

2019

Une traduction de l'humour, du genre, et des problèmes sociaux dans Les Boulingrin de Georges Courteline

Sophie Migacz

Macalester College, somigacz@gmail.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.macalester.edu/french_honors



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Migacz, Sophie, "Une traduction de l'humour, du genre, et des problèmes sociaux dans Les Boulingrin de Georges Courteline" (2019). *French Honors Projects*. 7.

https://digitalcommons.macalester.edu/french_honors/7

This Honors Project is brought to you for free and open access by the French and Francophone Studies Department at DigitalCommons@Macalester College. It has been accepted for inclusion in French Honors Projects by an authorized administrator of DigitalCommons@Macalester College. For more information, please contact scholarpub@macalester.edu.

Macalester College

Une traduction de l'humour, du genre, et des problèmes sociaux dans *Les Boulingrin* de Georges

Courteline

Sophie Migacz

Honors Thesis

Martine Sauret

31 Mars 2019

Remerciements

Je voudrais remercier ma conseillère pour ce projet, Professeure Martine Sauret de Macalester College dans le Département des Études Françaises et Francophones. Sans son aide, je n'aurais pas pu finir le projet. Elle m'a donné beaucoup de sources et de l'aide au fur et à mesure du processus de traduire ainsi que d'écrire. Je veux aussi remercier le département et Macalester College pour m'avoir permis de faire cette traduction.

Tables de matières

I. Introduction.....	3
II. Context.....	4
A. Contexte de l’auteur.....	4
B. Contexte de l’époque.....	5
III. Les personnages.....	6
A. La traduction des ‘Boulingrin’ et ‘Des Rillettes’.....	6
B. Une traduction de l’ironie de ‘Félicie’.....	7
C. Des différences de traduction des noms.....	8
IV. Les niveaux de langue.....	9
V. La comédie.....	12
A. Introduction aux éléments de la farce : justification par rapport à Boulingrin.....	12
B. Un peu plus de détails sur les insultes : choix et problèmes.....	13
C. L’opposition ‘réel’.....	14
VI. Le genre.....	16
A. La figure de la femme.....	16
B. La misogynie et ses applications dans l’oeuvre de Courteline.....	18
VII. Traduction de la scène.....	19
VIII. Méthodes de traduction.....	21
A. La traduction directe.....	21
B. La traduction oblique.....	22
IX. Problèmes de traduction.....	23
A. Langage au dehors de ma compréhension.....	23
B. Les gros mots.....	25
X. Conclusion.....	25
XI. Bibliographie.....	27

Introduction

La pièce française de Georges Courteline, *Les Boulingrin*, traite des principes sociaux qui existaient pendant la Belle Epoque, une période littéraire française à partir des années 1870s jusqu'au début de la première guerre mondiale. Cette pièce comique présente une autre vision de la société française à l'époque, une vision moins "propre" et moins raffinée. Voici la raison pour laquelle j'ai choisi cette pièce pour la traduire, parce que j'aime la comédie. J'apprécie également son interprétation de la société qui ne présume rien et qui ne la juge pas.

La traduction m'intéressait depuis longtemps parce qu'on peut utiliser les langues pour transmettre des messages pour des personnes qui ne connaissent pas la langue. J'ai ainsi choisi la traduction pour ce projet. En plus, j'ai pris *Les Boulingrin* pour son humour et sa vision, mais aussi pour l'époque de la littérature qu'elle reflète. J'ai suivi un cours à propos de la Belle Epoque il y a trois ans qui m'a appris les styles de l'art, de la littérature, de la musique et de la culture en France pendant cette période. Je vais utiliser les auteurs ainsi que les oeuvres de l'époque que j'ai étudiés pour analyser la pièce de Georges Courteline et justifier mes choix de traduction.

Ce mémoire va commencer avec des informations sur l'époque et le dramaturge, suivies par la traduction des personnages, le registre, la comédie, le genre et la traduction de la scène et les problèmes de traduction. J'affirme que Courteline utilise l'humour pour explorer les préjugés sur le genre et la race pendant le XIXe siècle en France. Pour faire une traduction de son oeuvre, il faut reconnaître les différences entre le style d'humour ainsi que les problèmes sociaux entre la langue de départ et la langue d'arrivée.

De plus, il existe d'autres traductions de cette pièce que je vais mentionner pour faire des comparaisons. Par exemple, la différence du titre, ou les différences entre le style de langage qui ont changé au cours des années. Toutefois, je n'utiliserai qu'une seule traduction, celle de 1957 faite par Eric Bentley, *These Cornfields*. Je montrerai la nécessité d'une nouvelle traduction et les raisons pour lesquelles mon travail fonctionne mieux à notre époque, telles que l'usage du *present perfect*, le vocabulaire et les expressions en anglais actuel, et les caractéristiques chez la traduction de Bentley qui n'ont jamais fonctionné.

I. Contexte

1.1. Contexte de l'auteur

Georges Courteline, né Georges Victor Marcel Moinaux, est né en 1858 à Tours, en France ("Georges Courteline"). Son père, Jules Moinaux, était un homme littéraire, "humoriste, journaliste, chroniqueur, écrivain et librettiste" ("Georges Courteline"), une occupation que son fils allait suivre plus tard. Courteline écrivait à propos de la société française qui l'entourait, avec un procédé que Mariangela Mazzocchi Doglio appelle, "rigoureusement inductif" (184). En effet, il utilisait "une typologie humaine dont il exagère les proportions pour arriver au personnage comique" (Doglio 185).

