

Théâtre et traduction, Québec-Italie : retraductions, adaptations, réécritures

FABIO REGATTIN
(Università di Bologna)

ABSTRACT

Cette étude s'inscrit dans un travail de plus longue haleine, qui voudrait mener à une histoire du théâtre québécois en italien. Le texte se concentre sur les *retraductions*, à savoir les cas où, face à un seul texte-source, plusieurs versions-cible sont présentes. Les textes ayant donné lieu à une telle prolifération sont *Les Belles-sœurs* (1968) de Michel Tremblay, *Le Polygraphe* (1997) de Robert Lepage et Marie Brassard, et *15 secondes* (1997) de François Archambault. À ces textes s'ajoutent quelques cas de réécriture partielle : des versions revues de traductions déjà publiées (il s'agit de trois textes de Michel-Marc Bouchard : *Les Feluettes*, 1987, *Le Voyage du couronnement*, 1992, et *Le Chemin des passes dangereuses*, 1998). L'article esquisse les raisons de ces retraductions/réécritures, en les lisant à la lumière de quelques travaux savants sur la retraduction et des pratiques – textuelles, traductives – relatives au milieu théâtral.

MOTS-CLÉS

Traduction théâtrale, retraduction, théâtre québécois, réécriture, adaptation

POUR CITER CET ARTICLE

Fabio Regattin, « Théâtre et traduction, Québec-Italie : retraductions, adaptations, réécritures », dans *Le Québec en traduction*, n° 8, (Paola Puccini, Fabio Regattin, éd.), 2017, p. 39-53, <www.interfrancophonies.org>.

Théâtre et traduction, Québec-Italie : retraductions, adaptations, réécritures

FABIO REGATTIN

CET ARTICLE S'INSCRIT DANS UN TRAVAIL DE PLUS LONGUE HALEINE, qui voudrait mener – sur le long terme – à la constitution d'une histoire du théâtre québécois en italien. Nous avons fourni ailleurs¹ quelques données préliminaires pour l'analyse du rôle, du statut et de l'importance des traducteurs dans la *translation*² italienne des pièces québécoises ; nous voudrions nous concentrer ici sur les cas où, face à un seul texte-source, plusieurs versions-cible sont présentes. Notre corpus sera assez réduit, car trois textes seulement ont donné lieu à une telle prolifération : *Les Belles-sœurs* (1968) de Michel Tremblay, *Le Polygraphe* (1997) de Robert Lepage et Marie Brassard, et *15 secondes* (1997) de François Archambault³. À ces textes, qui se posent dès leurs appareils paratextuels, plus ou moins développés, comme de véritables retraductions, s'ajoutent quelques cas de réécriture partielle : des versions revues de traductions déjà publiées. Ici, l'identité de surface du texte (garantie par son attribution au même traducteur, ou par l'invariabilité du titre) se heurte à sa révision lors des réimpressions ou des nouvelles éditions. C'est ce qui arrive avec plusieurs textes imprimés

¹ Fabio Regattin, « Traductions italiennes du théâtre québécois : les traducteurs », dans *Plaisance*, n° 32, 2014, p. 45-60.

² Nous empruntons ce terme à Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

³ La rareté des textes concernés est accentuée par une difficulté ultérieure, liée à leur repérage (certains seulement de ces textes ont été publiés, d'autres ont fait l'objet d'une seule mise en scène) : ainsi, nous n'avons pu avoir accès à certaines adaptations des *Belles-sœurs*. Je tiens ici à remercier les traducteurs, archivistes, metteurs en scène qui m'ont confié « leurs » textes : Graziella Araceli, Giorgio Incerti et Santino Preti pour les photocopiés de leurs traductions ou adaptations ; Pino Tierno, organisateur du Festival « In altre parole », pour le texte de Marzia G. Lea Pacella ; Elisa Dall'Arche et toute l'équipe de CSS – Teatro Stabile di Innovazione del Friuli-Venezia Giulia pour avoir repéré (à quinze ans de distance !) la traduction de Franco Quadri dans leurs archives. Je profite de ces lignes pour remercier également Benilde Marini, qui a répondu à plusieurs questions sur son adaptation d'un texte-clé comme *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay.

une première fois dans des revues et une deuxième dans des publications plus ambitieuses (il est possible de citer trois textes de Michel-Marc Bouchard : *Les Feluettes*, 1987, *Le Voyage du couronnement*, 1992, et *Le Chemin des passes dangereuses*, 1998). Dans les pages qui suivent, nous allons esquisser les raisons possibles de ces retraductions/réécritures, en les lisant à la double lumière de quelques travaux savants sur la retraduction (ceux de Paul Bensimon et d'Antoine Berman pour l'« hypothèse retraductive⁴ », d'Yves Gambier pour le concept de « moments aigus⁵ », d'Anthony Pym pour celui de « traduction active/passive⁶ » et enfin d'Enrico Monti pour une analyse des *causes possibles* de toute nouvelle traduction⁷) ainsi que des pratiques – textuelles, traductives, éditoriales – relatives au milieu théâtral.

1. POURQUOI RETRADUIRE ?

La retraduction, à entendre ici comme nouvelle traduction d'un texte déjà traduit dans une langue donnée⁸, est omniprésente dans l'espace de la traduction, du moins dans le champ d'une traduction « littéraire » au sens large qui comprendrait aussi le théâtre⁹. Des explications de ce phénomène ont été avancées assez tôt dans le milieu traductologique : en 1990, dans un numéro de *Palimpsestes* consacré à cette pratique, Paul Bensimon et Antoine Berman suggéraient dans deux articles consécutifs qu'elle aurait lieu dans un but d'approximation

⁴ Paul Bensimon, « Présentation », dans *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. ix-xiii ; Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », dans *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1-8.

