

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRAVERSER LE 45^E PARALLÈLE
OU
COMMENT DÉPLACER LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS VERS LES ÉTATS-UNIS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR
PHILIPPE BLANCHARD

MARS 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Nicolas Rainville, qui a dit oui quand j'ai eu besoin de lui, et à Stéphane Auger qui m'a tendu la main à plusieurs reprises. Merci à Mathieu Jacques qui a facilité ces deux dernières années. Merci à tous mes amis montréalais, Annie, Michou, Catherine, et toute la *gang* de GoT, sans qui ces années — outre la recherche — auraient pu être remplies de peu de joie. Merci à Sophie Thériault qui m'a fait découvrir Stuart Hall, et au psychologue et sexologue David Auclair qui m'a mis sur la voie de plusieurs réponses. Merci Izabel, mille fois.

Merci à l'aide précieuse des chercheurs Jean Graham-Jones (CUNY Graduate Center), Adam N. Versenyi (UNC Chapel Hill) et Nicole Nolette (U. of Waterloo), de même que Heather Eaton du Playwrights Montreal Workshop. Un grand merci spécial aux traducteurs rencontrés durant les entrevues, pour votre générosité et disponibilité, Linda Gaboriau, Maureen Labonté, Sheila Fischman, Bobby Theodore, Leanna Brodie, Michael Mackenzie et Chantal Bilodeau.

Merci aux professeurs et chargés de cours de l'École Supérieure de Théâtre, de même qu'aux confrères et consœurs de la maîtrise, au contact desquels j'ai tant appris, tout en formulant ma pensée. Un merci tout spécial à Geneviève Yasmina Antonius-Boileau pour ton aide très appréciée. Merci à Yves jubinville pour tes nombreuses corrections. Un merci géant à Angela Konrad, pour ta ténacité et pour m'avoir accompagné jusqu'à bon port. Un immense merci aussi à Chantale Lepage pour ton humanité et ta gentillesse, ta défense et protection.

Merci finalement à ma fille, Sophia, qui a permis à son père d'être si loin d'elle pendant tout ce temps interminable.

DÉDICACE

L'art n'est pas à mes yeux, une jouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes, en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes [...] Et celui qui souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous.

- Albert Camus

AVANT-PROPOS

Nous avons entrepris ce travail dans un esprit de renouvellement de notre pratique, mais aussi pour apprendre et mettre nos approches de la traduction/adaptation à l'épreuve des théories existantes, que nous ne connaissions pas du tout. Lorsque nous avons découvert que les données concernant la production du théâtre québécois aux États-Unis étaient pratiquement inexistantes, nous avons alors choisi de mettre nos efforts à tenter d'élaborer un modèle théorique de la traduction dans son contexte interculturel et sémiotique.

Ce mémoire n'est donc pas un *guide pratique* (« *How to book* »), ni un livre de recettes sur la façon idéale de traduire le théâtre ; il se veut plutôt un accompagnement pour ceux qui souhaitent réfléchir sur les différentes approches au processus de traduction/adaptation théâtrale, et les théories qui l'entourent.

Nous faisons le souhait que ces réflexions puissent aider à l'expansion, dans l'espace américain, du théâtre provenant du Québec. Nous rappelons au passage que, puisque ce mémoire traite principalement des mécanismes de la traduction, nous avons supposé que le lecteur serait extrêmement familier et habile avec la langue anglaise et ses multiples variations.

TABLES DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ	ix
ABSTRACT	x
CHAPITRE I Introduction et état des lieux	2
1.1 Contexte.....	2
1.2 Le théâtre du Québec (et d'ailleurs) aux États-Unis.....	4
1.3 Imaginer le théâtre québécois à New York	8
1.4 Le milieu théâtral new-yorkais	12
1.4.1 Aperçu.....	12
1.4.2 Les publics du théâtre new-yorkais.....	17
1.5 Considérations économiques et réception spectatoriale	21
1.6 Problématique et questions de recherche.....	28
CHAPITRE II Théories de la traduction.....	32
2.1 La traduction, sa pratique et ses concepts.....	32
2.2 Théories spécifiques à la traduction théâtrale.....	39
2.2.1 Survol général	39
2.2.2 Domestication VS Étrangéisation	48
2.2.3 Performabilité.....	52

2.3	Idéologies, ou rôle de la traduction	56
2.3.1	L’Ambassadeur culturel et Le Culturophile.....	59
2.3.2	Interculturel égalitaire	61
2.3.3	Le Colonialiste et le Colonisé	76
2.3.4	Appropriateur	79
2.4	Autres théories et idéologies.....	90
2.4.1	C1 ou C2 ?.....	90
2.4.2	Limites au travail du traducteur	92
2.4.3	Responsabilité morale et création de sens.....	94
2.4.4	L’avenir des théories de la traduction théâtrale	94
2.5	Appropriation culturelle	95
2.6	Intentionnalité et le choix des œuvres	99
2.7	Les traductions provenant du Québec	108
2.8	Les traducteurs de théâtre du Québec — Rapport d’entrevues	111
2.8.1	Contexte	111
2.8.2	Faits saillants.....	112
CHAPITRE III Étude de cas.....		114
3.1	Défense de l’approche autoethnographique.....	114
3.2	Trois traductions	116
3.2.1	<i>The Decline of the American Empire</i>	117
3.2.2	<i>Bite your Tongue</i>	123
3.2.3	<i>The Elephant Pen</i>	129
CONCLUSION.....		133
RÉFÉRENCES.....		136
BIBLIOGRAPHIE		147
ANNEXE A		155
DOCUMENTS ÉTHIQUES (CERPE).....		155

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1.1 Déplacement d'une culture à une autre	29
Figure 3.1 Traduction <i>Decline</i> , Partie 1	120
Figure 3.2 Traduction <i>Decline</i> , Partie 2	120
Figure 3.3 <i>Bite your Tongue</i> , relations entre les personnages	124
Figure 3.4 Traduction <i>Elephant Pen</i> , Partie 1	130
Figure 3.5 Traduction <i>Elephant Pen</i> , Partie 2	131

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
Tableau 1.1 Production de pièces québécoises aux États-Unis entre 1969 et 1998.....	5

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, nous tentons d'identifier les façons les plus efficaces de traduire les pièces de théâtre francophones provenant du Québec à destination des États-Unis.

