.S. Naipaul, l'alternance codique se fait entre les deux langues primaires — l'hindi et une variété parlée du CAT, et l'anglais britannique standard³⁶. Elle explique aussi que dans les œuvres de Naipaul, le changement entre les variétés de l'anglais

³³ Laura Ekberg, « Heterolingualism and Cultural Integrity in Finnish Translations of Anglophone Caribbean Novels » (Thèse de doctorat, Université de Turku, Finlande, 2019), 3.

³⁴ Ekberg, *Heterolingualism*, 3.

³⁵ Errol John, *Moon on a Rainbow Shawl : A play in Three Acts* (London : Faber, 1958), 14.

Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MRS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³⁶ Ekberg, *Heterolingualism*, 53.

est une manière d'imposer le pouvoir sur d'autres personnages et de montrer l'intimité entre les personnages. Dans le cas de l'auteur Robert Antoni, c'est une instance similaire à Naipaul en termes de l'alternance codique, mais son œuvre *My Grandmother's Erotic Folktales* emploie presque constamment le CAT comme langue parlée à travers tout le roman alors que la représentation écrite donne au CAT une apparence assez proche de l'anglais américain³⁷.

Pour aller plus loin, Ekberg cite des entrevues avec quelques traducteurs des romans qu'elle a examinés et ils expliquent qu'ils n'étaient pas familiers avec les créoles anglo-caribéens et que les concepts culturels, les variétés de langue parlées et l'alternance codique créole posaient des difficultés pour eux. Toutefois, ils ont rarement consulté les traductions finlandaises précédentes, préférant plutôt consulter des collègues et d'autres ressources pour les aider avec la traduction, comme par exemple une traduction du texte dans une autre langue comme référence, afin de garder son propre jugement quant aux défis particuliers à la langue d'arrivée³⁸. On est tenté de considérer les variétés non standard comme intraduisibles en raison d'un tel niveau de méconnaissance. Cependant, pour résoudre ces problèmes, les traducteurs utilisent selon Ekberg les stratégies de domestication (*domesticating*) et d'étrangéisation (*foreignising*) d'abord conceptualisées par le traductologue Lawrence Venuti³⁹. La domestication serait une manière pour les traducteurs de manipuler un texte pour le bien des lecteurs qui ne parlent pas la langue du texte de départ tandis que l'étrangéisation serait une façon de maintenir les aspects culturels étrangers à ces lecteurs pour les encourager à trouver la signification dans la différence

³⁷ Robert Antoni, *My Grandmother's Erotic Folktales*, (United Kingdom, Faber and Faber, 2000), cité dans Laura Ekberg, « Heterolingualism and Cultural Integrity in Finnish Translations of Anglophone Caribbean Novels » (Thèse de doctorat, Université de Turku, Finlande, 2019), 70.

³⁸ Ekberg, 77.

³⁹ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2^e éd. London ; New York : Routledge, 2008), 15, cité dans Laura Ekberg, « Heterolingualism and Cultural Integrity in Finnish Translations of Anglophone Caribbean Novels » (Thèse de doctorat, Université de Turku, Finlande, 2019), 33.

culturelle⁴⁰. Autrement dit, les traducteurs essaient soit de rapprocher le texte du public cible en effaçant les traces des créoles caribéens, soit de laisser ces traces pour que les lecteurs non-caribéens tentent de comprendre la culture de départ.

En plus, Ekberg présente plusieurs cas de ces deux stratégies dans les traductions du CAT vers le finlandais. Un exemple de stratégie de domestication serait là où dans *Folktales*, Antoni utilise les mots trinitadiens pour se référer à un crapaud par le mot « crapos » : la traductrice finlandaise Anni Sumari choisit tout simplement d'utiliser un équivalent finlandais « sammakoita⁴¹ ». Un exemple d'une stratégie étrangéïsante serait l'usage d'italique dans la traduction de Seppo Lojonen des œuvres de Naipaul. Dans *A House for Mr Biswas*, Naipaul emploie les mots des fleurs trinitadiens comme « poui » et « bois-canoë » et dans la traduction, Lojonen les garde en italique pour montrer l'altérité dans le texte⁴². Même si c'est une très bonne stratégie, elle n'a pas le même effet dans une pièce si on veut voir le spectacle au lieu de lire la pièce. Par ces exemples, Ekberg montre très bien que le CAT brise facilement le rapport conventionnel de traduction 1 : 1 car il est extrêmement diversifié sur le plan linguistique et culturel et invite donc à repenser ses stratégies de traduction.

2. Traduire vers les langues de la francophonie

Comme Ekberg, la spécialiste de la traduction de la littérature anglo-antillaise et des langues des Antilles françaises Marie-Annick Montout s'intéresse aux possibilités qu'offre l'hétérolinguisme pour la traduction, notamment pour ce qui est de la traduction des nouvelles de l'auteure jamaïcaine bien connue Olive Senior. Cette dernière écrit dans un anglais soutenu, en utilisant également l'anglais jamaïcain standard et plusieurs variations du créole jamaïcain. Ses

⁴⁰ Ekberg, *Heterolingualism*, 34.

⁴¹ Robert Antoni, *Isoäitini eroottiset kansantarina*, trad. Anni Sumari (Finlande : Like, 2002), 146, cité dans Ekberg, 126.

⁴² V.S. Naipaul, *Talo mr Biswasille*, trad. Seppo Lojonen (Helsinki : Otava, 1985) 424, cité dans Ekberg, 122.

nouvelles sont largement traduites vers le français par Montout elle-même et par Christine Raguet, sur qui Montout se concentre en 2010 dans l'article « Quelles langues de la francophonie pour la traduction de l'hétérolinguisme dans les nouvelles d'Olive Senior »?

En traduisant le créole anglais jamaïcain vers le français, Montout note que « le traducteur des nouvelles d'Olive Senior est de fait mis au défi d'écrire dans un français francophone [sic] et de savoir tisser entre eux les fils du créole acrolectal et basilectal, du français des îles et du français de France⁴³ ». En ce qui concerne les variétés créoles, le créole acrolectal désigne une variété qui ne s'écarte pas excessivement de la variété standard et qui est plus proche de la norme traditionnelle, alors que le basilecte représente au contraire un exemple de l'altérité. Montout suggère au traducteur de « repousser les limites de la capacité d'accueil du lecteur non-créolophone sans heurter la sensibilité du lecteur créolophone, pour devenir passeur d'une culture exprimée par la langue en tant qu'objet non hermétique⁴⁴ ». Ce type de traduction n'est pas sans risques, d'autant plus que l'on tente d'équilibrer l'hybridité du texte de départ et sa traduction pour un public non-créolophone sans effacer les traces créoles dans le texte d'arrivée.

Concernant la traduction des nouvelles par Christine Raguet, qui s'appuie plutôt sur le créole martiniquais, Montout identifie les catégories qui sont les plus problématiques et suggère quelques améliorations en ce qui concerne les monèmes du discours oral, les termes d'adresse et la traduction de la faune et de la flore. Dans le premier cas, Montout explique qu'un exemple d'un monème du discours oral est « ee », utilisé très souvent dans les nouvelles de Senior. Par exemple, dans la phrase « What wrong with you children *ee*?⁴⁵ », l'expression « ee » est un signe

⁴³ Marie-Annick Montout, « Quelles langues de la Francophonie pour la traduction de l'hétérolinguisme dans les nouvelles d'Olive Senior ? », *Alternative Francophone* 1, n° 3 (2010) : 87, <https://doi.org/10.29173/af9535>.

⁴⁴ Montout, *Quelles langues*, 87.

⁴⁵ Olive Senior, *Discerner of Hearts And Other Stories* (Toronto : McClelland & Stewart Inc, 1995), 92-105, cité dans Marie-Annick Montout, « Quelles langues de la Francophonie pour la traduction de l'hétérolinguisme dans les nouvelles d'Olive Senior ? », *Alternative Francophone* 1, n° 3 (2010) : 88. Montout n'a pas fourni le numéro de page pour la citation de Senior.

d'impatience et une question rhétorique. La traduction française de Raguet est la suivante : « Qu'est-ce qui ne va pas les enfants *han*⁴⁶ »? Raguet traduit « *ee* » par « *han* », un mot qui vient des dictionnaires du créole martiniquais et guadeloupéen, deux variétés de créoles antillais. L'interjection « *han* » est suffisamment proche à l'interjection « *hein* » du français populaire de France (et du Canada) pour assurer que les lecteurs non-créolophones puissent encore comprendre le texte sans perdre l'élément de l'oralité⁴⁷.

Enfin, Montout insiste sur la traduction de la terminologie particulière de la faune et de la flore de Jamaïque. Son exemple, « *susumber/gully bean* », est le mot local jamaïcain pour l'aubergine. Dans la phrase de la nouvelle « *The Chocho Vine* », Senior écrit ainsi : « ... to stretch the codfish or the meat or the soup or the susumber...⁴⁸ ». La traduction de « *susumber* » par Raguet est la suivante : « ... pour rallonger la morue ou la viande ou la soupe ou l'amourette⁴⁹ ». Pour Montout, cette traduction est très problématique, car pour les lecteurs créolophones et non-créolophones le mot « *amourette* » est polysémique. Pour les non-créolophones, l'amourette est associée à un abat blanc, alors que pour les créolophones martiniquais ou guadeloupéen, il se rapproche de la plante « *zanmouret* ». Il semble que Raguet a fait le choix d'utiliser le mot « *zanmouret* », mais elle a choisi une écriture plus près du français hexagonal. Montout explique qu'il est très important d'assurer un rapprochement de la culture du texte vers les lecteurs, alors que Raguet rend la traduction difficile à comprendre à la fois pour les créolophones et les non-créolophones⁵⁰. Cela semble être le danger du mélange des variétés

⁴⁶ Olive Senior, *Zigzag et autres nouvelles de la Jamaïque*, trad. Christine Raguet (Genève : Zoé, Écrits D'Ailleurs, 2010), cité dans Marie-Annick Montout, « Quelles langues de la Francophonie pour la traduction de l'hétérolinguisme dans les nouvelles d'Olive Senior ? », *Alternative Francophone* 1, n° 3 (2010) : 88. Montout n'a pas fourni le numéro de page pour la citation de Senior.

⁴⁷ Montout, 89.

⁴⁸ Olive Senior, *Discerner of Hearts*, 139, cité dans Montout, *Quelles langues*, 91.

⁴⁹ Olive Senior, *Zigzag et autres nouvelles*, 188, cité dans Montout, *Quelles langues*, 91.

⁵⁰ Montout, *Quelles langues*, 91.

linguistiques, qui peut d'une part permettre de rejeter la norme, mais d'autre part rendre la traduction trop déroutante pour les lecteurs.

Dans l'analyse de Montout, les problèmes récurrents dans la traduction de Raguet semblent être des erreurs de registre ou d'utilisation de formes que les non-créolophones ne comprendraient pas, surtout lors de la traduction des néologismes et des proverbes. Même si l'action ne se situe pas à une époque très moderne, Raguet introduit des expressions populaires comme « cheveux ratiboisés » ou « fourrer son nez dans ses affaires », ou alors elle emploie des expressions trop familières comme « fouinasser⁵¹ ». Finalement, Montout s'interroge sur les variétés françaises et les créoles à la base française qui seraient les plus aptes à traduire l'hétérolinguisme des nouvelles d'Olive Senior dans le but de représenter l'hétérolinguisme du texte de départ tout en permettant son appréhension par un lectorat non-créolophone⁵². Cela montre à quel point il est difficile de trouver un équilibre entre le texte de départ et le texte d'arrivée en considérant la réception de la traduction. Hormis la thèse d'Ekberg et l'article de Montout, les travaux de recherche sur la traduction des œuvres anglo-caribéennes – y compris des nouvelles et des romans composés dans d'autres créoles anglais de celui de Trinidad – ont également intégré une composante de création.

3. Sur le terrain de la traduction avec Hélène Buzelin

Avant Ekberg et Montout, la traductrice et traductologue franco-canadienne Hélène Buzelin avait rédigé en 2005 une monographie intitulée *Sur le terrain de la traduction* qui retraçait son propre parcours traductologique au sein du célèbre roman de l'auteur indo-

⁵¹ Olive Senior, *Discerner of Hearts*, cité dans Montout, *Quelles langues*, 92. Montout n'a pas fourni le numéro de page pour la citation de Senior.

⁵² Montout, *Quelles langues*, 93.

trinitadien Samuel Selvon *The Lonely Londoners*⁵³. Buzelin s'intéresse surtout à la traduction littéraire et aux théories de la traduction d'un point de vue sociologique et anthropologique : *Sur le terrain de la traduction* était initialement sa thèse de doctorat en recherche-crédation et en génétique de la traduction, qu'elle a ensuite publié comme livre. Dans ce livre, elle « s'interroge [...] sur] les modalités, l'ensemble des savoir/pouvoir/vouloir que mobilise la traduction de ces textes, en proposant une réflexion traductologique ancrée dans la pratique et dans l'étude du processus de traduction plutôt que celle du produit fini⁵⁴ ». Elle remet en question les règles prescriptivistes de la tradition littéraire quant à la production des œuvres inspirées de la tradition orale et des langues vernaculaires. Elle donne ainsi à ces vernaculaires un rôle central au sein de sa réflexion sur la place de la littérature en créoles anglo-caribéens dans le monde de la traduction, sur la pratique de la traduction de ses œuvres vers le français, ainsi que sur leur relation à la théorie de la traduction.

En tant que fenêtre sur le monde des vernaculaires anglo-caribéens, Buzelin utilise le roman de Samuel Selvon, romancier né à Trinidad en 1923 qui a émigré à Londres dans les années 50. Son roman *The Lonely Londoners*, publié en 1956 au Royaume-Uni, suit le récit de plusieurs immigrants caribéens (y compris de Trinidad, de Guyana⁵⁵ et de Jamaïque) vivant à Londres après la Seconde Guerre mondiale. Le roman traite des thèmes de la migration, de l'identité, du racisme, de la mobilité sociale, du multiculturalisme et de la discrimination. Il est également l'un des premiers à mettre en valeur les créoles anglo-caribéens, plus spécifiquement

⁵³ Hélène Buzelin, *Sur le terrain de la traduction. Parcours traductologique au cœur du roman de Samuel Selvon The Lonely Londoners*, (Toronto : Éditions du GREF, coll. « Theoria », 2005).

Samuel Selvon, *The Lonely Londoners*, (London, Longman Publishing Group, 1956).

⁵⁴ Buzelin, *Sur le terrain*, 7.

⁵⁵ Il vaut la peine de spécifier que même si le Guyana est géographiquement parti de l'Amérique du Sud, il est considéré comme caribéen d'un point de vue culturel en résultat de l'histoire de la colonisation.

le CAT, dans la narration d'une œuvre littéraire formelle⁵⁶. Buzelin cherche à traduire le CAT pour le rendre accessible au public francophone sans en perdre l'authenticité et la visibilité. Elle précise que sa traduction vers le français du roman de Selvon n'est pas un processus séparé de la réflexion, mais qu'elle s'est plutôt faite de manière simultanée, par enchevêtrements⁵⁷. Ainsi, son projet de recherche-crédation s'est fait pour que les deux processus s'influencent constamment, une pensée qui s'est avérée vraie pour ma thèse également.

Selon Buzelin, il y a trois fonctions majeures pour le style créolisé de Selvon, qu'elle nomme « écrire/traduire pour représenter », « écrire/traduire pour subvertir » et « écrire/traduire pour mettre en relation⁵⁸ ». Ces fonctions méritent qu'on s'y attarde parce qu'elles s'appliquent également au style d'Errol John. Dans la section « écrire/traduire pour représenter », Buzelin constate que les critiques ont lu l'œuvre de Selvon comme une manière différente de représenter Londres, c'est-à-dire à travers les yeux d'une communauté caribéenne immigrée, tout en examinant leurs conditions d'existence et leur langue dans ce nouveau lieu. Dans ce contexte, la préoccupation majeure tant pour l'écriture que pour la traduction tourne autour de la diversité dans la représentation linguistique et sociale des personnages caribéens. Buzelin cite trois critères d'évaluation auxquels il faut prêter attention : l'authenticité, les qualités expressives et la lisibilité quant à la représentation de la langue, des personnages et de la culture⁵⁹. Elle note :

L'analyse consiste dès lors à cerner la façon dont les voix narratives et actuelles se positionnent et se déplacent sur cet espace, et d'en évaluer l'impact sur la lisibilité et

⁵⁶ Hélène Buzelin, « Creolizing Narratives across Languages: Selvon and Chamoiseau », *Canadian Literature*, 175, no° 1 (hiver 2002) : 72, <https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/193095/189563>.

⁵⁷ Buzelin, *Sur le terrain*, 12.

⁵⁸ Buzelin, 12.

⁵⁹ Buzelin, 55.

l'authenticité du texte ; le degré de vernacularisation étant tenu comme n'ayant pas une connaissance préalable du vernaculaire en question⁶⁰.

Buzelin souligne qu'il faut établir à quel niveau la représentation littéraire diffère de la représentation orale pour tenir compte de la lisibilité, ce qui tient au fait que les écrivains des créoles caribéens transposent généralement des langues fortement liées à l'oralité. Le degré de vernacularisation lié à la lisibilité du code écrit renvoie finalement à la limite de la représentation par l'écrivain d'une telle langue sous forme écrite afin qu'un lecteur non familier puisse encore la comprendre. De cette façon, la pièce de John peut être considérée comme double, ayant la possibilité d'exprimer la représentation littéraire comme il le souhaitait tout en ayant l'option d'ajuster la représentation orale en fonction de la performance.

Un autre facteur important lors de l'écriture ou de la traduction de ce type de littérature est la reconnaissance de sa diversité linguistique et culturelle. Buzelin note que la définition traditionnelle de la traduction comme « transmission », où le texte d'arrivée est jugé inférieur au texte de départ, fait en sorte que la diversité linguistique du roman caribéen est dévalorisée⁶¹. Cette vision de la traduction comme perte d'authenticité pousse Buzelin à se repositionner par rapport au vernaculaire présenté dans l'œuvre de Selvon :

Interprétons la représentation offerte dans *The Lonely Londoners* comme un vernaculaire non plus trinidadien, mais créole et s'ouvriront alors une multitude de choix susceptibles d'évoquer, par l'expression et non le commentaire, l'identité culturelle caribéenne véhiculée dans l'original⁶².

⁶⁰ Buzelin, 57.

⁶¹ Buzelin, 58.

⁶² Buzelin, 62.

Cette discussion des possibilités d'une représentation créole (opposée ici à la langue vernaculaire) donne à Buzelin la liberté de traduire. L'élargissement du champ d'application du CAT à un créole caribéen permet d'offrir plusieurs solutions à des expressions ou des mots qui peuvent sembler impossibles à traduire, plutôt que d'ajouter des notes de bas de page pour les expliquer (ou pour expliquer leur intraduisibilité). Il permet également de réfléchir à l'incorporation de divers créoles français des Caraïbes, ou même de diverses variétés de français du monde entier, comme moyen de pratiquer la traduction de la littérature trinitadienne. Cependant, si l'on considère les nombreux traducteurs, chacun avec sa propre banque de connaissances et d'expériences, il n'est pas unimaginable de penser à la manière dont la combinaison de ces efforts dans des contextes culturels et linguistiques différents peut élargir la traduction de la littérature caribéenne.

Dans la section « écrire/traduire pour subvertir », Buzelin se concentre sur les critiques postcoloniales de *The Lonely Londoners* qui ont mis l'accent sur l'ambivalence identitaire de l'expérience coloniale des personnages caribéens. Buzelin note que « le récit narré en trinitadien, un trinitadien remanié, adapté, mais trinitadien tout de même, s'affiche comme un refus de se conformer à la tradition littéraire⁶³ ». C'est que la relation de pouvoir née de l'époque coloniale se présente non seulement dans l'intrigue et les personnages du roman de Selvon, mais aussi dans la langue elle-même qui devient alors une préoccupation majeure de la traduction. Cette relation de pouvoir apparaît aussi dans la pièce de John. Dès lors, la visibilité du vernaculaire caribéen aux yeux des Londoniens oblige Buzelin à proposer une traduction décentrée et subversive qui joue sur ce rapport de force⁶⁴. Le défi que je partage avec elle consiste à trouver un équilibre entre rester fidèle au texte de départ tout en rendant le texte

⁶³ Buzelin, 65.

⁶⁴ Buzelin, 66.

d'arrivée lisible pour le public général. Comme il n'existe pas de méthode magique pour trouver une équivalence exacte, Buzelin estime qu'un compromis est souvent nécessaire pour trouver un terrain d'entente en veillant à ce que le texte conserve des traces de sa culture et de sa langue tout en le rendant accessible au lectorat de la traduction.

Enfin, la partie « écrire/traduire pour mettre en relation » de la monographie de Buzelin touche à la théorie poststructuraliste à partir de la pensée de Homi Bhabha et d'Édouard Glissant sur la créolisation et l'hybridité⁶⁵. Selvon est préoccupé par la construction et la déconstruction d'une identité créole antillaise, ce qui accentue l'hybridité au sein du roman. Cette qualité fait également partie intégrante du processus de traduction : il ne s'agit pas seulement de la fidélité linguistique mais aussi de représentation juste des personnages et de leurs luttes. De plus, Buzelin souligne que la créolité de Glissant est omniprésente dans l'œuvre de Selvon, et cite la critique Lise Winer qui établit que le créole de Selvon n'est pas un mésolecte, « c'est-à-dire une variété intermédiaire », mais une langue à part entière⁶⁶. Les locuteurs créolophones sont capables de reconnaître les caractéristiques de leur langue même si celle-ci n'est pas représentée avec précision sur la page afin de faciliter la lecture des non-créolophones. Buzelin se préoccupe donc de traduire cette plurivocalité en référence à l'identité des personnages, mais aussi au langage que chaque personnage emploie. Elle garde également à l'esprit l'importance de reconnaître et de comprendre l'hybridité lors de l'interprétation et de la traduction du texte pour saisir les nuances culturelles, linguistiques et identitaires qui sont en jeu.

⁶⁵ Buzelin, 72.

⁶⁶ Lise Winer, « Comprehension and Resonance: English Readers and English Creole Texts », dans *Creole Genesis, Attitudes and Discourse*, dir. John R. Rickford et Suzanne Romaine (Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 1999), 395, cité dans Hélène Buzelin, *Sur le terrain de la traduction. Parcours traductologique au cœur du roman de Samuel Selvon The Lonely Londoners*, (Toronto, Éditions du GREF, coll. « Theoria », 2005).

Dans le cadre d'une analyse plus fortement linguistique, Buzelin discute de plusieurs défis de traduction qu'elle a rencontrés dans le roman de Selvon. Elle commence par constater à quel point l'idée de l'impossibilité de la traduction la limite à l'égard des défis dont elle s'apprête à affronter. Elle fait cependant face à cette prétendue impossibilité en comprenant que le roman de Selvon est pourtant « plurivoque et participatif⁶⁷ », ce qui renvoie à l'argument de Cassin selon lequel l'intraduisibilité est davantage liée à une volonté de repousser les limites de la traduction et de considérer des possibilités. Ensuite, elle esquisse des expressions caribéennes locales qui ne posent pas vraiment de difficultés car il existe des équivalents faciles. Elle traduit par exemple assez littéralement « old talk » par « vieux parler⁶⁸ », mais elle s'inspire du créole français martiniquais. Cependant, elle souligne aussi les termes exclusivement trinitadiens comme « to lime⁶⁹ » (traîner ou passer le temps) qui n'étaient pas facilement traduisibles en français.

Après une recherche impressionnante sur la théorie de la traduction, la littérature anglo-caribéenne et des critiques sur le roman de Selvon accompagnées d'une pratique de création (elle traduit le roman elle-même), Buzelin arrive aux conclusions suivantes :

- Il ne faut pas réduire par réflexe la multiplicité d'une telle œuvre à ce qui est le plus familier. Buzelin insiste que « les conflits, tensions et négociations, voire les controverses, tout comme les rapports de complicité ou de confiance, font partie du processus de traduction⁷⁰ ».
- Enfin, bien qu'elle se demande si les créoles des Caraïbes de base française ou d'autres créoles français pourraient faciliter l'équivalence au créole de base anglaise

⁶⁷ Buzelin, 88.

⁶⁸ Buzelin, 154.

⁶⁹ Buzelin, 152.

⁷⁰ Buzelin, 225.

utilisé par Selvon, elle se rend compte que quel que soit le chemin choisi, l'équivalent parfait n'existe pas.

Comme les recherches de Buzelin se situent exactement au même endroit que les miennes – entre la réflexion sur la pratique de la traduction et cette pratique elle-même – elles servent de point de référence important pour cette thèse. Sans doute, la traduction de l'œuvre de John pose des défis similaires à celle de Selvon. La différence discordante est celle du genre, l'œuvre de Selvon étant un roman et celle de John étant une pièce de théâtre, ce qui apporte certainement de nouvelles réflexions à la discussion.