Malgré l'effet humoristique de ses oeuvres du début de sa vie, le jeune bourgeois a été "Noté comme 'cancre' et 'tête forte' par ses professeurs" (il devait commencer sa carrière dans l'armée (Koëlla 27), et après il s'est finalement inscrit dans l'armée française jusqu'à ce qu'il en démissionne cinq ans. Selon Doglio, au début de la carrière dramaturgique de Courteline, "Les comportements et les motivations qu'il dévoile appartiennent à la sphère du quotidien et de

l'habitude du banal, mais sa fonction imperceptiblement devient démystificatrice" (188). Or, Koëlla nous donne plus d'informations sur son parcours avant qu'il soit devenu Courteline. A cause de sa jeunesse comme bourgeois qu'il détestait, la manière dont il voyait le monde autour de lui portait un certain pessimisme. Il voyait "de petites gens, bornes, égoïstes, matérialistes, mesquins et laids qui se mouvaient, s'agitaient, trépigait comme des fantoches" (30). Toutefois, ce pessimisme ne fait pas "des oeuvres noires", mais il utilisait ce pessimisme pour faire rire des gens soit comme lui soit du peuple.

1.2. Contexte de l'époque

La Belle Epoque a accueilli beaucoup d'artistes, de musiciens, d'écrivains et de dramaturges. Cette période a duré à partir des années 1870 jusqu'au début de la première guerre mondiale en 1914. C'était une époque où la France était liée avec des concepts tels que "*élan, panache, joie de vivre, belle époque*" (Moynahan 43). L'Exposition Universelle s'est déroulée à Paris en 1900, qui a introduit le Tour Eiffel, le Palais de l'Électricité, des palais des domaines d'industrie et des autres expositions culturelles (powerpoint by Juliette Rogers 2015). C'était aussi l'époque du colonialisme par l'Europe en Afrique et l'Asie, avec la France comme un des pays les plus impériaux.

A cause de ces événements et de ces concepts, le mouvement littéraire de la belle époque est né. Ce mouvement se vantait d'avoir des personnages tels que Marcel Proust, André Gide, Colette, et Alfred Jarry. Dans les oeuvres de ces écrivains et poètes, ils présentent de nouveaux styles ainsi que de nouveaux sujets. De plus, d'une importance essentielle pour cette thèse, il y

avait le théâtre absurde. Ce style de dramaturgie appartient à Georges Courteline parmi d'autres dramaturges comme Jarry.

II. Les personnages

2.1. La traduction des 'Boulingrin' et 'Des Rillettes'

Le nom des personnages principaux, les Boulingrin, vient du mot "...boulingrin (de l'anglais *bowling green* [ou *lawn bowling*], qui fait référence au terrain gazonné sur lequel le jeu est pratiqué" ("Jeu du boulingrin"). Bien que Vinay et Darbelnet nous disent que des traductions des titres utilisent souvent l'adaptation (39), dans ce cas, le mot "boulingrin" entoure l'idée du camps ainsi que les boules, qui sont déséquilibrées parce que elles ne sont pas complètement sphériques. Les personnages principaux représentent cette idée du déséquilibre : ainsi on ne peut pas utiliser un mot comme "*lawn bowling*" ni "*bowling green*" pour le traduire parce qu'on en perd alors le sens. C'est à dire qu'on doit respecter les "unités sémiologiques" en lieu de faire une "récréation" (Ghiron-Bistagne 244).

J'ai choisi le nom *Brisket* pour le personnage *des Rillettes* parce que *Brisket* sert comme une adaptation entre les gastronomies française et anglaise. Les deux plats utilisent de la viande et les deux viennent d'une région spécifique de France et des Etats-Unis. Par exemple, les rillettes viennent du centre de la France, alors que le *brisket* vient du sud du pays, même si aujourd'hui le *brisket* existe partout aux Etats-Unis. De plus, on sert les deux plats avec d'autres types de nourriture, comme du pain. J'aurais préféré traduire ce nom avec le mot anglais *pulled pork* puisque ce plat ressemble plus aux rillettes, dans le cas de la texture du porc. Mais puisque le *brisket* me semblait plus comme un nom de famille qu'un nom comme *Pulledpork*, j'ai choisi

Brisket. J'ai donc utilisé une adaptation pour traduire un concept culturel qui n'existe pas dans la culture américaine, surtout parce que ce concept ne peut pas s'expliquer entièrement même dans des notes de bas de page.

2.2. Une traduction de l'ironie de 'Félicie'

Félicie est devenue *Felicity* parce que cela garde le sens ironique de sa situation dans la famille *Boulingrin* ainsi que ses interactions avec *des Rilletes*. Ce personnage représente les effets de la colonisation en Afrique, comme l'immigration ainsi que la servitude. Courteline utilise *Félicie* pour se moquer de ce concept social. Par exemple, quand elle parle avec *des Rilletes*, qui montre déjà son sens de supériorité quand il l'appelle "ma belle" (Courteline 6), *Félicie* se moque de lui. Elle dit "... dans mon pays, à Saint-Casimir près Amboise, nous avons un voisin qui s'appelait Piédevache", pour 'étrangiser' des lieux en France. C'est à dire que même si elle vient de la France, la couleur de sa peau présente déjà un problème pour les autres Français qui veulent expérimenter l'exotisme. Elle ajoute donc "dans mon pays" ironiquement pour se moquer de *des Rilletes*. Puisque le colonialisme a duré longtemps dans tout le monde, ce concept ne devrait pas changer pour un public américain. Venuti dit:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the "original" (1)¹.

Dans son oeuvre, Venuti explique que le traducteur doit se cacher, ou être invisible aux lecteurs, pour que la traduction soit correcte. Le colonialisme de la France diffère de celui des Etats-Unis,

¹ Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

et tout essaie de le traduire dans un contexte américain contredit cette méthode de Venuti. Pour éviter la visibilité, j'ai choisi de traduire uniquement le nom de *Félicie*, même si c'est un petit changement, parce que ce sentiment féminin traditionnel de la femme française oppose la personnalité de ce personnage, lui rendant plus ironique. C'est à dire que le personnage de *Félicie* ne change pas dans le sens de race et d'histoire du colonialisme, sauf qu'elle vient des Caraïbes parce que les domestiques à cette époque étaient antillaises. Cette traduction diffère de celle de *des Rillettes* parce que pour ce dernier, il représente une partie de la culture française, pas une partie de l'histoire de la France.