Après une brève revue du milieu théâtral new-yorkais, nous utilisons un cadre sémiotique et multidisciplinaire pour bonifier les théories existantes sur la traduction qui s'appliquent au théâtre et à la performance. Puis, à partir d'observations sur les différentes approches utilisées dans le passé pour la traduction/adaptation de pièces québécoises destinées aux États-Unis et ailleurs, nous proposons une classification des différentes postures idéologiques impliquées historiquement dans ce processus. Par l'entremise d'entrevues directes avec plusieurs traducteurs(trices) importants(es) de pièces provenant du Québec, nous tentons ensuite de déduire les approches toujours utilisées pour la dissémination du théâtre québécois aujourd'hui.

La recherche se termine par un compte-rendu de nos travaux de traduction/adaptation effectués sur trois œuvres produites à New York entre 2004 et 2016.

Mots clés : traduction, adaptation, sémiotique, Québec, États-unis, New-York

ABSTRACT

In this research written in French, we attempt to identify the most efficient ways to translate French-Quebec Theater plays bound for production in the United States.

Following a succinct review of the New York theater environment, we use a semiotic and multidisciplinary framework to complement translation/adaptation theories that apply to the theater and performance. Then, by examining the strategies used in the past for translation/adaptation of Quebec plays bound for the United States and elsewhere, we propose a classification of the different ideological postures historically used for this process. Through direct interviews with several important translators of Quebec plays, we then attempt to surmise those strategies still in use today for the dissemination of Quebec Theater overseas.

We complete this research with an analysis of some excerpts from three Quebec works that we translated and produced in New York between 2004 and 2016

Keywords : translation, adaptation, semiotic, Quebec, United States, New York

CHAPITRE I

INTRODUCTION ET ÉTAT DES LIEUX

1.1 Contexte

Étant né et ayant grandi au Québec, nous vivons à New York depuis 1996. Sensible à nos origines, et désireux de produire du matériel inédit devant un public toujours assoiffé de nouveautés, nous avons traduit et adapté, puis produit sur des scènes new-yorkaises, trois œuvres québécoises : *Le Déclin de l'Empire américain* de Denys Arcand (2004) et deux pièces d'Étienne LePage, *Rouge Gueule* (2013) et *L'enclos de l'Éléphant* (2016). Nous avons aussi écrit et produit une pièce simultanément en deux langues, *Tsunami Québécois* (2012).

En « sens contraire », nous avons traduit trois pièces américaines, avec pour objectif une éventuelle production en français, à Montréal : *Burn This* de Lanford Wilson (« *Brûle-Ça* »); *That Pretty Pretty; or, The Rape Play* de Sheila Callaghan (« *Crisse que t'es belle ; ou, Histoire de viol* »); et *Big Love* de Charles L. Mee (« *Le Grand Amour* »).

C'est dans ce contexte que nous nous sommes intéressés aux mécanismes de traduction-adaptation entre les cultures américaine et québécoise, sans vraiment savoir

ce que nous faisons au départ. Car malgré les réponses positives et les témoignages d'appréciation du public new-yorkais, nous avons chaque fois fait des choix instinctifs, à l'aveugle et sans guide lorsqu'est venu le temps de faire de nouvelles traductions/adaptations, sans savoir si ces choix étaient judicieux, ou s'ils plairaient (de nouveau) à un grand public new-yorkais. Comment savoir ?

Nous avons éventuellement fait l'hypothèse qu'une mauvaise traduction, en rendant l'accès difficile pour le public récepteur américain, aurait des conséquences désastreuses pour le succès d'une production, mais aussi à long terme sur l'intérêt que les Américains risquaient de porter au théâtre québécois. Alors que si, au contraire, nous arrivions à capturer l'essence de ce qui nous avait fait vibrer dans l'œuvre originale québécoise, les New-Yorkais — à travers nos traductions — pourraient aussi être touchés comme nous l'avions été, et cela aurait un impact important sur la réussite de chaque nouvelle production, mais aussi sur l'intérêt porté aux œuvres québécoises à long terme.

C'est dans ce contexte que nous avons pensé les concepts de succès et de réussite ; si nous arrivions à trouver une méthode éprouvée pour traduire le théâtre de façon à recréer le lien émotif original, l'intérêt envers les œuvres du Québec serait augmenté, et les chances seraient plus élevées que nous pourrions fidéliser un public new-yorkais à celles-ci. Cet intérêt soutenu était d'autant plus important que sans celui-ci, les auteurs de théâtre québécois n'obtiendraient qu'avec difficulté les moyens financiers requis pour continuer à tenter d'y produire leurs œuvres ; car en l'absence de subvention pour la production théâtrale étrangère, toute production new-yorkaise d'œuvres provenant du Québec devrait l'être à l'aide de fonds privés ou remboursée par la recette des billets vendus.

Cette question de réussite et de succès devait donc malheureusement être considérée ; il fallait pouvoir produire du théâtre sans perdre d'argent, et répéter cette réussite de façon soutenue dans le temps pour fidéliser ce public.

Nous avons donc également fait l'hypothèse que le *choix* des pièces à traduire et à produire aurait un impact significatif sur l'accueil du public new-yorkais. Pourquoi une pièce nous avait fait vibrer, mais pas une autre ? Qu'y avait-il au cœur de certaines pièces, de certaines histoires, qui possédaient le pouvoir d'émouvoir ?

Nous devons comprendre pourquoi, et utiliser cette connaissance pour choisir uniquement ces pièces qui auraient un impact similaire sur le public new-yorkais. Comment savoir quelles pièces auraient ce genre d'impact ?

Nous avons commencé en posant cette question simple : comment se porte la production des pièces de théâtre du Québec vers les États-Unis aujourd'hui ? Y a-t-il beaucoup d'autres traducteurs qui, comme nous, produisent ces pièces ?