⁵ Yves Gambier, « La retraduction, retour et détour », dans *Meta – Journal des traducteurs*, n° 39(3), 1994, p. 413-417.

⁶ Anthony Pym, *Method in Translation History*, Manchester, Saint Jerome Publishing, 1998.

⁷ Enrico Monti, « La retraduction : un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (éds), *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 9-25.

⁸ Cela nous éloigne quelque peu de deux visions alternatives. La première, signalée par Yves Gambier (*op. cit.*, p. 413), fait référence à une pratique différente, la traduction indirecte ou « traduction d'une traduction », phénomène encore vivant pour la traduction à partir de langues à faible diffusion ; la deuxième est celle d'Antoine Berman (*Pour une critique...*, *op. cit.*, p. 84), selon lequel il faudrait parler de retraduction déjà à partir de la *deuxième* traduction de toute œuvre littéraire, indépendamment de la langue dans laquelle celle-ci est réalisée. Si un texte était traduit une fois dans une langue a et ensuite dans une langue b, la traduction en langue b s'inscrirait déjà, de par sa postériorité par rapport à la version en langue a, dans le champ de la retraduction.

⁹ Elle concerne peut-être la traduction *éditoriale* au sens large, puisqu'on en trouve des exemples dans la traduction scientifique aussi. Voir également, à cet égard, Ana Pano Alamán et Fabio Regattin, *Tradurre un classico della scienza. Traduzioni e ritraduzioni dell'Origin of Species di Charles Darwin in Francia, Italia e Spagna*, Bologna, Bononia University Press, 2015.

progressive à la vérité de l'œuvre originale. Selon Bensimon¹⁰, la première traduction, la « traduction-introduction »,

procède souvent – a souvent procédé – à une naturalisation de l'œuvre étrangère ; elle tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre. Elle s'apparente fréquemment – s'est fréquemment apparentée – à l'adaptation en ce qu'elle est peu respectueuse des formes textuelles de l'original. La première traduction vise généralement à acclimater l'œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite.

Et Antoine Berman, qui traitait la question déjà en 1984, d'affirmer : « La re-traduction a lieu pour l'original et contre ses traductions existantes¹¹ ». L'idée d'une pulsion à retraduire « améliorante », qui dépendrait de l'insatisfaction à l'égard des traductions précédentes, est tentante, mais – comme l'ont montré plusieurs études depuis¹² – par trop simpliste.

Monti¹³ répertorie une série de causes possibles qui, tout en prenant en compte l'insatisfaction des retraducteurs par rapport aux versions précédentes, élargit le point de vue. Au niveau des raisons textuelles, il fait une distinction entre la simple insatisfaction (pour des traductions considérées comme erronées ou effectuées à partir d'éditions dépassées du texte-source), le désir de revenir à un rapport direct avec le texte-source (en évitant le recours à des traductions indirectes) et le vieillissement de toute traduction (la langue change, tout comme les moyens et outils dont disposent les traducteurs). Mais selon Monti, d'autres raisons sont aussi envisageables : un changement de skopos¹⁴, par exemple, ou des causes économiques (c'est ce qui arrive souvent avec le passage d'un texte dans le domaine public, mais le commanditaire de la retraduction peut aussi miser sur l'attrait d'une nouvelle traduction auprès du public).

Pour mener à bien une histoire de la retraduction des textes québécois en Italie, il est encore deux concepts qui pourraient s'avérer utiles. Le premier est celui de « moment aigu¹⁵ », c'est-à-dire un moment « de moindre résistance ou de plus grande ouverture de la langue-culture d'accueil¹⁶ », dans lequel – pour quelque raison que ce soit – le rythme des retraductions s'accélérerait ; le deuxième est la

¹⁰ Paul Bensimon, « Présentation », *op. cit.*, p. ix.

¹¹ Antoine Berman, *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain* [1984], Paris, Seuil, 1999, p. 105.

¹² Enrico Monti en présente une synthèse excellente. Il utilise pour cette idée la locution « insatisfaction herméneutique » (« La retraduction... », *op. cit.*, p. 12).

¹³ *Ibid.*, p. 14-18.

¹⁴ Voir Katharina Reiss et Hans Vermeer, *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*, London, Routledge, 2013, tr. Christiane Nord, rev. Marina Dudenhöfer.

¹⁵ Antoine Berman parle aussi, à cet égard, de « moments favorables » (« La retraduction... », *op. cit.*, p. 6).

¹⁶ Yves Gambier, *op. cit.*, p. 416.

distinction entre retraduction « passive » et retraduction « active¹⁷ », la première étant effectuée pour répondre non pas à d'autres traductions, mais (nous traduisons) « à des processus d'évolution linguistique ou culturelle à long terme dans la communauté-cible¹⁸ », alors que la deuxième, partageant virtuellement la même collocation culturelle de son/ses antécédent(s), doit avoir été conduite sur la base d'autres motivations, qu'il faudrait explorer.

Nous essaierons de vérifier, dans la suite de notre article, si les raisons possibles proposées par Monti sont valables dans notre corpus aussi, et si, du même coup, il est possible de parler de « moments aigus » et de retraductions actives (ou passives).

2. PRÉSENTATION DU CORPUS

Notre corpus se compose des textes suivants, conçus en français entre 1965 et 1998 et traduits en italien entre 1992 et 2012. Pour chaque pièce, nous indiquerons l'année d'écriture (qui ne correspond pas forcément à l'année de publication ou de création de la pièce), l'auteur, le titre original et, ensuite, les différentes traductions auxquelles elle aura donné lieu, dans l'ordre chronologique (nous suivrons ici l'ordre année-traducteur-titre ; un astérisque* indiquera les textes publiés¹⁹, les crochets carrés les textes auxquels nous n'avons pas eu accès).

