

*WHY
TRANSLATION
MATTERS*

EDITH GROSSMAN
Yale University Press, 2010, 135 pages

REVUE JEU

n°133, 4^{ème} trimestre 2009, Canada



FONDÉS en 1976, la revue *Jeu*, trimestriel québécois entièrement dédié aux arts de la scène, ont déjà consacré plusieurs dossiers à la traduction théâtrale : celui du n° 133 permet de dresser un état des lieux d'une pratique qui a fortement évolué depuis les années 1970 et de faire le point sur le statut (ou l'absence de statut) des traducteurs de théâtre. Occasion aussi de revenir sur ce qui fait la spécificité de la traduction théâtrale et, plus particulièrement, de la traduction théâtrale au Québec où les enjeux de langue trouvent une résonance singulière.

En ouverture de dossier, Alexandre Cadieux rappelle les grands axes de travail du principal agent de promotion et de diffusion du théâtre en traduction au Québec, le Centre des auteurs dramatiques (CEAD). Fondé en 1965, celui-ci a pour mission de constituer une mémoire du théâtre québécois et d'accompagner ses auteurs, mission qui comporte une très large part d'ouverture sur le monde, tant pour la diffusion à l'étranger des auteurs québécois que pour l'accueil des dramaturgies étrangères. Si les années 60 et 70 ont correspondu à une phase d'affirmation de l'identité nationale, avec une phase de « tradaptations » (terme inventé par Michel Garneau à l'occasion de sa traduction-adaptation de *La Tempête* en 1973), les années 80 voient se développer l'intérêt pour le théâtre anglophone. Linda Gaboriau devient conseillère dramaturgique pour les activités de langue anglaise et jouera un rôle absolument majeur, tant comme traductrice d'auteurs québécois désormais incontournables qu'en lançant des résidences de traduction (entre 1998 et 2008, 32 pièces en traduction ont ainsi bénéficié d'une résidence au CEAD, dont 13 ont ensuite été produites professionnellement). Les années 2000 verront la création, à l'initiative de Nadine Desroches, des séminaires internationaux de traduction.

C'est d'ailleurs au 4^e Séminaire international, piloté par Marie-Chistine Lesage, du CEAD, et Laurent Mulheisen, de la Maison Antoine Vitez, qu'est consacré la deuxième partie du dossier. Raymond Bertin rend compte de trois tables rondes, témoignant notamment d'un manque flagrant de reconnaissance du statut professionnel du traducteur de théâtre, particulièrement au Québec où, pour ne citer que cet exemple, le nom du traducteur est souvent omis des affiches du spectacle. Ces tables rondes permettent en outre de prendre la mesure de la diversité des parcours et des approches : Bobby Theodore, par exemple, ne jure que par la collaboration avec l'auteur (« Je joue au tennis avec [l'auteur] : je lui lance la balle en anglais, il me la lance en français. C'est ça, la traduction ! »), contrairement à Henry Gauthier, comédien franco-ontarien venu tard à la traduction : « J'évite autant que possible les échanges avec les auteurs, qui, au Québec, ont tous une certaine connaissance de l'anglais et veulent argumenter sur le choix d'un mot... J'évite les discussions de langue, j'invite aux discussions d'image et de sens. » Une table ronde spécifiquement consacrée aux rapports entre traduction et mise en scène évoque la nécessité que traducteur et metteur en scène puissent défendre « le même point de vue », la question des niveaux de langues et celle du problème des droits réservés pour toute la francophonie qui empêchent parfois les metteurs en scène québécois de travailler avec des traductions « locales ».

S'en suit une série de témoignages, points de vue et entretiens, qui permettent de dégager la spécificité de la traduction théâtrale en général et au Québec en particulier.

René Gingras (traducteur notamment de Tennessee Williams, Arthur Miller, Tom Stoppard et Harold Pinter) rappelle qu'une des spécificités, et difficulté particulière, de la traduction théâtrale est « l'ancrage de la langue dramatique dans le réel social et corporel » : l'écart entre langue source et langue cible y est plus grand qu'ailleurs parce qu'il « s'agit en quelque sorte de dissoudre les personnages pour les ressusciter dans un autre "bain" culturel. » Or la « langue incarnée » que doit trouver le traducteur est en évolution constante, ce qui explique la difficulté à « fixer » une traduction théâtrale, à trouver un rendu qui puisse faire autorité : la traduction théâtrale est particulièrement éphémère et revoir ses anciennes traductions revient bien souvent à les reprendre complètement. C'est pour Gingras encore plus vrai au Québec où le passage rapide d'une société rurale à une

société urbaine, le côtoiement de l'anglais et l'accélération des contacts avec les français d'ailleurs ont entraîné une constante remise en jeu de la langue.