1.2 Le théâtre du Québec (et d'ailleurs) aux États-Unis

Nous avons alors découvert les travaux statistiques de Glen Nichols, professeur à l'université Mount Allison au Nouveau-Brunswick (2001). Ceux-ci semblaient révéler que la production théâtrale québécoise aux États-Unis était anémique. En effet, entre 1969 et 1998, ils ne répertoriaient que 18 productions issues de textes québécois traduits en anglais dans l'ensemble des États-Unis :

Tableau 1.1 Production de pièces québécoises aux États-Unis entre 1969 et 1998

Auteur	Titre	Production	Ville
Marie Savard	Bien à moi	1969	New York, NY, USA
Suzanne Lebeau	Une lune entre deux maisons	1979	New York, NY, USA
Jacques Languirand	Les violons de l'automne	1979	New York, NY, USA
Robert Bellefeuille	La machine à beauté	1979	New York, NY, USA
Michel Tremblay	L'Impromptu d'Outremont	1980	Hartford, CT, USA
Michel Marc Bouchard	Le Chemin des passes dangereuses	1981	New York, NY, USA
Jean Barbeau	Les Gars	1984	New York, NY, USA
Michel Tremblay	Albertine en Cinq Temps	1986	Hartford, CT, USA
Jacques Languirand	Le gibet	1987	New York, NY, USA
Suzanne Lebeau	Comment vivre avec les hommes quand on est un géant	1987	New York, NY, USA
Yves Sioui Durand	Le Porteur des peines du monde	1987	Philadelphia, PA, USA
Marco Micone	Déjà l'agonie	1989	New York, NY, USA
Michel Tremblay	Les socles	1990	New York, NY, USA
Henriette Major	La Couronne du destin	1991	Bellingham, WA, USA
Suzanne Lebeau	Conte du jour et de la nuit	1994	New York, NY, USA
Marie-Claire Blais	L'Exil	1994	New York, NY, USA
Jacques Languirand	Les Insolites	1995	Philadelphia, PA, USA
Michel Tremblay	Surprise ! Surprise !	1998	Philadelphia, PA, USA

Et depuis ces travaux, un examen de la littérature existante, et plusieurs conversations avec les principaux organismes chargés de ces questions semblent indiquer qu'on ne savait pas, que de telles données étaient inexistantes, que tout serait à faire. Le CEAD¹ (Centre des auteurs dramatiques) nous a informés qu'il n'existait aucune statistique sur la production/représentation de pièces d'auteurs québécois francophones aux États-Unis, et que ce travail de recension n'avait été fait par personne.

Même son de cloche du côté de l'AQAD² (Association québécoise des auteurs dramatiques), indiquant qu'ils ne disposaient pas de données, étant donné que les contrats de diffusion se faisaient de gré à gré. Et ils suggéraient de nous adresser au CEAD.

¹ Discussions avec Emmanuelle Sirois, responsable des projets internationaux au CEAD, autour du 23 septembre 2017.

² Discussions avec Marie-Ève Gagnon de l'AQAD, autour du 25 septembre 2017.

À la lumière de ces résultats décevants, nous en sommes venus à la conclusion qu'un travail énorme et minutieux, similaire à ce que Nichols avait fait en 2001, serait requis pour obtenir des données plus récentes, un projet colossal que nous ne pouvions pas compléter dans le cadre de ce mémoire. En effet, à en croire l'AQAD, il faudrait contacter chaque auteur individuellement, ou les traducteurs directement, pour recevoir des réponses plus substantielles à ces questions.

Nous avons alors regardé du côté américain, tout en nous demandant si ces statistiques navrantes n'étaient pas simplement dues — selon ce que certains nous en avaient dit — à un climat culturel américain soi-disant chauvin ou « refermé sur lui-même » qui préférerait ses propres œuvres à celles provenant de l'étranger. Or, connaissant l'ouverture au monde de cette grande métropole multiculturelle où nous habitons depuis 23 ans, nous ne croyions pas à cette théorie simpliste et, à nos yeux, défaitiste.

De toute façon, pour répondre correctement à cette question, une étude comparée sur les attitudes des publics face aux œuvres étrangères devrait être produite pour d'autres métropoles mondiales, là aussi, dépassant largement le cadre de ce travail.

Nous avons alors découvert qu'il n'existait que très peu de statistiques fiables concernant la proportion d'œuvres théâtrales étrangères produites aux États-Unis. À une missive que nous avons envoyée à plusieurs chercheurs et organismes américains sur ce sujet, nous n'avons reçu que des réponses négatives.³ En gros, une fois de plus, ces données n'existent pas.

³ Discussions avec James Bundy, Dean/Artistic Director de la Yale School of Drama/Yale Repertory Theatre; Christian Parker, Professor & Head of Dramaturgy du Theatre Program au Columbia University School of the Arts; Michael Abourizk, Senior Manager of Research au Broadway League; avec le Dramatists Guild of America; et avec TDF/TKTS (Theatre Development Fund) de New York.

Nous avons quand même reçu quelques réponses pointant vers des pistes de recherche possible, y compris celle du *Dramatists Guild*, nous indiquant une ressource appelée *The Count* (Jordan, 2017) qui répertorie 3970 productions théâtrales dans 147 théâtres partout sur le territoire américain entre 2011 et 2017 (*The Count* 1 et 2). Ces statistiques se limitent cependant à une large catégorie « Foreign » (étranger) pour les auteurs qui ne sont pas américains ; il s’agirait d’environ 11 % du total des productions théâtrales, toutes nationalités confondues.

Nous avons également reçu une réponse prometteuse du professeur Adam Versényi, Department Chair du Dramaturgy dept. de l’University of North Carolina à Chapel Hill et fondateur de la ressource *The Mercurian* (Versényi, 2020), une collection contenant plusieurs centaines de pièces traduites en anglais provenant de plusieurs pays et langues. Lui-même ne sait pas combien d’œuvres sont incluses dans sa collection ni de quels pays elles proviennent toutes ; il faudrait en faire l’inventaire en feuilletant les éditions passées, disponibles en ligne. Des discussions avec le CEAD⁴ ont confirmé qu’ils ne connaissaient pas cette ressource.