En outre, Buzelin n'est pas trinitadienne comme Selvon. Toutefois, elle a fait l'effort de visiter l'île pour découvrir la culture elle-même et elle a aussi consulté les critiques, les linguistes et les lecteurs pour vérifier l'authenticité de son travail sur le terrain. La question de l'appartenance culturelle est pertinente; si je considère que ce défi s'applique moins à moi comme traductrice d'Errol John parce que je suis moi-même trinitadienne, le fait de partager la même culture que Selvon et John peut également entraîner des défis différents dans le processus de traduction. En plus, j'affronte le défi de traduire vers ma deuxième langue, le français, et donc, je suppose que je partage certains des mêmes problèmes de Buzelin en termes d'incertitude envers l'expression la plus idiomatique en traduction.

4. Ananda Devi, « traductrice transcoloniale »

Comme la recherche-crédation d'Hélène Buzelin n'offre qu'une réponse à la traduction des créoles caribéens, il importe de voir comment d'autres traducteurs ont tenté cette expérience vers le français. Une autre solution provient de l'écrivaine indo-mauricienne créolophone Ananda Devi, qui a traduit le roman *The Counting House* de David Dabydeen sous le titre *Terres maudites* en 2000. Devi a publié plusieurs ouvrages dont des nouvelles, des romans et des

poèmes chez Éditions Gallimard tout au long de sa carrière. Elle s'identifie d'abord comme écrivaine et ensuite comme traductrice : en fait, elle a accepté de traduire le roman de David Dabydeen parce qu'un éditeur aux Éditions Dapper (France) l'a contactée et elle a trouvé que le mélange de registres dans le roman proposait un défi de traduction intéressant⁷¹. Devi a remarqué le défi supplémentaire posé par son double rôle d'écrivaine et de traductrice car elle avait du mal à concilier son propre style d'écriture avec celui de Dabydeen. Ce dernier est un écrivain et romancier d'origine guyanaise qui a déménagé en Angleterre en 1969. Le roman *The Counting House*, publié en 1996, se déroule à la fin du XIXe siècle et suit deux protagonistes qui commencent leur périple rempli d'épreuves dans un petit village indien et qui sont trompés par un recruteur qui leur promet un travail facile en Guyana. Le roman met en lumière les tensions raciales historiques entre les travailleurs engagés d'origine indienne et les travailleurs guyanais d'origine africaine qui vivent l'épreuve de l'esclavage sur fond colonial. Dans ce cas, la connaissance culturelle et linguistique de Devi joue un rôle dans sa traduction. Devi précise qu'elle a dû inventer une langue à mi-chemin entre le créole anglais guyanais et le créole mauricien et prendre des risques au niveau de la syntaxe afin de conserver la créolité dans la traduction française⁷². De même, la profession de Devi comme écrivaine et pas traductrice affecte son projet de traduction et les décisions prises pour régler les défis rencontrés. Étant donné que je ne partage pas l'accès culturel de Devi, je me suis éloignée de l'idée de créer une langue inventée comme je l'ai dit précédemment.

Bien que le roman *The Counting House* soit écrit par un auteur guyanais et utilise donc le créole anglais guyanais, je suppose toujours que les choix de traduction de Devi s'avèreraient

⁷¹ Julia Waters, « Ananda Devi as Writer and Translator », dans *Intimate Enemies: Translation in Francophone Contexts*, dir. Kathryn Batchelor et Claire Bisdorff, (Liverpool University Press, 2013), 121.

⁷² Waters, *Ananda Devi as Writer*, 122.

utiles pour certains défis auxquels je pourrais être confrontée de manière plus générale lors de la traduction d'œuvres anglo-caribéennes vers le français. À travers cet exercice, j'espère contribuer au nombre très limité d'études universitaires sur la traduction non seulement du CAT mais aussi des ouvrages anglo-caribéens dans leur ensemble. De plus, le Guyana et Trinidad ont toutes deux des histoires similaires, et peuvent avoir des similitudes linguistiques, donc une attention aux solutions de traduction qu'a trouvées Devi peut être utile pour ma propre recherche.

Dans un article écrit par la spécialiste des littératures francophones de l'océan Indien, Julia Waters explore le rôle d'Ananda Devi comme « traductrice transcoloniale⁷³ » quant à sa traduction du roman *The Counting House*. Le Guyana et l'île Maurice sont d'anciennes colonies britanniques et partagent donc des populations multiethniques similaires. Cependant, pour Devi, la culture et la langue mauriciennes sont fortement marquées par la colonisation britannique et française, ce qui les distingue de celles du Guyana. Par conséquent, Devi se voit comme étant le « presque “pendant” francophone de Dabydeen⁷⁴ ». L'identité de Devi, et par conséquent, son accès aux sujets de Dabydeen reviennent à la question précédente de Buzelin, à savoir si quelqu'un qui partage une culture a le droit de prendre des décisions de traduction à son égard. Dans le cas de Devi, ses connaissances transcoloniales et sa capacité à franchir les frontières coloniales constituaient certainement un atout dans son processus de traduction⁷⁵.

Waters note que Dabydeen passe d'une voix narrative très littéraire en anglais standard à une forme d'anglais créolisé non-standard pour les voix expressives de ses personnages⁷⁶. Par exemple, Waters souligne trois exemples pour montrer la diversité linguistique employée par

⁷³ Julia Waters, « Ananda Devi as Transcolonial Translator, » dans *Intimate Enemies: Translation in Francophone Contexts*, dir. Kathryn Batchelor et Claire Bisdorff, (Liverpool University Press, 2013), 216-234.

⁷⁴ Waters, *Ananda Devi as Transcolonial*, 218.

⁷⁵ Waters, 218.

⁷⁶ Waters, 221.

Dabydeen qui rappellent la discussion précédente sur le créole acrolectal et basilectal dans Senior :

1. Expression soutenue/acrolectale : « I couldn't pull him to me lest something snap off and I left forever clutching some finger or ear or eyeball »
2. Expression rurale/basilectale : « But for all the botheration I take for you... I run my hand up and down his face like a blind woman recognizing a counterfeit lover⁷⁷ »

Waters explique que l'hybridité linguistique du roman de Dabydeen ne reflète pas nécessairement l'utilisation réaliste du créole guyanais compte tenu du statut social, de la scolarité et de la période historique de ses personnages parce qu'elle est plus symbolique que littérale.

Toujours selon Waters, Devi fait systématiquement des choix de traduction pour rendre la langue de la section indienne du roman de Dabydeen moins caribéenne dans le but de corriger les incohérences dans la représentation linguistique⁷⁸. Waters souligne un exemple de Dabydeen qui montre la langue des personnages indiens : « She breed one son, then her womb close up and no more boy-pickni come...A shamless cross-eye skunt like that⁷⁹ ». La traduction de Devi est la suivante : « Elle pond qu'un fils, et puis sa matrice se referme et plus *aucun garçon ne* vient...*Une pute qui louche*, et qui connaît pas la honte, une comme ça...⁸⁰ ». Devi garde la qualité non-standard de l'original en enlevant le « ne » de la négation. Toutefois, Waters souligne que Devi « de-Caribbeanizes⁸¹ » aussi certains éléments du lexique comme « pickni » et

⁷⁷ Waters, 220.

⁷⁸ Waters, 223.

⁷⁹ David Dabydeen, *The Counting House*, (London, Johnathon Cape, 1996), 13-14, cité dans Julia Waters, « Ananda Devi as Transcolonial Translator », dans *Intimate Enemies: Translation in Francophone Contexts*, dir. Kathryn Batchelor et Claire Bisdorff, (Liverpool University Press, 2013), 223.

⁸⁰ David Dabydeen, *Terres maudites*, trad. Ananda Devi (Paris, Dapper, 2000), 31-32, cité dans Julia Waters, *Ananda Devi as Transcolonial*, 223.

⁸¹ Waters, 224.

« skunt », tout en essayant de garder une partie de la vulgarité du langage. Ce type de changement dépend de l'aisance du traducteur quand il s'agit d'exercer sa liberté.

Ailleurs, Devi ajoute pourtant des mots appartenant au lexique de l'hindi pour ajouter à l'authenticité des personnages dans un contexte indien selon sa connaissance de cette langue et culture en tant qu'Indo-Mauritienne. Waters montre par exemple comment Devi change les mots « the barber / the washerwoman » pour des noms traditionnellement indiens comme « le barbier et le *dhobi* » pour ajouter de l'authenticité aux textes, tout en expliquant le sens de ces mots dans les notes de bas de page pour son lectorat francophone⁸². Elle garde cependant les qualités « *brisées, vulgaires et brutales*⁸³ » des personnages tels que Dabydeen souhaitait les dépeindre.

Dabydeen incorpore aussi la culture du Guyana à sa traduction du roman. En ce qui concerne le côté guyanais du roman, Devi effectue des changements importants pour valoriser les normes créoles anglo-caribéennes au sein de la traduction française, notamment en ce qui concerne les insultes et les vulgarités⁸⁴. Par exemple, les insultes comme « bugger-battie man⁸⁵ » devient « ce sodomisé⁸⁶ » et « fowl-battie⁸⁷ » devient « le cul de volaille⁸⁸ ». Elle fait même parfois le choix d'emprunter un terme créole caribéen dans sa traduction française, mais ce n'est que lorsque les termes s'alignent culturellement et linguistiquement. Par exemple, elle inclut le terme « bagasse » qui se réfère à un déchet du jus de la canne à sucre. C'est un mot que le créole guyanais a emprunté au français et qui se comprend dans les deux langues.

⁸² Waters, 224.

⁸³ Waters, 225, elle souligne.

⁸⁴ Waters, 227.

⁸⁵ Dabydeen, *The Counting House*, 87.

⁸⁶ Devi, *Terres maudites*, 128.

⁸⁷ Dabydeen, 66.

⁸⁸ Devi, 100.

Enfin, Devi ajoute aussi parfois des éléments du créole mauricien dans la traduction française sans que ces éléments aient été présents dans le texte de départ. Par exemple dans la phrase, « Come one more step let me hold you down and jaray you⁸⁹ », Devi enlève le mot « jaray », mais elle ajoute « près-près » du créole français mauricien pour remplacer « come one more step » en anglais standard : « Oui, viens près-près, comme ça je te verse par terre et je te mets ça dedans⁹⁰ ». En même temps, Devi prend soin d'éviter les critiques potentielles dans sa recherche d'une équivalence créole mauricienne ou caribéenne pour les idiomes anglo-guyanais de Dabydeen. Pour ce faire, elle incorpore une variété de termes créoles de différentes zones géographiques (l'Inde, le Guyana, les variétés du créole français) qui pourraient être compris par un lecteur français afin de ne pas localiser le texte à l'île Maurice spécifiquement⁹¹. Waters conclut que c'est la connaissance transcoloniale approfondie qu'a Devi de sa propre langue et de sa propre culture en conjonction avec celle de Dabydeen qui permet cette traduction réussie.

À l'envers de ces bienfaits de la traduction de Devi, Waters adresse tout de même une critique majeure quant à l'utilisation du paratexte sous forme des notes de bas de page. Devi confirme que son utilisation des notes de bas de page était un souhait de l'éditeur pour expliquer les termes indiens et indo-mauriciens utilisés dans la traduction⁹². Cet élément paratextuel n'a pas été accueilli positivement car on dit qu'il brise la lecture littéraire du roman et conduit plutôt à une lecture factuelle, voire ethnographique. C'est aussi ce que tentait d'éviter Hélène Buzelin en privilégiant « l'expression et non le commentaire⁹³ », tout en jouant comme Devi avec l'idée que l'utilisation d'un créole français équivalant à un créole anglais caribéen. Toutefois, ainsi que

⁸⁹ Dabydeen, 84.

⁹⁰ Devi, 124.

⁹¹ Waters, *Ananda Devi as Transcolonial*, 228.

⁹² Waters, 230.

⁹³ Buzelin, *Sur le terrain*, 62.

l'exprime Laëtitia Saint-Loubert dans *The Caribbean in Translation* : « The paratextual elements such as footnotes and the use of italics in *Terres maudites* may be read as signs of intrusion that mediate or perhaps, hamper the reading experience⁹⁴ ». Par conséquent, l'utilité des éléments paratextuels dans la traduction semble être un domaine de contestation possible.

5. Le créole français à tout prix?

Dans l'ensemble, cet aperçu de l'état de la recherche sur la traduction de la littérature anglo-caribéenne a montré plusieurs choses. Premièrement, il faut noter que les chercheuses, écrivaines et traductrices mentionnées se sont concentrées sur les romans et les nouvelles, donc cette thèse sur la pièce d'Errol John comblera une lacune notable en interrogeant sur l'expression orale du dialogue. Deuxièmement, chaque étude a fait face à des défis similaires et est arrivée à des conclusions semblables concernant la traduction des créoles caribéens de base anglaise. Une préoccupation majeure que je partage avec ces chercheuses est celle de traduire le créole caribéen de base anglaise vers un français accessible au grand public francophone sans effacer complètement l'individualité et la signification historique et culturelle du créole, ses fonctions représentatives, subversives et relationnelles. Montout, Raguette, Buzelin et Devi ont toutes spéculé sur l'utilité des créoles antillais français comme outils de traduction des créoles anglo-caribéens. En termes d'équivalence, la traduction d'un créole caribéen de base anglais vers un créole caribéen de base française peut être la meilleure option selon les études discutées mais il est important de noter qu'il n'y aura pas de créole français équivalent à chaque créole anglais et que chaque variété de langue possède ses propres implications.

En plus, la traduction vers un créole français réduit nécessairement la portée de la lisibilité pour lecteurs non-créolophones qui ne comprennent pas forcément les créoles de base

⁹⁴ Saint-Loubert, *The Caribbean in Translation*, 164.

français. Le langage inventé par Devi consistant à essayer de trouver un langage intermédiaire est quelque chose que je pensais à emprunter lorsque j'ai essayé de traduire la pièce de John. Les principaux facteurs se résumeront à trouver l'équilibre entre la visibilité du créole du texte de départ et sa compréhension par un public non créolophone. L'exercice imminent de traduire la pièce de théâtre hétérolingue d'Errol John *Moon on a Rainbow Shawl* du CAT vers le français serait ainsi un effort pour combler le fossé entre la norme et l'altérité dans le champ de la traduction.

CHAPITRE 2 – *MOON ON A RAINBOW SHAWL* D'ERROL JOHN

Dans la première phase du processus de recherche-crédation *Scouting it out*, Madeleine Stratford vise à préparer le terrain pour la traduction à venir. Ce chapitre présente les résultats de la recherche faite pendant cette phase, divisé en deux sections pour explorer en profondeur la pièce *Moon on a Rainbow Shawl* d'Errol John et ses productions sur la scène. La première section consiste en une explication des thèmes et du contexte de la pièce afin de mieux comprendre les prochains chapitres sur la décomposition de la traduction. La deuxième section retrace les productions théâtrales de la pièce afin de montrer sa pertinence dans le monde du théâtre au fil des ans et sur plusieurs continents. Cette exploration des thèmes et du contexte de la pièce et de ses productions informe mon processus de traduction subséquent.

1. *Moon on a Rainbow Shawl* sur la page

1.1 Errol John et *Moon on a Rainbow Shawl*

Errol John est né à Port-d'Espagne à Trinidad et Tobago en 1924. Il travaillait comme journaliste et artiste avant de commencer à co-diriger la compagnie de théâtre amateur Whitehalls Players en 1946 avec un autre dramaturge trinitadien très connu à l'époque, Errol Hill⁹⁵. Cette compagnie peut être considérée comme un développement majeur pour le théâtre trinitadien car elle a fourni un lieu de création pour de nombreux acteurs et écrivains à Trinidad. John écrivait fréquemment des pièces de théâtre pour cette compagnie et jouait lui-même plusieurs rôles dans les spectacles. Le groupe a été parrainé par le Conseil d'Angleterre, une organisation de formation pour aider les gens à réaliser leur potentiel en utilisant surtout la

⁹⁵ Ray Funk, « Whitehall Players: Trinidad's Seminal Theatre Company », Jouvay Institute, 2019, <http://jouvayinstitute.blogspot.com/2019/01/whitehall-players-trinidads-seminal.html>.

culture, la langue et les arts anglais. Il a reconnu le talent de John et lui a offert l'occasion d'aller en Angleterre pendant trois mois pour approfondir ses connaissances en théâtre. Par conséquent, John est parti pour l'Angleterre en 1950 et a choisi d'y rester.

Curieusement, John a écrit *Moon on a Rainbow Shawl* en 1958 en raison de son expérience défavorable du théâtre en Angleterre et du manque de bons rôles pour les acteurs noirs⁹⁶. Selon la spécialiste du théâtre noir britannique Lynette Goddard, John a réagi à cette absence de rôles en écrivant sa propre pièce pour se créer un espace en tant qu'acteur noir dans ce nouveau milieu⁹⁷. La pièce *Moon on a Rainbow Shawl* est apparue pour la première fois sur la scène lorsqu'elle a remporté le concours de la dramaturgie du journal britannique *Observer* en 1957. Un an plus tard, le 4 décembre 1958, la pièce a été adaptée pour une émission de radio suivie d'une performance au *Royal Court Theatre*⁹⁸. C'est le tout début d'un spectacle qui verra plusieurs reprises en Angleterre, à Trinidad et sur plusieurs scènes internationales jusqu'à ce jour. Par ailleurs, Goddard souligne que *Moon on a Rainbow Shawl* « is highly regarded as an exemplar of Caribbean theatre that 'challenged the idea that standard English was the norm expected in theatre'⁹⁹ ». De cette façon, John a réussi à marquer le théâtre des Caraïbes et la scène théâtrale en Angleterre en ouvrant non seulement un espace pour une voix caribéenne sur une scène internationale, mais aussi pour des voix noires sur une scène à prédominance blanche. Goddard ajoute que la pièce de John est considérée comme un classique noir britanno-caribéen, car il est inhabituel que des pièces noires britanniques soient recréées à la scène autant de fois¹⁰⁰.

⁹⁶ Lynette Goddard, *Errol John's Moon on a Rainbow Shawl*, (London : Routledge, 2018), 1.

⁹⁷ Goddard, *Errol John's Moon*, 2.

⁹⁸ British Library, « Errol John », consulté le 7 mars 2022, <https://www.bl.uk/people/errol-john>.

⁹⁹ Goddard, *Errol John's Moon*, 2.

Colin Chambers, *Black and Asian Theatre in Britain: A History*, (London : Routledge, 2011), 117-118, cité dans Lynette Goddard, *Errol John's Moon*, 2.

¹⁰⁰ Goddard, 2.

L'intrigue de *Moon on a Rainbow Shawl* se concentre principalement sur Ephraim, un personnage qui imite John lui-même, alors qu'il cherche à se libérer d'une Trinidad d'après-guerre marquée par la pauvreté et le manque de mobilité sociale. L'action se déroule dans une ancienne cour d'immeuble où l'on retrouve des personnages d'origines culturelles, d'âges et de statuts sociaux divers. John juxtapose cette souffrance et ce désir de changement avec un toile de fond des soldats extatiques célébrant la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Chaque personnage espère reconstruire sa vie après la guerre par différents moyens, que ce soit l'éducation, le mariage ou la migration. La pièce explore davantage les sentiments de captivité par l'économie de plus en plus difficile vécue dans les Caraïbes à l'époque et d'espoir que certains ont pu ressentir à l'idée de migrer vers un endroit qui leur permettrait un avenir meilleur.

Comme le fait remarquer Goddard, le succès immédiat de l'œuvre de John ne s'est pas traduit par une attention critique semblable à celle qui a été accordée à d'autres écrivains noirs britanniques de la même période, notamment Derek Walcott, un poète et dramaturge connu de Sainte-Lucie ou même Samuel Selvon, dont il a été question au premier chapitre¹⁰¹. Les œuvres de John et de Selvon publiées environ à peu près à la même période sont considérées comme des classiques caribéens qui ont enfreint la norme de la tradition littéraire classique. Chacune d'entre elles traite d'histoires de migration et présente des langues hors norme, mais réussit à devenir très populaires sur la scène internationale. Pourtant hormis l'ouvrage de Lynette Goddard, il y a peu d'études sur la pièce de John en littérature ou en traductologie. Dans la prochaine section, j'aborde ainsi quelques éléments littéraires de cette pièce auxquels je prête attention dans le processus de traduction : le genre du *yard play*, le cricket, le calypso et la constellation des personnages de la cour.

¹⁰¹ Goddard, 4.

1.2 La survie dans la cour et le *yard-play*

Moon on a Rainbow Shawl est considérée comme le prototype du *yard play*, un genre qui émerge après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, devenant de plus en plus populaire car de nombreux pays des Caraïbes ont vu la création de diverses compagnies de théâtre comme moyen d'expression¹⁰². Le livre *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* définit le *yard play* comme suit : « A West Indian yard play is in essence a naturalistic drama with the single set of a barrack-yard, where several households struggle for their day-to-day existence¹⁰³ ». Le *barrack-yard* se transforme en lieu d'exploration des tensions sociales, raciales et politiques des Caraïbes, qui sont vécues et véhiculées du point de vue de personnages de classe ouvrière à faible revenu.

En plus, ce genre se caractérise par son décor unique : toute l'action est limitée à la cour dans un cadre rural. Selon Goddard, John utilise le *yard* (et le *yard play*) pour souligner les difficultés économiques des habitants des Caraïbes après la Deuxième Guerre mondiale et pour expliquer pourquoi plusieurs choisissent d'émigrer et rêvent d'un mode de vie plus lucratif ailleurs¹⁰⁴. John a également facilité la compréhension de ce genre caribéen pour un public peu familier avec l'histoire des Caraïbes en utilisant la structure formelle en trois actes caractéristique de la littérature dramatique occidentale¹⁰⁵. En croisant la structure familière de l'Occident et le cadre, la langue et l'histoire peu familiers des Caraïbes, John réussit à présenter l'expérience caribéenne et à la rendre accessible à un public pour qui il s'agit peut-être d'un premier contact.

¹⁰² Judy S.J. Stone, *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, dir. Colin Chambers (New York : Continuum, 2002), 135.

¹⁰³ Stone, *The Continuum*, 135.

¹⁰⁴ Goddard, *Errol John's Moon*, 19.

¹⁰⁵ Goddard, 6.

1.3 Charlie Adams : le joueur de cricket raté

Une autre manière de donner vie à l'expérience trinitadienne sur scène est par la représentation de deux éléments très distinctifs, le cricket et le calypso. Bien que ces éléments soient distincts, le paysage social et politique des Caraïbes les lie toujours. Ironiquement, la présence du cricket dans les Caraïbes découle de l'histoire coloniale avec l'Angleterre, donc c'est un jeu bien reconnu par les deux cultures. Comme tout ce qui a été adopté dans les Caraïbes depuis l'époque coloniale, le cricket a évolué localement en devenant un moyen d'expression culturelle qui permet l'expression de soi et l'autodéfinition du nationalisme caribéen¹⁰⁶. En plus, le cricket joue un rôle important dans l'imaginaire littéraire caribéen. C'est un jeu dominé par les hommes qui sert de passe-temps et de distraction par rapport aux luttes du quotidien¹⁰⁷.

Le joueur de cricket raté est une figure récurrente de la tradition de Trinidad que John place au premier plan dans sa pièce¹⁰⁸. Selon V.S. Naipaul, célèbre écrivain trinitadien qui a également émigré en Angleterre :

Cricket has always been more than a game in Trinidad... Alone on a field, beyond obscuring intrigue, the cricketer's true worth could be seen by all. His race, education, wealth did not matter... The cricketer was our only hero-figure... And that was why, of these stories of failure, that of the ruined cricketer was the most terrible¹⁰⁹.

Même si la traduction qui suit ne parle pas explicitement du cricket parce que c'est seulement une partie de la pièce de John, il est nécessaire de comprendre dès maintenant sa signification pour comprendre ensuite les actions des personnages. Celui de Charlie Adams, qui est lié le plus

¹⁰⁶ Douglas Midgett, « Cricket and calypso: Cultural representation and social history in the West Indies », *Culture, Sport, Society* 6, n°2-3 (2003) : 241, <https://doi.org/10.1080/14610980312331271619>.

¹⁰⁷ Claire Westall, « Men in the Yard and On the Street: Cricket and Calypso in *Moon on a Rainbow Shawl* and *Miguel Street* », *Anthurium: A Caribbean Studies Journal* 3, no°2 (2005) : 2, <http://doi.org/10.33596/anth.58>.

¹⁰⁸ Westall, *Men in the Yard*, 4.

¹⁰⁹ V.S. Naipaul, *The Middle Passage*, (England : Penguin, 1975), 44-45.