2.3. Des différences de traduction des noms

Ma traduction des noms diffère de celle de Eric Bentley à cause des différences du siècle. Dans la version de Bentley, *des Rillettes* est devenu *Herring* en référence au poisson, bien que ce poisson existe plus au Royaume-Uni qu'aux Etats-Unis. Pour cette raison, je trouve que cette traduction ne marche pas bien parce qu'elle suppose que l'audience vienne des cultures qui utilisent le hareng pour des plats traditionnels, ou bien que l'audience sache l'importance du hareng dans la cuisine anglaise en dépit du fait que la traduction de Bentley se passe à New York. *Brisket* fonctionne comme une référence à la culture américaine en particulier, et ce nom est plus comique à cette époque.

De plus, la traduction des noms de personnages chez Bentley ne se rattache plus à l'anglais compréhensif du siècle actuel. Par exemple, la manière dont *Boulingrin* s'adresse à *des Rillettes*, "Mr. Herring", montre que les deux hommes ne se connaissent pas du tout, ou bien qu'ils ne s'entendent pas bien. Si on pense à l'anglais du XXème siècle, je crois que les

personnes de la société d'aujourd'hui comprendraient mieux l'annulation d'un titre comme "Mr." entre deux hommes comme une forme d'anglais formel, ancien et aimable. De la même façon, on peut dire qu'on doit supprimer le titre "Mr." pour *Boulingrin* aussi, sauf qu'il est possible que *des Rilletes* puisse utiliser ce titre pour se distancier de *Boulingrin* après l'avoir connu.

La traduction du nom *Boulingrin* dans la traduction de Bentley me semble être encore bizarre à cause du fait que la pièce se déroule à New York. Le boulingrin est un jeu prestigieux tandis que des champs de maïs aux Etats-Unis insinuent que cette pièce prend lieu dans un trou perdu. Puisque je suis d'accord que la pièce a lieu à New York, je trouve que mon choix de ne pas changer le nom des personnages principaux marche mieux que chez Bentley.

III. Les niveaux de langue

Vinay définit le niveau de langue comme "Caractère stylistique d'une langue d'après le degré de culture de ceux qui la parlent" (11). Je préfère quand même la définition de Fuchs, "les usages que font les locuteurs des différents « niveaux de langue » disponibles, en fonction des situations de communication. Ces usages relèvent de la « parole » [...] c'est-à-dire de l'utilisation effective de la langue" (1). Je préfère celle-ci parce que la définition de Vinay implique qu'il y ait un niveau plus 'cultivé' que d'autres qui dénigrent l'argot. Toutefois, pour ce mémoire, le niveau de langue va faire référence aux discours informels et formels ainsi que le style.

D'abord, le français du XIXe siècle diffère de celui du XXIe, ce qui présente un problème pour une traduction en anglais. Quel style d'anglais est-ce que je devrais utiliser ? On sait que la langue change au fil de jours pour que le langage d'hier puisse ne plus ressembler

complètement au langage d'aujourd'hui. On voit ce phénomène plutôt dans les expressions familières, mais de plus il ne faut pas oublier l'usage du temp progressif en anglais qui n'existe pas en français. Au XIXe siècle aux Etats-Unis, l'anglais ne coïncidait pas avec celui de l'Angleterre où on voit un usage moins fréquent du "temps progressif". Dans une étude de Leah Dennis, ce dernier montre que le progressif existait dans la "prose drama" aux Etats-Unis quatre fois plus qu'en Angleterre entre 1900-1932 (859). Alors que le discours utilise de plus en plus de contractions du "temps progressif" (c.-a-d. "I'll" en lieu de "I will"), ce qui rend le discours plus "informel" si on pense à l'anglais du XIXe, mais cela ne signifie ni une manque de respect ni du "mauvais anglais" au XXIe siècle.

De cette façon, bien que la contraction du *present perfect* puisse sembler moins formelle que le français, il faut faire une modulation du temps qui se parle entre certains personnages, ce *present perfect*, pour faire une traduction correcte en anglais. Le langage dans cette pièce est un français très formel au point d'être comique, comme montre la ligne après que Boulingrin s'excuse à la place de sa femme, "Vous m'en voyez ravi" (Courteline 15; scène III). Ce type de langage ne tient pas seulement à cette pièce, mais Courteline l'utilise souvent. Dans une analyse de sa pièce *Boubouroche*, Doglio propose que Courteline utilise ce type du français parce que, "L'affectation du langage du «vieux monsieur » s'oppose à la vulgarité de celui de tous les autres personnages et à l'insignifiance de l'aventure narrée en en accentuant l'ironie" (197). Il l'utilise pour créer le même effet dans *Les Boulingrin* dans des situations comme le dernier exemple, et aussi dans les interactions entre *des Rilletes* et *Félicie*.

Dans cette traduction de la pièce, le langage représente les usages courants de l'anglais étant donné que le registre est plus élevé ainsi que plus obsolète. C'est à dire que le vieil anglais

ne convient pas au discours pour une audience du XXI^e siècle, mais en même temps la langue doit être formelle. Ce choix essaie de respecter le sentiment de la version originale lorsqu'il tient compte du plan actuel des usages de la langue anglaise. De plus, cette inclusion du langage formel et la variation de la langue entre tous les personnages peut se voir dans la conversation entre *Madame Boulingrin* et *des Rilletes* :

MADAME BOULINGRIN. Ecoutez, monsieur des Rilletes, voulez-vous me rendre un service?
DES RILLETES. Très volontiers.
MADAME BOULINGRIN. Bien. Enlevez-moi.
DES RILLETES. Vous dites?
MADAME BOULINGRIN. Je dis : "Enlevez-moi."