Durant nos discussions, M. Versényi indiquait également d’autres réponses partielles possibles, telle une étude commandée par les fondations *Ford* ou *Rockefeller* dans les années 80 sur le théâtre hispanique aux États-Unis, de même que quelques compilations ad hoc sur certaines saisons théâtrales dans certains théâtres. Il soulignait également que, selon lui, l’industrie américaine de l’édition publie un très petit pourcentage d’ouvrages en traduction, et que le théâtre traduit représente un pourcentage encore plus réduit de cet ensemble, et que cela était la raison qui l’avait poussé à entreprendre le projet *Mercurian*. Il nous référait enfin à l’auteure et

⁴ Discussions avec Sara Fauteux, responsable des projets internationaux au CEAD, autour du 22 janvier 2021.

traductrice québécoise Chantal Bilodeau, une bonne collègue de New York depuis plusieurs années avec laquelle nous avons travaillé sur *Rouge Gueule* d'Étienne Lepage, et qui fait déjà partie des traducteurs que nous avons interviewés pour cette recherche (voir Chapitre 2).

Finalement, même Jean Graham-Jones, la *Lucille Lortel Professor of Theatre* au Program in *Theatre and Performance* du *Graduate Center de New York* (CUNY) et spécialiste de la recherche sur la traduction de pièces hispanophones aux États-Unis, ne pouvait pas nous aider, nous renvoyant à Adam Versényi et au *Mercurian*.

C'est dans ce contexte que nous avons alors décidé de cibler nos recherches plutôt sur les théories sémiotiques, culturelles et sociales régissant les processus de la traduction théâtrale. Car si nous ne pouvions pas obtenir de données empiriques ou exhaustives sur la réalité des productions québécoises aux États-Unis, nous pourrions à tout le moins établir un modèle théorique de la traduction, à être mis à l'épreuve plus tard. Il fallait bien commencer quelque part. Et pour bâtir un tel modèle, nous avons pensé que nous pourrions — en plus de faire une revue des théories existantes — rencontrer les traducteurs de théâtre québécois disponibles, afin de leur demander leur avis sur les façons idéales de traduire selon eux/elles. Le résultat de ces rencontres se trouve au Chapitre 2.

1.3 Imaginer le théâtre québécois à New York

Or pourquoi est-il si important de réfléchir à l'exportation du théâtre québécois vers les États-Unis ? Lors de nos premières productions new-yorkaises, nous avons pensé que ce matériel souvent inconnu et inédit pour les Américains pourrait inspirer d'autres

projets et transformations, et qu'une stratégie politique d'exportation systématique des meilleures œuvres du Québec vers les États-Unis permettrait un rayonnement international accru, et une reconnaissance augmentée. Nous avons ainsi commencé à imaginer un centre permanent de diffusion des arts du Québec à New York, en collaboration avec la Délégation générale du Québec, qui contiendrait une salle de 99 sièges où on pourrait y présenter le théâtre, la danse, la musique, les films du Québec, et fidéliser un public new-yorkais cosmopolite grandissant, un endroit qui pourrait devenir une plaque tournante d'échange et d'exportation de ces arts d'ici. Linda Gaboriau — la traductrice la plus prolifique d'œuvres théâtrales provenant du Québec — parlait déjà des opportunités qu'offrait New York il y a 25 ans :

Les textes en traduction anglaise nous ouvrent des portes en Amérique latine, en Europe de l'Est, en Allemagne, davantage que la version française... Il s'agit d'un marché potentiel énorme, comparativement au marché québécois francophone qui ne dépasse pas les six millions d'individus. Non seulement un marché, mais aussi un réseau d'échanges avec le monde. (Gaboriau, 1991 : 123-124)

Comme Gaboriau, nous pensons qu'on augmenterait considérablement la visibilité du théâtre québécois si celui-ci était produit à New York sur une base régulière, augmentant ainsi les chances que ces œuvres soient vues, produites et reproduites. Grâce à des transformations subséquentes, ces produits culturels pourraient même devenir des films ou des séries web ou télé, et ainsi augmenter la portée des auteurs, créateurs et artisans québécois. Car les données statistiques fondamentales ne changent pas : 1) la *langue québécoise*⁵ est parlée par moins de huit millions d'individus, et 2) la fréquentation actuelle du théâtre au Québec est en diminution constante, passant de

⁵ Ainsi décrite par Michel Beaulieu (1972, dans Ladouceur 2006-TTR), Paul Lefebvre (1978), Annie Brisset (1989, 1990b), Jean-Luc Denis (1990), Michel Garneau (à travers Brisset, dans Venuti (2012)), Shawn Huffman (2000), Louise Ladouceur (2002, 2007, 2011), Michèle Laliberté (1995), Michel Tremblay (2001, dans Ladouceur 2006-TTR) et Maryse Warda (2016).

34,7 % de la population en 1979, à 31,5 % en 2004, au moment des dernières statistiques définitives disponibles (Garon et al., 2009). Des données partielles plus récentes semblent indiquer une fréquentation « en saison » d'à peine 26 % pour 2014 (Simard et al., 2016).

Or, si la dramaturgie du Québec devait demeurer prisonnière de cette réalité démographique et culturelle, les auteurs et artisans de ce théâtre devraient s'accommoder des impacts imposés par cette situation de plus en plus précaire. Pour plusieurs, espérant pouvoir mieux vivre de leur art dans un environnement de déclin progressif des subventions, cela pourrait même être une question de survie.