étroitement au cricket, partage le récit tragique du lanceur accompli qu'il aurait pu être. Selon sa femme Sophia, Charlie ressemblait autrefois au personnage principal, Ephraïm : « You wouldn't believe me, boy – but when I first knew Charlie he was spit and polish jest like you. Girls by the dozen » (MRS 37). Cependant, lorsque Charlie est présenté aux lecteurs pour la première fois, il est décrit sous un angle bien différent : « *He is a big bloated brown-skinned man. His clothes awry. The knot of his gaudy tie stuck crazily under the fold of the collar, which is unbuttoned* » (MRS 35). Ce contraste amène à s'interroger sur la cause de la déchéance de Charlie, dont il finit par révéler la raison lors d'une conversation avec Ephraïm.

Dans la scène décisive où le public apprend enfin comment Charlie est devenu un joueur de cricket raté, il se vante de ses capacités et de ses compétences en tant que joueur de cricket : « But my big talent was with the ball. I used to trundle down to that wicket – an' send them down red hot! They don't make them that fast these days » (MRS 63). Charlie se décrit comme dur et fort comme un taureau (MRS 64). Dans le jeu de cricket, comme au baseball, le lanceur est celui qui envoie la balle à l'adversaire dont le but est de frapper la balle le plus loin possible pour gagner des points. Charlie parle de lancer la balle si vite que son adversaire n'a jamais la chance de la frapper. Cela a évidemment fait de lui un joueur performant et indispensable. Cependant, le rêve de gloire de Charlie est ruiné par un incident qui le mène à devenir alcoolique et sans le sou. Il explique à Ephraïm que lorsque l'équipe jouait des matchs en Jamaïque ou à la Barbade, ils étaient « treated like hogs » (MRS 64) parce qu'à l'époque, les hommes noirs et les hommes de couleurs étaient considérés comme inférieurs. Lorsque Charlie a dénoncé les injustices dont ils étaient victimes, notamment de mauvaises conditions d'hébergement, il n'a plus jamais été rappelé pour jouer. Il exprime ses regrets à Ephraïm en disant qu'il aurait dû connaître sa place dans la société et que s'il l'avait reconnue plus tôt, les choses auraient été

différentes. En définitive, le personnage de Charlie sert d'avertissement aux autres par rapport à la vie pessimiste et cynique qui les attend malgré leurs espoirs et leurs rêves.

De plus, le personnage dénonce publiquement le traitement des personnes noires sur le terrain du sport et ailleurs. Selon Claire Westall, spécialiste de la littérature anglo-caribéenne, la position de Charlie en tant que lanceur agressif sert d'arme physique et mentale contre le batteur, ou l'homme blanc colonial¹¹⁰. Cette juxtaposition est notable du point de vue linguistique quand on considère la traduction à venir du CAT colonisé vers le français colonisateur. Cette affirmation s'ajoute à celle de Naipaul selon laquelle tous les hommes sont égaux sur le terrain, malgré le climat social et politique, étant donné qu'un homme noir pouvait lancer la balle à un adversaire blanc qui devait attendre que cette balle soit lancée pour la frapper. Goddard note que d'une certaine manière, pour garder des morceaux de son rêve, Charlie tente d'aider la nouvelle génération en réparant des battes pour ceux qui veulent jouer¹¹¹.

En fin de compte, Charlie a la chance de devenir entraîneur pour la jeune génération. Cependant, le sentiment d'être piégé dans la cour, accompagné du sentiment d'échec en tant que patriarche et joueur de cricket, amène le personnage à voler de l'argent de Vieux Mack. Cet acte d'impuissance lui vaut d'aller en prison et de perdre la nouvelle occasion qui s'offrait à lui. Le récit de Charlie est donc celui de la déchéance : d'un être fort, masculin, plein d'espoir, il devient un criminel ivre et un joueur de cricket raté, qui rappelle à tout le monde dans la cour le fardeau de porter des espoirs déçus. En somme, la connexion de Charlie au cricket représente l'espoir d'un jeune homme de couleur qui détient le pouvoir contre les puissances coloniales sur le terrain, mais qui ne détient pas le même pouvoir une fois sorti de ce terrain.

¹¹⁰ Westall, *Men in the Yard*, 6.

¹¹¹ Goddard, *Errol John's Moon*, 34.

1.4 Ketch et le calypso : l'esprit caribéen

Un autre aspect intrinsèquement caribéen de la pièce de John est la musique calypso représentée par le personnage Ketch. La musique calypso trouve ses racines à Trinidad et Tobago où les esclaves africains de l'époque coloniale chantaient leur liberté et leur identité. Au début, le calypso était chanté en créoles africains, mais vers 1900, les chanteurs de calypso ont commencé à chanter en anglais en visant un public en Grande-Bretagne plutôt qu'en Afrique¹¹². Ils ont toutefois perpétué la tradition pour sa valeur contestataire¹¹³ : « the topics sung about by the Calypsonians focused on a theme of music and social change which arose out of issues related slavery, post-slavery, de-colonisation, Independence, post-independence period and beyond¹¹⁴ ». Douglas Midgett précise que la musique calypso a longtemps été une forme essentielle d'expression populaire à Trinidad, qui s'est même étendue à d'autres parties des Caraïbes. C'est un moyen non seulement de faire des commentaires sociaux, raciaux ou politiques, mais aussi d'envoyer des messages d'amour, de haine et de scandale local. Le calypso peut même relater les succès de l'équipe de cricket des Indes occidentales¹¹⁵.

La musique calypso agit comme toile de fond constante dans la pièce de John, car même si elle n'est pas toujours au premier plan de la pièce, les messages des chansons sont difficiles à ignorer. Selon Westall, John s'appuie sur les sons, les styles et l'humour du calypso pour localiser, unifier et animer son écriture¹¹⁶. C'est aussi une manière d'établir clairement une place pour les identités caribéennes dans ce genre musical qui est depuis longtemps un élément

¹¹²Carole Boyce Davies, « The Africa Theme in Trinidad Calypso », *Caribbean Quarterly* 31, no°2 (1985), 68, <https://doi.org/10.1080/00086495.1985.11829400>.

Meagan Sylvester, « Popular Music : Identity, Social Change and Human Rights : Responses from Trinidad's Calypso Music », *Forum for Inter-American Research (FIAR)* 12, no°2(2019), 40, <http://interamerica.de/wp-content/uploads/2019/11/sylvester.pdf>.

¹¹³ Sylvester, *Popular Music*, 40.

¹¹⁴ Sylvester, 42.

¹¹⁵ Midgett, *Cricket and calypso*, 239.

¹¹⁶ Westall, *Men in the Yard*, 2.

important de l'esprit des Caraïbes. Sur scène, la voix calypsonienne de *Moon on a Rainbow Shawl* est occupée par Ketch dont le nom est lié au célèbre Lord Kitchener, un calypsonien trinitadien qui demeure aujourd'hui une figure importante. Ketch se promène dans la cour avec sa guitare acoustique en grattant plusieurs airs qui forment le paysage sonore de la pièce de John, ainsi que l'indiquent les didascalies : « *The mellow tones of a calypso drum can be heard. The music rising and falling as it rides the midnight air* » (MRS 43). Ketch est un des premiers personnages à faire une apparition dans la pièce : « *The calypso singer's voice swells to the rhythm of the guitar, and Epf smiles as the words come across the yard to him* » (MRS 2). La réaction d'Ephraïm (Epf) à la musique témoigne de l'amour que les Trinitadiens portent au calypso.

Enfin, l'incorporation du calypso et du personnage de Ketch à l'intrigue laissent un message très clair, à savoir que même si cette pièce prenait une place sur une scène internationale, plus spécifiquement britannique, elle n'allait compromettre en aucune façon ses racines trinitadiennes. Certes, il est possible qu'un public international ne soit pas conscient de l'histoire politique du calypso, enracinée dans le colonialisme et l'expression de la liberté et des questions sociales. Si le public ne comprend ce que les chansons retiennent de cette histoire, il risquerait de considérer le calypso comme un genre de musique insouciant et léger¹¹⁷. On peut toutefois faire valoir que compte tenu l'emplacement des chansons dans la pièce, le public aura un contexte suffisant pour comprendre la part nostalgique comme le message de préfiguration de ces chansons. C'est pour cette raison que la traduction précise de la musique calypso dans la pièce est de la plus haute importance.

¹¹⁷ E.M. Phillips, « Recognising the Language of Calypso as “Symbolic Action” in Resolving Conflict in the Republic of Trinidad and Tobago », *Caribbean Quarterly* 52, n°1(2006), 58, <http://www.jstor.org/stable/40654534>.

1.5 Ephraïm et la migration : la porte de sortie

Si Charlie et Ketch représentent bien les éléments fondamentalement trinitadiens du cricket et du calypso, le personnage d'Ephraïm (souvent appelé Epf dans la pièce) incarne le thème de la migration après la Deuxième Guerre mondiale. Midgett note que les Caraïbes d'après-guerre ont connu une migration massive vers l'Angleterre¹¹⁸. C'est cette migration due au désir d'une meilleure qualité de vie que John émule dans sa pièce. Goddard stipule en outre que *Moon on a Rainbow Shawl* illustre la reconstruction de la communauté noire après la guerre et le désir d'échapper à la cour pour s'améliorer¹¹⁹. Epf exprime non seulement la volonté d'émigrer, mais agit aussi sur ce désir.

En ce sens, il représente la « génération Windrush », ainsi nommée pour les personnes originaires des Caraïbes qui se sont embarquées pour le Royaume-Uni à bord de l'*Empire Windrush* en 1948. De nombreuses personnalités trinitadiennes importantes, dont Errol John lui-même, Lord Kitchener, V.S. Naipaul et même Samuel Selvon, faisaient partie de cette génération Windrush¹²⁰. Selon Goddard, l'arrivée des soldats américains à Trinidad a donné l'idée qu'il y avait une meilleure vie possible ailleurs dans le monde¹²¹. Considérant que John lui-même faisait partie de la génération Windrush et pouvait comprendre le désir d'avoir plus d'occasions d'avancement, on peut même se demander à quel point la désillusion d'Epf face au manque telles occasions à Trinidad est parallèle à celle de John en tant qu'acteur noir en Angleterre, faisant de cette pièce une fiction autobiographique. La trajectoire d'Epf ne signifie pas que tous les

¹¹⁸ Midgett, *Cricket and calypso*, 247.

¹¹⁹ Goddard, *Errol John's Moon*, 8.

¹²⁰ Laura Dowrich-Phillips, « The Windrush Generation issue explained », TT Loop News, 2018, <https://tt.loopnews.com/content/windrush-generation-issue-explained>.

Nadine Deller et Nadia Deller, « The Black Theatre Podcast : 1950's, The Windrush Generation, Errol John and Barry Reckord », 12 octobre 2020, *That Black Theatre Podcast*, baladodiffusion, 45:33, <https://www.buzzsprout.com/1358422/5817598-that-black-theatre-podcast-1950s-the-windrush-generation-errol-john-and-barry-reckord>.

¹²¹ Goddard, *Errol John's Moon*, 16.

hommes caribéens de la génération Windrush qui ont choisi de migrer ont été submergés par une ambition impitoyable, mais elle montre en quelque sorte les sacrifices et jusqu'où irait leur désir d'une vie meilleure.

Selon Goddard, Epf serait un archétype du *yard play* : un jeune homme célibataire plein d'ambition¹²². Dès le début de la pièce, il est clair qu'Epf est désillusionné par sa condition dans la cour, travaillant comme conducteur de trolley jour après jour en faisant les mêmes tâches répétitives. Il dit à la jeune Esther qu'il sait que son avenir pourrait être différent : « One thing I know! – I would of been something more than just a trolleybus driver. That I know » (MRS 10). Si Epf présente de grandes qualités comme son ambition et sa détermination, sa volonté constante d'évasion a un pendant négatif. Il partage une relation amoureuse avec un autre personnage, Rosa, qui finit par tomber enceinte de son enfant. Cependant, Epf y voit un piège pour le garder dans la cour et loin de ses rêves : « Don't think a little trap like you could ketch me – just by sayin' yer going to have a baby fer mey. When that boat whistle blow! – It mean I leaving all this behind » (MRS 54)! Ainsi, alors que le rêve d'Epf pour la mobilité sociale et le changement pourrait être considéré comme admirable d'une part, d'autre part il se montre dénigrant et cruel dans son traitement de Rosa qu'il abandonne finalement pour son rêve : « I don't give a damn! No blasted woman go *trap* me here » (MRS 92, l'auteur souligne). Dans l'ensemble, l'ambition d'Ephraïm de quitter la cour frise le désespoir car il est même prêt à laisser son propre enfant derrière lui.

Enfin, John laisse une question ouverte à la fin de la pièce au sujet du destin d'Ephraïm. On peut noter la perspective idéaliste de la part de ceux qui sont piégés dans la cour par rapport à ce qui se trouve à l'extérieur. Il n'y a sans doute aucune garantie réelle qu'Epf trouvera ces

¹²² Goddard, 27.

choses en partant. Toutefois, si l'on note l'expérience réelle de John et le climat raciste en Angleterre à l'époque, il est presque garanti qu'il ne le fera pas. Pourtant, tout semble être mieux que la vie banale de la Trinidad d'après-guerre pour ces personnages. Or certains personnages, notamment les femmes, ne pourront jamais quitter cette vie banale. S'il est certain que selon la logique de l'époque les personnages féminins n'ont pas du tout les mêmes occasions économiques que les hommes, ce qui est moins certain, c'est si ces personnages sont pris au piège par les limites de la cour.

1.6 Rosa : la naïve

Dans la pièce de John, les personnages féminins représentent deux générations de femmes : Rosa et Esther la plus jeune, Sophia et Mavis la plus âgée. Tout comme Epf représentait le personnage principal typique du *yard play*, Rosa représente le stéréotype d'une fille innocente au début de l'âge adulte¹²³. Elle est une orpheline de 18 ans, incroyablement naïve et simple par rapport aux autres dans la cour : « *Rosa is eighteen. Nicely framed. She wears a dress of some fine-spun rayon material. She wears earrings of solid gold. A Cyma wristwatch with black and gold attachments. Brown leather sandals. Her speech and manner – simple – unaffected* » (MRS 15, l'auteur souligne). Rosa est liée à l'exploiteur de la cour Vieux Mack qui semble la poursuivre intimement, mais elle ne reconnaît pas tout à fait la motivation derrière ses actions. Même s'il lui achète des cadeaux coûteux, comme les boucles d'oreilles qu'elle porte (voir la citation ci-dessus), elle ne se rend pas compte de ses intentions.

Il convient également de noter que Rosa porte des vêtements coûteux ou de bonne facture, ce qui fait en sorte qu'elle parait être d'un statut social bien plus élevé que la plupart des autres personnages, à l'exception de Vieux Mack. Cette différence accentue le fait que, bien

¹²³ Goddard, 36.

qu'elle fasse partie de la cour, elle ne vit pas pleinement la même lutte économique que les autres et sa naïveté s'étend à ce front. Outre les rêves d'Ephraïm de quitter la cour, que Rosa ne comprend pas tout à fait, deux raisons principales expliquent leur séparation définitive : sa grossesse et son rôle dans la capture de Charlie par la police. Elle avoue à Epf que c'est de sa faute si la police a trouvé le chapeau de Charlie sur la scène du crime. Epf, furieux, lui reproche son lien avec Vieux Mack ainsi que son manque de compréhension pour la détresse de ceux qui habitent dans la cour : « Don't blame you! You so damn hot to ring up the police for seventy dollars Ole Mack could well afford to lose! Yer think Esther and Mrs Adams could afford to have Charlie in jail? » (MRS 51) Epf est incapable de comprendre l'inconscience dont fait preuve Rosa et lui reproche la capture de Charlie qui a ruiné la vie de la famille Adams.

De plus, Rosa avoue peu après qu'elle est enceinte. Comme on l'a vu précédemment, Epf n'accueille pas bien cette nouvelle et y voit un effort de la part de Rosa pour le piéger à jamais dans la cour. Selon Goddard, le parallèle entre la future liberté d'Epf et le nouveau piège que semble lui tendre de Rosa montre que les femmes sont celles qui restent dans la cour et qui doivent trouver des moyens de survivre¹²⁴. C'est ce que montre finalement Epf qui abandonne Rosa et son enfant, laissant Rosa prendre la décision qui l'enferme à jamais dans la cour. Dans un acte qui symbolise le fait qu'elle laisse derrière elle sa naïveté et qu'elle devient une vraie femme, dénuée d'innocence et accablée par le poids de la vie, elle couche avec Vieux Mack afin d'obtenir son soutien pour élever l'enfant, car elle ne pourra pas le faire seule. Rosa dit à Sophia qu'Ephraïm lui a donné une leçon et qu'elle est maintenant prête à affronter toutes les tempêtes. Fidèle à elle-même, elle fait ce qu'elle doit faire pour survivre (MRS 85). La pièce se termine par

¹²⁴ Goddard, 37.

le départ d'Ephraïm, tandis que Rosa l'appelle en criant après avoir passé la nuit avec Vieux Mack. C'est ici que le destin de Rosa, d'Ephraïm et de leur bébé est gravé dans le marbre.

1.7 Esther : l'espoir de la jeunesse

Esther, la fille de Sophia et Charlie ainsi que l'autre jeune femme dans la pièce, est sans doute la meilleure représentation de l'espoir. Elle est décrite comme « *A pretty, almond-eyed, Creole girl of twelve...Alert and intelligent* » (MRS 4, l'auteur souligne). Alors qu'Ephraïm cherche la liberté par la migration, Esther cherche sa liberté par l'éducation et il est clair qu'Esther fait d'Epf son confident, quelqu'un qui comprend sa curiosité et son désir d'être ailleurs. Lors d'une conversation avec lui, plusieurs éléments sont révélés sur le plan sociétal, notamment le rôle de l'éducation et la politique des sexes. Elle explique à Ephraïm : « I hate this yard, Ephraim...I wish Daddy was working steady – then we could find a decent place to live. Ephraim –You could help it – You don't have to live here » (MRS 9)! Ephraïm répond : « I'm a man, Esther. It don't matter for me » (MRS 9). Il s'agit d'une conversation impressionnante, car Esther explique à la fois comment elle se sent elle-même piégée dans la cour, mais John fait également comprendre aux deux personnages que même si le désir des hommes de quitter la cour est très fort, la lutte des femmes piéger dans la cour a un poids différent. Ephraïm note que c'est différent pour lui en tant qu'homme, peu importe qu'il sorte ou qu'il reste de la cour. Cependant, cette conversation laisse entendre qu'Esther aurait peut-être une meilleure vie en tant que jeune femme en dehors de la cour.

La différence marquée dans les occasions promises aux deux sexes ne passe pas inaperçue. Esther, comme Rosa, n'a pas la même occasion de quitter la cour que celle que détient Epf. Sophia fait de son mieux pour préparer Esther à une vie confinée dans la cour et lui rappelle la différence entre ceux qui vivent dans cet enfermement et ceux comme les camarades de classe

d'Esther qui sont plus riches : « Esther ! Don't make me lose my temper with yer this morning! Them so over there livin' in big house. And they mother have servants to clean up after them. I ent have no help but you » (MRS 22). Cette réplique montre les effets accumulés de la cour sur Sophia, par opposition à l'innocence d'Esther qui voulait simplement jouer avec ses amis. De plus, Esther explique à Ephraïm qu'il est peu probable qu'elle puisse aller à l'école, même si elle est extrêmement curieuse d'apprendre et qu'elle détient une bourse d'études. Esther explique que la bourse ne suffit pas à financer tout ce dont elle a besoin et que ce serait trop difficile pour ses parents. Il s'agit d'une lutte très typique pour ceux qui se trouvent dans la cour. Elle dit : « Daddy was so happy when Miss came and told us – he cried » (MRS 10). Ephraïm et elle continuent à discuter de la fierté que tout le monde éprouve pour Esther, une discussion qui montre à quel point les personnages de la cour apprécient cette occasion pour la jeune Esther et pourtant, ce n'est toujours pas suffisant.

C'est cette impuissance et ce besoin qui poussent Charlie à voler l'argent à Vieux Mack : « Was...for Esther...for school... » (MRS 72). Esther finit par découvrir les actions de son père et a le cœur brisé. Elle quitte la scène pendant un certain temps, pour ne revenir que dans la scène finale, après le départ d'Epf. Esther brise aussi la tension de cette scène finale en revenant et en appelant sa mère : « *The call has warmth – a certain immediacy – strength. It should give the impression that the future could still be hers* » (MRS 94, l'auteur souligne). Esther occupe ainsi la place de l'espoir dans la pièce, représentant non seulement une jeune génération qui peut apporter des changements dans la cour grâce à l'éducation, mais aussi une jeune femme qui brise le cycle de sacrifice entrepris par les femmes de la cour exemplifié par Rosa.

1.8 Mavis : la survivante

Finally, the two oldest women in the play are presented as rivals in the court. On one side, Sophia represents a maternal protective figure in the court; on the other, Mavis is a prostitute and is described as follows: « *She is a thin, wiry young woman, dressed in a blue bodice, hand-painted skirt and rope-soled sandals* » (MRS 5, l'auteur souligne). Selon Goddard, Mavis represents the Trinidadian women who earned their living by entertaining American troops during the war¹²⁵. For Mavis, selling her body is a survival strategy and a means of independence during a difficult period, even if the others in the court do not respect her profession: « Yer playin' spy for yer mother. Well, look good! ... But if allyer think Old Mack goin' ter give me notice out of this yard, yer got another thought comin'. The old man know too right when his rent his good » (MRS 12). In this citation, Mavis addresses Esther, which clearly shows that Sophia monitors all the facts and gestures of Mavis and that, even if Sophia is not in agreement with her lifestyle, Mavis earns enough money to cover her needs, well beyond her rent, and to choose her clothing.

Despite her financial gains and the nature of her work, Mavis remains a prisoner of the court like the others because she is not considered as a respectable member of society. However, in scene two, when Prince, a rich local businessman who works abroad, asks for her hand in marriage, she returns to the court to brag about her marriage: « Let me show them. It got a lot of them what playin' they high and mighty – 'cause they have ring on they finger. They don't talk to people like me. So let me show them » (MRS 66). This scene shows that Mavis is not only trapped in the court, but also by the gaze of society.

¹²⁵ Goddard, 37.

sur sa profession. Compte tenu de la lutte d'Esther pour obtenir une éducation, on peut supposer que Mavis n'a probablement pas eu l'occasion de s'instruire non plus. Il semble que Mavis soit seule tout au long de la pièce, car il n'est jamais question de sa famille ou de ses amis, seulement de ses clients. Il n'est donc pas difficile d'imaginer qu'elle puisse faire ce travail simplement par besoin de survie. Le mariage est le moyen par lequel Mavis échappe non seulement à la cour, mais aussi au regard sévère que la société porte sur elle en tant que femme seule qui se prostitue.

1.9 Sophia : la protectrice

Enfin, Sophia est sans doute la figure féminine la plus importante de la pièce, tellement qu'elle peut rivaliser avec Epf pour la position du personnage qui assure la cohérence de la pièce. Sophia est une matriarche qui représente les femmes qui font des sacrifices et qui luttent pour joindre les deux bouts dans la cour :

She is a plump 'red'-skinned woman, in her late thirties. Hard times and worry have lined her, so that she looks somewhat older. She can be gay and frivolous when it suits her purpose. She can also be hard, unyielding – decisive. She is the backbone of her family – hence a bit of a bully. (MRS 13, l'auteur souligne)

Sophia est considérée comme une protectrice ou une figure maternelle de la cour, car elle donne également des conseils à la jeune génération. Naturellement, elle veut le meilleur pour sa fille Esther et la prépare à une vie dans la cour : « Yer goin' to have to learn to use yer hands. Fer the way things goin' it look to me like ye rent goin' be goin' to no damn High School. Yer father ? I tryin' meh best » (MRS 23). Même si Sophia est heureuse de la bourse reçue par Esther, elle reconnaît la dureté de la réalité et veut quand même la former à d'autres possibilités car elle sait qu'elles ne peuvent pas dépendre uniquement de Charlie.

Pour aller plus loin, Sophia prend également un rôle de mère pour Rosa et donne même des conseils à Ephraïm, même s'il y est moins réceptif que Rosa. C'est Sophia qui encourage Rosa à annoncer sa grossesse à Ephraïm et lorsqu'il réagit mal, Sophia la reconforte : « *But it is Rosa who breaks and bursts into tears. Sophia puts a pair of comforting arms around the girl* » (MRS 85, l'auteur souligne). Sophia va aussi voir Ephraïm pour le persuader de rester, afin d'aider à la fois Ephraïm et Rosa. Cependant, elle ne comprend pas le besoin d'Ephraïm de sacrifier sa vie dans la cour car elle pense qu'il n'y a aucune garantie qu'il y aura quelque chose pour lui à Liverpool, là où il va : « *What in the heaven name! This place yer runnin' to! Have fer you!* » (MRS 91) Il semble que Sophia essaie de protéger Rosa en l'empêchant d'élever seule le bébé, car elle sait à quel point ce serait difficile, tout en essayant d'empêcher Ephraïm de s'échapper d'une famille pour aller vers une destination sans garantie.