Madame Boulingrin commence en parlant plus formellement, avec une expression plus longue de considération et de remerciement : cette considération reflète un niveau de langue et surtout de culture qui est différent vis à vis de la langue française. Par conséquent, la traduction littérale va omettre cette particularité et le niveau de langue change. J'ai donc utilisé une formule : "MADAM BOULINGRIN. Listen, Mr. Brisket, do you want to do me a favor?", pour essayer de répondre au manque qui était généré. *Madame Boulingrin* change alors son discours en coupant des mots et des syllabes pour transmettre un message plus direct, représentant un manque de politesse qui se fait traditionnellement. J'ai pris en compte ce changement dans ma traduction :

MADAM BOULINGRIN. Listen, Mr. Brisket, do you want to do me a favor?
BRISKET. Be happy to.
MADAM BOULINGRIN. Good. Take me with you.
BRISKET. Beg your pardon?
MADAM BOULINGRIN. I said, 'Take me with you.'

IV. La comédie

4.1. Introduction aux éléments de la farce : justification par rapport à *Boulingrin*

Merriam-Webster définit une farce comme : “a light dramatic composition marked by broadly satirical comedy and improbable plot”, ou bien “an empty or patently ridiculous act, proceeding, or situation”. *Les Boulingrin* correspondent exactement à cette description, avec son intrigue tapageuse et ses personnages exagérés. Les personnages comme ce de *Boulingrin* montrent l’incompréhension des manières pendant qu’ils se battent devant *Des Rillettes*. *Madame Boulingrin* invite *Des Rillettes* à boire le vin tourné ; *Monsieur Boulingrin* l’invite à goûter la soupe empoisonnée. C’est une situation de farce.

Quand on pense à la farce, il ne faut pas oublier *La Farce de Maistre Pathelin*, sortie vers l’année 1464. Ceci définit la structure générale des farces, le style de langage, le jeu de la réalité, et la représentation de la société dans un contexte indépendant du monde réel.

Distinct from reality, it supports in many ways, the official philosophy by offering temporary liberation from social frustration, poverty and humiliation. From the outset the language is inventive, free and familiar, as the characters use imprecations, invoke saints, and play with words. The work abounds in ... oaths, curses, references to the “material body” (especially to the “lower stratum”), delirious ravings, excessive praise and abuse. Inasmuch as these elements are outside the norms of formal speech, they propose a climate ordinarily not permitted. It attacks normal order and produces an atmosphere of frankness, equality, and warmth which unites the audience to the *farceurs* and makes it a participant in opposition to the official world. (Chase and Ortolá 136)²

Appliquons ces aspects de la farce à la pièce de Courteline : on voit les menaces des deux *Boulingrin*, l’abus, la folie encore entre ces deux personnages, et l’absurdité de la situation dans laquelle se trouve *des Rillettes*. Pour cette raison, il faut tenir en compte de l’importance des

² Chase, Carol J., and Marie-Sol Ortolá. “The Ideology of Deception in ‘La Farce De Maistre Pathelin.’” *Modern Language Studies*, vol. 16, no. 3, 1986, pp. 134–148. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3194894.

insultes dans la traduction, comme je l'ai fait avec ma traduction de "Horseface" ("Chamelle"), "Brute" ("Voyou") et "Dirtbag" ("Saleté").

4.2. *Un peu plus de détails sur les insultes : choix et problèmes*

A la même époque de la pièce que *Les Boulingrin*, deux ans avant que cette pièce ne soit sortie, Alfred Jarry a publié sa pièce, *Ubu roi*. Seigel dit, "In *Ubu roi*, Jarry turned theater into outright confrontation with the audience. [...] Some critics knew the text beforehand, but few in the audience were prepared for the first word spoken by Pere Ubu: 'Merdre!'" (313). C'est la première fois où on monte une scène qui insulte l'audience depuis le début, mais cela donne l'exemple pour le théâtre absurde et obscène. Le personnage titulaire, le Père Ubu, n'est ni intelligent ni fort, ni beau ni sympathique. Or, il représente "the arbitrariness of external authority and of accepted conventions and limitations" (313) à l'époque.

Quand on prend l'exemple de Georges Courteline, l'usage des obscénités, ainsi que la rupture abrupte des conventions sociales faites par les deux *Boulingrin* reflètent la nature absurde que Jarry avait réussi à faire deux ans avant. Quant à Courteline, au lieu d'avoir des personnages qui veulent le pouvoir, il les décrit souffrants. Les disputes entre mariés reflètent aussi l'usage arbitraire des gros mots comme Jarry les utilise dans sa pièce pour se moquer de la politesse des bourgeois. Bien que Père Ubu ne soit pas un homme bourgeois, il ne fait pas non plus partie de la classe populaire, et il doit suivre les règles de la société, même si ces règles sont pour la plupart inventées par sa femme. Nous verrons ce concept ultérieurement dans ce mémoire.

4.3. *L'opposition au 'réel'*

La farce a existé bien avant même le XVI^e siècle, “Sous Henri IV et Louis XIII, elle devient un des genres dramatiques les plus applaudis. Le dauphin Louis assiste à des farces, parfois salées” (Lebègue 186). Lebègue continue de donner des exemples des farces avant la Belle Époque, tel que les farces de Molière, un des dramaturges les plus connus en France. De plus, on ne peut pas oublier *La Farce de Maistre Pathelin* du XV^e siècle, qui a joué avec les systèmes sociaux et économiques. Cet ouvrage utilise “what Bakhtin calls the ‘language of the marketplace’: oaths, curses... delirious ravings, excessive praise and abuse... It attacks normal order and produces an ambiance of frankness, equality, and warmth which unites the audience to the *farceurs* and makes it a participant in opposition to the official world” (Chase et Ortolá 136). De cette façon, *Maistre Pathelin* introduit l’usage du langage vulgaire comme réceptacle pour aller au-delà de la société française. Avec l’exemple de ces dramaturges connus, les oeuvres de Georges Courteline montrent la ressemblance entre son style de farce et les farces précédentes, mais il garde un style singulier.