Dans les années 90, les seules subventions accordées pour la traduction théâtrale au Canada étaient pour les pièces à être produites au Canada :

Les auteurs québécois sont pris en otage par le nationalisme canadien qui ne veut pas faciliter les échanges avec les États-Unis. On ne veut pas reconnaître le travail d'un traducteur canadien s'il doit être présenté aux États-Unis. Ce doit être pour le public canadien ! Non seulement le traducteur doit-il être canadien, mais le public aussi (...) Le fait que ces pièces soient disponibles en traduction constitue (rait) un atout majeur dans la diffusion du théâtre québécois. (Gaboriau, 1991 : 120)

C'est pour cette raison que Gaboriau aussi avait rêvé aux possibilités qu'offrait New York pour les artisans du théâtre québécois :

New York continue d'être un beau projet, presque idéal. [...] Ce type d'échange m'apparaît être la formule idéale, sans doute [...] à cause de l'attrait qu'exerce New York et de ses possibilités d'ouverture sur le marché américain. (121-122)

Or depuis 1991, certaines œuvres québécoises ont rayonné à l'international, en passant par l'Europe surtout. Et Gaboriau a donc quelque peu nuancé son discours, soulignant dans une entrevue récente que :

— nos auteurs dramatiques les plus dynamiques n'ont plus besoin de New York ou des États-Unis pour avoir des carrières internationales. Pour moi, c'est quand même une grande source de déception, que ces auteurs remarquables, qui sont profondément nord-américains, ne soient pas produits aux États-Unis.⁶

Or, comme elle le souligne ici, si les auteurs québécois « *les plus dynamiques* » ne sont pas joués aux États-Unis, ceux qui le sont moins ne le seront pas non plus. Et même si, encore selon elle, certaines œuvres québécoises peuvent se passer des États-Unis pour se concentrer sur d'autres régions, ignorer cet énorme marché immédiatement là, à nos portes, c'est passer à côté d'une opportunité colossale. Nous sommes d'avis qu'il n'y a aucune bonne raison de ne pas essayer.

Le Conseil des Arts du Canada offre aujourd'hui des subventions à la traduction si une compagnie théâtrale étrangère accepte d'en faire la production.⁷ Il n'y a aucun programme semblable actif du côté du Conseil des arts et des lettres du Québec.

⁶ Notre traduction de « — *our most dynamic playwrights don't need New York or the United States anymore in order to have international careers. It is still (to me) a great source of disappointment, that these remarkable playwrights, who are deeply North American, don't get produced in the United States.* » Entrevue enregistrée chez Linda Gaboriau à Montréal, par Philippe Blanchard, le 10 décembre 2017. Comme pour la très grande majorité des traducteurs rencontrés pour cette recherche, cette entrevue enregistrée s'est produite principalement en langue anglaise.

⁷ Conseil des Arts du Canada [n.d.] *Traduction. Rayonner à l'international*. [site web.] Récupéré de <https://conseildesarts.ca/financement/subventions/rayonner-a-l-international/traduction>

1.4 Le milieu théâtral new-yorkais

Avant de nous avancer sur l'élaboration d'un modèle théorique, nous proposons d'abord une synthèse de la situation actuelle du théâtre new-yorkais ; ce portrait sera concis, puisque la situation complète de ce milieu théâtral gigantesque (près de 3 000 spectacles par année) est beaucoup trop vaste pour être traité ici en entier. Par exemple, on ne servirait pas notre propos en analysant l'ensemble du système de Broadway (qui produit surtout des comédies musicales à grand déploiement) alors que nous souhaitons limiter notre recherche uniquement au théâtre dramatique fictionnel et mimétique traditionnel.

1.4.1 Aperçu

Considérant d'ailleurs cette appellation de *Broadway* — un terme qui désigne les 41 salles de spectacles les plus importantes de Manhattan (des salles de 500 sièges et plus) — ces spectacles ont eu la fréquentation la plus élevée de toute leur histoire durant la saison 2018-2019 (près de 15 millions de spectateurs). Cela était bien évidemment avant la pandémie de Covid-19, durant laquelle tous les théâtres ont simplement fermé leurs portes. Le secteur des comédies musicales — le seul type de performance présentée dans 35 de ces 41 salles — s'y porte généralement bien (avec des revenus de presque 1,8 milliard de dollars) dont un tiers réussissent à faire d'importants profits, dus en grande partie à une augmentation significative du nombre de touristes dans la *Grosse Pomme* depuis quelques années.⁸

⁸ The Broadway League [n. d.] *The Broadway League* [site web]. New York. Récupéré le 6 janvier 2020, de <https://www.broadwayleague.com/research/statistics-broadway-nyc/>

Or six de ces salles produisent parfois des pièces de théâtre « traditionnelles, »⁹ même s'il s'agit quand même de grosses productions avec des comédiens très connus dans le domaine du cinéma ou de la télévision.¹⁰ Ces pièces peuvent être controversées, avec des thèmes aussi divers que « le sexe, le genre, les questions raciales, la politique, la présence policière », mais malgré cela, « 50 % de ces pièces arriveront tout de même à couvrir leurs frais. » (Paulson, 2018). Pour l'année 2018-19, sept des vingt pièces traditionnelles présentées ont été produites par des compagnies à but non lucratif, « habituellement plus disposées à produire des pièces traditionnelles en comparaison des producteurs commerciaux, » même s'il faut compter trois ou quatre millions de dollars pour produire une pièce traditionnelle sur Broadway, même pour les compagnies à but non lucratif.

Les autres pièces traditionnelles professionnelles sont produites dans les théâtres *Off-Broadway*, une expression utilisée pour décrire environ une trentaine de compagnies de productions, dans des salles de 100 à 500 sièges,¹¹ de même que les grandes institutions à but non lucratif, tels les *Roundabout*, *Lincoln Center*, *Manhattan Theatre Club*, *Second Stage*, et le *Public Theater*.

⁹ Dans un contexte américain, ce terme ici traduit librement de l'article de Paulson (2018), est utilisé pour décrire des pièces ayant une forme généralement dramatique et mimétique, écrites par des auteurs tels Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Arthur Miller, August Wilson, Edward Albee, David Mamet, Tony Kushner, etc.

¹⁰ Quelques exemples pour l'année 2018-2019: Daniel Radcliffe, Kerry Washington, Annette Bening, Bryan Cranston, Jeff Daniels, Adam Driver, Ethan Hawke, Nathan Lane, John Lithgow, Keri Russell.