¹⁷ Anthony Pym, *op. cit.*, p. 82.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Les références complètes de tous les textes sont indiquées de suite, en suivant l'ordre alphabétique pour les noms des auteurs. François Archambault, *15 secondes*, Montréal, Leméac, 1997 ; « 15 secondi », dans *Intercity Plays*, n° 4, 2000, p. 248-258, tr. Lorenzo Stefano Borgotallo ; « 15 secondi », version polycopiée non publiée, 2005, tr. Marzia G. Lea Pacella / Michel-Marc Bouchard, *Les Feluettes*, Montréal, Leméac, 1987 ; « Le mammole », dans *Sipario* n° 534, 1993, p. 34-51, tr. Francesca Moccagatta ; « Le mammole », dans Michel-Marc Bouchard, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 13-52, tr. Francesca Moccagatta / Michel-Marc Bouchard, *Le Voyage du couronnement*, Montréal, Leméac, 1992 ; « Il viaggio dell'incoronazione », dans *Intercity Plays*, n° 1, 1995, p. 85-100, tr. Francesca Moccagatta ; « Il viaggio dell'incoronazione », dans Michel-Marc Bouchard, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 53-95, tr. Francesca Moccagatta / Michel-Marc Bouchard, *Le Chemin des passes dangereuses*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 1998 ; « Il cammino dei passi pericolosi », dans *Intercity Plays*, n° 4, 2000, p. 259-270, tr. Francesca Moccagatta ; « Il sentiero dei passi pericolosi », dans Michel-Marc Bouchard, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2003, tr. Francesca Moccagatta / Robert Lepage et Marie Brassard, *Polygraph*, London, Methuen, 1997 ; *Chi ha ucciso Marie-Claude?*, version polycopiée non publiée, 2005, tr. Santino Preti / Robert Lepage et Marie Brassard, *Le Polygraphe*, version polycopiée non publiée (2000?) fournie par CSS – Teatro Stabile di Innovazione del Friuli-Venezia Giulia ; *Il poligrafo*, version polycopiée non publiée, 2000, tr. Franco Quadri / Michel Tremblay, *Les Belles-sœurs*, Montréal, Leméac, 1968 ; « Le cognate », dans *Teatro del Québec*, Milano, Ubulibri, 1994, p. 25-74, tr. Francesca Moccagatta et Jean-René Lemoine ; *Le casalingue*, 2008, tr. Giovanni Salvi [texte non disponible] ; *Un milione di punti*, version polycopiée non publiée, 2009, tr. Giorgio Incerti ; *Party per i punti*, 2009, tr. Benilde Marini [texte non disponible] ; *La raccolta dei desideri*, 2011, tr. Manfredi Rutelli [texte non disponible] ; *Mi prendo tutto*, version polycopiée non publiée, 2012, tr. Graziella Araceli.

Retraductions :

1965 Michel Tremblay, **Les Belles-sœurs*
1992 Francesca Moccagatta et Jean-René Lemoine, **Le cognate*
[2008 Giovanni Salvi, *Le casalingue*]
2009 Giorgio Incerti, *Un milione di punti*
[2009 Benilde Marini, *Party per i punti*]
[2011 Manfredi Rutelli, *La raccolta dei desideri*]
2012 Graziella Araceli, *Mi prendo tutto*

1997 Robert Lepage et Marie Brassard, *Le Polygraphe*
2000 Franco Quadri, *Il poligrafo*
2005 Santino Preti, *Chi ha ucciso Marie-Claude?*

1997 François Archambault, **15 secondes*
2000 Lorenzo Borgotallo, **15 secondi*
2005 Marzia G. Lea Pacella, *15 secondi*

Révisions, réimpressions :

1987 Michel-Marc Bouchard, **Les Feluettes*
1993 Francesca Moccagatta, **Le mammole*
2003 Francesca Moccagatta, **Le mammole*

1992 Michel-Marc Bouchard, **Le Voyage du couronnement*
1995 Francesca Moccagatta, **Il viaggio dell'incoronazione*
2003 Francesca Moccagatta, **Il viaggio dell'incoronazione*

1998 Michel-Marc Bouchard, **Le Chemin des passes dangereuses*
2000 Francesca Moccagatta, **Il cammino dei passi pericolosi*
2003 Francesca Moccagatta, **Il sentiero dei passi pericolosi*

Une donnée intéressante apparaît déjà à partir de ce tableau, forcément synthétique. Elle concerne la distance relative entre les traductions et la rédaction des textes originaux, ainsi que le rythme de la retraduction. Si presque trente ans s'écoulent entre la rédaction et la traduction italienne des *Belles-sœurs*, à partir de 1992 les (re)traductions deviennent de moins en moins espacées ; un premier « moment aigu » semble avoir lieu pendant les années 1992-1995 et un deuxième à partir de l'an 2000, avec de nombreuses traductions jusqu'en 2005 ; de 2008 à aujourd'hui, il est enfin possible de remarquer une tendance à la retraduction-adaptation du texte fondateur du théâtre québécois, *Les Belles-sœurs*, avec cinq titres et cinq adaptateurs en cinq ans à peine. Ce cas est le seul qui montre de nombreuses réécritures à une distance très courte (en 2009 le public a même droit à deux adaptations différentes), alors qu'autrement la distance entre traduction et retraduction est de cinq ans. Pour ce qui est des trois révisions des textes de Bouchard, elles semblent être portées par une occasion spécifique : la publication par Ubulibri, en 2003, d'un volume consacré au théâtre de Michel-Marc Bouchard. Au vu de la distance relativement courte entre premières traductions et retraductions, on devrait considérer que ces dernières sont toujours des traductions « actives », ce qui semble confirmé par une différence

importante au niveau paratextuel. En effet, alors que les titres des retraductions montrent une forte variabilité (c'est vrai dans deux cas sur trois, *Les Belles-sœurs* et *Le Polygraphe*), les réimpressions sont beaucoup plus stables : sur trois titres et six publications, il n'y a qu'une variation lexicale (*Le Chemin des passes dangereuses* est modifié entre la première et la deuxième version, de *Il cammino dei passi pericolosi* à *Il sentiero dei passi pericolosi*). Nous verrons si cette variabilité se reflète au niveau textuel, nous permettant de considérer ces travaux comme de véritables retraductions « actives », ou si leur proximité chronologique est plutôt à mettre en relation avec les spécificités de la traduction théâtrale.