Pathelin et Courteline partagent aussi un point de vue de la classe bourgeoise, tandis qu’ils se moquent de celle-ci. Par exemple, dans le monologue de *Des Rilletes* quand il parle avec *Félicie*, cette dernière prétend se trancher la gorge parce qu’il est très égoïste. Même après qu’il se tourne vers elle, il continue de parler sans savoir qu’elle se moque de lui, jusqu’à ce que Félicie l’interrompte finalement pour s’occuper de la fontaine (scène i). De plus, la politesse des bourgeois se montre au moment où les *Boulingrin* se battent pour offrir un siège à *Des Rilletes*. Bien que cela doive faire partie des bonnes manières, Courteline se moque de cette “fausse politesse”, ainsi que des prétendues manières que l’on doit faire devant des invités. Par exemple,

quand *Monsieur Boulingrin* s'excuse après avoir menacé *Des Rillettes*, il faut que *Des Rillettes* accepte ses excuses, mais il utilise le langage pour montrer sa colère, "I don't know what you mean. You've been the opposite [of improper], beyond reproach, and I'm quite touched at how welcome you've made me feel" (scène iv). Une fois encore, Courteline se moque de cette classe dirigeante et bourgeoise avec son langage. Il est nécessaire de traduire la pièce avec cette compréhension du langage pour rendre l'ironie et l'amertume de telles phrases de la même manière que dans l'original.

V. Le genre

5.1. La figure de la femme

Je vais maintenant revenir au sujet des femmes dans les farces, surtout dans la pièce de Courteline. D'abord, la figure de la femme dans les farces a souvent une mauvaise connotation. La femme dans ces pièces, "est autoritaire; obstinée, et bat son mari — ou bien le trompe — ou encore est douée d'un intarissable caquet" (Lebègue 185). Les anciennes farces ne sont pas les seules à avoir des femmes telles que celles-là. On prend l'exemple de la Belle Epoque, *Ubu roi*. Dans *Ubu roi*, Mère Ubu a aussi un mauvais caractère qu'elle montre partout dans la pièce, soit quand elle frappe son mari, le trompe, ou bien quand elle le pousse à trahir le roi actuel. Mère Ubu se cache en parlant avec Père Ubu et ils discutent :

MERE UBU. Vous avez tué Venceslas.

PERE UBU. Ce n'est pas ma faute, moi, bien sûr. C'est la Mère Ubu qui a voulu. [...]

MERE UBU. Il faut pardonner à la Mère Ubu d'avoir détourné un peu d'argent.

PERE UBU. Eh bien, voilà ! Je lui pardonnerai quand elle m'aura rendu tout, qu'elle aura été bien rossée et qu'elle aura ressuscité mon cheval à finances. (Jarry, acte v, scène i, 163)

Voici un exemple de la femme typique dans une farce, qui est pleine d'avidité et de mauvais caractère. On voit cette qualité des farces dans *Maistre Pathelin* dans un argument entre Pathelin et sa femme, Guillemette. Ils parlent de "The unfavorable economic conditions of the period and the personal scarcity" (Chase et Ortolá 139), ce qui fait que Pathelin accepte le travail du berger qui le trahit plus tard.

Quant à Molière, il a rompu ces conventions dans son théâtre comme *Le bourgeois gentilhomme*, dans laquelle M. Jourdain menace sa femme, malgré qu'il soit un gentilhomme. Par exemple, M. Jourdain joue l'obstiné tandis que Mme. Jourdain essaie de l'arrêter de se faire avoir par Dorante :

MME. JOURDAIN. C'est un vrai enjôleur.

M. JOURDAIN. Taisez-vous donc.

MME. JOURDAIN. Il vous sucera jusqu'au dernier sou.

M. JOURDAIN. Vous taisez-vous ? (Molière, acte III, scène iv)

On voit ici que Molière échange les rôles normaux des personnages masculins et féminins, mais c'est un exemple qui dépasse la norme. Il se peut qu'un changement des rôles puisse amuser des gens aussi bien qui les farces qui utilisent la femme pour représenter les sentiments de l'homme envers la femme, comme quelqu'un qui le critique constamment sans raison.

Dans *Les Boulingrin*, Courteline utilise la folie des femmes pour se moquer des ces conventions qui brossent les femmes comme des antagonistes. Cette pièce représente la figure de *Madame Boulingrin* quasiment comme une figure de l'homme typique. Elle déteste son mari au point de supplier *Des Rillettes* de la sauver, et quand il refuse, elle lui dit, "Il est probable que vous changeriez de langage si vous étiez, pieds et poings liés, livré à la fureur d'une brute sanguinaire qui vous traiterait en esclave et vous battrait comme un tapis" (scène vi, 29). Le calque ici fonctionne pour souligner le rythme de l'original, avec les pauses et les références à

l'esclavage et la violence. On ne sait pas ce qu'est la vérité, mais au moins la femme et le mari disent qu'ils sont maltraités par l'autre, et pas seulement la femme qui maltraite le mari. Cette pièce se moque aussi de la convention du mariage dans la société comme une convention qui peut nuire les gens en lieu de leurs rendre heureux.