¹¹ Voir The Lortel Archives [n. d.] *The Lortel Archives : Producing Companies* [site web]. New York. Récupéré le 6 janvier 2020 de <http://www.lortel.org/Archives/ProducingCompanies>

Finalement, environ 2 000 spectacles *Off-Off-Broadway*¹² sont produits chaque année, dans environ 100 théâtres de 99 places ou moins, par environ 600 groupes distincts.¹³ La très grande majorité de ces salles couvrent leurs frais, autant en produisant leurs propres saisons théâtrales qu'en louant à d'autres compagnies nomades. Car alors que plusieurs grandes institutions culturelles à but non lucratif de la ville de New York (musées, zoo, etc.) reçoivent des subventions généreuses de celle-ci, certaines organisations plus petites arrivent parfois à recevoir certaines subventions « au projet » de la Ville de New York (6 M\$ par année pour l'ensemble des subventions accordées à des compagnies théâtrales), de l'État de New York (le NYS Council for the Arts) ou du gouvernement fédéral américain (le *National Endowment for the Arts*)¹⁴ :

La majorité des subventions aux organisations théâtrales provenant de gouvernements, fondations ou corporations requièrent que les candidats soient à but non lucratif (code de taxe fédéral 501 (c)(3)). Et les dons faits à ces organisations sont alors déductibles d'impôts, ce qui encourage les individus et les entreprises. (Mayor's Office of Media and Entertainment, 2019 : 18)¹⁵

¹² Les meilleures sources d'information sur ce secteur important sont : 1) l'étude récente « Mayor's Office of Media and Entertainment (2019). ALL NEW YORK'S A STAGE : New York City Small Theater Industry Cultural and Economic Impact Study. City of New York. Récupéré de <https://www1.nyc.gov/assets/mome/pdf/mome-small-theater-study-2019.pdf>; et 2) le « New York Innovative Theatre Foundation [n. d.] About Off-Off-Broadway [site web]. New York. » Récupéré le 6 janvier 2020, de <http://www.nyitawards.com/aboutus/oob.asp>

¹³ New York Innovative Theatre Foundation [n. d.] *New York Innovative Theatre Foundation : About Off-Off-Broadway* [site web]. New York. Récupéré le 6 janvier 2020, de <http://www.nyitawards.com/aboutus/oob.asp>

¹⁴ Office of the New York City Comptroller (2019). *The Creative Economy : Art, Culture and Creativity in New York City* [site web]. New York : City of New York. Récupéré le 6 janvier 2020, de <https://comptroller.nyc.gov/reports/the-creative-economy/>

¹⁵ Notre propre traduction de : « *Most government, foundation, and corporate grants require that theater applicants be non-profits. And donations to 501(c)(3) theaters generally qualify for federal income tax deductions—this encourages individuals and corporations.* »

Contrairement aux subventions « au fonctionnement » que reçoivent certaines compagnies québécoises,¹⁶ les salles *Off-Off-Broadway* new-yorkaises représentent un écosystème très ouvert où il est facile d’y produire du théâtre varié. Il n’existe cependant pas de statistiques sur les publics de ces plus petites salles ou compagnies théâtrales où se fait le travail le plus « risqué », mais aussi où « certaines pièces migrent éventuellement vers Broadway » (Paulson, 2019) et où une proportion importante de ses créateurs travaille également dans le domaine vite grandissant du *streaming* Internet.

Pour illustrer les pressions liées aux enjeux économiques pour ces plus petites productions, nous soulignons que c’est dans deux de ces théâtres *Off-Off-Broadway* de Manhattan, le *Gene Frankel* (24 Bond st.) et le *Theater for the New City* (155, 1st Avenue) que nous avons nous-mêmes produit indépendamment quatre pièces, que nous avons également traduites.¹⁷

Pour chacune des pièces de *Lepage* et *Le Déclin*, nous avons mis en scène¹⁸ vingt-quatre représentations, pendant quatre semaines, avec des contrats de type « Showcase » du syndicat des acteurs de théâtre, *Actors Equity*. À mi-chemin entre une production autogérée et une à partage de recettes de l’Union des Artistes du Québec, ce type de contrat reconnaît que certains comédiens se joignent à de telles productions principalement pour se faire connaître, et outre des dépenses minimales, ne sont pas

¹⁶ Plusieurs entretiens avec des gens du milieu théâtral montréalais nous ont indiqué que le système québécois de subventions « au fonctionnement », même s’il procure une stabilité certaine à un très petit nombre fermé de groupes et/ou de créateurs, ne les motive malheureusement pas à louer leurs salles à des groupes externes, même lorsque cette salle reste vide pendant des semaines entières, par peur de la possibilité de perdre leurs subventions annuelles.

¹⁷ Nous devons malheureusement limiter nos discussions à nos propres productions théâtrales puisque nous ne possédons pas de données concernant les autres pièces québécoises produites aux États-Unis.

¹⁸ Il est incompréhensible pour un anglophone d’utiliser cette expression – réservée à l’élaboration d’une pièce et à sa conception scénique – pour parler de *production*.

obligés d'être rémunérés pour la totalité de leur travail. Cela fait tristement partie de la réalité du théâtre new-yorkais ; l'offre des spectacles y est tellement élevée qu'un acteur doit parfois accepter de ne travailler pour presque rien, juste pour le privilège d'être vu sur scène. Ce type de contrat limite cependant le prix des billets à la porte (15 \$ en 2004, majoré à 25 \$ en 2013). Et puisque la vente de ces billets représente souvent la seule source de revenu d'une production *Off-Off-Broadway*, cette limite impose des contraintes financières réelles, tout en protégeant les acteurs contre les abus possibles de certains producteurs véreux. Mais cela nous permettait de limiter nos dépenses de *casting* pour les pièces, comme *Le Déclin*, requérant de grandes distributions.

Nous avons investi, chaque fois, nos propres fonds privés, payant toutes les dépenses en amont, et avons perdu environ trois mille dollars à l'occasion de chaque production, même si nous avons réussi à remplir nos salles à 75 % pour l'ensemble des représentations (nous étions pleins les week-ends). Au moment de produire *Le Déclin* en 2004, la salle coûtait 6 000 \$ par mois ; neuf ans plus tard, en 2013, c'était 6 000 \$ par semaine au moment de produire *Rouge Gueule*.