Compte tenu de l'implication de Sophia dans la vie de chacun dans la cour, on pourrait dire que c'est elle, et non Ephraïm, qui est au centre de la pièce. Selon Goddard, Sophia évoque l'idée que les femmes sont la force motrice des communautés matriarcales caribéennes et maintiennent la famille, ce qui se voit dans son attitude dominante et l'attention qu'elle porte aux autres¹²⁶. En plus, certains ont dit que la cour représente un espace féminin, manifesté chez les personnages comme Sophia qui y restent même si les hommes peuvent s'évader en émigrant¹²⁷. C'est Sophia qui tente de tenir pour la collectivité et de construire une maison malgré les contraintes économiques et sociales d'une Trinidad d'après-guerre.

Cette section s'est principalement concentrée sur une analyse des personnages tout en mettant en lumière des informations sur le genre du *yard play* et en se concentrant sur des thèmes comme le racisme, la migration et la présence d'éléments caribéens importants comme le calypso

¹²⁶ Goddard, 42.

¹²⁷ Westall, *Men in the Yard*, 4.

et le cricket. En somme, il vaut la peine de garder cette critique littéraire à l'esprit car elle aidera à mieux comprendre la traduction à venir. Étant donné que la traduction présentée dans cette thèse ne comprend que la dernière moitié de la pièce, cette analyse donne un contexte suffisant qui, autrement, manquerait à la première moitié de la pièce.

2. *Moon on a Rainbow Shawl* sur la scène

Afin de comprendre pleinement l'appréciation mondiale de la pièce de John et l'intemporalité de ses thèmes, il faut aussi parler de ses nombreuses représentations sur la scène. Goddard a réussi à retracer plusieurs productions basées en Angleterre, tandis que Ray Funk, un chercheur qui a passé des années à étudier la littérature trinitadienne, a énuméré les productions qu'il a pu trouver dans une présentation faite pour la série *Theatre Classics of the Caribbean* de l'Université des Indes Occidentales (University of the West Indies, UWI) en 2022¹²⁸. Goddard affirme que depuis 1958, la pièce de John est devenue de plus en plus populaire sur la scène britannique et mis à part un grand écart entre 1988 et 2003, les productions sont devenues plus fréquentes¹²⁹. Elle réussit à retracer six productions en Angleterre du 1958, 1986, 1988, 2003, 2012 et 2014 car son intérêt réside dans les œuvres britanniques noires. Dans le tableau 1, je résume les productions que Goddard et Funk ont répertoriées de la pièce. Funk mentionne également qu'il y a eu plusieurs productions aux Pays-Bas, en Slovaquie, au Ghana, et aux îles Vierges. Cependant, il est très difficile de trouver des informations exactes sur ces spectacles¹³⁰. Le tableau 1 n'est donc qu'un retraçage partiel de l'historique de production de *Moon on a Rainbow Shawl* d'Errol John.

¹²⁸ Department of Creative and Festival Arts, University of the West Indies, *Theatre Classics of the Caribbean – Moon on a Rainbow Shawl*, YouTube, 3:07:29, 21 mars, 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=es8m7iC1M8A>.

¹²⁹ Goddard, *Errol John's Moon*, 70-71.

¹³⁰ Department of Creative and Festival Arts, University of the West Indies, *Theatre Classics of the Caribbean – Moon on a Rainbow Shawl*, YouTube, 3:07:29, 21 mars, 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=es8m7iC1M8A>.

Tableau 1 : Résumé des productions théâtrales de *Moon on a Rainbow Shawl* d'Errol John

Théâtre et lieu de production	Année	Metteur.se en scène
Royal Court Theatre (Londres, au Royaume-Uni)	1958	Frith Banbury
Fledgling Workshop Theatre (Suriname)	1959	Derek Walcott (seulement une scène a été jouée)
Adelaide Festival of Arts (Australie)	1960	Colin Ballantyne
East 11th Street Theatre (New York)	1962	George Ray Hill
The Theatre Guild of British Guiana (Guyana)	1964	Ken Crosbie
Trinidad Theatre Workshop (Trinidad)	1967	Derek Walcott
The Theatre Guild of Guyana Limited (Guyana)	1975	George McKenzie
Soumitra Chatterjee (Calcutta)	1978	Soumitra Chatterjee
Trinidad Theatre Workshop (Trinidad)	1985	Slade Hopkinson
Theatre Royal Stratford East (Londres, Royaume-Uni)	1986	Errol John
Almeida Theatre (Londres, Royaume-Uni)	1988	Maya Angelou
Rainbow Theatre Company (Montserrat)	1992	Yvonne Weekes
Eclipse Theatre Company (Thornhill, Ontario)	2003	Paulette Randall
Caribbean Repertory Theatre (New York)	2004	Efebo Wilkinson

Théâtre et lieu de production	Année	Metteur.se en scène
University of South Florida (États-Unis)	2006	Henry Muttoo
Caribbean American Repertory Theatre (New York)	2007	Michael Rogers
National Theatre (Londres, Royaume-Uni)	2012	Michael Buffong
Talawa Theatre Company (Angleterre)	2014	Michael Buffong
Proscenium Theatre Company (Londres, Royaume-Uni)	2015	Mervyn de Goeas
School of Drama (Jamaïque)	2017	Eugene Williams
Cayman National Cultural Foundation (Les îles Caïmans)	2018	Henry Muttoo
National Theatre Arts Company at CARIFESTA (Trinidad)	2019	Belinda Barnes
National Theatre Arts (St. Vincent et les Grenadines)	2021	David 'Darkie' Williams

Les compagnies de théâtre énumérées ci-dessus sont toutes extrêmement connues dans leurs régions respectives, ce qui témoigne de la pertinence de *Moon on a Rainbow Shawl*, non seulement parce que la pièce a été jouée dans des théâtres réputés, mais aussi parce qu'elle a été représentée tant de fois au fil des ans. Goddard note ainsi : « it is virtually unheard of for black British plays to be revived even once let alone so often¹³¹ ». De plus, la pièce de John a pu être

¹³¹ Goddard, *Errol John's Moon*, 2.

traduite pour traverser la frontière du monde anglophone dans des productions aux Pays-Bas et même être jouée par un acteur de renom tel que Soumitra Chatterjee, qui a adapté la pièce à Calcutta en 1978 en l'appelant *Naam Jibon/Namjiban* (Le nom est la vie)¹³². Toutefois, je ne pouvais pas trouver de traductions en français.

2.1 Choix de mise en scène

La question de la réception de cette pièce est appropriée à la fois dans le monde du théâtre et en traductologie. D'un point de vue théâtral, les différences culturelles peuvent affecter les décisions artistiques et directives par rapport au spectacle. Concernant la production du Royal Court Theatre en 1958, le critique Cecil Wilson observe que la pièce était d'une très grande qualité et que les acteurs de couleur avaient un ton émotionnel profond qui le distinguait de toutes les productions entièrement blanches¹³³. Colin Chambers, qui a fait des recherches sur le théâtre noir et asiatique en Grande-Bretagne, critique la production du Royal Court Theatre de *Moon on a Rainbow Shawl* en notant que les acteurs des deux cultures concernées étaient en désaccord¹³⁴. Alors qu'il existe déjà une barrière culturelle entre les variétés de l'anglais, qu'en est-il de la traduction de la pièce en français ? C'est une question que j'aborderai dans le prochain chapitre.

Une chose est certaine; le choix de mise en scène affecte sûrement la réception de la pièce. Goddard partage qu'elle a vu la pièce de John pour la première fois en 1988 grâce à la production du Almeida Theatre par Maya Angelou, poète américaine et militante des droits civiques. Cette mise en scène mettait en valeur les relations amoureuses plutôt que les tensions

¹³² Vikram Phukan, « Soumitra Chatterjee passes away: Redoubtable thespian's stage career underscored why he was true renaissance man », *First Post*, 2020, <https://www.firstpost.com/art-and-culture/soumitra-chatterjee-passes-away-redoubtable-thespians-stage-career-underscored-why-he-was-true-renaissance-man-9016081.html>.

¹³³ Cecil Wilson, « Even Smog Land is a Haven », *Daily Mail*, 1958, cité dans Lynette Goddard, *Errol John's Moon on a Rainbow Shawl*, (London : Routledge, 2018) : 57.

¹³⁴ Chambers, *Black and Asian Theatre*, 118, cité dans Lynette Goddard, *Errol John's Moon*, 56.

raciales. C'était la première rencontre de Goddard avec la pièce et les décisions de la metteuse en scène ont formé sa perspective sur les relations interpersonnelles entre les personnages noirs au lieu des luttes quotidiennes de la cour à Trinidad¹³⁵. D'après ce que j'ai compris, il semble que l'expérience d'Angelou de la lutte d'une personne noire ne soit pas la même que celle de John, notamment en raison des différences entre une Angleterre plus développée et un contexte trinidadien d'après-guerre sous-développé. Goddard elle-même déclare qu'elle n'a pas pleinement compris les intentions socio-politiques de John jusqu'à ce qu'elle voie la production de 2003. Cela montre bien l'importance du contexte et de la culture dans la reprise de cette pièce.

On peut s'attendre à ce que la scène théâtrale britannique ne saisisse pas pleinement les subtilités de la pièce de John en raison des différences culturelles. Cependant, Funk note qu'en 1975, le rêve de John était de transformer la pièce en un film intitulé *Creole Bacchanal* qui se déroulerait pendant le festival du carnaval et où la musique aurait incorporé l'instrument national de la Trinidad, le *steel pan*, un instrument à percussion. Ce rêve ne s'est jamais concrétisé¹³⁶. Toutefois, la production 2019 de CARIFESTA (Festival des arts des Caraïbes) à Trinidad, selon Belinda Barnes, metteuse en scène de cette production, a décidé d'incorporer le *steel pan* pour donner vie au rêve de John¹³⁷. C'est un contraste marquant par rapport à la production d'Angelou par exemple, qui montre la différence entre une production en Angleterre et une production à Trinidad réalisée par des personnes directement impliquées dans la culture caribéenne ou trinidadienne. On voit ici que l'accès et les connaissances culturelles peuvent absolument influencer une production théâtrale.

¹³⁵ Goddard, 3.

¹³⁶ Department of Creative and Festival Arts, University of the West Indies, *Theatre Classics of the Caribbean – Moon on a Rainbow Shawl*, YouTube, 3:07:29, 21 mars, 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=es8m7iC1M8A>.

¹³⁷ Department of Creative and Festival Arts, University of the West Indies, *Theatre Classics of the Caribbean – Moon on a Rainbow Shawl*, YouTube, 3:07:29, 21 mars, 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=es8m7iC1M8A>.

Comme résultat, tout au long du processus de traduction, je garde à l'esprit que mes expériences personnelles affectent le produit final. Si j'ai d'abord pensé que le fait d'être trinitadienne comme John était le plus grand avantage, j'ai également dû prendre conscience de plusieurs nuances. Je suis Indo-Caribéenne et je peux donc sympathiser avec certaines expériences des personnages dans la pièce, mais je ne suis pas femme noire et je ne partage pas les mêmes expériences que John. En outre, les différences entre les interprétations d'Angelou et de John m'ont conscientisée sur mes propres préjugés. De cette façon, ma démarche s'est rapprochée de celle de Madeleine Stratford, qui a aussi réfléchi aux raisons pour lesquelles certains choix étaient plus difficiles à faire que d'autres. Il n'est donc pas surprenant que la traduction du racisme et de la culture se soient avérées être parmi les parties les plus difficiles de cette expérience.

Pour résumer ce chapitre, on a fait un survol de *Moon on a Rainbow Shawl* d'Errol John en examinant la pièce à travers une lentille littéraire et en retraçant l'histoire des productions théâtrales. La section de critique littéraire sert non seulement de moyen de se familiariser avec le contexte de la pièce, mais aussi d'introduction aux thèmes et personnages qui la composent, ce qui est d'autant plus important que la traduction finale présentée dans cette thèse n'englobe que la seconde moitié de la pièce. La recherche à l'étape de *Scouting it out* de Startford sert de base à la traduction à venir étant donné qu'elle offre un certain niveau de compréhension socio-historique, culturelle et politique. La partie sur les productions théâtrales montre comment et pourquoi la pièce de John a continué d'intéresser les réalisateurs et le public pendant toutes ces années. Les nombreuses reprises dans le monde entier sont dues au génie de John, qui a su mettre en scène une histoire des personnes noires caribéennes dans son dialecte coloré tout en offrant un espace aux acteurs noirs en Angleterre. Il a su aborder des thèmes auxquels plusieurs ont

sûrement pu s'identifier : la pauvreté, le rêve d'échapper aux limites de sa réalité, le combat des femmes et des personnes de couleur contre un système affecté par la guerre et la colonisation, ainsi que le désir d'éducation, de mariage et d'une bonne vie. Cette pièce qui a été constamment reprise sur scène, mais qui a fait l'objet de peu de recherches, mérite un coup de projecteur dans le contexte canadien francophone afin d'élargir notre compréhension de la diversité au Canada en apprenant de l'expérience vécue des minorités à l'extérieur de notre environnement quotidien.

CHAPITRE 3 – DÉPLIER LE PROCESSUS DE TRADUCTION (PHASES 1 À 4)

Dans cette section, je discute de mon expérience lors de la traduction de la pièce d'Errol John *Moon on a Rainbow Shawl*. J'explore la traduction sous l'angle méthodologique de Madeleine Stratford qu'on a déjà identifié dans l'introduction de cette thèse. Ce chapitre se concentre sur les quatre premières phases expliquées dans l'introduction de la thèse comme la suivante : Phase un (*Scouting it out*), une étape de recherche et lecture; Phase deux (*Section by section*), l'évaluation et la traduction par segments; Phase trois (*Grey stage*), l'interprétation des éléments ambigus et la recherche d'équivalents et de synonymes dans la traduction; Phase quatre (*Putting it together*), l'assemblage des segments et gestion de la cohérence afin de produire une première version dite finale. Enfin, le chapitre 4, à son tour, parle en détail de la Phase cinq (*Polishing*), c'est-à-dire la révision et la prise en considération du public cible. Ces cinq étapes ont servi à définir mon expérience de la traduction et ont donné lieu à plusieurs difficultés motivées par des considérations linguistiques et culturelles.

Phase 1 : *Scouting it out*

Dans l'introduction de cette thèse, j'ai raconté ma découverte de la pièce d'Errol John quand j'étais à l'école secondaire à Trinidad. Au début de ce projet de recherche, en 2021, j'ai commencé ma relecture de la pièce avec des yeux différents de ceux que j'avais à l'adolescence. L'objectif de cette lecture était de comprendre le contexte, le cadre et les thèmes que John espérait transmettre au public. Cependant, je ne peux pas dire que je ne lisais pas déjà avec la traduction en tête. Il était difficile de ne pas relever certaines expressions ou certains mots dont je savais déjà qu'ils seraient difficiles à traduire vers le français. J'en ai parfois pris note, mais j'ai passé la plupart du temps à connecter au texte sans m'arrêter chaque fois que je remarquais un

défi potentiel pour la traduction. J'ai pris soin de noter les défis potentiels, mais je n'étais pas encore prête à les relever ou à y chercher des solutions.

Avant même de commencer la traduction, j'ai passé des mois à effectuer des recherches et à rédiger les premiers chapitres qui me permettraient, ainsi qu'aux lecteurs de cette thèse, de mieux saisir ce qui est pour moi l'essence de *Moon on a Rainbow Shawl*. J'ai également cherché à comprendre la traduction de textes anglo-caribéens en français, car il s'agissait d'un processus nouveau pour moi et j'espérais pouvoir m'inspirer des solutions potentielles trouvées par d'autres traducteurs ou chercheurs. Le résultat de ce processus de repérage a été présenté dans les chapitres précédents. J'ai cherché à comprendre le parcours de John en tant qu'écrivain et aussi en tant qu'acteur. J'ai sympathisé avec sa détresse d'homme noir en Angleterre, victime de discrimination sur la scène théâtrale, et j'ai admiré l'effort qu'il a mis à créer un espace pour les acteurs noirs en écrivant cette pièce.

Cette exploration m'a aidée à comprendre certains traits de caractère de ses personnages, comme le rêve d'Ephraïm d'une vie meilleure, qui peut être mis en parallèle avec celui de John, ou les thèmes de la pauvreté, du racisme et de l'espoir qui transparaissent tout au long de la pièce. Alors que j'approfondissais ma compréhension de l'œuvre de John et que j'effectuais des recherches sur les nombreuses productions organisées partout dans le monde, la pression de créer une traduction qui rendrait justice à cette pièce n'a fait que monter.

Phase 2 : *Section by Section*

Dans la deuxième phase (*Section by section*) de son processus de traduction, Stratford prépare par segments des premiers brouillons de traductions sans en préparer une version complète : « The second stage, "section by section," would deal with the first rough drafts of a

text, not necessarily in chronological order, to try my hand at reproducing the author's voice¹³⁸ ».

Ma propre expérience d'une deuxième phase a plutôt été de faire une deuxième lecture de *Moon on a Rainbow Shawl* pour bien identifier les problèmes potentiels de traduction. J'ai ensuite tenté de trouver des solutions possibles, bien que cela ait fait l'objet de travail sérieux au cours de la troisième phase délimitée par Stratford (*Grey stage*), qui consiste à réviser les brouillons pour créer une première version complète.

En somme, si la deuxième phase de Stratford consistait à jouer avec certaines traductions dans un ordre qui n'était pas nécessairement chronologique, mon processus s'est avéré légèrement différent : j'ai plutôt utilisé cette étape pour mettre en évidence les problèmes potentiels et envisager leurs solutions avant de commencer à traduire des brouillons complets. À ce stade, je n'avais pas examiné les possibilités réelles en français, mais j'avais plutôt spéculé sur ce qui pourrait être des solutions pendant que je faisais ma deuxième lecture de la pièce. C'est au cours des phases suivantes que j'ai déployé mes efforts les plus intenses en matière de traduction.

Plusieurs défis de traduction et quelques solutions potentielles étaient identifiés lors de ma deuxième lecture de la pièce. En regardant certaines expressions ou certains mots utilisés par John, je savais que je devrais potentiellement paraphraser ou reformuler les phrases pour les rendre accessible à un public francophone. En fait, ma plus grande préoccupation était de savoir comment traduire le CAT sans le standardiser et sans en perdre l'orthographe, la prononciation et les expressions idiomatiques uniques. Je me suis dit dès le départ qu'il n'y aurait probablement pas beaucoup d'occasions d'établir une équivalence nette en ce qui concerne ces derniers. Bien que j'aie compris que l'équivalence n'était probablement pas le but de cet exercice, mais qu'il s'agissait plutôt de trouver un équilibre, surtout après avoir achevé la première phase de

¹³⁸ Stratford, *From Voluptuous Pleasure*, 123.

Stratford, il m'était encore difficile de concevoir comment j'arriverais à trouver un équilibre entre le maintien du rythme original du CAT et le style de John tout en transposant le tout dans une autre langue (ce qui est, je suppose, l'astuce de la traduction). Au début, j'imaginai que je serais en mesure de créer une langue inventée composée d'un mélange de diverses variétés de français, y compris les variétés canadiennes-françaises, québécoises et créoles antillaises, mais j'ai revu cette idée au cours de la phase grise pour choisir une seule variété (un français québécois qui imitait les qualités expressives du joual de Michel Tremblay). Après avoir examiné les recherches existantes dans ce domaine, j'ai décidé qu'il serait incorrect de mélanger les variétés.

Je m'attendais à ce que l'un des éléments les plus difficiles de la traduction de la pièce de John soit de capter la coloration raciale de la pièce et sa vulgarité. À ce stade, j'envisageais l'utilisation des notes de bas de page pour expliquer certains contextes, mais j'ai décidé de ne pas le faire car les notes de bas de page explicatives sont moins utiles dans le cas où la pièce serait mise en scène. En fait, Laëtitia Saint-Loubert note : « the presence of footnotes, glossaries and other alterations linked with the transfer of a text into another language often testify to the impossibility of finding perfect equivalences in the receptor culture¹³⁹ ». Cet argument m'a d'abord inquiétée, car je me demandais si cela prouvait qu'il y ait des passages « intraduisibles ». Cependant, après avoir réfléchi aux recherches initiales que j'avais effectuées, notamment sur les travaux de Barbara Cassin et Hélène Buzelin, cela signifiait simplement que le véritable travail d'un traducteur consistait à trouver le possible dans l'impossible en laissant à côté l'équivalence parfaite en premier lieu.

¹³⁹ Saint-Loubert, *The Caribbean in Translation*, 38.

Une autre chose que j'ai remarquée lors de cette lecture de la pièce est la présence d'éléments très spécifiques à la culture trinitadienne, comme le thème récurrent de la musique calypso, les vulgarités et la nourriture, qui ne sont pas aussi populaires dans le monde francophone et qui pourraient donc se montrer difficiles à traduire. Cependant, je savais que je voulais faire de mon mieux pour conserver ces éléments, même si cela nécessitait quelques explications ou déplacements. Le plus gros problème que j'ai rencontré tout au long de ces étapes était véritablement un manque de confiance, car je n'avais pas l'expérience suffisante pour être certaine de savoir si j'avais le droit ou non de retirer ou d'ajouter des éléments à ma traduction.

Phase 3 : *Grey Stage* ou Traduction 1

Pour Stratford, la phase grise consistait à rassembler les brouillons qu'elle avait constitués au cours de la phase *Section by section*. En ce qui me concerne, je n'avais pas encore produit de brouillons sérieux, de sorte que la phase grise était ma version d'essai et d'erreur d'une première tentative de traduction prenant en considération les problèmes que j'avais identifiés à l'étape précédente. Dans cette section, je décris ma manière de relever les défis de traduction mentionnés ci-dessus et j'identifie les nouveaux problèmes qui sont apparus à ce stade du processus. Je fournis également des exemples du type de solutions que j'ai trouvées à partir de la première version de la traduction.

Dans cette version du projet, je me suis largement appuyée sur les outils de traduction en ligne¹⁴⁰ pour trouver des solutions possibles. Le concordancier bilingue *DeepL* m'a aidée avec la

¹⁴⁰ Ces outils en ligne sont cités quand nécessaire dans le texte mais pas dans la bibliographie.

structure des phrases. Les forums de discussion en ligne comme *Linguee* et *WordReference*¹⁴¹ donnaient plusieurs exemples de phrases dans la langue de départ et d'arrivée pour m'aider avec le contexte. Le logiciel *Antidote* m'a aidée à cerner le vocabulaire et son usage en français. Certains dictionnaires imprimés m'ont donné des réponses quant au français ou à l'anglais qui sont parlés et écrits dans les Antilles. C'est le cas du *Dictionnaire du français régional des Antilles* de Sylviane Telchild (1997), *Haitian – English Dictionary* de Jowel Laguerre (1996) et *Dictionary of the English/Creole of Trinidad & Tobago* de Lise Winer (2009). Le tableau ci-dessous présente quelques exemples et les options que j'ai envisagées avec l'aide de ces outils. Il est clair que j'ai dû jouer avec ces options car certains des mots en anglais ou en CAT se traduisaient de la même façon en français et que je n'étais pas sûre de l'option la plus naturelle.

Tableau 2 : Exemples d'options explorées dans la première version de traduction

Mot/phrase en CAT	Solution(s) en FR	Exemple en CAT tiré de <i>Moon on a Rainbow Shawl</i>	Traduction en FR à la première version
Damn	Maudit (WordReference), fichu (Antidote), foutue (Linguee)	« is the damn fool yer playin' nah »? (MRS 44)	« c'est la maudite imbécile que tu fais hein? »
Blasted	Fichu, sacré (Antidote), foutu.	« I never realize you so blasted ignorant! » (MRS 76)	« Je n'ai jamais réalisé que tu étais si ignorante »

¹⁴¹ *WordReference* comme outil de traduction en ligne est de plus en plus accepté. Selon Patrizia Crespi : « *Wordreference* se présente donc comme un double système de référence pour les traducteurs et les spécialistes de la langue. D'une part, le site présente de nombreux dictionnaires numérisés mais aussi d'autres de création propre, chacun avec sa microstructure bien ordonnée ».

Patrizia Crespi, « Wordreference : une Wikipédia lexicographique », *Revue française de linguistique appliquée* xxii, no°1 (2017), 103. <https://doi.org/10.3917/rfla.221.0103>.