5.2. *La misogynie et ses applications dans l'oeuvre de Courteline*

De plus, Courteline traite de la misogynie à travers des dialogues entre les *Boulingrin* pour montrer l'égalité émotionnelle des femmes et des hommes, malgré l'aspect négatif dont il les présente. C'est à dire que les femmes, qui sont supposées être plus "faibles", peuvent aussi s'ennuyer de leurs maris dans une manière égale aux hommes. *Madame Boulingrin* ne laisse son mari ni l'insulter ni la présenter mal à *Des Rillettes*, bien que *Des Rillettes*, avec l'identité d'un homme, s'entende mieux avec *Monsieur Boulingrin*. Au contraire, elle l'insulte aussi.

BOULINGRIN, *bursting with joy*. Your father! (*To Brisket*.) Ten years of hard labor for forging trade documents.

MADAM BOULINGRIN. At least he wasn't locked up for seducing a minor, like the mother of an imbecile I know. (scène iii).

Mais à la fin, après son départ pour prouver sa déclaration, *Monsieur Boulingrin* utilise la misogynie partagée entre les hommes pour apaiser *des Rillettes*. Courteline, par conséquent, se moque de tout le monde, ce qui promet aussi l'égalité des sexes.

La misogynie se présente aussi dans les interactions entre *des Rillettes* et *Félicie*. Dès le début, il l'appelle "sweetheart" et "not just a pretty girl", mais se sent offensé quand elle ne répond pas à ses avances. Mais Félicie, qui doit aussi gérer le racisme, met en évidence ce qu'elle pense de lui sans le dire. Elle utilise ses tâches pour l'éviter, comme si elle était habituée à éviter les hommes qui rendent visite aux *Boulingrin*. *Des Rillettes* même insinue qu'il

s'intéressait à elle, mais quand elle lui demande s'il veut se marier, il répond "Don't be stupid, that's not what I meant" (scène i). Il montre qu'il la regarde comme moins importante que lui, comme une chose à avoir et refuse tout sentiment à son égard. Or, Courteline utilise les personnages de *des Rillettes* et *Félicie* pour montrer la misogynie injuste avec laquelle les hommes traitent les femmes.

Quant à la traduction de *Madame Boulingrin*, que j'ai faite par *Madam Boulingrin*, j'ai choisi le mot *Madam* à cause du prestige que l'image évoque. Par exemple, même si "madame" en français peut signifier soit "Mrs." ou "Madam" en anglais, pour montrer le respect dans le passé, je trouve que "Madam" serait la meilleure traduction pour l'époque. Dans la traduction de Bentley, *Madame Boulingrin* s'appelle *Mrs.* ; c'est à dire qu'en effet, Bentley a fait disparaître le surnom des deux personnages. Puisque le nom de la pièce vient de ce surnom, j'ai décidé de le garder dans ma traduction, alors que j'ai dû traduire le titre *Madam* aussi. Je n'ai pas donné le titre de *Monsieur Boulingrin* à cause de la tendance à abandonner les titres entre hommes à l'époque, bien qu'en ce moment cette tendance soit d'utiliser plus souvent les prénoms.

VI. Traduction de la scène

Au début de la traduction, je voulais faire une traduction complète de la culture et la société des Etats-Unis au XXI^e siècle parce que je voulais introduire un nouveau point de vue. Toutefois, au sein des études de la traduction, j'y ai repensé. D'un côté, il y a les traductions théâtrales comme celle de Tony Harrison où ce dernier a changé l'espace et substitué le discours colonial pour la mythologie grecque (Bassnett 125). Dans ce cas, Harrison a fait ce que je pensais faire quand il a traduit le contexte de la nouvelle ère ainsi que la transposition de l'espace

entre la France et l'Angleterre. Bassnett dit que la traduction de Harrison, "When compared to the Lowell translation, that uses the same form but with far less flexibility, the gap between a *performance-oriented* translation and a *reader-oriented* translation becomes more clearly discernible" (130).. De l'autre côté, la pièce a beaucoup changé, bien que ces changements prennent en compte le "*performability*" d'un ouvrage théâtral. Si on peut appliquer le concept de l'invisibilité dont Venuti parle, le traducteur a rendu cet élément visible dans la traduction. Il doit y avoir un terrain d'entente.

De cette façon, ma traduction se déroule à New York, une bonne comparaison avec Paris, bien qu'on ne sache pas où la pièce a lieu, dans les années 20. J'ai choisi les années 20 parce que cette époque aux Etats-Unis sert comme une époque en rapport avec la Belle Époque en France, quand la littérature américaine a commencé à être plus influencée et devient plus aisée avec une classe moyenne plus importante. Le décor représente un appartement-terrasse avec un grand lustre et des chaises à la mode de l'époque, comme dit Ubersfeld, "Le lieu scénique est codé d'une façon précise par les habitudes scéniques d'une époque et d'un lieu" (143). Dans ce cas, ces habitudes sont des bureaux ornés et une grande bibliothèque à côté d'un grand canapé. Il y a aussi un miroir de l'autre côté de la salle. Ce n'est pas nécessaire de changer l'espace puisque le "lieu où il se passe quelque chose qui n'a pas besoin d'avoir sa référence ailleurs" (144) suffit pendant toute la séance. Ubersfeld dit aussi dans son quatrième chapitre, "Si la première caractéristique du texte de théâtre est l'utilisation de personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents" (139). Au-delà du lieu où se déroule la pièce, il faut prendre en compte la

scène et le mouvement des personnages dans cet espace. J'ai traduit ces éléments dans les didascalies de la même manière que Courteline.

VII. Méthodes de traduction

7.1. *La traduction directe*

Dans mon travail, j'ai noté les moments où j'ai utilisé des méthodes de traductions obliques, et au dehors de ces instants, je n'ai pas précisé la méthode directe de traduction. En tout cas, entre les trois méthodes directes de traduction, le calque, l'emprunt et la traduction littérale, j'essaie d'utiliser d'abord la traduction littérale, comme l'exemple qui suit :

FELICIE. Peuh... Pardon, je pensais à autre chose.