Produire du théâtre coûte donc très cher, et il faut être inventif pour générer un *buzz* rapidement en amont de la production pour s'assurer que les billets seront vendus, et pour trouver — si possibles — des sources de financements additionnelles. À ce titre, la Délégation générale du Québec à New York nous avait chaque fois aidé, en publicité, pour l'impression des cartes et des programmes, et en envoyant des invitations par courriel à leur liste impressionnante de contacts. Ils avaient aussi, lors de chaque *Première*, amené vins et fromages, de même que leurs employés du secteur culturel pour l'accueil, un apport significatif. Mais la *Délégation* n'a pas comme mandat de s'impliquer dans le risque élevé d'une production comme telle. Et les sources de subventions new-yorkaises ne sont pas disponibles pour les groupes qui se présentent

comme représentant de pays/provinces étrangers ; les subventions américaines sont là pour assister les groupes américains, qui présentent des artistes (et auteurs) américains. C'est la raison pour laquelle — revenant à cette idée d'un centre permanent de diffusion des arts du Québec à New York — des fonds québécois ou canadiens soutenus seraient requis pour en faire une réalité.

1.4.2 Les publics du théâtre new-yorkais

Paulson nous indique que le public de théâtre traditionnel new-yorkais est constitué d'environ 300 000 personnes de la ville et de ses environs, ce qui représente à peine 1,5 % de la population de cette grande région métropolitaine :

C'est un type particulier de « chercheur de culture » qui va voir des pièces — celles-ci ne sont pas aussi grand-public qu'on le souhaiterait, ni aussi marché-de-masse que les comédies musicales. Le public de pièces de théâtre tend à être plus équilibré entre les sexes [...] [et] à être plus local, car la durée des productions — de neuf à vingt semaines — rend la planification d'un voyage difficile pour ceux qui ont entendu le bouche-à-oreille, mais qui habitent loin à l'extérieur de la ville. « Si les performances durent onze semaines, la production ferme quand les gens de Seattle en entendent parler. »¹⁹ (Paulson, 2018)

¹⁹ Notre traduction de « *It's a specific kind of culture seeker that goes to plays – it's not as mass market as we would love it to be, and not as mass market as musicals are. The play audience tends to be more gender balanced [...] [and] it tends to be local because the length of the runs – from nine to 20 weeks – makes it difficult for out-of-towners to make travel plans in response to word-of-mouth. "If it runs 11 weeks, by the time people hear about it in Seattle, it's closing".* »

On doit donc utiliser une portion importante du budget pour la publicité en amont, pour rejoindre ce groupe limité de spectateurs potentiels locaux, parce que les pièces ne restent pas à l'affiche pendant très longtemps.

Ce qu'on sait cependant, c'est que le public new-yorkais vit dans la ville « la plus linguistiquement diverse, où on y parle environ 800 des 6000-7000 langues parlées au monde »²⁰, et est ainsi habitué à côtoyer une énorme diversité culturelle, des accents et des langages étrangers. À peine 50 % des résidents de New York parlent anglais à la maison, et le recensement de 2011 indique que 80 000 résidents y parlent français. La diversité ethnique de cette ville permet ainsi des spectacles multiethniques et multiraciaux, des thèmes complexes, de même que des adaptations diversifiées qu'on peut aisément insérer dans la trame narrative, en y plaçant par exemple des personnages issus de plusieurs groupes sous-culturels, en fonction des besoins qu'un traducteur aurait de remodeler la structure narrative d'une œuvre. De fait, lorsqu'on pense aux types d'œuvres québécoises qu'il serait judicieux de traduire en préparation d'une production new-yorkaise,²¹ la capacité à modifier les personnages en fonction d'un public ou de groupes ethniques divers est une excellente stratégie à suivre lors du choix des œuvres.

Comme le mentionne Ric Knowles de l'Université de Guelph (2010 : 29-32), il devient d'ailleurs de plus en plus problématique de penser aux publics des grands centres urbains dans des contextes monoculturels, car ceux-ci se retrouvent de plus en plus souvent en situation de métissages culturels. Certes, il existe un marché pour des

²⁰ Endangered Language Alliance (n.d.). *ELA Intro* [site web]. New York. Récupéré de <https://elalliance.org/web-map-intro/>

²¹ L'exemple de notre traduction-adaptation de *Rouge Gueule* de Lepage nous apparaît frappante ; nous discutons de cela au chapitre 3.

productions cultivant le désir de certaines communautés ethniques de se voir sur scène, mais l'un n'exclut pas l'autre ; il suffit pour le traducteur de déterminer à quel public une traduction spécifique souhaite s'adresser, de la même façon qu'un auteur l'avait fait lors de l'écriture originale. À ce titre, nous soutenons que l'intentionnalité de l'auteur n'est pas différente ni supérieure à celle du traducteur.

Avoir des publics éclectiques et multiethniques ne signifie cependant pas que les New-Yorkais rejettent les structures narratives fictionnelles traditionnelles²², au contraire. S'il existe bien un argument en faveur des *Universels Humains*, cette théorie sociologique de Brown (1991, 2004) qui démontre l'universalité de plusieurs facteurs culturels et sociaux humains, c'est bien que le public new-yorkais, malgré ses très vastes différences culturelles, et ses contacts multiculturels quotidiens, préfère voir au théâtre, une dramaturgie mimétique.²³ Celle-ci peut évoquer des concepts abstraits, mais il faut quand même pouvoir comprendre et interpréter logiquement ce que l'on

²² Dans le sens des *archplots* de Robert McKee (1997 : 43-66)