3. ENTRER DANS LES TEXTES

Dans cette section, nous allons approfondir tour à tour les trois cas de retraduction et ensuite les trois cas de révision textuelle, en détaillant l'histoire et les caractéristiques.

3.1. Michel Tremblay, *Les belles-sœurs*

Le chef-d'œuvre de Michel Tremblay est traduit relativement tard en Italie : alors que les premières versions anglaise, allemande et espagnole remontent respectivement aux années 1973 (anglais) et 1987 (allemand et espagnol), il faudra attendre 1992 pour la première traduction italienne, par Francesca Moccagatta et Jean-René Lemoine, et deux années de plus pour la publication du texte. *Le cognate* est publié dans la toute première anthologie consacrée au théâtre québécois en Italie, *Il teatro del Québec* (1994), avec trois autres pièces ; les mises en scène seront dès le départ nombreuses et diversifiées, mais pendant longtemps le titre choisi par Moccagatta et Lemoine sera gardé.

Récemment, le texte de Tremblay semble avoir beaucoup circulé dans les lieux du théâtre amateur, en donnant lieu à une prolifération spectaculaire d'adaptations (au moins cinq, entre 2008 et 2013). Peut-on parler de retraduction pour ces textes ? Les éléments paratextuels semblent fournir une réponse affirmative : les rares traces laissées par ces mises en scène sur la Toile²⁰ montrent des titres et des traducteurs à chaque fois différents. Une approche descriptive se doit donc de les prendre en considération, ne serait-ce que parce que ces textes se présentent tous comme de *nouvelles traductions* du texte de Tremblay, avec un nouveau titre, avec un nouveau traducteur.

Bien entendu, le seul moyen de vérifier ces quelques données en lisant les textes, c'est de contacter les auteurs ; quelques-uns d'entre eux nous ont répondu, en nous envoyant leurs textes ou en répondant à des

²⁰ Le CV de Michel Tremblay disponible sur le site de l'Agence Goodwin, ainsi que quelques articles parus dans des journaux ou sites consacrés à des événements ou spectacles locaux.

questions sur leur pratique traductive. Les résultats de cette enquête informelle montrent une situation bien différente par rapport aux données paratextuelles.

Aucune nouvelle traduction, à y bien regarder, mais autant d'adaptations du texte de Moccagatta et Lemoine. C'est ce qui arrive pour *Un milione di punti* (2009) de Giorgio Incerti, qui adapte et met en scène le texte dans le cadre d'une représentation non professionnelle. Incerti réduit de 50% environ la longueur du texte, tant en coupant des scènes entières qu'en réduisant la longueur de certaines répliques. Ses interventions visent principalement à relier les parties de texte qui restent, et à adapter le texte aux acteurs dont il dispose (M.me Dubuc devient un homme) et au contexte italien (les noms sont italianisés et – *nomen omen* – Germaine Lauzon devient Fortunata dans cette version). *Mi prendo tutto* (2012), de Graziella Araceli, montre une attitude semblable : réduction de la longueur du texte (de 25% environ, cette fois), adaptation de certains de ses aspects au contexte-cible (par exemple, par l'italianisation des noms : Germaine Lauzon devient ici Germana Luzzoni, et ainsi de suite), re-montage de certaines scènes dans un ordre différent. L'adaptation au contexte italien est peut-être plus radicale que dans la version d'Incerti : ainsi, le voyage en « Urope » de Lisette de Courval est reproduit dans le premier texte, alors que la version d'Araceli le transforme en une croisière, privée de toute donnée géographique. Nous proposerons ici un seul exemple – le premier – des coupures dans les textes d'Incerti et Araceli par rapport à celui qui a été publié en 1994 :

GERMAINE LAUZON - Vero? Mi sono meravigliata anch'io! Eri appena uscita, stamattina, che hanno suonato alla porta. Vado a aprire. Era un ragazzone. Mi sa che era uno che ti piaceva, Linda. Proprio il tuo tipo. Ventidue ventitré anni, capelli neri, ricci, con i baffetti... Proprio un bell'uomo. Mi chiede, è la signora Germaine Lauzon, casalinga. Dico di sì, che sono io. Dice, ecco i suoi punti. Mi è venuta un'agitazione, capirai. Non sapevo cosa dire... Due ragazzi li hanno portati in casa, poi quell'altro ha fatto una specie di discorso... E come parlava bene! Tutto distinto! Sono sicura che era uno che ti piaceva, Linda... (Moccagatta-Lemoine).

FORTUNATA - (entrando) Vero? Mi sono meravigliata anch'io! Un'ora fa hanno suonato alla porta. Vado ad aprire. Era un ragazzone. Mi chiede. È la signora Fortunata, casalinga. Dico di sì, che sono io. Dice, ecco i suoi punti... (Incerti).

GERMANA - Pensa: eri appena uscita, stamattina, che hanno suonato alla porta. Vado ad aprire. Era un ragazzone. Proprio il tuo tipo. Ventidue ventitré anni, capelli neri, ricci, con i baffetti... Mi chiede, è la signora Germana Luzzoni, casalinga? Dico di sì, che sono io. Dice, ecco i suoi punti. Mi è venuta un'agitazione, capirai. Non sapevo cosa dire... Sono sicura che era uno che ti piaceva, Linda (Araceli).