Mot/phras en CAT	Solution(s) en FR	Exemple en CAT tiré de <i>Moon on a Rainbow Shawl</i>	Traduction en FR à la première version
Stinking	Maudit, fichu.	« To leave her alone in this stinkin' yard » (MRS 92)	« Pour la laisser seule dans cette <i>stinkin'</i> cour »
What the hell.../ What the devil...	Que diable.../option sans le mot « diable »	« What the hell's going on here » (MRS 54)	« Que diable se passe-t-il ici? » / « Qu'est-ce qui se passe ici? »

Le tableau montre simplement quelques options avec lesquelles j'ai décidé de jouer. Parfois, j'ai noté toutes les options que j'ai trouvées en ligne en utilisant les ressources que j'ai mentionnées et qui pourraient fonctionner. Le problème était que je ne comprenais pas les nuances de chaque mot en français, ce qui me rendait très consciente de mon désavantage en tant qu'anglophone. Ce premier brouillon de traduction a été réalisé avec beaucoup d'incertitude, ce qui m'a souvent amenée à ne pas traduire du tout comme dans l'exemple de « Pour la laisser seule dans cette *stinkin'* cour ». Dans d'autres cas, je notais toutes les options que je pouvais trouver en ligne. À la fin du dernier jet de traduction, j'avais décidé de traduire cette expression par « Pour la laisser seule dans cette maudite cour », mais j'avais besoin de réfléchir plus sur comment reproduire la voix de John en tant qu'écrivain. Pire encore, je ne trouvais pas encore ma propre voix en tant que traductrice au début de ce processus.

Les éléments qui se sont avérés les plus difficiles à traduire sont les expressions trinitadiennes distinctes utilisées dans la pièce, ainsi que l'orthographe et la position de certains mots comme j'avais prévu au début. Dans cette première tentative de traduction, j'ai choisi tout simplement de les surligner et de les revisiter pendant la prochaine étape si elles continuaient à

poser un problème. Par exemple, l'expression « Yer too fast with yer ugly self » (MRS 48) est couramment utilisée en CAT. Le mot « fast » ['fas]¹⁴², qui décrit quelqu'un qui veut tout savoir, ne se traduit pas littéralement en termes de vitesse. À ce stade, j'ai instinctivement cherché des mots en anglais courant en ligne pour remplacer « fast », ce qui m'a donné « nosy ». Le dictionnaire bilingue en ligne WordReference m'a alors donné deux options pour traduire « nosy » en français : le verbe « fouiner¹⁴³ », comme dans « stick your nose into something », ou tout simplement l'adjectif « curieux¹⁴⁴ ». À ce stade, j'hésitais à faire des choix concrets donc j'ai gardé les deux suggestions pour décider plus tard. Je laissais souvent des options possibles dans les marges ou dans les commentaires de mon document de traduction afin de pouvoir y revenir plus tard.

En plus, une expression similaire à celle qui désigne quelqu'un comme étant « fast » se répète plus loin dans le texte où John emploie le mot « macco » ['ma:ko:] (MRS 54). En CAT, selon le *Dictionary of the English/Creole of Trinidad & Tobago*, un « macco » est quelqu'un d'extrêmement curieux qui fourre son nez partout¹⁴⁵. Être « fast » peut représenter une qualité d'un « macco ». Ce genre de personne essaie toujours de savoir ce qui se passe dans la vie des autres. Toute personne qui est un « macco » peut également entrer dans la catégorie des commères. Dans ce cas, j'avais surligné le mot en anglais et mis les mots curieux, fouiner et commère comme options à choisir plus tard, mais même à ce point-là, je n'étais pas satisfaite de

¹⁴² Pour écrire la phonologie, j'ai consulté la version en ligne de : Susanne Mühleisen, « Trinidadian English Creole », dans *The Atlas of Pidgin and Creole Language Structures : Volume 1 : English-based and Dutch-based Languages*, dir. Susanne Maria Michaelis, Phillippe Maurer, Martin Haspelmath et Magnus Huber (Oxford : Oxford University Press, 2013), <https://apics-online.info/surveys/6>.

¹⁴³ WordReference Dictionary, « *fouiner* », s.d., consulté le 3 juin 2022, <https://www.wordreference.com/fren/fouiner>.

¹⁴⁴ WordReference Dictionary, « *curieux* », s.d., consulte le 3 juin 2022, <https://www.wordreference.com/fren/curieux>.

¹⁴⁵ Lise Winer, « Macco », *Dictionary of the English/Creole of Trinidad & Tobago*, (Montreal : McGill–Queen's University Press, 2009), 548.

mes options parce que je trouvais qu'elles n'étaient pas aussi précises que j'aurais voulu. En plus, je n'étais pas encore sûre de pouvoir prendre des décisions fermes, car j'essayais encore de trouver ma voix en tant que traductrice.

D'autres expressions que j'ai trouvé difficiles à traduire sont les suivantes :

- (1) « Papa – You was class. » (MRS 63)
- (2) « High mind! – but low behind! » (MRS 74)
- (3) « Fire ram de fe » (MRS 65)
- (4) « Hawk! – Spit! » (MRS 89)

Dans le cas de la première expression, le mot « Papa » ['pa:pa:] ne se réfère pas au père mais plutôt à une chose impressionnante ou surprenante. J'ai décidé très tôt de traduire cette expression comme « Mon Dieu – Tu étais remarquable! » Pour ce qui est des autres expressions, que je n'avais jamais entendues auparavant, il a fallu que je les revisite pour comprendre qu'elles signifiaient des choses d'un degré vulgaire ou peu élégant. Pour ces expressions-ci et d'autres, je n'avais pas encore trouvé ou envisagé de solutions sérieuses, donc je les ai laissées comme tâches pour la prochaine version de la traduction.

Les interjections distinctement trinitadiennes se sont également avérées être un défi. Ces exclamations incluaient « eh-eh » ['ɛhɛ], « ay-ay » ['eɪeɪ] et « nah » ['na] dont le sens change en fonction du contexte et du ton des acteurs. Elles peuvent être utilisées pour signaler la surprise, qu'elle soit positive ou non, l'accord amiable ou même la moquerie. J'ai pensé garder ces interjections comme telles afin de conserver une certaine authenticité dans la langue de la pièce, car il n'est pas difficile de comprendre le contexte de certaines interjections en se basant sur le ton des acteurs. Or leur maintien dans la version française les marque aussi d'une étrangeté qui n'était pas présente en CAT. Dans cette première version, je les ai souvent gardées tels quels,

parfois même sans essayer de trouver des solutions, car je n'étais même pas sûre de vouloir les changer.

D'autres éléments culturels se sont également avérés compliqués à traduire, notamment les noms de lieux, la nourriture et les chansons calypso. Je m'y attendais dès le début, et je me suis demandé s'il fallait conserver certains toponymes comme Maracas et Carenage, car ils n'avaient pas d'incidence directe sur l'histoire, hormis le cadre général. Je me suis même demandé si j'étais prête à traduire Trinidad par Trinité pendant la rédaction de cette thèse. À cette phase, je ne savais pas comment traduire les chansons calypsos que John avait incluses dans la pièce et j'ai essayé de les traduire littéralement, mais ce n'était vraiment pas un choix qui a perduré dans la version finale. En parlant de nourriture trinitadienne, il faut mentionner le « pelau » ['pe'laʊ] (MRS 77), un plat de riz issu de l'héritage africain de Trinidad qui peut être préparé de différentes manières. J'ai envisagé de laisser « pelau » tel quel ou même de fournir une description dans la réplique du personnage, mais cela semblait un peu déplacé dans le contexte du dialogue. Je me suis aussi demandé s'il ne fallait pas le simplifier pour en faire un « riz et poulet », mais à ce stade je me suis contentée d'emprunter le mot en CAT. Dans une autre réplique, le plat de « pelau » est décrit par un personnage comme étant préparé à la « creole » ['kriʊl] (MRS 77), ce qui décrit le style de cuisine. J'ai hésité à utiliser le mot « creole » en français parce qu'il a certaines connotations raciales, mais je ne voulais pas non plus effacer le choix de mot fait par John. Une autre mention de nourriture est le « coolie talcurry » ['ku:li:] ['tarka:ri] (MRS 70) qui fait référence à un plat issu de l'héritage indien de Trinidad. Je vais revenir sur ce point lors de la phase de polissage.

Le dernier problème majeur que j'ai rencontré au niveau lexical concerne le langage vulgaire et les nuances racistes qui ressortent de l'utilisation de certains termes. L'exemple

précédent sur le « pelau » à la « creole » le signalait déjà en ce qui concerne les différents styles de présentation de certains aliments. Pour ce qui est des mots et des expressions vulgaires, certaines se sont révélés être un défi : « damn », « blasted », « stinking », « whore », « what/who the hell... ». Chacun de ces éléments est répété plusieurs fois au cours de la pièce. Je me suis rapidement trouvée désavantagée en tant que locutrice non native du français, car je ne savais pas comment utiliser les vulgarités de manière appropriée dans cette langue d'arrivée ni comment reconnaître le niveau d'insulte qui accompagnait chacune d'entre elles.

De nombreuses insultes racistes étaient accompagnées de vulgarités, ce qui les rendait encore plus difficile à traduire pour qu'elles sonnent aussi naturelles que possible. Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, John a clairement montré qu'il prenait en compte la diversité raciale et culturelle de Trinidad à travers les personnages de sa pièce. Cela transparaît dans le fait que certains personnages utilisent des insultes raciales en période de conflit. Par exemple, Mavis appelle Sophia « yer fat red bitch yer! » (MRS 44), faisant ainsi référence à l'héritage mixte de Sophia. Le mot « red » est défini dans le dictionnaire trinidadien de Winer comme : « Having a light brown, reddish to almost white skin complexion, usu. a mixture of African and European descent. Like other skin colour terms, may be negative depending on usage¹⁴⁶ ». Dans cette première version de la traduction, je n'avais pas encore trouvé de solution pour cette expression et honnêtement, j'avais peur d'essayer de traduire un terme aussi lourd.

Dans un autre cas, Rosa insulte Ephraim en disant « Yer is a damn worthless nigger! » (MRS 55), ce que j'ai traduit par « espèce de nègre sans valeur! », mais je n'étais pas satisfaite avec ce choix parce qu'il me semblait un peu bizarre. Parmi d'autres exemples raciaux, on peut citer deux qui ont été mentionnés précédemment : « coolie » et « creole ». À ce stade, j'ai décidé

¹⁴⁶ Winer, « Red », *Dictionary*, 751.

de les laisser en CAT tout en réfléchissant aux options possibles. J'ai envisagé de les traduire en fonction de leur sens plutôt que d'utiliser un seul mot équivalent, mais j'ai également envisagé de leur trouver un équivalent culturel.

Un dernier facteur que j'ai trouvé difficile est la ponctuation. John a une façon particulière de ponctuer les dialogues de la pièce en utilisant des tirets un peu partout. J'ai décidé de conserver cette façon de faire, même si ce n'est pas courant en français, afin de marquer les pauses et la présentation formelle des répliques. Voici par exemple comment j'ai traduit la ponctuation dans la réplique suivante :

Version de John : « MRS. Adams – Here – drink this – Yer soon feel better » (MRS 88)

Traduction 1 : « Mme Adams — Tiens — bois ça — tu te sentiras bientôt mieux »

J'ai gardé les tirets mais j'y ai apporté plusieurs modifications à l'étape suivante dont je parlerai dans la prochaine section.

En résumé, selon mon expérience, la phase grise a surtout été le moment d'une exploration des solutions de traduction possibles pour certains mots ou simplement un moyen de mettre en évidence les problèmes nécessitant une recherche plus approfondie. J'ai inclus plusieurs exemples ainsi que des traductions possibles avec lesquelles j'ai joué tout au long de cette première tentative de traduction complète. Tous ces éléments sont ensuite examinés pendant la phase suivante, *Putting it together*. Pendant la phase grise, j'ai très vite compris que je ne voulais pas faire des choix de traduction et que, lors de cette première tentative, de nombreux problèmes n'avaient pas été résolus. Parmi les options que j'avais notées, j'en choisissais souvent une pour voir comment elle irait dans la phrase. Sinon, le véritable objectif de ce premier jet de traduction était d'avoir quelque chose sur la page pour avancer.

Phase 4: *Putting it Together*: Traduction 2

Dans cette section, j'évoque mon expérience de la quatrième étape de la méthodologie de Stratford, qu'elle nomme *Putting it together*. Pour Stratford, l'objectif de cette phase était de produire une version finale du manuscrit après avoir travaillé sur différentes versions incomplètes qui n'étaient pas nécessairement en ordre chronologique ou linéaire. Cependant, mon processus était différent puisque ma phase grise consistait à produire cette première version complète. Par conséquent, je dirais qu'après avoir réellement commencé le travail pratique de cette thèse, je me suis simplement inspirée de Stratford au lieu de suivre strictement ses méthodes. Pour moi, la quatrième étape consistait en une deuxième version de la traduction dans laquelle j'ai tenté de corriger certains problèmes que j'avais trouvés dans la première version que j'avais faite tout en rencontrant d'autres problèmes dont je ne m'étais pas encore rendu compte.

Après mon expérience en traduisant le premier brouillon, j'ai compris que je devais consulter d'autres personnes pour m'aider à comprendre les nuances de la langue française et parfois même les expressions en CAT. La personne vers laquelle je me tournais pour obtenir de l'aide en français était naturellement ma directrice de thèse, Nicole Nolette, dont la langue maternelle est le français canadien. Nous avons souvent des réunions hebdomadaires pour discuter des difficultés que je rencontrais. À ce stade, elle a lu mon premier jet de traduction et proposé des modifications et des options tout en posant des questions stimulantes pour m'aider à développer ma voix en tant que traductrice. Elle a pu m'aider à surmonter l'incertitude liée aux faits de ne pas être francophone de naissance et de ne pas comprendre les implications de certains mots, en particulier les vulgarités. Ayant appris le français dans un cadre très académique, il m'était presque impossible de traduire correctement les vulgarités pour les adapter au contexte. J'ai aussi souvent consulté des ressources vivantes trinitadiennes pour

éclaircir des nuances dans le texte de John ou pour réaffirmer certains de mes réflexes en traduction. Cette phase m'a vraiment montré à quel point la traduction est un processus collaboratif car les personnes qui m'entouraient ont pu combler les lacunes de mes connaissances individuelles.

En termes de changements pour cette version de traduction, la plus grande modification que j'ai dû faire concernait la négation en français oral. Au départ, je n'étais pas certaine d'inclure le « ne » dans la traduction, mais comme les répliques devaient idéalement être prononcées à l'oral, j'ai supprimé tous les « ne » pendant cette phase. Il s'agissait d'une simple erreur technique que je n'avais pas vraiment envisagée lors des premières étapes du processus de traduction. L'autre chose que j'ai dû changer concernait la ponctuation de John que j'ai mentionnée plus tôt. Son utilisation des tirets est très distincte et bien que j'aie décidé de les conserver dans la première version de la traduction, j'ai utilisé le tiret cadratin plutôt que le tiret demi-cadratin. On peut le voir dans cet exemple : « Ketch! – Ketch! – Yer home? » (MRS 49) qu'au final j'ai traduit comme « Ketch ! – Ketch ! – Tu es rentré ? » mais dans la première version, j'avais utilisé « — » au lieu du « – ».

En plus, un problème majeur que j'ai remarqué en travaillant sur la deuxième version et que j'étais sûre de devoir aborder à nouveau dans la troisième version concerne l'utilisation du vouvoiement et du tutoiement entre les différents personnages. Dans l'exemple : « Mrs. Adams – Here – drink this – Yer soon feel better » (MRS 88), Ephraim s'adresse à Sophia et alors que dans la première traduction, j'ai gardé « tu » parce que je pensais qu'ils se connaissaient bien, j'ai décidé de le changer en « vous » car Sophia représentait une figure plus âgée dans la cour : « Mme Adams – Tenez – buvez ça – vous vous sentirez bientôt mieux ». Il serait donc logique qu'Ephraim la vouvoie pour marquer le respect et la différence en âge entre les deux, surtout

qu'il l'appelle déjà « Mrs. Adams » et pas « Sophia ». J'ai dû faire ces changements pour presque toutes les interactions entre les personnages. J'ai décidé à ce stade que tous les personnages vouvoieraient Vieux Mack pour montrer son statut de propriétaire de la cour pendant qu'il tutoierait tous les autres. Epf s'adresserait à Sophia et Charlie par « vous » en signe de respect, mais tutoierait « Mavis » en raison de son âge et de son travail peu respecté. Mavis tutoierait tout le monde car elle est un paria et qu'elle se prostitue. Rosa vouvoierait tout le monde sauf Ephraïm qu'elle tutoierait à cause de leur relation intime. Esther vouvoierait tout le monde car elle est l'enfant de la cour.

En ce qui concerne les interjections et les expressions comme « eh-eh », « eh » [ε], « ay-ay » et « nah » dans la traduction 1, j'ai décidé de changer « nah » et « eh » à « hein » car j'avais trouvé que le sens était le même. C'est soit une demande de confirmation ou un signe de surprise ou de confusion. Pour l'interjection « eh » qui indique une sorte de question en invitant l'autre personne à montrer son accord, l'expression « hein » assurait une ressemblance phonétique tout en demandant la même confirmation, comme le montre cet exemple : « He nice, eh »? (MRS 77) / « Il est beau, hein » ? De plus, ce choix a été inspiré par le joual étant donné que Tremblay utilise « hein » pour marquer le rythme dans le texte qui semble être la même raison pour laquelle John emploie « eh »¹⁴⁷. Toutefois, si on rappelle que Chantal Raguet traduit l'expression « ee » d'Olive Senior par le « han » des créoles martiniquais et guadeloupéen, je pense que c'est très possible de traduire « eh » par « han » aussi étant donné que Raguet trouve que « han » est assez proche au français « hein ».

Quant au mot « nah », il a également été utilisé plusieurs fois dans le même contexte, donc j'ai choisi de le traduire de la même façon : « Come nah, come nah! » (MRS 43) / « Viens

¹⁴⁷Mathilde Dargnat, *Michel Tremblay*, 68.

hein, viens hein! » Comme « Nah » a souvent une fonction phatique, il semblait approprié de le traduire par « hein » même si j'ai considéré de le garder en CAT. Pour demander la clarification, montrer la surprise et la confusion ou renforcer un avertissement, j'ai choisi l'option « hein » selon les définitions sur *Antidote* qui s'approchaient du sens de « nah » et « eh » dans la pièce de John¹⁴⁸.

Cependant, j'ai conservé « eh-eh » et « ay-ay » en CAT dans cette phase parce que je n'avais pas encore trouvé une solution pour ces deux interjections. En fonction du ton, le sens pourrait facilement varier. Après avoir consulté ma directrice, nous avons décidé que « ay-ay » deviendrais « hé-hé » ['e:e] en fonction de la sonorité. Par exemple, en CAT, Sophia dit « Ay-ay! Rosa? You still here? » (MRS 57) Dans ma version finale de la traduction, j'écris : « Hé-hé – Rosa ? Tu es encore là ? ». Quant à « eh-eh », je l'ai traduit en fonction du contexte qui était facile à comprendre étant donné mes origines trinitadiennes. Par exemple, lorsque Mavis demande à Prince comment préparer sa nourriture, il exprime son accord avec elle en disant « eh-eh » donc j'ai tout simplement traduit cette partie comme « ben oui » pour m'approcher au joual du Tremblay¹⁴⁹ : « How yer want it ? / (*gruffly*) A pelau. / Creole ? / Eh-eh » (MRS 77) devient « Comment tu le veux ? / (*de manière bourrue*) Un pelau / À la créole ? Ben oui ». Je pense que si la pièce était réellement prête à être jouée, l'acteur pourrait décider s'il voulait utiliser une interjection similaire à « eh-eh » ou tout simplement suivre la traduction proposée. Cela semble être une question de préférence quant à la lisibilité et la jouabilité du texte.

¹⁴⁸Antidote, « hein », s.d., consulté le 17 septembre 2022, <https://antidote.app/dictionnaires/fr/definitions/FRUAgAAAABGUgDqUAAA6lAAAAEAAACMSW50ZXJqZWN0aW9uhGhlaW6AgIA%3D7a0d/RILvh7cyMDcxNO%2BHt0ludGVyamVjdGlvbG%3D%3D/RILvh7cyMDcxNO%2BHt0ludGVyamVjdGlvbG%2BHt2hlaW7vh7doZWlu>.

¹⁴⁹ Mathilde Dargnat, *Michel Tremblay*, 68.

De plus, j'ai rencontré un problème lorsque je me suis rendu compte que j'avais à la fois l'avantage et le désavantage d'être une locutrice native du CAT tout en étant désavantagée de ne pas être une locutrice native du français. J'entends par là que, pour l'essentiel, j'ai pu comprendre facilement la plupart des expressions trinitadiennes utilisées, la syntaxe, les sous-entendus raciaux et les éléments culturels. D'un autre côté, il était parfois difficile de justifier mes choix de traduction en français qui provenaient souvent de ma compréhension de certaines subtilités du CAT. Pour cette raison, je me suis beaucoup appuyée sur l'aide des ressources vivantes et savantes, et des dictionnaires en ligne pour expliquer correctement mes choix en français étant donné que je n'avais pas l'intuition d'une locutrice native.

Cependant, au fur et à mesure que je traduisais, je me suis rendu compte que dans la première version de la traduction, j'avais souvent besoin de réfléchir sur les temps des verbes parce que j'étais tellement habituée à l'utilisation particulière du CAT : le CAT ne respecte pas toujours les règles de l'anglais standard en ce qui concerne l'accord sujet-verbe ou l'utilisation des temps de verbes¹⁵⁰ et ainsi, je l'ai parfois trouvé difficile de transférer la syntaxe en français. En voici un exemple : « Five weeks from now. I remember you. I send you a postcard » (MRS 83) / « Cinq semaines à partir de maintenant. Je me souviens de toi. Je t'envoie une carte postale » (Traduction 1) / « Cinq semaines à partir de maintenant. Je me souviendrai de toi. Je t'enverrai une carte postale » (Traduction 2). Dans cet exemple, il est clair que j'ai instinctivement traduit cette phrase littéralement car elle avait du sens à mon avis. Je comprenais déjà que même si elle était écrite au présent, elle impliquait le futur. Toutefois, en français, il est très important d'utiliser le temps de verbe approprié pour marquer la séquence d'actions; c'est pourquoi j'ai décidé d'utiliser le futur simple dans la deuxième traduction. J'allais aussi changer

¹⁵⁰ James, *Trinidad English Creole*, 9-15.

la première partie de cette phrase une troisième fois dans la phase suivante de polissage à pour qu'elle se lise ainsi : « Dans cinq semaines, je vais me souvenir de toi. Je vais t'envoyer une carte postale » (Traduction finale). Le futur proche est moins formel et ressemble davantage à une conversation à l'oral. Il permet aussi de comprendre la promesse faite par le personnage.

Un autre résultat de mes recherches en tant que locutrice non native du français se manifestait par le fait que je mélangeais souvent des expressions françaises ou québécoises sans le vouloir. John utilisait souvent les mots « man », « boy », « girl » et « woman » comme mots de remplissage parce que c'est normal en CAT, mais quand il s'agissait de les traduire, je ne savais pas trop quelles expressions utiliser. Au début, j'ai dit « mec » ou « meuf », ce qui était très français, mais j'ai aussi envisagé d'utiliser « gars » qui est plus québécois pour m'éloigner du français hexagonal. C'était là ma décision finale pendant la phase de polissage. J'ai choisi aussi de dire « femme » et « fille » au lieu de « meuf ». Même au stade de la deuxième traduction, je n'étais pas sûre des expressions que je choisisais et de leurs connotations. Ainsi, même si j'ai décidé de me rapprocher d'une traduction inspirée du joual et du français québécois, j'étais encore hésitante et j'ai souligné que c'était un problème à régler à la troisième traduction. C'est là encore que je me suis demandé si je voulais vraiment mélanger les différentes variétés de français comme je l'avais initialement envisagé, car je ne pouvais pas être sûre que la traduction soit naturelle. Par exemple, je n'ai pas eu accès à la culture comme Ananda Devi l'a fait en travaillant sur le roman de Dabydeen et je ne pensais pas pouvoir prendre les décisions audacieuses qu'elle avait prises.