Je l'ai traduit :

FELICITY. Umm... Pardon, I was thinking of something else.

Cet exemple prétend exemplifier la méthode de Vinay et Darbelnet, "the direct transfer of a SL text into a grammatically and idiomatically appropriate TL text in which the translators' task is limited to observing the adherence to the linguistic servitudes of the TL" (33-34).

Entre les deux autres méthodes directes, le calque et l'emprunt, j'ai utilisé le calque plus souvent. Par exemple, pendant les dialogues plus longues entre les personnages, j'ai décidé d'utiliser un calque en lieu d'une autre méthode parce que je voulais exprimer les expressions qui sont trop longues qui essaient d'entourer l'état mental du personnage. On peut voir mon raisonnement dans l'exemple :

BOULINGRIN. Voici une bougresse, fille de voleurs, voleuse elle-même, qui me fait tourner en bourrique, m'écorche, me larde, me fait cuire à petit feu, et c'est elle qui a raison !... une gueuse qui me suce le sang, me ronge le cerveau, le poumon, les reins, les pieds, le foie, la rate, l'oesophage, le pancréas, le péritone, l'intestin, et c'est elle qui a raison ! (iii, 19-20)

A part d'une modulation pour faire moins précis tous les organes, j'ai gardé la même structure des mots, et j'ai aussi choisi d'utiliser le mot 'raison' ('reason') en lieu de 'right', qui serait plus naturel à l'entendre en anglais pour garder le rythme des mot ainsi que l'usage d'un substantif qui se répète à travers la pièce.

BOULINGRIN. Here's a woman, daughter of thieves, thief herself, who's driving me nuts, scratches me, stabs me, slowly cooks me on low heat, and *she's* the one with reason! A tramp who sucks me dry, eats away at my brains, my lungs, kidneys, feet, liver, spleen, esophagus, pancreas, peritoneum, and intestines, and *she's* the one with reason!

Ce choix permet la voix du dramaturge d'atteindre une audience anglophone.

7.2. *La traduction oblique*

Pour les méthodes obliques, il faut d'abord expliquer que j'ai choisi dans certains instants d'appliquer des adaptations en lieu d'un emprunt pour plusieurs raisons. Le nom du personnage *des Rilletes* est une adaptation, *Brisket*, à cause de l'incompréhension de la nourriture française. De plus, j'ai mis une adaptation pour se mettre en oeuvre une équivalence de culture "in those cases where the type of situation being referred to by the SL message is unknown in the TL culture" (Vinay et Darbelnet 39). On voit ce concept dans ma traduction de la pièce française, le sou :

BRISKET. Felicity, listen to me well, and above all respond frankly. I will know if you're lying. In return, if you are sincere I will give you forty pennies.

C'est important qu'on sache ici que la pièce en traduction prend lieu à New York ; il est impossible que la pièce que *Brisket* donne à *Felicity* puisse être un sou. J'ai donc adapté la monnaie.

Les deux méthodes obliques de traduction que j'ai utilisées, la transposition et la modulation (discutées auparavant dans cette section), m'ont servi dans les instants où la LD ne correspondait pas à la LA. Quand *des Rillettes* se parle en disant "Fuyons avec célérité" (iv, 21), il utilise un substantif avec un placement qu'on ne voit pas en anglais avec l'idée de vitesse, sauf si on dit 'make haste', qui est d'un niveau de langue plus élevé. Pour cette raison, ma traduction, "Run away, quickly" fonctionne le mieux. De plus, j'ai dû traduire "fuyons" par "run away" parce qu'on ne peut pas s'adresser avec l'impératif de première personne plurielle en anglais, donc pour le rendre en anglais avec l'impératif je l'ai fait en utilisant "Run away" en lieu de "I've got to get out of here", qui est aussi trop longue.

VIII. Problèmes de traduction

8.1. Langage au dehors de ma compréhension

Tout d'abord, le problème le plus grand sur lequel je suis tombée au fil de la traduction était la traduction d'une langue "bizarre". Par exemple, la phrase "Ça ne fait rien, je veux que mon visage se couvre de pommes de terre, si j'ai jamais, au grand jamais, ouï la pareille insanité" (Courteline, scène iii) que dit *Madame Boulingrin*, représente un non-sens. Comment le traduire, alors ? Dans ce cas, je l'ai traduit comme "If I ever, I mean *ever*, hear that same kind of insanity, then let my face be filled with potatoes". J'ai utilisé la compensation pour que cette phrase semble plus naturelle en anglais. Puisque je n'ai pas trouvé un autre-sens des mots "pommes de terre", je l'ai traduit littéralement, bien que je l'aie pu traduire comme fait Gozzi et ne faire que supprimer cette phrase sans signification (Zucchiatti 68). Mais puisque cette pièce utilise le

langage bizarre partout, je trouve que mon choix de la traduire marche mieux que le pratique de Gozzi dans ce cas.

Surtout, l'instant qui m'avait rendu confuse est quand *Madame Boulingrin* dit "avant qu'il soit l'âge d'un petit cochon" (Courteline, scène vi). Ma première traduction était "before nine o'clock" parce que je pensais qu'elle fait référence au zodiaque, où l'heure du cochon et vers cette heure-là. Mais l'addition du mot "petit" a compliqué cette traduction parce que cela signifie que ce n'est pas du zodiaque, et j'ai donc choisi de la traduire avec ce que je ressens être une signification plus concise et acceptable en anglais. J'ai utilisé "very soon" en lieu de l'original parce que je crois que l'audience n'aurait pas compris si je l'avais traduit comme "at the piglet's hour". En tout cas, la traduction de Bentley ne fonctionne plus ("Before you can say President McKinley"), si elle n'a jamais fonctionné, parce que l'équivalence il utilise est démodée et de plus, l'original est trop bizarre pour le traduire.