Le rapport entre les trois versions est évident : le travail se fait, dans les deux cas, à partir de la version de Francesca Moccagatta et Jean-René Lemoine, plus ou moins remaniée. Par ailleurs, le travail de

Benilde Marini semble aller dans la même direction : elle confirme²¹ avoir utilisé le texte publié, en effectuant des coupures et des déplacements de scènes sur cette version.

Les données à notre disposition ne semblent montrer, dans ce premier cas, aucune nouvelle traduction, mais des interventions plus ou moins massives sur la version italienne existante (en suivant la distinction désormais classique établie par Roman Jakobson²², on reste donc dans le domaine intra-linguistique).

Cela semble dépendre des pratiques théâtrales plus que d'une véritable volonté d'intervention sur le texte : objet instable par excellence, le texte de théâtre doit à chaque occasion être adapté aux conditions réelles de la représentation (nombre d'acteurs, temps à disposition pour les répétitions, etc.), ce qui, pour ces exemples de théâtre amateur, peut prévoir aussi une réduction sensible au niveau de la longueur.

3.2. Robert Lepage-Marie Brassard, *Le Polygraphe*

Ce texte de Robert Lepage et de Marie Brassard a été traduit à deux reprises : en 2000, dans un contexte professionnel (*Il poligrafo*, traduction de Franco Quadri, mise en scène du même Robert Lepage, tournée nationale avec des acteurs de premier plan : Giorgio Pasotti, Stefania Rocca et Nestor Saied) et ensuite en 2005, pour une mise en scène semi-professionnelle (*Chi ha ucciso Marie-Claude?*, traduction et mise en scène de Santino Preti à Milan).

Dans ce cas, le mot « retraduction » semble décrire de façon plus prototypique la situation. Après la tournée de 2000, la traduction de Quadri n'est pas publiée et ne circule nulle part ; en 2005, Santino Preti lit le texte en traduction anglaise²³ et, n'étant pas à connaissance de la première version, décide de le traduire.

D'un point de vue paratextuel, un élément montre déjà deux visions différentes du texte et du rôle du traducteur : alors que la version de Franco Quadri est définie tout simplement comme une « traduzione » (« traduction »), celle de Santino Preti est une « traduzione e adattamento » (« traduction et adaptation »), une différence qui peut dépendre aussi du rôle joué par les traducteurs dans les deux productions. En effet, alors que Quadri produit un texte en italien, en laissant ensuite le soin de la mise en scène à Robert Lepage, Preti est en même temps traducteur et metteur en scène – d'où, peut-être, ce mot d'*adaptation*. Les différences entre les deux textes peuvent, elles aussi, dépendre de la présence de Lepage dans la première mise en scène ; un des auteurs étant directement impliqué dans la production, le traducteur peut avoir été amené à fournir une traduction plus littérale

²¹ Communication privée de la traductrice.

²² Roman Jakobson, « On linguistic aspects of translation [1957] », dans *Selected Writings*, The Hague, Mouton, 1971.

²³ Robert Lepage, Marie Brassard, *Polygraph*, London, Methuen, 1997.

et complète par rapport à une hypothétique « pratique zéro » de la traduction théâtrale²⁴. Cet aspect est évident dès les premières lignes, avec une modification sensible – et prévisible – des didascalies ; à la nouvelle production correspondent forcément de nouvelles solutions scéniques²⁵.

Le décor : un mur de brique qui traverse la scène. Devant celui-ci, un espace de jeu étroit rappelle vaguement un quai de métro. / Sur ce mur, tout au long du spectacle seront projetés les titres des scènes. // Prologue / Pendant la musique d'introduction, comme dans un générique de film, sont projetés les noms des acteurs et le titre de la pièce. / Simultanément, débute la scène suivante. // Projection : / #1. LE FILTRE // Québec, 1983 / Côté cour, à l'avant scène, David Haussmann, criminologiste, lit le rapport de l'autopsie d'une victime de meurtre dans le contexte d'une enquête préliminaire. À ses pieds, un squelette couché dans une position fœtale dont il se sert occasionnellement pour indiquer l'endroit des blessures subies par la victime. / Côté jardin, au dessus et derrière le mur, François Tremblay, étudiant en sciences politiques, fait la présentation d'un travail portant sur le mur de Berlin devant ses collègues d'Université (Lepage-Brassard).

Scenografia: Un muro di mattoni che attraversa la scena. / Davanti, uno stretto spazio di gioco richiama vagamente una banchina della metropolitana. / Sul muro, per tutto lo spettacolo saranno proiettati i titoli delle diverse scene. // Prologo / Durante la musica d'apertura, come nei titoli di testa di un film, saranno proiettati i nomi degli attori e il titolo della pièce. / Simultaneamente inizia la scena successiva. // Proiezione: / Scena 1. Il filtro // Québec, 1983 / Sulla destra dello spettatore, in proscenio, il criminologo Christof Haussmann legge un rapporto sull'autopsia di una vittima d'assassinio nel contesto di un'inchiesta preliminare. Ai suoi piedi, uno scheletro steso in posizione fetale di cui si serve occasionalmente per indicare la posizione delle ferite subite dalla vittima. / Sulla sinistra, sopra e dietro al muro, François Tremblay, studente di scienze politiche, sta presentando un lavoro sul muro di Berlino ai suoi colleghi di università (Quadri).

Flashback di un'inchiesta di sei anni prima. David legge il rapporto del patologo indicando i punti sul corpo vicino a lui. Alla sua destra François presenta una relazione sul muro di Berlino all'università di scienze politiche (Preti).