Au fur et à mesure que ma confiance grandissait, j'ai également commencé à jouer avec l'idée d'omettre ou de changer certaines choses dans la traduction. Par exemple, dans une dispute, Ephraim traite Rosa de « trap » parce qu'il pense qu'elle a menti sur sa grossesse :

« Don't think a little trap like you could ketch me – » (MRS 54) / « Ne pense pas qu'un petit piège comme toi peut m'attraper – » (Traduction 1) / « Pense pas qu'une petite menteuse comme toi peut m'attraper – » (Traduction 2). J'ai décidé de modifier l'expression pour qu'elle soit un peu plus littérale afin d'avoir un sens en français et d'être plus facile à comprendre pour le public francophone. J'ai aussi décidé d'omettre une expression dans la réplique « Open the door – yes girl. » (MRS 59) J'ai gardé le « yes girl » en CAT dans la traduction 1 parce que je ne savais pas trop comment le traduire étant donné que le « yes » ne veut pas dire exactement « oui », mais marque plutôt l'exaspération. À la fin, j'ai décidé de l'omettre dans la traduction 2 parce que le ton exaspéré de la réplique est déjà clair dans le prochain fragment de phrase : « Open the door, [yes girl] – or yer want me to break it down? » J'ai gardé cette partie dans la première et deuxième version comme « – ou tu veux que je l'enfonce? »

En plus, quelques expressions m'ont laissée perplexe parce que je ne les avais pas entendues auparavant et que je n'ai pas pu les trouver en ligne avec les recherches que j'avais effectuées jusque-là. Par exemple, l'expression « Fire ram de fe » (MRS 65) est utilisée par Charlie avant que Mavis entre sur scène en chantant la marche nuptiale sur un rythme de calypso. Dans la traduction 1, je l'ai laissée sans version parce que je voulais effectuer plus de recherches mais lors de la traduction 2, je n'avais pas trouvé une solution donc j'ai décidé de changer la phrase selon le contexte à « Mon Dieu! » pour montrer que Charlie note l'entrée de Mavis d'une manière ambiguë. Selon la façon dont l'acteur prononce cette réplique, on pourrait croire que Charlie est exaspéré, qu'il se moque d'elle ou toute autre émotion qui semble appropriée. Dans la version finale, j'ai décidé de garder ce changement parce que je n'avais pas vraiment trouvé d'équivalent.

Cependant, sous un autre angle, il y a eu plusieurs occasions où j'ai pu garder une note trinitadienne tout en traduisant en français sans trop d'efforts. À un moment donné, Esther chante une chanson en français qui pourrait provenir de l'histoire de la colonisation française à Trinidad. Bien que je n'aie pas pu trouver la chanson dans mes recherches, elle est très clairement écrite dans la pièce : « Tante siroup c'est doux, Madelina » (MRS 57). Une autre expression similairement familière pour les francophones est « doo-doo » pour dire « sweetheart/darling », car elle vient du mot français « doux ». En créole haïtien, l'expression est orthographiée comme « doudou¹⁵¹ ». Un exemple, dit par Mavis qui flirte toujours avec Ephraïm en l'appelant par ce nom, est la phrase suivante : « Epf, doodoo » (MRS 66). De même, Mavis utilise souvent « doodoo-darlin' » (MRS 53) que j'ai traduit comme « doodoo chou ». J'ai décidé de garder l'orthographe trinitadienne avec le double « o » parce que même si « doodoo¹⁵² » est adopté du français « doux », c'est maintenant un mot clairement trinitadien. Il n'y a aucune raison de changer l'orthographe pour le rapprocher d'un créole basé sur le français comme le créole haïtien ou le français standard, car il existe déjà tel quel dans le CAT.

Enfin, pendant cette phase de *Putting it together*, j'ai également rencontré de nouveaux problèmes que j'ai décidé de noter pour les traiter dans la phase suivante. J'avais encore à traduire les chansons ainsi que les références et les noms de lieux parce que je ne savais pas trop si je devais les changer et si oui, quels changements je devrais effectuer. Il y avait une chanson spécifique chantée par un soldat américain que j'avais du mal à trouver dans mes recherches : « Walla! Walla! Walla! I'm gonna walla in it. I gotta twenty-four-hours pass an' I'm gonna walla in it » (MRS 43). J'ai décidé de laisser cette chanson telle quelle jusqu'à ce que je puisse faire plus de recherches. Dans la phase finale, j'ai fini par l'adapter parce que je n'ai rien pu trouver

¹⁵¹ Jowel Laguerre, *Haitian-English Dictionary*, (Port-au-Prince : La Presse Evangélique, 1996).

¹⁵² Winer, « doodoo », *Dictionary*, 310.

sur cette chanson : « La la la, j'ai une passe de 24 heures, la la la ». Je pense que le « la la la » sonnait plus adapté au français mais gardait aussi la rime du « walla walla walla » dans le texte de John. Un autre aspect du texte par rapport auquel je me suis sentie hésitante à ce stade était les registres et le niveau de langue utilisés par chaque personnage, car je n'avais pas encore prêté une attention active à la façon dont chaque personnage parlait pendant la traduction, sauf pour régler la façon dont ils s'adressaient les uns aux autres en termes de formalité.

Pour conclure cette section, il est clair que la deuxième tentative de traduction a permis de nombreuses améliorations par rapport à la première version : j'ai traduit les interjections et certaines expressions. Il restait cependant encore de nombreux problèmes à résoudre concernant la traduction des noms de lieux, la vulgarité et les éléments culturels. La phase d'assemblage s'est avérée très utile pour tenter d'arriver à une version complète. Tout au long de ce chapitre, j'ai décomposé chaque phase de la méthodologie de Stratford et identifié les différences propres à mon expérience. J'ai abordé en détail les difficultés de traduction en fournissant des exemples tirés de la première et de la deuxième version des brouillons de traduction. Dans le chapitre qui suit, je discuterai de la dernière étape du processus, le *Polishing* qui consistait en une troisième et dernière version de la traduction. Je ferai aussi une comparaison entre l'évolution de certains exemples au cours des trois versions.

CHAPITRE 4 – DÉPLIER LE PROCESSUS DE TRADUCTION (PHASE 5)

Dans ce chapitre, je continue la discussion sur mon expérience de traduction pour la pièce d'Errol John *Moon on a Rainbow Shawl*. Je me concentre sur l'analyse de ma dernière version de traduction qui concerne la phase cinq de la méthodologie de Madeleine Stratford, le *Polishing* ou la révision et prise en considération du public cible. Cette dernière étape consiste en une sorte de dépannage qui prendrait en compte toutes les incertitudes et tous les défis qui se sont présentés à moi depuis le début de ce processus. C'est-à-dire, j'examine de manière holistique tous les problèmes que j'ai affrontés depuis le début du processus de traduction afin d'en résoudre le plus grand nombre possible.

1. Phase 5 : *Polishing* : Traduction 3

Selon la méthodologie de Stratford, le *Polishing* est la dernière phase du processus de recherche-crédation. Elle explique :

[T]he fifth stage, “polishing,” leading to the definitive, publishable version, would involve third parties: a bilingual editor proposing an edited version based on a thorough comparison of the source and target texts, and a unilingual editor proposing (usually minor) corrections before publication.¹⁵³

Évidemment, comme mentionné plus haut, mon processus varie légèrement de celui de Stratford. Je n'ai pas eu accès à la même équipe professionnelle qu'elle, mais j'ai travaillé en étroite collaboration avec ma directrice et j'ai également consulté plusieurs des ressources vivantes trinitadiennes pour valider ou contester certains de mes choix de traductions pendant les phases quatre et cinq.

¹⁵³ Stratford, *From Voluptuous Pleasure*, 123.

L'un des principaux objectifs de la phase de polissage a été de décider qui était exactement mon public cible. Après avoir réfléchi, j'ai décidé que je pencherais plutôt pour un français québécois ou canadien que pour un français hexagonal. Comme spécifié dans l'introduction, cette décision est due à l'accès culturel et aux conseils de ma directrice ainsi que ma propre expérience de l'étude et de la recherche. J'ai supposé que puisque j'avais la possibilité d'explorer cet équivalent potentiel, je la saisisrais. J'ai noté que dans les étapes précédentes, j'ai employé déjà des expressions du joul donc pour la version finale de la traduction, j'ai décidé de me rapprocher au français québécois en m'inspirant du joul de Tremblay. Je me suis sentie satisfaite avec la plupart des choix dont je discuterai dans un instant. Je regrette cependant de n'avoir jamais appris le créole français trinitarien (CFT), qui aurait été mon premier choix de langue d'arrivée, ou même des autres créoles français antillais si je me concentre principalement sur l'idée de trouver autant d'équivalence que possible. Cela dit, étant donné que le CFT n'est plus aussi largement utilisé, il aurait rendu la traduction de la pièce moins accessible à un public plus large, ce que je cherchais à éviter dans le cadre de cette thèse. Ce processus de réflexion m'a amené à considérer l'importance de comprendre les besoins du public cible qui, dans ce cas, était composé de personnes appartenant majoritairement d'un contexte canadien. Par conséquent, l'utilisation d'expressions françaises québécoises ou d'anglicismes ne semblait pas être des options que pourrait empêcher les lecteurs à s'engager avec la pièce.

En plus, étant donné que mon université se situe au Canada, cela ne semblait pas être une mauvaise idée de m'approcher du français québécois. Si j'avais eu plus de temps, j'aurais même essayé d'utiliser d'autres variétés de français canadien, notamment le français acadien, mais ce n'était pas une option avec le délai dont je disposais et mon manque de connaissances culturelles concrètes. Tout cela pour dire qu'il existe plusieurs options lorsqu'il s'agit de décider de la

direction à prendre en matière de traduction et que, si j'ai choisi de m'en tenir au français québécois, cela ne dévalorise pas les autres possibilités. Plutôt, le fait de suivre mon idée initiale de mélanger une variété de créoles pour créer une langue inventée spécifique à la traduction du CAT risque de dévaloriser l'histoire et culture individuelles de ces variétés. Cela aurait été amplifié par le fait que je n'étais pas très familière avec une variété française ou un créole antillais spécifiques. Si l'on se souvient du point de vue d'Edouard Glissant sur la créolisation concernant la valorisation des différentes composantes des Caraïbes, il serait contre-productif dans ce cas pour moi de désindividualiser ces composantes en les mélangeant au hasard sans une bonne compréhension de chaque langue et de son histoire culturelle dans différents contextes. Par la suite, pour montrer l'évolution de mes choix de traduction tout au long de ce processus, je ferai une comparaison entre les trois versions de traduction créées pendant les phases du *Grey stage*, *Putting it together* et *Polishing*, ainsi que la version du départ en CAT.

2. Traduire la poésie du titre : *Moon on a Rainbow Shawl*

Dès le début, j'ai beaucoup réfléchi sur comment traduire le titre de la pièce. Étant donné que le titre repose non seulement sur ces images, mais aussi sur leurs significations spécifiques, je ne savais pas comment aborder sa traduction. Le titre soigneusement choisi par John pour sa pièce exprime plusieurs choses avant même que l'on voie ou lise la pièce. Dans *Moon on a Rainbow Shawl*, John utilise explicitement les deux symboles de la lune et du châle arc-en-ciel comme des éléments irremplaçables de la pièce, presque comme si chacun était son propre personnage. L'intrigue de la pièce se déroule en 3 actes, chacun divisé en deux scènes, définies par le moment de la journée. La première scène du premier acte de la pièce se déroule au lever de la lune tandis que la deuxième scène se déroule le lendemain matin. L'acte deux, scène un, se déroule plus tard dans la même nuit, suivi de scène deux le matin suivant. Enfin, l'acte trois

scène un reprend dans l'après-midi et finalement, la pièce se termine la nuit comme elle a commencé. Le développement de l'histoire est assez cyclique et le symbole de la lune en est l'élément principal.

Dans l'acte un, scène un, dans les toutes premières didascalies de la pièce, John décrit la lune comme étant presque pleine : « *The lights come up on a scene stark and grey under the flooding light of a moon almost full* » (MRS 3, l'auteur souligne). C'est un détail intéressant à noter car, selon Goddard, dans le contexte de cette pièce, la lune sert de métaphore qui représente l'espoir pour les personnages, que l'on peut voir de partout, même en dehors de la cour¹⁵⁴. La lune presque pleine peut être une allusion directe à l'espoir croissant d'Ephraïm de bientôt quitter la cour. En fait, cette idée est approfondie lorsqu'Ephraïm a une discussion avec Esther alors qu'il l'aide à s'occuper du bébé, l'autre enfant de Charlie et Sophia, car Sophia est sortie. Ephraïm dit au bébé : « Yer want a slice of that ole orange moon? Look at it! See how bright it is tonight? So bright! Hardly a star you can see » (MRS 6). On dirait qu'Ephraïm lui-même veut une part de ce que la lune représente, l'espoir.

Ensuite, un peu plus tard dans la conversation, Ephraïm réfléchit sur son propre désir de voir ce qu'il y a à l'extérieur de la cour pendant qu'il regarde la lune avec Esther :

I wonder if in bigger parts of the world – when the night should have a moon – it seems that close!... Esther – if yer have yer head screw on right – No matter where yer go – One night – sometime – Yer reach up – yer touch that moon (MRS 11).

Il semble qu'Ephraïm tente d'encourager Esther tout en se demandant ce que serait sa vie s'il pouvait expérimenter la vie dans d'autres parties du monde. Cette conversation est importante

¹⁵⁴ Goddard, *Errol John's Moon*, 82.

lorsqu'on apprend plus tard qu'Ephraïm est déterminé à déménager à Liverpool car il pense y trouver une vie meilleure.

Dans une situation hypothétique concernant le fait qu'Ephraïm et Rosa pourraient avoir des enfants, Rosa explique qu'elle souhaiterait que le bébé naisse lors d'une pleine lune car cela indique la prospérité : « They say that if you're born at the full of the moon everything in yer life come plentiful and good » (MRS 49). De cette façon, la lune représente une sorte de réconfort pour ceux qui se trouvent dans la cour et qui pensent que les choses peuvent être différentes pour la jeune génération. Ce symbole d'espoir, presque omniprésent dans la pièce, est bien interprété par John, car même si les personnages se sentent piégés dans la cour, la lune, surtout les nuits où elle est pleine, rappelle qu'il existe une vie à l'extérieur.

En ce qui concerne l'arc-en-ciel, c'est un symbole que l'on retrouve sur un châle de Rosa qui est présent dans plusieurs scènes intimes entre Ephraïm et Rosa et il est important dans le dénouement. Au début, le châle est décrit comme étant multicolore et se trouve au pied du lit d'Ephraïm, ce qui fait allusion à sa relation avec Rosa (MRS 4). Une autre fois, le châle est décrit après une scène intime entre Ephraïm et Rosa, une fois de plus dans la chambre d'Ephraïm : « *Rosa is asleep on the bed. The shawl is under her – cascading to the floor* » (MRS 72). Selon Goddard, l'arc-en-ciel peut être un symbole d'espoir et de chance qui est physiquement présent, comme la lune¹⁵⁵. Cependant, le châle arc-en-ciel devient un symbole de sacrifice à la fin de la pièce. Alors qu'Ephraïm s'apprête à partir pour de bon, Rosa se précipite hors de sa chambre, vêtue seulement du châle. Dans cette fraction de seconde, le public peut espérer qu'Ephraïm se retourne, car le châle a été présenté dès le début de la pièce comme un symbole d'espoir pour le couple.

¹⁵⁵ Goddard, 83.

Cependant, cet espoir se dissout rapidement dans un moment choquant lorsque non seulement Ephraim s'en va, mais que Vieux Mack appelle Rosa depuis sa chambre, faisant allusion au fait qu'elle a sacrifié son amour pour Ephraim pour sa survie, choisissant de coucher avec Vieux Mack pour qu'il assume la paternité du bébé : « *Rosa's door is thrown open. She rushes into the veranda – her body naked under the shawl. She calls her man's name – 'Ephraim!' But he is gone... Old Mack calls from Rosa's room... The girl turns and goes in* » (MRS 93, l'auteur souligne). Cette scène finale où Rosa, couverte du symbole de son amour et de celui d'Ephraim, se retire dans sa chambre avec Vieux Mack alors qu'Ephraim la laisse derrière lui, peut être lue de plusieurs façons. Certains peuvent y voir une fin triste dans laquelle Rosa sacrifie son espoir d'amour. Cependant, d'autres voient dans le port du châle l'espoir que la décision de Rosa de survivre est la meilleure pour elle et pour son bébé.

Enfin, Westall trouve que le châle arc-en-ciel qui porte Rosa est également une métaphore évidente pour les couleurs de la population racialement mixte de Trinidad qui est physiquement présentée sur scène comme un couvre-lit et une couverture de sécurité sur laquelle la lumière, la promesse et l'espoir des clairs de lune¹⁵⁶. Par exemple, Sophia est d'origine africaine et européenne et Esther, d'origine européenne, indienne et africaine. D'autres personnages sont d'origine africaine ou indienne. Ce mélange d'identités raciales qui se rejoignent est symbolisé sur le châle de Rosa par un arc-en-ciel, et on peut dire que cela représente l'espoir d'une vie meilleure peu importe l'origine raciale. À la fin, la lune brille sur tout ce qui se trouve dans la cour et l'arc-en-ciel sur le châle mélange toutes les couleurs (symboliquement, les personnages) de manière égale.

¹⁵⁶ Westall, *Men in the Yard*, 3.

Dans la première et la deuxième version de ma traduction de la pièce, j'ai opté pour une traduction extrêmement littérale dont je n'étais pas vraiment satisfaite. J'ai trouvé qu'elle était au mieux maladroite et qu'elle n'avait pas vraiment de sens : « Lune sur un châte arc-en-ciel ». En français, il m'a semblé un peu verbeux étant donné que « rainbow » est traduit par « arc-en-ciel » et j'ai décidé que je devrais peut-être changer le titre. Toutefois, j'ai hésité de le faire parce que John lui-même a refusé de changer le titre de la pièce lors de la production du Royal Court Theatre en 1958¹⁵⁷. Cela m'a amené à me demander si j'avais le droit de changer le titre si l'écrivain lui-même avait refusé de le faire. Cependant, en considérant que je faisais une traduction qui semblait nécessiter une sorte d'adaptation du titre, j'ai réfléchi sur la meilleure façon d'adapter le titre de John en français tout en gardant le contenu.

Après avoir passé plusieurs mois à débattre de ce que je pouvais faire, lors d'une session de révision avec ma directrice pendant la phase de polissage, on a décidé que l'option suivante serait le titre final : « Une lune grosse comme une île ». De cette façon, on a conservé le symbole de la lune comme un grand symbole d'espoir dans la pièce, mais « grosse » en français ajoute également un jeu de mots se référant à la grossesse de Rosa. Par conséquent, même s'il n'y a pas de mention du symbole de l'arc-en-ciel dans le titre, l'expérience de Rosa reste implicite. L'image de l'île est évidente et souligne l'aspect géographique de la pièce, mais le sous-entendu « une lune grosse comme une île » fait également allusion à la curiosité d'Ephraïm qui se demande s'il verra toujours la lune lorsqu'il ne sera plus à l'île de Trinidad, mais à celle de Grande-Bretagne. Si la lune est toujours aussi grande que l'île, le symbole de l'espoir ne s'effacera jamais, où qu'il aille. En fin de compte, je pense que même si John n'a jamais voulu

¹⁵⁷ Chambers, *Black and Asian Theatre*, 118.

changer le titre de sa pièce, je suis satisfaite que les symboles majeurs et le sentiment dans l'ensemble restent dans la version française.

3. Traduire le racisme

Traduire le racisme dans la pièce de John était un des aspects les plus difficiles de mon travail. J'étais vraiment terrifiée à l'idée de déformer ses intentions initiales ou d'offenser le public avec mes choix. C'est là que réside l'importance de l'éducation, de la recherche et du développement de la confiance en ma voix en tant que traductrice. La phrase qui m'a le plus déconcerté dans toute cette pièce est l'insulte suivante lancée par Mavis à Sophia: « yer fat red bitch yer! » (MRS 44). J'ai déjà mentionné cet exemple dans le chapitre précédent mais je voulais y revenir pour montrer la solution finale :

Traduction 1 : « Grosse *red* pute! »

Traduction 2 : « Grosse salope métisse! »

Traduction finale : « Grosse salope au sang mêlé! »

Au départ, pour traduire « bitch », j'avais les deux options de pute et de salope, mais j'ai finalement opté pour « salope » afin de me rapprocher du français québécois. Dans le contexte de la pièce, Mavis souhaitait insulter Sophia en l'appelant « red » parce qu'elle est d'héritage mixte. Voici la définition complète de ce mot d'après le dictionnaire de Lise Winer : « red-skin – *adj* Light-coloured in complexion, brown, light brown, reddish-brown or reddish-white; usu. a mixture of European and Africans. Can be used as a neutral or negative term¹⁵⁸ ». Dans la première traduction, j'ai gardé le CAT en italique parce que je n'étais pas encore sûre de la façon de le traduire et que j'avais besoin de faire plus de recherches. Dans la deuxième version, j'ai envisagé d'utiliser « métisse » pour marquer l'identité raciale de Sophia.

¹⁵⁸ Winer, *Dictionary*, 754.

Toutefois, j'ai décidé de garder une note plus proche au français du Canada dans la traduction ainsi je voulais considérer comment ce mot est utilisé dans ce contexte. Ainsi que Sylvie LeBel l'explique dans son chapitre « Le parcours identitaire des Métis du Canada : évolution, dynamisme et mythes » : « En Amérique, le terme Métis renvoie généralement à toute personne ayant des origines mixtes, habituellement amérindiennes et européennes. Toutefois, dans le contexte canadien, il réfère historiquement à un groupe précis, soit les Métis de l'Ouest et leurs descendants¹⁵⁹ ». Le terme « métis » dans le contexte canadien implique un lien avec la population autochtone et je n'étais pas à l'aise de laisser cette interprétation ouverte dans ce contexte, car Sophia n'est pas autochtone, mais d'héritage européen et africain. Par conséquent, dans la version finale, j'ai choisi « au sang mêlé » pour garder l'insulte de Mavis d'une manière claire qui pourrait être comprise dans plusieurs contextes.

Si la traduction de « red » s'est avérée être une tâche assez difficile, il y a eu d'autres moments où certains mots à connotation raciale ont été utilisés, incluant « nigger », « coolie » et « creole ». Quand Rosa relève à Ephraïm qu'elle est enceinte, il ne reçoit pas bien la nouvelle et ils se disputent. Rosa insulte ensuite Ephraïm, comme le montre la phrase suivante : « Yer is a damn worthless nigger! » (MRS 55) Étant donné que cette insulte existe déjà en français, il n'a pas été difficile de trouver son équivalent « nègre », mais ma traduction initiale me semblait un peu étrange, probablement parce que j'ai omis « yer is a damn... » et que la traduction de « worthless » apparaissait à la fin au lieu du milieu de la phrase. J'ai joué avec le placement des mots ainsi qu'avec la vulgarité de la phrase. J'ai considéré « Espèce de nègre inutile » mais après

¹⁵⁹ Sylvie LeBel, « Le parcours identitaire des Métis du Canada : évolution, dynamisme et mythes », dans *Aspects de la nouvelle francophonie canadienne*, dir. Simon Langlois et Jocelyn Létourneau, (Presses de l'Université de Laval, 2003), 76.

un certain temps, j'ai décidé de garder ma traduction initiale « Espèce de nègre sans valeur. » À mon avis, c'est juste une question de préférence dans ce cas.

Quant aux mots « creole » et « coolie », ils n'ont pas nécessairement été utilisés comme des insultes même si le potentiel pour cette interprétation est là. Le mot « creole » est défini dans le dictionnaire de Winer comme : « Of people, of primarily African descent and cultural-ethnic identification, esp. in contrast to European, Indian and Amerindian. / In an Afro-Creole style, characteristic of locally developed African-influenced or oriented culture¹⁶⁰ ». Dans le contexte de la pièce, Mavis et Prince décident de ce qu'ils vont manger pour le dîner ce soir-là : « How yer want it ? / (*gruffly*) A pelau. / Creole ? / Eh-eh » (MRS 77). Cette utilisation du terme « creole » vise à décrire la manière dont Mavis s'apprête à préparer le « pelau » et j'ai décidé de garder le nom comme tel parce que c'est assez facile à comprendre qu'ils parlent de la nourriture. De cette façon, j'ai décidé d'utiliser la stratégie d'étrangéisation de Lawrence Venuti pour rapprocher le public de la culture de départ. À mon avis, l'utilisation du terme « creole » vise à mettre en lumière la diversité de la culture et de la cuisine de Trinidad. Voici mes options de traduction :

Traduction 1 : « Comment tu le veux ? / (*de manière bourrue*) Pelau / Créole ? Eh oui ».

Traduction 2 : « Comment tu le veux ? / (*de manière bourrue*) Un pelau / À la créole ? Ben oui ».

J'ai changé « eh oui » à « ben oui » pour être plus proche du français québécois.

Traduction finale : « Comment tu le veux ? / (*de manière bourrue*) Un pelau / À la créole ? Ben oui ».