L'utilisation de l'oralité du québécois dans la traduction théâtrale a été un passage obligé de l'affirmation de l'identité nationale dont il était question plus haut (à cet égard le *Macbeth* de Michel Garneau – car on hésite à dire « de Shakespeare » – a fait date en 1978, dans la mise en scène de Robert Lepage). Mais Maryse Warda rappelle que si ce québécois est « taillé sur mesure » dans certains cas, le choix du niveau de langue est plus délicat lorsqu'une pièce se passe dans un ailleurs clairement identifié : « Je comprends l'importance d'une langue ancrée et organique, et je sais fort bien qu'une langue « neutre » ou radio-canadienne est inconfortable. Elle ne se vit pas, se respire mal, est toujours un peu guidée. Mais n'est-ce pas trop facile de normaliser et ramener à soi ? »

C'est d'ailleurs là l'un des éléments les plus intéressants qui se dégagent de ces témoignages : l'évolution commune de plusieurs traducteurs chevronnés d'une posture d'effacement de l'acte de traduction (pour une insertion parfaite dans l'univers socio-culturel et linguistique d'arrivée) à la réintroduction de la présence de l'étranger. René Gingras explique avoir commencé par vouloir « faire oublier que c'[était] traduit », ce qui (dit-il en boutade), revenait à se faire passer pour l'auteur, pour finir par revenir à l'auteur, quitte à « gauchir » légèrement la fluidité, le « naturel » de la langue de traduction : il lui a fallu abandonner une forme de « narcissisme » pour devenir « humble ». Paul Lefebvre a longtemps été adjoint artistique au Théâtre français du Centre national des arts et il est l'actuel responsable du festival Zones théâtrales. Il explique avoir commencé par traduire la relation entre le spectacle d'origine et son public, cherchant à traduire l'inscription du texte dans un corpus théâtral plus que le texte lui-même et amenuisant le plus possible l'altérité de l'écriture, alors qu'il cherche aujourd'hui à préserver tout ce qu'il peut de cette altérité, à trouver la juste tension permettant de se rapprocher d'un mot à mot de l'original sans dénaturer le français.

Ce qui nous ramène à la perspective historique : l'affirmation d'une dramaturgie québécoise a été concomitante de l'essor de la traduction théâtrale. (Le jocal est ainsi apparu comme langue de traduction quelques mois avant d'apparaître comme langue

d'auteur.) La traduction d'auteurs étrangers qui employaient une langue très parlée a libéré les dramaturges québécois, leur montrant en quelque sorte l'exemple.

Au début des années 80, quelques jeunes dramaturges, dont Gilbert Turp (auteur, pédagogue et traducteur de Brecht), ont en outre entrepris de traduire le répertoire mondial parce que « jusque là, toute pièce de théâtre, qu'elle soit italienne, allemande ou américaine, se situait quelque part aux environs de Paris. Pirandello sonnait comme du Feydeau, Brecht comme du Anouilh, Williams comme le Sartre de la *Putain respectueuse*. » À cette dimension culturelle s'est ajoutée une dimension économique : « plutôt que d'envoyer les droits de traduction outre-mer, les directions artistiques découvraient avec plaisir qu'elles aidaient des écrivains à vivre et les encourageaient conséquemment à persévérer dans leur propre œuvre. Traduire le répertoire se révéla donc extrêmement structurant et fécond pour l'économie et l'écologie générale du milieu théâtral » québécois.

Après l'évocation du cheminement créateur de Normand Charette dans ses différentes phases de traduction de Shakespeare et un retour sur le phénomène des « tradaptations » shakespeariennes de Michel Garneau, le dossier se conclut en forme de pirouette par une réflexion sur la place du « théâtre en version originale » (spectacles présentés en langue étrangère, surtitrés... ou pas) et sur la langue comme « cinquième mur ».

Sarah Vermande

Pour en savoir plus, rendez-vous sur le site www.revuejeu.org