La traduction de Quadri montre une seule modification sensible par rapport au texte-source, le changement de nom d'un des personnages ; beaucoup plus synthétique, la didascalie de Preti se contente au contraire de fournir les informations indispensables et ne fait pas mention des aspects plus proprement scéniques. Cela ne doit pas

²⁴ Sirkku Aaltonen considère la traduction au sens strict, celle qui traduit « le texte dans sa totalité » (une règle que la traduction littéraire peut difficilement ignorer), comme *la stratégie la plus fidèle*, parmi bien d'autres, indépendamment du résultat de cette « traduction de tout le texte ». « [Theatre] translation strategies [...] fall roughly into three categories: texts may be translated in their entirety ; or only partially with various types of alteration ; or they may be based on some idea or theme from the source text » (Sirkku Aaltonen, *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters, 2002, p. 8).

²⁵ La barre simple / indique un passage à la ligne suivante. La barre double // signale également la présence d'une ligne vide.

étonner de la part d'un traducteur/metteur en scène, qui pourra travailler à souhait les aspects non textuels de la production au cours des répétitions avec les acteurs.

Des différences peuvent également être remarquées au niveau textuel, notamment dans le traitement des *realia*. Si la version de Quadri, qui se veut une traduction « fidèle » selon la définition d'Aaltonen, tend à les garder, Preti adapte souvent à la situation italienne ou plus largement européenne ; l'hétérolinguisme²⁶ subit le même traitement.

Dans le premier cas, Lucie, une actrice, reçoit des fleurs de la part de David ; l'histoire d'amour entre les deux débute sous de mauvais auspices :

(Il lui tend un bouquet d'œillets qu'il cachait derrière son dos.) / Lucie : Oh mon Dieu des œillets !¹ Merci beaucoup... y fallait pas (Lepage-Brassard).

Une note en bas de page, la seule du texte, rappelle que « Au Québec, les œillets au théâtre sont un mauvais présage ». Les deux versions italiennes montrent un traitement radicalement différent de cette particularité. Quadri traduit littéralement, en suggérant des solutions pour la mise en scène ; le texte de Preti montre une expansion sous la forme d'une didascalie qui n'a pas de correspondant en français :

(Le tende un mazzo di garofani che teneva nascosti dietro la schiena) / È difficile far capire che i garofani portano male per i teatranti del Québec; per creare un effetto immediato in Italia li si potrebbe sostituire, per esempio, con crisantemi o metterci un nastro viola. / Lucie: Dio mio, dei garofani! Molte grazie... ma non doveva (Quadri).

David sta aspettando nel camerino con un mazzo di crisantemi viola, un fiore associato ai funerali e alla sfortuna degli attori in una rappresentazione. [...] (Le dà i fiori.) / Lucie: Oh mio Dio, crisantemi. Grazie (Preti).

L'hétérolinguisme montre un traitement semblable : gardé dans la version de Quadri, il disparaît de celle de Preti. Dans une longue chorégraphie, un autre personnage, François, seul sur scène, fait semblant de servir plusieurs clients dans un restaurant :

Allez-vous prendre un dessert ? [...] Oui. Une personne. Par ici s'il vous plaît. For two ? I'm sorry we don't have any english menu... I'll translate for you. Deux places ? Par ici, s'il vous plaît (Lepage-Brassard).

Gradireste un dessert? [...] Sì. Una persona. Di qua, prego. Per due?... I'm sorry, we don't have any english menu... I'll translate for you. Due posti? Di qua, prego (Quadri).

Vi porto il conto signore. Di qua, prego. [...] Ah, buongiorno no sfortunatamente non abbiamo più arrosto alla cipolla, al suo posto lo chef vi suggerisce il suo pollo arrosto o al limone, delizioso. Allora due posti... (Preti).

²⁶ Voir Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997.

Au-delà de l'hétérolinguisme, même une lecture hâtive des deux versions montre une différence plus généralisée : à la traduction de Quadri correspond l'adaptation de Preti, qui se contente de reproduire le *frame*²⁷ de la conversation (les propos d'un serveur aux prises avec les clients) en variant à discrétion à partir de celui-ci. Contrairement à Quadri, le deuxième traducteur s'approprie le texte d'autres manières encore : plusieurs scènes sont déplacées, coupées ou ajoutées au texte-source.

Toute comparaison textuelle mise à part, ce qui intéresse le plus ici est peut-être, encore une fois, l'*impermanence* des textes destinés à la scène. Celle de Preti ne semble être une retraduction que pour des raisons chronologiques : elle naît indéniablement *après* la version de Quadri, mais sa raison d'être est à rechercher dans la difficulté (sinon l'impossibilité) d'accéder à la traduction existante et, avant tout, de savoir qu'elle existe ! Par ailleurs, cette même impermanence touche également le texte-source : alors que Franco Quadri travaille à partir d'un photocopie en français, Santino Preti utilise, lui, la version anglaise publiée par Methuen²⁸. Comme c'était le cas pour les différentes mises en scène italiennes des *Belles-sœurs*, le texte théâtral montre – tant du côté-source que du côté-cible – une instabilité qui n'a pas grand-chose à voir avec son pendant plus strictement littéraire.