¹⁶⁰ Winer, *Dictionary*, 261-263.

Le mot « coolie », quant à lui, est employé d'une façon similaire à « creole ». Mavis dit à Prince qu'elle ne veut pas manger « no damn coolie talcurry » (MRS 70). C'est dans le contexte où ils décidaient à nouveau de ce qu'ils allaient manger. Winer définit « coolie » ainsi : « Originally, from the mid-19th century on, a person from India, generally an immigrant indentured labourer. / Something of East Indian culture or style, such as food or music, today generally negative and insulting¹⁶¹ ». De l'autre côté, « talcurry » est tout simplement « a side dish of vegetables made with sauce or gravy to go with rice or roti¹⁶² ». Le mot lui-même vient de la langue bhojpuri. Bien que cela puisse être sujet à l'interprétation, il est possible que Mavis ait utilisé ce terme de manière dérogatoire pour insulter la culture indienne qui est présente à Trinidad. Une autre possibilité est que John montre une fois de plus la variété de la culture. En fait, il pourrait même s'agir des deux à la fois.

En ce qui concerne la traduction de cette phrase, j'étais indécise quant à si je voulais garder le mot « talcurry » comme je l'ai fait avec « pelau ». Je ne savais pas non plus si je devais traduire « coolie » ou le garder tel quel, car si « creole » existe déjà en français, « coolie » n'existe pas. Pour cette raison, j'ai employé la stratégie de domestication de Venuti en choisissant d'adapter ce plat à quelque chose de plus familier au public cible et de m'éloigner du CAT. Cela dit, par une sorte de compromis, j'ai choisi l'orthographe « curry » au lieu du « cari » qui est quand-même proche à l'orthographe du « talcurry ». Voici les tentatives que j'ai faites :

Traduction 1 : « je ne veux pas de maudit *coolie talcurry* ».

Traduction 2 : « je ne veux pas de maudite nourriture coolie ».

Traduction finale : « je ne veux pas de maudit curry du jour ».

¹⁶¹ Winer, 245.

¹⁶² Winer, 876.

En fin de compte, j'ai décidé de pencher davantage sur quelque chose qui canaliserait l'implication des Indes orientales de John, tout en utilisant un plat avec lequel le public francophone serait plus familier. De cette façon, je cherchais à trouver le supposé équilibre mentionné par les chercheurs dont il est question au début de cette thèse, notamment chez Hélène Buzelin.

Pour conclure cette section, il est clair que l'évolution de chaque version, en particulier depuis le tout premier essai où j'avais initialement gardé les mots en CAT si je ne savais pas comment les traduire. Au cours du travail sur la deuxième traduction jusqu'à la version finale, j'ai pu décider d'une traduction assez adéquate, même si je suis sûre que la traduction n'est en aucun cas parfaite. Je crois que c'est parce que je développais lentement ma voix en tant que traductrice et que je commençais à me sentir plus à l'aise pour faire des choix. En plus, je pense que mes choix penchaient de plus en plus vers la domestication pendant que je m'occupais d'assurer que le public cible comprendra la traduction. La section suivante sur les vulgarités est très proche de la section précédente, où on verra que j'ai pris des décisions très similaires.

4. Traduire la vulgarité

J'ai déjà abordé ce sujet plus tôt avec l'exemple de « salope » et « pute » pour traduire le mot « bitch ». Tout au long de la pièce, il y a plusieurs moments où les personnages s'insultent ou jurent et j'ai cherché à trouver les équivalents appropriés. Les mots « damn » et « blasted » se répètent souvent et dans tableau 2, j'ai montré plusieurs options que j'ai trouvées pour les traduire, incluant « maudit », « fichu », « sacré » et « foutu ». Au cours de la phase grise, je n'avais noté que des options que j'avais trouvées assez rapidement en ligne, mais au cours de la phase de polissage, j'ai décidé d'approfondir mes recherches pour chaque mot. J'ai trouvé que « fichu » et « foutu » sont plus familiers en français moderne alors que « maudit » et « sacré »

viennent du français québécois, plus spécifiquement, je les avais rencontrés dans les pièces de Michel Tremblay.

Dans la première et la deuxième version de la traduction, j'ai choisi soit de ne pas essayer de traduire les mots qui semblaient difficiles comme ceux-ci, soit d'écrire plusieurs options parmi lesquelles choisir plus tard. Dans la version finale, j'avais décidé de me rapprocher d'une traduction française québécoise et j'ai donc choisi d'employer « maudit » pour traduire « damn » et « blasted » car ils traduisent tous deux une expression de colère ou d'agacement. Voici deux exemples :

Blasted

Version de départ : « Go some other blasted place and make yer noise! » (MRS 58)

Traduction 1 : « Va dans un autre maudit endroit et fais ton bruit! » (avec des options pour dire foutu, fichu et sacré)

Traduction 2 : « Va dans un autre maudit endroit pour faire ton bruit! »

Traduction finale : « Va dans un autre maudit endroit pour faire ton bruit! »

Damn

Version de départ : « I have a damn good mind to come there and... » (MRS 76)

Traduction 1 : « *I have a damn good mind to come there and...* » (Je l'ai gardé en anglais parce que je n'étais pas sûre de savoir comment traduire cette phrase)

Traduction 2 : « J'ai une maudite bonne idée de venir ici et... »

Traduction finale : « J'ai une maudite bonne envie de venir là et... » (j'ai changé « ici » à « là » pour être plus proche à « come there »)

Le mot « hell » se répète aussi souvent dans des constructions comme « who the hell... » ou « what the hell... » et dans la phase grise. Comme on l'a vu dans tableau 2, j'ai eu l'option de

traduire « hell » par « diable » ou d'omettre cette partie de l'insulte. Dans les deux exemples suivants, je vais montrer comment j'ai fait mes choix de traduction :

Exemple :

Version du départ : « What the hell you know 'bout me »? (MRS 44).

Traduction 1 : « Mais qu'est-ce que tu sais de moi »?

Traduction 2: « Mais qu'est-ce que tu sais à mon sujet »?

Traduction finale : « Mais tu me connais pas pantoute » !

Dans cet exemple, j'ai complètement omis les options initiales que j'avais imaginées pendant la phase grise. Je n'ai pas trouvé comment insérer « diable » dans la phrase pour traduire directement « hell », alors j'ai laissé ce mot de côté dès le début. Dans la version finale, j'ai décidé de changer la perspective de la phrase afin d'ajouter le mot « pantoute » pour respecter l'utilisation du français québécois tout au long de la pièce. Par ailleurs, cela peut être considéré comme un autre exemple de domestication, puisque j'ai rapproché la traduction du public cible. Dans ces cas, je décide généralement d'omettre ou pas ce mot en fonction de la tension de la scène et si la réaction émotionnelle du personnage est compréhensible sans le mot « hell ».

5. Traduire les expressions idiomatiques

Comme on peut l'imaginer, l'œuvre de John est remplie d'expressions qui donnent une touche trinitadienne authentique au paysage linguistique de la pièce. Naturellement, ces expressions m'ont constamment posé des défis dans le processus de traduction. Alors que je n'avais généralement aucun problème à les comprendre en CAT, je savais à peine comment les traduire vers le français. Cette section présentera plusieurs exemples de ces expressions et les

solutions que j'ai trouvées pour elles, et reviendra sur certains des exemples mentionnés dans les phases d'assemblage et de phase grise pour montrer comment ils se sont révélés au final.

J'ai déjà évoqué les expressions « fast » et « macco » en CAT et des possibilités de traduction qui incluent des mots comme « commères », « curieux » et « fouiner ». J'ai même pensé d'utiliser l'expression populaire employée par Chantal Raguet que j'ai mentionné au premier chapitre (« fourrer son nez dans ses affaires »), mais je voulais trouver un mot qui partage le même sens et pas une autre expression entière. Pendant plusieurs mois, j'ai été indécise sur ce que je devais faire avec ces deux mots en CAT. En fin de compte, j'avais l'impression que les options que j'avais proposées ne correspondaient pas exactement au sens spécifique, même si elles reflétaient le sens général de ce qui était dit dans la version de départ. Je pense que s'il s'agissait d'un roman et non d'une pièce de théâtre, j'aurais essayé d'emprunter ce genre d'expression et de l'expliquer dans une note de bas de page, un peu comme Devi l'a fait avec la traduction du roman de Dabydeen.

Toutefois, la révélation est finalement venue lors de la grande séance de révision que j'ai eue avec ma directrice pour l'étape du polissage où elle a évoqué l'expression québécoise « écornifleur », qui décrit selon Antidote : « Personne curieuse et indiscrete qui surveille les faits et gestes des gens¹⁶³ ». J'ai immédiatement su que c'était le mot parfait que j'avais cherché pendant des mois. Il avait le poids de décrire en un mot toutes les personnes qui regardent sans vergogne par la fenêtre ce que font les autres dans leur vie quotidienne. Voici l'évolution de la façon dont j'en suis arrivé à utiliser cette expression :

Version originale : « Turn macco like the rest » (MRS 54).

¹⁶³ Antidote, « Définition du mot *écornifleur*. » s.d. (Consulté le 17 septembre 2022). <https://antidote.app/dictionnaires/fr/definitions/FRUAgAAAABGUgAsqAAALKgAAC0AAACDTm9tjMOpY29ybmImbGV1coCAGa%3D%3D198f/RILvh7c0MzA1Mu%2BHt05vbQ%3D%3D/RILvh7c0MzA1Mu%2BHt05vbe%2BHt8OpY29ybmlmbGV1cu%2BHt8OpY29ybmlmbGV1cg%3D%3D>

Traduction 1 : « Deviens *macco* comme le reste ».

Traduction 2 : « Deviens trop curieux comme le reste ».

Traduction finale : « Pour devenir un écornifleur comme tout le monde d'autre ».

Dans la phase finale de polissage, j'ai fini par inclure plusieurs expressions québécoises pour garder une certaine cohérence dans la langue que j'utilisais dans la traduction. Mon problème initial dans la première traduction était que, bien que j'aie envisagé de créer une langue imaginaire qui était peut-être un mélange de variétés canadiennes-françaises et de variétés créoles-françaises, je me suis rendu compte très rapidement que cela pourrait être trop compliqué à faire surtout pour le niveau de compréhension pour le public. Une fois que j'ai compris que je devais m'en tenir à l'utilisation du français québécois, la traduction a commencé à s'arranger lorsqu'il s'est agi de trouver un certain champ lexical pour les expressions. Le tableau 3 montre une brève liste de certaines des expressions que j'ai utilisées dans la dernière version de ma traduction ce qui m'a permis de caractériser le texte en fonction d'un public cible québécois qui comprendrait ces expressions au lieu de mélanger au hasard des expressions provenant de divers créoles et des variétés de français, ce qui rendrait la traduction inaccessible.

Tableau 3 : Exemples des expressions québécoises dans ma traduction

Expression en CAT	Expression QC	Traduction finale
« And they was lettin' in a few stragglers » (MRS 72)	Traineux	« Et ils laissent entrer quelques traineux »

Expression en CAT	Expression QC	Traduction finale
« And as to our smart police » (MRS 69)	Smatte ¹⁶⁴	« Et la police est tellement smatte »
« Hush yer mouth » (MRS 66)	Ferme ta gueule	« Ferme ta gueule »
« And is possible perhaps that some men wasn't born to make it » (MRS 65)	Être né pour un petit pain	« Et c'est possible que certains hommes sont nés pour un petit pain »
« yer too fast with yer ugly self » (MRS 48)	Face à claques	« Tu es trop curieux avec ta face à claques »
« Everybody stinkin' dustbin! – Hawk! – Spit! – Crap! » (MRS 89)	Dégueulasse	« Il ramassait tous des poubelles puantes ! Dégueulasse! »

En plus, il y avait quelques expressions trinitadiennes qui étaient particulièrement difficiles à traduire. Les voici : « High mind! – but low behind! » (MRS 75) que j'ai enfin décidé de changer complètement pour au moins capturer le sens : « Un air supérieur mais toujours une salope »; « Always washing yer blasted mouth on people » (MRS 45) que j'ai aussi changé à « Il faut toujours que tu insultes les gens »; « Wonders will never cease » (MRS 57) qui est devenue « On n'est jamais au bout de ses surprises! »; et finalement, « Is jest a little ole talk » (MRS 65) que j'ai traduit comme « C'est juste un peu des niaiseries ». Toutefois, j'ai aussi vu la possibilité de dire « vieux parler » ou « viè pale » du créole français selon Hélène Buzelin¹⁶⁵. L'idée principale de cette série d'exemples est en accord avec Barbara Cassin et sa perspective

¹⁶⁴ Anglicisme du jocal employé par Tremblay. Voir Lise Gauvin, « Le théâtre de la langue », dans *Le monde de Michel Tremblay, Tome II : romans et récits*, dir. Gilbert David et Pierre Lavoie, (Carnières, Belgique : Éditions Lansman, 2005), 160.

¹⁶⁵ Buzelin, *Sur le terrain de la traduction*, 156.

sur l'intraduisibilité que, même s'il n'existe pas d'expression équivalente exacte, il est toujours possible de traduire le sens général de la phrase, pour peu que l'on veuille bien chercher.

6. Les changements généraux

Dans cette section, j'aborderai les changements généraux qui ont été apportés au cours de la phase de polissage. Pour la plupart de la traduction, j'ai beaucoup réfléchi pour trouver des solutions pour chaque problème que j'ai discuté jusqu'à ce point-ci. Toutefois, il y avait certainement des éléments qui m'ont laissé sans direction. Jusqu'à la phase *Putting it together*, par exemple, je n'avais pas encore de solution pour les quelques références d'acteurs des années 1900 dans la pièce lors d'une conversation entre Ephraïm et Rosa. À la fin, j'ai décidé de ne pas changer les références des acteurs américains des années 1900 qui sont dans la pièce pour deux raisons. La première est que je ne pense pas que changer ces noms feraient une grande différence dans la traduction parce que c'est assez facile de comprendre le contexte où Rosa décrit la beauté d'Ephraïm en le comparant à ces personnes. La deuxième raison est que je n'ai pas l'accès culturel nécessaire pour choisir les noms d'acteurs du monde francophone qui seraient équivalents. Si c'était le cas, je l'aurais probablement fait, mais comme je l'ai dit, je ne pense pas que cela fasse une grande différence.

J'ai également décidé de garder les noms de lieux tels quels, car j'avais l'impression que les changer m'obligerait à modifier tout le contexte et de domestiquer la traduction, ce que je refuse de faire. Ce choix ne va pas empêcher le public de regarder la pièce. Je pense que l'important est de trouver un équilibre lorsqu'il s'agit de présenter une part de connu (la langue dans laquelle la pièce est jouée) et une part d'inconnu (les éléments de la pièce qui ne seraient pas familiers), et en plus, de trouver un équilibre entre la domestication et l'étrangéisation. Dans le même ordre d'idées, je n'ai pas non plus traduit les chansons calypso présentées dans la pièce.

Si je devais mettre en scène la pièce avec une équipe de personnes pour un théâtre, j'envisagerais de travailler avec quelqu'un qui connaît bien la musique pour gérer cette partie afin de rendre justice à l'élément musical de la pièce. Cependant, je n'ai pas senti que c'était dans mes moyens de traduire correctement les chansons. Cela ne veut pas dire qu'elles sont intraduisibles, mais plutôt que cela peut demander plus de connaissances et de ressources que je n'en ai moi-même, d'autant plus qu'il n'existe aucune autre traduction.

Toutefois, les points précédents soulèvent une question intéressante. Comment un traducteur sait-il quand il doit modifier le texte ou quand il doit le laisser tel quel ? En d'autres termes, comment le traducteur parvient-il à trouver un équilibre entre la traduction et la non-traduction ? Après cette exploration, je peux dire avec confiance que je n'ai toujours pas de réponse parfaite. Dans mon cas, c'était plutôt une question de confort et de connaissances liées à la culture de départ de Trinidad. En ce qui concerne le calypso en particulier, on a discuté du personnage de Ketch et l'importance du rôle du calypso dans la pièce de John au deuxième chapitre. Il ne s'agit pas seulement d'un genre musical, mais d'une déclaration sociale contre le racisme et le colonialisme. Il m'est impossible de traduire les nuances de cette musique dans ce qui est ma première véritable tentative de traduction sans oublier que la traduction de la chanson est tout un autre domaine d'expertise et d'études. Dans d'autres cas, comme la traduction de la nourriture ou d'expressions idiomatiques, il était beaucoup plus facile de décider de les adapter ou de les emprunter parce que je pouvais plus facilement chercher d'autres options en français québécois.

Une décision que j'ai prise et qui, selon moi, complète les intentions de John pour la pièce, concerne le personnage de Rosa. Comme on l'a vu au deuxième chapitre, Rosa est présentée comme une orpheline naïve face aux dures réalités du monde. C'est pourquoi elle croit

si fort à sa relation avec Ephraïm au début, pourquoi elle n'a vu aucun problème à accepter les cadeaux de Vieux Mack et pourquoi elle ne pouvait pas voir ses véritables intentions. Bien que Rosa commence de cette façon, elle a droit à un réveil brutal alors que la pièce touche à sa fin, lorsque Ephraïm l'abandonne, elle et son enfant. Consciente de ce fait, elle couche volontairement avec Vieux Mack pour subvenir aux besoins de son enfant et d'elle-même en profitant de son argent et de son statut.

Pour montrer cette évolution, j'ai choisi que les autres personnages appellent explicitement Rosa « fille » chaque fois qu'ils l'appelaient « girl » dans la version en CAT de la pièce. Toutefois, à la fin, chaque fois qu'un personnage l'appelle « girl », la traduction indique « femme » pour montrer que Rosa n'est plus la même fille naïve qu'au début. Par exemple, dans l'acte deux scène un, Ephraïm parle à Rosa en disant : « But from now on, girl – yer sweet ole man alone will have to do... » (MRS 51). Et en français : « Mais là, fille – tu devras rester avec ton vieil homme adoré... » Toutefois, à la toute fin de la pièce, les didascalies se réfèrent à Rosa en disant « *The girl turns and goes in* » (MRS 93, l'auteur souligne) après le départ d'Ephraïm. Ma traduction est la suivante : « *La femme se retourne et s'en va* » (MRS 63). En CAT, John n'est pas nécessairement capable de manipuler ce seul mot pour montrer l'endurcissement de Rosa, mais le français laisse l'occasion parfaite de le faire. Il s'agit là d'un excellent exemple de trouver l'équilibre dans la traduction, car même si certains éléments peuvent être perdus pour s'assurer que le public cible comprend le contenu, il existe d'autres occasions où un ajout peut enrichir le texte.

Enfin, j'ai essayé de garder quelques traces du CAT dans la traduction quand c'était possible pour ne pas trop pencher vers la domestication. À un moment donné, lorsqu'Ephraïm raconte à Rosa comment il a quitté sa grand-mère, il appelle cette dernière « Gram » (MRS 53),

ce que j'ai traduit comme « Mamy » selon cette définition du dictionnaire de Winer : « Mami, maami, mamee, mammy, mamy » désigne la mère ou la grand-mère en CAT¹⁶⁶. Un autre élément que j'ai considéré était de conserver la structure du CAT dans la traduction lorsque cela était possible. Par exemple dans la phrase « Yer hear the baby how it crying? » (MRS 44), j'ai essayé de garder ce même ordre de mot en disant « Tu entends ce bébé, comment il pleure? » au lieu de dire quelque chose comme « tu entends ce bébé pleurer? » J'ai également emprunté le mot « crise » à plusieurs reprises dans la traduction, car il s'agit d'un gros mot utilisé en français québécois, mais assez parfaitement, on l'utilise en CAT de la même façon même si l'orthographe n'est pas exactement le même. Voici un exemple de comment c'est appliqué : « Crise, man! Come go » (MRS 49). Je l'ai traduit comme : « Crisse, man ! Allons-y ». J'ai aussi décidé d'emprunter « man » plusieurs fois car c'est un anglicisme employé souvent en français québécois ainsi qu'un autre point de convergence avec le CAT¹⁶⁷.

Le dernier changement que je voulais évoquer est la façon dont j'ai pu incorporer un mot créole français dans la traduction : « tchipe ». Dans le dictionnaire haïtien-anglais de Jowel Laguerre, le « tchipe » est défini comme « to make a disdainful noise with the mouth, smack one's lips disdainfully¹⁶⁸ ». En CAT, on a une expression équivalente pour cette même action qui est « cheups/steups/tchps¹⁶⁹ ». Ce son exact n'était pas écrit dans la version du départ : « Chut, man! Stop that. » (MRS 43) Dans ce cas, Mavis exprime son agacement et son dédain pour le personnage auquel elle s'adresse. Pour garder un aspect caribéen où je pouvais, j'ai décidé de traduire cette phrase comme suit : « Tchipe, man! Arrête ça. » Ces cas de domestication et

¹⁶⁶ Winer, *Dictionary*, 562.

¹⁶⁷ Carolyne Forest, « Emploi des anglicismes par les adolescents et les jeunes adultes dans les SMS : comparaison entre le Québec et la Suisse » (Mémoire de M.A., Université de Montréal, 2019), 69, <http://hdl.handle.net/1866/22538>.

¹⁶⁸ Laguerre, *Haitian-English Dictionary*, 550.

¹⁶⁹ Winer, *Dictionary*, 197.

d'étrangéisation dans les deux exemples précédents ont été des décisions faciles à prendre car je trouvais que cela répondait à un besoin des deux côtés de la traduction. D'une part, j'ai vu une option pour garder le CAT ou un élément caribéen en vie dans la version française, rendant ainsi une partie du travail de John plus proche de l'original, tout en laissant la porte de la compréhension ouverte aux francophones qui profiteront de la pièce en français.

En résumé, j'ai décomposé dans ce chapitre la dernière phase de la méthodologie de Stratford, le *Polishing*, qui a régi mon processus de création. J'ai montré l'évolution de la traduction depuis la phase de recherche jusqu'au *Polishing* : alors que la première tentative était remplie de nombreux mots non traduits, la seconde était parsemée d'options sur la manière de surmonter ces difficultés de traduction lorsqu'il s'agissait de traduire le racisme, les vulgarités, les éléments culturels et les expressions idiomatiques. Au début, je n'avais pas encore développé ma voix en tant que traductrice et, par conséquent, j'ai beaucoup hésité à apporter des changements concrets. À la fin, j'ai choisi de me concentrer sur le français québécois et même s'il y avait des éléments qui n'avaient pas été traduits, comme les chansons et certaines références, et même si cette traduction finale est encore imparfaite, je maintiens que l'on a vraiment pu voir l'évolution de cette traduction. Plus encore, après avoir décidé d'un public cible québécois, il a été un peu plus facile de trouver un équilibre lorsqu'il s'est agi de domestiquer le texte en utilisant suffisamment d'expressions familières au public cible tout en employant l'étrangéisation pour conserver des éléments trinitadiens qui pourraient ne pas être aussi familiers au public dans la langue d'arrivée.

CONCLUSION

J'ai commencé cette thèse pour explorer le supposé manque d'attention porté à la littérature anglo-caribéenne dans le monde francophone en contestant l'intraduisibilité de l'hétérolinguisme dans le théâtre trinidadien. Cette thèse s'est rapidement inscrite dans une volonté de recadrer les visions conventionnelles de la traduction qui cantonnent la pensée dans une perspective singulière gouvernée par la normativité. J'ai d'abord cherché à réfuter l'idée que la traduction ne pouvait exister strictement que dans un rapport 1 : 1 concernant des langues standards dans le but ultime d'atteindre une équivalence presque parfaite. Par cette stipulation, la traduction conventionnelle rejetait alors automatiquement tout texte qui incorporait le concept d'hétérolinguisme de Rainier Grutman qui se produit lorsqu'un texte littéraire incorpore plusieurs variétés de langues étrangères et registres à la fois. Ce phénomène ajoute alors un niveau de complexité à la traduction qui laisse l'impression que ce type d'œuvres est intrinsèquement intraduisible à cause d'un manque d'équivalence.

Suivi de ce phénomène, cette thèse remet carrément en question les perspectives occidentales traditionnelles de la traduction en s'appuyant principalement sur la théorie postcoloniale des études de la traduction pour rejeter cette affirmation qui privilège l'équivalence parfaite. La théorie postcoloniale se concentre sur le rôle de la culture et les dynamiques de pouvoir nées du colonialisme qui entrent implicitement et explicitement en jeu dans ce processus. Pour ma thèse de recherche-crédation, j'ai choisi *Moon on a Rainbow Shawl* d'Errol John comme corpus après avoir identifié le manque d'attention par les universitaires accordée à ce classique noir-britannique-caribéen. La pièce a été écrite dans la langue maternelle de John, le créole anglais trinidadien (CAT), et pour cette raison, elle s'inscrivait d'emblée dans le cadre de l'hétérolinguisme et répondait facilement au cadre de la théorie postcoloniale résultant de l'histoire coloniale de Trinidad qui est encore gravée dans sa langue aujourd'hui. Étant donné

que très peu d'études ont été faites sur la pièce de John et que je n'ai pas pu trouver de traduction française existante, cela semblait être l'occasion parfaite d'expérimenter en traduisant le CAT vers le français.