8.2. *Les gros mots*

En plus, j'ai eu des problèmes en traduisant les gros mots dans la pièce. On a déjà discuté de l'importance des gros mots dans les farces pendant la Belle Époque, à tel point que je ne pouvais pas oublier de les traduire de quelque façon. Toutefois, les insultes ne se traduisent pas facilement en anglais pour deux raisons : 1) toutes les insultes sont vieilles, et par conséquent il existe des cas où la traduction correcte peut-être incompréhensible ; et 2) l'usage des gros mots dans la société actuelle me semble plus souvent faite que dans le passé, et les vrais gros mots sont moins forts aussi. Claudine Moïse parle du phénomène des gros mots pendant les "processus d'identification" (29) pour les adolescents, qui réfléchit l'état émotionnel des

personnages dans la pièce qui utilisent ce type de langage pour s'exprimer. J'ai essayé de les traduire avec le sens d'origine, mais quand même il est possible que l'audience ne comprenne pas vraiment ce que veulent dire tous ces mots. J'aurais préféré les traduire avec des traductions plus fortes, vu qu'une traduction plus forte ne signifie pas que l'insulte soit trop méchante pour un public du XXI^e siècle. Or, pour garder le sens de la pièce originale, je n'ai pas changé le degré des insultes.

Conclusion

Une traduction parfaite de cette pièce n'existe pas puisqu'il est impossible de traduire toutes les nuances d'un texte, particulièrement un texte du théâtre, et de connaître toutes les intentions du dramaturge. J'espère quand même que ma traduction laisse traduire certaines émotions ainsi que celle de présenter l'humour de la pièce pour un public anglophone, dont l'audience originale française a bénéficié. Pour rendre cet effet, je me suis tournée vers l'époque de l'auteur et les conditions sociales qui ont construit les sujets et les personnalités des protagonistes. Ma traduction prend plus en compte la signification et les buts des mots que le rythme ou les sons du discours. Si je devais la refaire, je commencerais en me concentrant sur ces éléments performatifs qui sont essentiels pour une oeuvre du théâtre, comme ceux dont lesquels Anne Ubersfeld parle. Enfin, j'aimerais bien que cette traduction donne un peu de joie à un nouveau public dans une autre langue autant que j'ai aimé lire la pièce originale. Bien que les blagues puissent être différentes, voir des personnes faisant n'importe quoi sur scène va toujours être une grande source de plaisir quel que soit le public.

Bibliographie

- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Taylor & Francis Ltd / Books, 2002.
- Chase, Carol J., and Marie-Sol Ortolá. “The Ideology of Deception in ‘La Farce De Maistre Pathelin.’” *Modern Language Studies*, vol. 16, no. 3, 1986, pp. 134–148. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3194894.
- Courtelineinfos, Georges, et al. “Georges Courteline.” *Babelio*.
- Courteline, Georges. *Les Boulingrin : vaudeville en un acte*. P.-V. Stock. Paris, 1898.
- Courteline, Georges. *These Cornfields, a Farce in One Act*. Translated by Eric Bentley, S. French, 1957.
- Dennis, Leah. “The Progressive Tense: Frequency of Its Use in English.” *PMLA*, vol. 55, no. 3, 1940, pp. 855–865. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/458746.
- Doglio, Mariangela Mazzocchi. “Courteline Peintre De La Médiocrité Humaine.” *Cahiers De L'Association Internationale Des Études Francaises*, vol. 43, no. 1, 1991, pp. 183–200., doi:10.3406/caief.1991.1761.
- “Farce.” *Merriam-Webster*, Merriam-Webster, www.merriam-webster.com/dictionary/farce.
- FUCHS, Catherine. « **LANGUE REGISTRES DE** », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 mai 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/registres-de-langue/>
- Ghiron-Bistagne, Paulette. “La Traduction Des Textes Dramatiques De L'Antiquité.” *Revue Des Études Grecques*, vol. 97, no. 460, 1984, pp. 242–246., doi:10.3406/reg.1984.1382.
- Jarry, Alfred. *Ubu Roi: Drama in 5 Acts*. New Directions Pub. Corp., 1961.
- Koëlla, Charles E. “Georges Courteline Causes Et Effets De Son Amertume.” *The French Review*, vol. 8, no. 1, 1934, pp. 26–39. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/380170.

- Lebègue Raymond. Molière et la farce. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, n°16. pp. 183-201.
- Moïse, Claudine. "Gros mots et insultes des adolescents." *La Lettre De L'enfance Et De L'adolescence*, vol. 83-84, no. 1, 2011, p. 29., doi:10.3917/lett.083.0029.
- Molière. *Le Bourgeois gentilhomme*. Éditions Flammarion, 2010.
- Moynahan, Brian. *French Century: an Illustrated History of Modern France*. Flammarion, 2012.
- Rogers, Juliette. "Expo Universelle 1900." 2015.
- Seigel, Jerrold E. *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. Johns Hopkins University Press, 1999.
- Ubersfeld, Anne. *LIRE LE THEATRE*. ED. SOCIALES, 1982.
- Universalis, Encyclopædia. "REGISTRES DE LANGUE." *Encyclopædia Universalis*, www.universalis.fr/encyclopedie/registres-de-langue/.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
- Vinay, Jean-Paul, and Jean Darbelnet. *Comparative Stylistics of French and English: a Methodology for Translation*. Translated by Marie-Josée Hamel, J. Benjamins, 1995.
- Vinay, J.-P, and Jean Darbelnet. *Stylistique comparee du francais et de l'anglais: Methode de traduction*. Didier, 1977.
- Zucchiatti, Marie-Line. "Auteurs dramatiques italiens traducteurs pour la scène contemporaine : Stratégies traductives et instances ré-crétives." *Traduire*, no. 222, 2010, pp. 57–72., doi:10.4000/traduire.442.