3.3. François Archambault, *15 secondes*

Le texte de François Archambault est traduit une première fois par Lorenzo Stefano Borgotallo dans le cadre du festival « Intercity » de Sesto Fiorentino, et publié à cette occasion, en 2000, dans la revue liée au festival, *Intercity Plays*. Une deuxième traduction a lieu en 2005 pour un deuxième festival, « Parole di scena » (Rome) ; la traductrice est, à cette occasion, Marzia G. Lea Pacella. Les données qui ressortent de la comparaison entre les deux textes sont assez claires : Pacella s'approprie en quelque sorte la version de Borgotallo, en la modifiant légèrement par quelques substitutions lexicales et en signant de son nom ce « nouveau » texte, qui ne présente aucune variation significative au niveau macro-textuel (un aspect qui, quant à lui, justifiait les adaptations d'Incerti et Araceli, qui par ailleurs cumulaient le rôle de metteurs en scène à celui de traducteurs ou adaptateurs). Un court extrait suffira à démontrer cette identité ; nous avons signalé en *italiques*, dans le texte original, les éléments dont les traductions italiennes (identiques entre elles) ne sont pas des équivalents littéraux ;

²⁷ Au sens que Fillmore donne à ce terme (voir Charles J. Fillmore, « Frame semantics and the nature of language », dans *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 280, 1976, *Conference on the Origin and Development of Language and Speech*, p. 20-32).

²⁸ La deuxième acception du terme « retraduction » avancée par Yves Gambier (voir ici la note ⁸) serait alors, elle aussi, présente dans notre corpus !

dans le texte de Pacella, les *italiques* indiquent par contre les rares différences par rapport à la version de Borgotallo.

Tu sais pas c'est quoi *être pogné* avec ce gars-là ! Si tu savais combien de fois mes parents m'ont dit : « Regarde ton p'tit frère, *regarde son courage magnifique*, prends exemple sur lui ! » Si tu savais comment c'est pas facile d'impressionner tes parents quand ton frère a juste à faire deux pas, à dire deux mots pour qu'on le considère comme un héros national ! « Mon Dieu ! Y a parlé ! C'est un miracle ! Y respire ! C'est une bénédiction du Ciel ! » *Toi* tu reviens de l'école, tout fier de ton *quatre-vingt-cinq pourcent* à ton examen de mathématiques... Qu'est-ce que tu veux qu'y disent, hein ? C'est quoi *tu penses* qu'y faut que je fasse, moi, pour être considéré comme un héros ? Faut que je réussisse ma maîtrise ? Non, c'est pas assez ! *On est à quatre pattes devant lui* parce qu'y réussit à se mettre debout, moi, qu'est-ce qu'y faut que je fasse ? (Archambault).

Non sai che significa dover convivere con quello! Sai quante volte i miei mi hanno detto: “Guarda il tuo fratellino, guarda come è coraggioso, prendi esempio da lui!” Lo sai quanto è difficile stupire i tuoi quando tuo fratello basta che faccia due passi, che dica due parole, perché lo si consideri un eroe nazionale! “Mio Dio! Ha parlato! È un miracolo! Respira! È una benedizione del cielo!” Torni da scuola tutto fiero del tuo 8 e mezzo al compito di matematica... cosa pensi che ti dicano eh? Cosa devo fare io per essere considerato un eroe? Devo laurearmi? No, non basta! Lo venerano perché è riuscito a stare in piedi e io, che devo fare? (Borgotallo).

Non sai che significa dover convivere con quello! *Se tu sapessi* quante volte i miei *genitori* mi hanno detto: “Guarda il tuo fratellino, guarda come è coraggioso, prendi esempio da lui!” *Se sapessi* quanto è difficile stupire i tuoi *genitori* quando tuo fratello basta che faccia due passi, che dica due parole, perché lo si consideri un eroe nazionale! “Mio Dio! Ha parlato! È un miracolo! Respira! È una benedizione del cielo!” Torni da scuola tutto fiero del tuo 8 e mezzo al compito di matematica... cosa pensi che ti dicano eh? *Cosa* devo fare io per essere considerato un eroe? Devo laurearmi? No, non basta! Lo venerano perché è riuscito a stare in piedi e io, che devo fare? (Pacella).

L'idée même de retraduction est mise en cause une fois de plus par ce troisième exemple : ici, elle ne concerne que l'aspect paratextuel (deux textes à peu près identiques sont attribués à deux auteurs différents). Il s'agit d'un aspect qui est certes important (sur la Toile on trouve en effet plusieurs témoignages concernant la traduction de Pacella), mais qui relève plus de raisons au sens large « économiques » (qu'il s'agisse de capital culturel ou monétaire, peu importe) que de raisons textuelles, les différences entre les deux versions italiennes de *15 secondes* étant tout à fait négligeables.

Les données qui précèdent peuvent être analysées à partir du double point de vue que tout discours sur la traduction implique : celui du *produit* (les traductions en tant qu'objets textuels) et celui du *processus* (la traduction en tant qu'activité).

Si du point de vue du produit des différences qui justifieraient l'attribution à des sujets différents existent dans la plupart des cas²⁹, du point de vue du processus il n'y a ici qu'une retraduction véritable (c'est-à-dire, un double travail de traduction à partir d'un même texte-source), celle du *Polygraphe*. Les autres retraductions sont, au mieux, des adaptations/manipulations des textes italiens disponibles, qui n'engagent aucun travail interlinguistique.

3.4. Les réécritures : *Les Feluettes*, *Le Voyage du couronnement*, *Le Chemin des passes dangereuses*

Trois pièces de Michel-Marc Bouchard, toutes traduites par Francesca Moccagatta, ont été publiées à deux occasions différentes. Dans les trois cas, la traductrice a profité de la réimpression pour revoir et modifier les textes.

Bien qu'au niveau macrotextuel les changements soient rares³⁰, plusieurs différences ponctuelles, concernant avant tout le lexique et la syntaxe, sont repérables dans l'ensemble des textes, ce qui montre une révision linguistique attentive, visant une meilleure restitution des valeurs littéraires et littérales des textes-source. Cette tendance est visible déjà à partir des paratextes, comme le montrent le titre de la troisième pièce, qui remplace un calque par une traduction plus correcte du point de vue référentiel (*Il cammino dei passi pericolosi* > *Il sentiero dei passi pericolosi*), et la courte introduction aux *Feluettes* :

Riflessioni sulla riva di un mare interno / Ho vissuto a Roberval nel 1912... fanno tre anni. [...] Stavo là, dov'era la gran terrazza dell'Hotel Roberval... [...] Ho cercato, anch'io, di morire nelle acque di questo mare interiore (Moccagatta, 1993).