Pour préparer cette thèse, j'ai d'abord déplié tous les éléments théoriques en jeu, de l'hétérolinguisme aux perspectives sur l'intraduisibilité, et retracé l'histoire de Trinidad pour noter explicitement les subtilités du CAT et son lien avec la traduction postcoloniale. J'ai ensuite identifié et exploré les recherches antérieures pertinentes qui ont été faites pour traduire les créoles anglo-caribéens, y compris le CAT vers d'autres langues, notamment, les recherches de Laura Ekberg, Hélène Buzelin, Ananda Devi et Laëtitia Saint-Loubert. Cela dit, dans les recherches que j'ai trouvées, peu d'attention a été accordée au genre du théâtre, une lacune que je commence à combler dans cette thèse en me livrant à la traduction de la pièce de John. Cette thèse a également fourni une critique littéraire de la pièce de John tout en retraçant des mises en scène remarquables à travers les années pour montrer sa pertinence sur la scène théâtrale et pourquoi elle mérite d'être traduite.

La dernière partie de cette thèse intègre le récit de création : j'ai raconté mon expérience de traduction de la pièce de John vers le français québécois en m'inspirant du joual de Michel Tremblay. J'ai présenté les solutions et les stratégies qui émergeaient de mon expérience de traduction de même que les questions qui demeurent sans réponse afin d'évaluer dans quelle mesure le créole anglais trinidadien, et par extension les textes hétérolingues, sont véritablement intraduisibles. J'ai porté une attention particulière aux cas où je me suis retrouvée à utiliser les stratégies de domestication et d'étrangéisation de Lawrence Venuti pour rapprocher ou éloigner la traduction du public dans la langue d'arrivée. Tout au long de ce processus, j'ai gardé à l'esprit les définitions de l'intraduisibilité de J.C. Catford en accordant une attention particulière

aux moments où j'ai rencontré l'intraduisibilité linguistique concernant l'équivalence au niveau grammatical, syntaxique ou culturel (où certains éléments n'étaient pas familiers lors du passage du texte de départ au texte d'arrivée).

En plus, cette traduction a été réalisée en suivant la méthodologie en cinq étapes de Madeleine Stratford : *Scouting it out*, *Section by section*, *Grey stage*, *Putting it together*, and *Polishing*. La méthodologie de Stratford m'a servi de guide plus que de règle, car j'ai pu trouver ce qui me convenait le mieux tout au long du processus. Pendant la phase de *Scouting it out*, je me suis approchée de l'idée initiale de Stratford qui consistait à faire des recherches et à lire le matériel de départ, mais pendant la phase de *Section by section*, j'ai décidé que je devais faire une lecture détaillée accompagnée de recherches au lieu de commencer à traduire par sections comme elle le faisait. J'ai choisi d'identifier les problèmes potentiels et de noter un large éventail de solutions potentielles plutôt que de réaliser un quelconque brouillon de traduction. La phase du *Grey stage* est devenue ma première tentative de traduction d'un premier jet alors que Stratford en avait déjà fait plusieurs par sections. Même si je n'ai traduit que les 50 dernières pages de la thèse, je l'ai fait de manière linéaire, contrairement à Stratford qui préférait ne pas travailler de cette façon. Cette étape m'a fait prendre conscience de mon hésitation face à la traduction. J'étais encore en train de développer ma voix en tant que traductrice. J'ai constaté que les enjeux de traduction que j'envisageais lors des autres étapes étaient bien là : les défis associés aux expressions idiomatiques, les mots vulgaires et les éléments culturels. J'ai fait face à de nouveaux enjeux, plus spécifiquement, la prise de conscience du fait que si la traduction à partir de ma langue maternelle, le CAT, s'est faite instinctivement, il m'a fallu utiliser tous les outils à ma disposition pour traduire vers le français, ma deuxième, voire troisième langue.

En outre, la phase *Putting it together* de Stratford était une phase très nécessaire étant donné que la traductrice a produit ses brouillons en sections jusqu'à ce moment-là. Donc, pendant qu'elle créait son premier brouillon complet, j'étais déjà en train de composer ma deuxième version de traduction en essayant de régler les problèmes que j'avais identifiés lors de la phase précédente. J'essayais encore de m'habituer à traduire et à trouver ma propre voix. Avant cette étape, j'avais donc hésité à prendre des décisions concernant la traduction d'éléments épineux tels que les expressions idiomatiques, le racisme et la vulgarité. À ce stade, j'ai surtout cherché à réduire ces difficultés en travaillant étroitement avec ma directrice et en consultant des ressources vivantes trinitadiennes. La dernière phase du *Polishing* était un peu plus officielle pour Stratford parce qu'elle visait à publier sa traduction. Pour cette raison, elle a consulté plusieurs éditeurs pendant que moi, j'ai consulté ma directrice qui a joué ce rôle d'éditrice. J'ai créé une troisième version de la traduction après avoir discuté méticuleusement de la deuxième version avec ma directrice. Ici, j'avais finalement décidé que mon public cible ne serait pas un public francophone imaginaire, mais que je me concentrais plutôt sur la traduction vers le français québécois inspiré du jocal de Michel Tremblay parce que l'accès aux ressources vivantes et savantes comblaient les lacunes de mes connaissances pour que la traduction soit cohérente et naturelle.

Cela dit, dans la quête de rester loin du français standard comme une façon de rejeter les restrictions traditionnelles sur la traduction, je ne suis pas ignorante du fait que le français québécois, bien que minorisé face au français standard, est toujours considéré comme norme dans un contexte canadien. En plus, j'applique souvent une certaine domestication dans la traduction en incorporant des expressions clairement québécoises en tenant compte du public cible. Cette thèse est une expérience que j'ai tentée, pas un prétexte à établir des règles strictes

par rapport à la traduction. Chaque question est ouverte et chaque réponse est susceptible de changer. Si j'avais eu connaissance du créole français trinitadien ou de tout autre créole, j'aurais probablement choisi de les utiliser afin de rapprocher la pièce de son héritage caribéen. Toutefois, cette décision dépend aussi forcément du public cible. Avant de commencer à traduire, j'espérais créer une langue avec un mélange de variétés, mais je me suis vite rendu compte que ce serait incorrect car ce choix effacerait l'individualité de ces langues et de ces cultures, ce qui n'a jamais été mon intention avec cette thèse. Si je voulais légitimer et donner de la visibilité aux œuvres trinitadiennes, je ne pouvais pas injustement enjambrer d'autres cultures pour le faire en effaçant leurs propres histoires. Je suppose que si l'on disposait de l'accès culturel et des connaissances adéquates dans la langue d'arrivée qui me manquaient, cette traduction pourrait prendre de nombreuses directions différentes et n'irait pas nécessairement vers le français québécois.

Il convient également de mentionner que cette thèse s'est fortement appuyée sur les recherches existantes dans ce domaine. Les travaux de Laura Ekberg, Hélène Buzelin, Marie-Annick Montout, Ananda Devi, Lynette Goddard, Ray Funk et Laëtitia Saint-Loubert ont notamment constitué des fenêtres d'exploration très importantes. Ekberg, Buzelin, Montout et Devi avaient fait les recherches nécessaires pour soulever de nombreuses questions sur la façon dont on peut aborder les problèmes qui se posent lors de la traduction d'un créole caribéen vers une autre langue. Goddard et Funk ont été des sources inestimables en ce qui concerne la pièce peu étudiée de John, *Moon on a Rainbow Shawl*. La critique historique et littéraire de Goddard ainsi que le retraçage des représentations par Funk ont véritablement influencé ma façon d'interpréter et de traduire la pièce. Enfin, le livre de Saint-Loubert sur l'examen des seuils dans la traduction caribéenne m'a ouvert les yeux pour que je considère ma thèse à une plus grande

échelle en ne me concentrant pas seulement sur la littérature trinitadienne mais aussi sur d'autres régions des Caraïbes et sur les impacts qu'a eu la colonisation sur la transmission de la littérature caribéenne en traduction.

Ainsi, cette thèse contribue à la nécessité de redéfinir la traductologie afin de ne pas se concentrer uniquement sur les traditions normatives, mais plutôt d'ouvrir la porte à d'autres possibilités de traduction où les langues non-standards peuvent aussi trouver leur place.

Concernant la grande frontière de l'intraduisibilité, il faut rappeler la stipulation de Barbara Cassin selon laquelle : « par "intraduisibles" il ne faut pas entendre ce que l'on ne *peut pas* traduire mais, bien au contraire, ce que l'on *ne cesse pas* de traduire¹⁷⁰ ». La perspective de Cassin sur l'intraduisibilité résume bien l'objectif principal de cette thèse dans la mesure où cette expérience ne visait pas tant à prouver que l'intraduisibilité n'existe pas, mais à montrer qu'il s'agit d'une occasion de relever les défis multiples de la traduction et de trouver des solutions plutôt que de renoncer à traduire une langue ou un texte parce que cela n'a pas été fait auparavant ou parce que l'équivalence parfaite n'existe pas. La traduction a ceci de particulier qu'elle offre d'innombrables possibilités définies par les connaissances et les expériences du traducteur, et la volonté de chercher les réponses.

Saint-Loubert parle de l'intraduisibilité dans un contexte caribéen spécifique en disant : « a Caribbeanization of translation and cultural studies invites us to think untranslatability no longer as an avowal of failure or defeat, but as a natural, constitutive element of globalization¹⁷¹ ». Cela semble s'aligner sur la pensée de Cassin et renforce le fait que si l'intraduisibilité peut être inévitable, elle ne constitue pas un échec de la traduction. En fait, si elle doit être considérée comme un résultat naturel du contact entre les personnes, les cultures et

¹⁷⁰ Barbara Cassin, *Présentation*.

¹⁷¹ Saint-Loubert, *The Caribbean in Translation*, 204.

les langues, comme le croit Saint-Loubert, l'intraduisibilité ne devrait pas être une raison pour laquelle on évite de traduire. Au contraire, elle devrait être une raison de repousser les frontières de ce qu'on sait déjà pour faciliter de nouveaux modes de communication qui favorisent l'inclusion et la compréhension mutuelle.

Cette thèse espère également inspirer d'autres recherches de ce type qui donneront plus de visibilité à la traduction d'œuvres anglo-caribéennes, non seulement vers le français mais dans n'importe quelle langue. Ici, j'ai pu commencer à combler une lacune concernant l'écriture de John en particulier, mais aussi concernant la traduction de la littérature et du théâtre anglo-caribéens et trinidadien. L'élément le plus important à retenir en matière de théâtre est que la représentation littéraire s'accompagne également d'une représentation orale dans laquelle je pense que les agents impliqués dans la mise en scène (comme les acteurs, les directeurs, etc.) ont un semblant de liberté pour ajuster la prononciation et le ton de la traduction. C'est une idée que j'ai gardée à l'esprit tout au long du processus de traduction.

Par conséquent, une question sous-jacente s'est répétée tout au long de cette thèse : qu'est-ce qui fait qu'une traduction est « bonne » ? Après cette expérience, ma réponse à cette question serait probablement encore que je ne suis pas complètement sûre. Cependant, je dirais que la chose la plus importante est la volonté d'apprendre tout au long du processus. Étant donné que je ne suis pas une traductrice professionnelle, je ne peux pas répondre à cette question de ce point de vue, mais je dirais qu'en considérant les implications de mes propres préjugés dans cette traduction, j'ai réfléchi à la question de savoir si le traducteur devait faire partie de la culture de départ pour avoir le droit de traduire cette langue. Buzelin n'était pas trinidadienne, mais elle a tout de même visité l'île et effectué des recherches approfondies sur la culture et la langue. Elle a également travaillé avec ses collègues francophones et créolophones pour déterminer les

meilleures directions à suivre quant à la langue d'arrivée. Cependant, Devi avait l'avantage d'être mauricienne et d'avoir une connaissance intime de ce monde qui ressemblait tant à la culture guyanaise de Dabydeen. Alors, est-ce que l'une était meilleure que l'autre ?

Même si mes origines trinitadiennes avaient du mérite dans cet exercice de traduction en me donnant une compréhension et un accès assez holistiques de l'écriture de John en CAT, j'étais toujours désavantagée lorsqu'il s'agissait de traduire vers le français. De cette façon, je pouvais m'identifier à Buzelin et à Devi de différentes manières. Cette thèse, ainsi que les recherches présentées, montrent que la traduction est en fin de compte un processus de collaboration impliquant une attention minutieuse aux normes culturelles et du plan linguistique, tant du texte de départ que d'arrivée, quelle que soit l'origine du traducteur. Cela ne veut pas dire que les préjugés personnels d'un traducteur ne jouent pas un rôle dans son travail. C'est absolument le cas, mais cela ne doit pas nous empêcher d'explorer davantage cette pratique.

En définitive, cette thèse peut être considérée comme un début et non comme une fin. Il s'agit d'un rejet des concepts conventionnels de la traduction qui ferment la pratique au monde non-normatif. Pour moi, il faudrait plutôt valoriser la notion de la créolisation de Glissant qui embrasse l'individualité culturelle et linguistique des différentes régions des Caraïbes tout en comprenant, dans ce cas, les subtilités de l'hybridité que l'on trouve dans les créoles caribéens en raison de la colonisation. La complexité ne devrait pas être une raison d'éviter la traduction en se fondant sur l'idée que ces œuvres sont intrinsèquement intraduisibles. Cette thèse cherche à encourager d'autres recherches, qui s'inspirent de la « Caribbeanization » de la traductologie comme l'a dit Saint-Loubert, afin de repousser les limites de la théorie et de la pratique de la traduction dans l'espoir de favoriser l'inclusion et le partage d'affinités.

BIBLIOGRAPHIE

- British Library. « Errol John ». Consulté le 7 mars 2022. <https://www.bl.uk/people/errol-john>.
- Buzelin, Hélène. « Creolizing Narratives across Languages: Selvon and Chamoiseau ». *Canadian Literature*, 175, no^o1 (hiver 2002) : 67-92. <https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/193095/189563>.
- Buzelin, Hélène. *Sur le terrain de la traduction. Parcours traductologique au cœur du roman de Samuel Selvon The Lonely Londoners*, Toronto : Éditions du GREF, coll. « Théoria », 2005.
- Cassin, Barbara. « Présentation ». *Vocabulaire européen des philosophies : le dictionnaire des intraduisibles*. Paris, Seuil : Le Robert, 2004.
- Catford, J.C. *A Linguistic Theory of Translation*. London : Oxford University Press, 1965.
- Chapman, Owen et Sawchuck, Kim. « Research-Creation : Intervention, Analysis and “Family Resemblances” ». *Canadian Journal of Communication* 37, n^o 1 (2012) : 5-26. <http://dx.doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>.
- Cordingley, Anthony, et Chiara Montini. « Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline ». *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 14, (2016) : 1–18. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v14i0.399>.
- Crespi, Patrizia. « Wordreference : une Wikipédia lexicographique ». *Revue française de linguistique appliquée* xxii, no^o1 (2017) : 103-115. <https://doi.org/10.3917/rfla.221.0103>
- Dargnat, Mathilde. *Michel Tremblay : Le « joul » dans Les Belles Sœurs*. Paris, France : L’Harmattan, 2002.
- Davies, Carole Boyce. « The Africa Theme in Trinidad Calypso ». *Caribbean Quarterly* 31, no^o2 (1985), 67-86. <https://doi.org/10.1080/00086495.1985.11829400>.
- Deller, Nadine, et Nadia Deller. « The Black Theatre Podcast : 1950’s, The Windrush Generation, Errol John and Barry Reckord ». *That Black Theatre Podcast*. 12 octobre 2020. Baladodiffusion, 45:33. <https://www.buzzsprout.com/1358422/5817598-that-black-theatre-podcast-1950s-the-windrush-generation-errol-john-and-barry-reckord>.
- Denti, Chiara. « L’hétérolinguisme ou penser autrement la traduction ». *Meta* 62, n^o3 (2017) : 521-537. <https://doi.org/10.7202/1043946ar>.
- Department of Creative and Festival Arts, University of the West Indies. *Theatre Classics of the Caribbean – Moon on a Rainbow Shawl*. YouTube, 3:07:29. 21 mars, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=es8m7iCIM8A>.
- Dowrich-Phillips, Laura. « The Windrush Generation issue explained ». TT Loop News, 2018. <https://tt.loopnews.com/content/windrush-generation-issue-explained>.

- Ekberg, Laura. « Heterolingualism and Cultural Integrity in Finnish Translations of Anglophone Caribbean Novels ». Thèse de doctorat. Université de Turku, Finland, 2019.
- Ferreira, Jo-Anne. « Les Vestiges d'une langue en voie de disparition : le cas du créole à base lexicale française à Trinidad (The Last Spheres of a Dying Language: The Case of French Creole in Trinidad - English version) ». Dans *La Caraïbe, chaudron des Amériques*, sous la direction de Jean-Michel Devésa, Savrina Chinien. Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 2017.
- Forest, Carolyne. « Emploi des anglicismes par les adolescents et les jeunes adultes dans les SMS : comparaison entre le Québec et la Suisse. » Mémoire de M.A., Université de Montréal, 2019. <http://hdl.handle.net/1866/22538>.
- Funk, Ray. « Whitehall Players: Trinidad's Seminal Theatre Company ». Jouvay Institute, 2019. <http://jouvayinstitute.blogspot.com/2019/01/whitehall-players-trinidads-seminal.html>.
- Gauvin, Lise. « Le théâtre de la langue ». Dans *Le monde de Michel Tremblay, Tome II : romans et récits*, sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie, 153-176. Carnières, Belgique : Éditions Lansman, 2005.
- Girvan, Norman. « Reinterpreting the Caribbean ». Dans *New Caribbean Thought*, sous la direction de Folke Lindahl et Brian Meeks. Kingston (Jamaïque) : UWI Press, 2001.
- Goddard, Lynette. *Errol John's Moon on a Rainbow Shawl*. London : Routledge, 2018.
- Govain, Renauld. « Créolophonie et identité dans la Caraïbe multilingue et multiculturelle ? Pour une créolophonie caribéenne intégrative ». *Archipelies* 9, n° 1(2020) : 1-43. <https://www.archipelies.org/699>.
- Grutman, Rainier. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Québec, Fides, 1997.
- James, Solange Anduze. « Trinidad English Creole Orthography: Language Enregisterment and Communicative Practices in a New Media Society ». Thèse de M.A. Université de Colorado, 2013. <https://scholar.colorado.edu/downloads/vm40xr851>.
- John, Errol. *Moon on a Rainbow Shawl : A play in Three Acts*. London : Faber and Faber, 1958.
- Jubinville, Yves. « Frontières du théâtre. Sociocritique du joul et vie théâtrale au Québec depuis *Les belles-sœurs* ». Dans *Emblématiques de l'époque du joul*, sous la direction d'André Gervais, 135-146. Outrement, Québec : Lanctôt, 2000.
- Laguerre, Jowel. *Haitian-English Dictionary*. Port-au-Prince : La Presse Evangélique, 1996.
- LeBel, Sylvie. « Le parcours identitaire des Métis du Canada : évolution, dynamisme et mythes ». Dans *Aspects de la nouvelle francophonie canadienne*, sous la direction de Simon Langlois et Jocelyn Létourneau. Québec : Presses de l'Université Laval, 2003.

- Mehrez, Samia. « Translation and the Postcolonial Experience: the Francophone North African Text ». Dans *Rethinking Translation, Discourse, Subjectivity, Ideology*. Sous la direction de Lawrence Venuti, 120-138. New York, Routledge, 1992.
- Merril, Christi A. « Postcolonial Translation ». Dans *The Routledge Handbook of Translation Studies*, sous la direction de Carmen Millán et Francesca Bartrina, 159-172. London : Routledge, 2013.
- Meylaerts, Reine. « Heterolingualism in/and translation: How legitimate are the Other and his/her language? An introduction » *Target: International Journal of Translation Studies* 18, n°1 (2006) : 1-15. <http://dx.doi.org/10.1075/target.18.1.02mey>.
- Midgett, Douglas. « Cricket and calypso: Cultural representation and social history in the West Indies ». *Culture, Sport, Society* 6, n°2-3 (2003) : 293-268. <https://doi.org/10.1080/14610980312331271619>.
- Montout, Marie-Annick. « Quelles langues de la Francophonie pour la traduction de l'hétérolinguisme dans les nouvelles d'Olive Senior ? », *Alternative Francophone* 1, n° 3 (2010) : 87-94. <https://doi.org/10.29173/af9535>.
- Mühleisen, Susanne. « Trinidadian English Creole ». Dans *The Atlas of Pidgin and Creole Language Structures : Volume 1 : English-based and Dutch-based Languages*. Sous la direction de Susanne Maria Michaelis, Phillippe Maurer, Martin Haspelmath et Magnus Huber. Oxford : Oxford University Press, 2013. <https://apics-online.info/surveys/6>.
- Naipaul, V.S. *The Middle Passage*. England : Penguin, 1975.
- Nunes, Ariadne, Joana Moura, et Marta Pacheco Pinto. « What is Genetic Translation Studies Good For? ». Dans *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, sous la direction de Ariadne Nunes, Joana Moura, et Marta Pacheco Pinto, 1-23. London, UK : Bloomsbury Advances in Translation, New York, NY: Bloomsbury Academic, 2021.
- Phillips, E. M. « Recognising the Language of Calypso as 'Symbolic Action' in Resolving Conflict in The Republic of Trinidad and Tobago. » *Caribbean Quarterly* 52, n° 1(2006): 53-73. <http://www.jstor.org/stable/40654534>.
- Phukan, Vikram. « Soumitra Chatterjee passes away: Redoubtable thespian's stage career underscored why he was true renaissance man ». *First Post*, 2020. <https://www.firstpost.com/art-and-culture/soumitra-chatterjee-passes-away-redoubtable-thespian-stage-career-underscored-why-he-was-true-renaissance-man-9016081.html>.
- Saint-Loubert, Laëtitia. *The Caribbean in Translation: Remapping Thresholds of Dislocation*. Oxford ; New York : Peter Lang, 2020.
- Selvon, Samuel. *The Lonely Londoners*. London : Longman Publishing Group, 1956.

- Stratford, Madeleine. « From *Voluptuous Pleasure* to *Voluptés* : Delving into the Literary Translation Process ». *Palimpsestes* 34, n°1 (2020) : 120-133.
<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.5843>.
- Stone, Judy S.J. *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. Sous la direction de Colin Chambers. New York : Continuum, 2002.
- Stratford, Madeleine. « De compte-fil à garde-fou : la lecture du traducteur de poésie ». *TTR : Traduction, terminologie, rédaction* 27, n°1 (2014) : 67-93.
<https://doi.org/10.7202/1037119ar>.
- Sylvester, Meagan. « Popular Music : Identity, Social Change and Human Rights : Responses from Trinidad's Calypso Music ». *Forum for Inter-American Research (FIAR)* 12, no°2(2019), 37-47. <http://interamerica.de/wp-content/uploads/2019/11/sylvester.pdf>.
- Telchid, Sylviane. *Dictionnaire du français régional des Antilles*. Paris : Éditions Bonneton, 1997.
- Tymoczko, Maria. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester, Royaume-Uni ; Kinderhook, NY : St. Jerome Pub., 2007.
- Vrinat-Nikolov, Marie. « Traduire : une altérité en action (traduire l'altérité et non l'identité) ». Communication présentée au Séminaire INALCO/Quai Branly : l'altérité, Paris, France, mars 2016. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875>.
- Waters, Julia. « Ananda Devi as Writer and Translator ». Dans *Intimate Enemies: Translation in Francophone Contexts*. Sous la direction de Kathryn Batchelor et Claire Bisdorff. Liverpool University Press, 2013.
- Waters, Julia. « Ananda Devi as Transcolonial Translator ». Dans *Intimate Enemies: Translation in Francophone Contexts*. Sous la direction de Kathryn Batchelor et Claire Bisdorff. Liverpool University Press, 2013.
- Westall, Claire. « Men in the Yard and On the Street: Cricket and Calypso in *Moon on a Rainbow Shawl* and *Miguel Street* ». *Anthurium: A Caribbean Studies Journal* 3, no°2 (2005) : 2-13. <http://doi.org/10.33596/anth.58>.
- Williams, Eric. *History of the People of Trinidad and Tobago*. P.N.M. Publishing Company Limited, Trinidad & Tobago, 1962.
- Winer, Lise. *Dictionary of the English/Creole of Trinidad & Tobago*. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2009.