Riflessione sulla riva di un mare interiore / Ho vissuto a Roberval nel 1912... tre anni fa. [...] Stavo là, proprio dove c'era la grande veranda dell'Hotel Roberval... [...] Ho cercato, anch'io, di morire nelle acque di questo mare interiore (Moccagatta, 2003).

Les modifications concernent une plus grande idiomaticité (« fanno tre anni » > « tre anni fa »), une meilleure approximation à la lettre du texte-source (« terrazza » > « veranda »), une plus grande cohésion entre titre et texte (« mare interno / mare interiore » > « mare interiore / mare interiore »).

Ces stratégies caractérisent également le travail de Moccagatta au niveau textuel, avec des modifications ponctuelles (parfois d'un seul mot) dans l'ensemble du texte. Quelques exemples tirés des toutes premières pages des versions italiennes du *Voyage du couronnement* suffiront à en montrer l'étendue :

²⁹ Peut-on toutefois vraiment considérer la version de Marzia G. Lea Pacella comme un texte qui lui soit attribuable ? La question, qui concerne le droit d'auteur plus que l'analyse traductologique, reste ouverte.

³⁰ Ils sont généralement dus à une mise à jour parallèle du texte-source (c'est par exemple le cas de la perte d'un prologue entre la première et la deuxième version du *Viaggio dell'incoronazione*).

Il diplomatico: Che stordito! / Sandro: Sono proprio stordito [...] *È per via degli occhiali* [...] *Gli uccelli sono suoi?* [...] Il diplomatico: Sono allodole cornute (Moccagatta, 1995).

Il diplomatico: Che stordito! / Sandro: *Sì*, sono proprio stordito [...] *Colpa degli occhiali* [...] *Sono suoi gli uccelli?* [...] Il diplomatico: Sono *delle* allodole cornute (Moccagatta, 2003).

Des modifications moindres, certes, mais dont l'ensemble produit des textes aux résonances différentes, et montre en même temps un travail de révision attentif et attentionné.

4. BILAN : PAS DE RETRADUCTION AU THÉÂTRE...

La réflexion théorique sur la retraduction paraît mal s'accorder avec la réalité de la pratique théâtrale.

Premièrement, elle prévoit invariablement un modèle en étoile, où les traductions successives se font toutes à partir d'un seul texte-source ; or, à une exception près (*Le Polygraphe*), ce modèle ne se présente pas dans notre corpus, où *un seul* passage d'un texte-source à un texte-cible est suivi par la modification et l'appropriation, à plusieurs égards, de ce même texte-cible : on se trouverait donc dans le domaine de l'*intra-*, et non pas de l'*inter-linguistique*³¹.

Deuxièmement, aucune des raisons avancées par les différents théoriciens (meilleure approximation au texte-source, vieillissement des traductions précédentes, changement de skopos...) ne semble pouvoir s'appliquer à notre corpus. On s'approprie la traduction existante, en la modifiant de manière plus (*Les Belles-sœurs*) ou moins (*15 secondes*) importante et en imposant à ces modifications son propre nom, les raisons de ce passage relevant du capital culturel et peut-être, en moindre partie, économique que cette « imposition du nom » implique. Pour ce qui est de la seule retraduction véritable (*Le Polygraphe*), elle semble dépendre, elle aussi, moins d'une insatisfaction herméneutique que de la difficulté d'accès à la première version.

La notion de retraduction qui ressort de cette analyse est sans doute un concept moins bien défini, et aux facettes multiples. Plusieurs catégories, comme par exemple celle de « traduction active-traduction passive », devraient être précisées à la lumière de l'instabilité textuelle qui frappe tout texte ne jouissant pas d'une publication et d'une très large diffusion. L'« hypothèse retraductive » avancée par Berman et Bensimon ne semble pas, non plus, trouver d'application dans notre corpus, alors que le concept de « moment aigu » paraît productif dans ce contexte aussi. En effet, bien que les retraductions véritables soient

³¹ À y bien regarder, *Le Polygraphe* pose problème à son tour, puisque – si les traductions sont bien deux travaux autonomes – c'est ici l'identité même du texte-source qui est mise en discussion, Quadri travaillant à partir d'une version polycopiée et Preti à partir d'une version anglaise publiée.

rare, l'abondance d'adaptations d'un texte donné peut effectivement signaler des moments de plus grande ouverture de la culture d'accueil : c'est ce qui arrive en ces toutes dernières années avec le texte fondateur du théâtre québécois, *Les Belles-sœurs*, dont le succès récent mériterait des analyses ultérieures.

Paradoxalement, l'idée de Berman et de Bensimon semble pouvoir s'adapter aux textes qui ne se présentent pas de manière explicite comme des retraductions, ceux de Francesca Moccagatta. Ici, le souci de correction et d'approximation au texte-source est indéniable ; et cela, bien que l'auteur des textes soit toujours la même, bien que ces derniers se présentent paratextuellement comme de simples réimpressions.

En somme, on trouve la retraduction là où on ne s'y attendait pas, et on ne la trouve pas là où elle devait être : qu'il s'agisse d'un problème de simple « étiquetage » lexical, d'une question plus profonde relevant de la pratique théâtrale ou, plus probablement, d'une somme de ces aspects, le théâtre – ou du moins le théâtre québécois ! – semble poser des défis intéressants au concept de retraduction ; d'autres analyses, sur des corpus différents et plus vastes, pourraient confirmer ou réfuter cette idée.

FABIO REGATTIN
(Université de Bologne)