²³ Tout au long de ce mémoire, nous utilisons les termes *mimésis* et *mimétique* tel qu'ils sont compris et utilisés de façon contemporaine dans leur contexte sémiotique (peircien) de la communication esthétique, pour décrire le phénomène où une œuvre engendre, dans la cognition humaine, toute une série de référents symboliques qui renvoient au monde du réel, lorsqu'une œuvre rappelle un élément provenant de ce réel ou de notre mémoire du réel, une copie, une imitation, un rappel expérientiel ou une représentation du réel, une métaphore de la vie, une sémiotique de la vie et/ou des comportements humains réels, au-delà de ce qui est montré en scène ou dans d'autres médiums artistiques ou esthétiques. Dans un contexte théâtral, on peut ainsi parler des actions mimétiques montrées en scène (et renvoyant au réel) des membres d'une culture donnée, tel que décrit par Paul Ricœur (1986 : 271) dans son élaboration d'une théorie de l'action, puisque drame = action. Voir aussi Parker, Kelly A. (2017). « Foundations for Semiotic Aesthetics. Mimesis and Iconicity. » Dans *Peirce on Perception and Reasoning*. New York : Routledge. Ou Maran, Timo (2003). « Mimesis as a phenomenon of Semiotic communication. » Dans *Sign Systems Studies*, No. 31.1. University of Tartu Press. Voir également comment le terme *mimésis* est amalgamé au terme *vicarious* en anglais (du latin *vicarius*) pour décrire la fonction référentielle des actions de l'acteur ou celles d'un personnage dans la fable. Voir à ce sujet Larlham, Daniel (2012). *The Meaning in Mimesis: Philosophy, Aesthetics, Acting Theory* [Thèse de doctorat.] New York : Columbia University. Voir également, Grethlein, Jonas (2020). « Plato in Therapy: A Cognitivist Reassessment of the Republic's Idea of Mimesis: Grethlein. » Dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Volume 78, Issue 2 (pp. 157–170).

voit en représentation sur scène. Car une présentation performative qui ne renverrait à rien de concret ou de compréhensible, ou des expressions scéniques entièrement subjectives qui ne seraient spécifiques qu'à une seule personne seront typiquement rejetées²⁴ du revers de la main. Nous soutenons que pour le New-Yorkais, l'expérience théâtrale est commune, et qu'on espère un partage, pas une expérience subjective ou cryptique. Nous voyons d'ailleurs ici des parallèles avec les limites établies par les *nonplot* de Robert McKee (1997 : 43-66). Joseph Danan (2010) traite également de ces concepts lorsqu'il parle de « l'effritement du drame », de « paralysie » et de « non-action » (p. 46), de « dramaturgie fragilisée » (p. 53) et « d'impossibilité d'agir » (p. 54), et lorsqu'il souligne que la dramaturgie de certaines œuvres postmodernes devient « problématique » (p. 48) lorsque qu'elle met sciemment en scène des éléments qui ne participent plus des invariants²⁵ d'une structure narrative dramatique fictionnelle :

Derrière l'action il y a l'implicite de la mimésis. À vrai dire, tant que l'on reste dans la possibilité d'une fiction mimétique si affaiblie soit-elle, la dramaturgie peut continuer à exister sans trop de peine. La grande coupure se situe lorsqu'on est en deçà (ou au-delà) du mimétique : lorsque le théâtre, regardant du côté de la danse ou de la performance, ne cherche plus à représenter, mais à présenter des mouvements, de pures actions scéniques, hors de toute mimésis. (Danan, 2010 : 47)

²⁴ Dans le sens de Stuart Hall (1973)

²⁵ Nous soutenons qu'on peut aisément – et qu'on devrait toujours – déterminer, pour chaque œuvre dramatique, 1) les éléments invariants et structurants de la fiction qui doivent absolument être présents au sein de l'œuvre sans quoi la structure dramaturgique de celle-ci s'effondre (ce qui crée le drame, les événements, les personnages en action, la mimésis qui reflète l'existence), et 2) des éléments variables optionnels qui se modifient souvent en fonction du médium utilisé pour la diffusion de l'œuvre fictionnelle. Pour le théâtre, l'auteur et l'équipe de mise en scène imaginent les éléments scéniques esthétiques variables (et modifiables) qui accompagneront les invariants dramaturgiques. C'est ici qu'on distingue les auteurs qui écrivent pour le roman, la télévision, le théâtre, le film, le burlesque, le radiroman, etc. puisque chaque médium de diffusion précis permet des éléments variables optionnels différents qui restent entièrement indépendant des invariants de la fiction/de la dramaturgie.

Danan (2010) écrit « des mouvements, », mais nous proposons d'ajouter aussi des sons, des images, des couleurs, des costumes, des décors, des corps, des accessoires, des objets, etc., qui seraient « hors de toute mimèsis » :

[quand] le danseur n'est qu'un danseur, le performeur un performeur, leurs actions ne renvoient qu'à elles-mêmes, sans mimèsis. C'est en ce point que la dramaturgie se fait véritablement problématique. (p. 48)

Nous sommes donc d'avis que pour augmenter les chances de *succès* en vue d'une production pour New York, on devrait se limiter aux œuvres mimétiques; surtout que les théâtres new-yorkais les plus ambigus et expérimentaux ont fermé leurs portes.²⁶

1.5 Considérations économiques et réception spectatoriale

Pour un milieu sans subvention comme New York, nous devons considérer les facteurs économiques dans le cadre de la construction d'un modèle théorique de la traduction théâtrale, une considération autant pour la traduction elle-même que pour le choix des œuvres à traduire. Car ces choix allaient avoir un impact sur la réception du public, et donc un effet direct sur le nombre total des spectateurs prêts à payer pour voir le spectacle, puis à revenir plus tard pour les productions futures. Nous ne pouvions pas passer à côté de cette réalité, et nous allions devoir en considérer ses éléments les plus importants.

²⁶ Voir New York Innovative Theatre Foundation [n. d.] *About Off-Off-Broadway : Defunct OOB Spaces* [site web]. New York. Récupéré de <http://www.nyitawards.com/news/newsitem.asp?storyid=78>

Nous avons vite réalisé que nous n'étions pas les seuls à considérer ces questions : « Les questions politiques sont au centre, autant des processus de production, que de réception, des œuvres.²⁷ » (Bennett, 2001 : 99).

Comme le soulignait Susan Bennett, limiter l'examen du théâtre et de sa traduction à celui d'un processus artistique uniquement compréhensible et analysable dans les étapes de sa création ignorerait une réalité fondamentale : dans le cadre tangible de la pratique théâtrale, une œuvre est écrite ou traduite pour être produite devant un public précis à un moment précis.

Et si certains choisissent de mettre en scène aujourd'hui des œuvres traduites au 19^e siècle sans changement, ils adoptent une posture idéologique ou artistique qui accepte déjà la réception qu'une telle traduction inaltérée risque de produire sur le public anticipé, une œuvre dont la réception mimétique sera sensiblement modifiée de l'originale, de manière diachronique. C'est dans ce contexte que nous soutenons qu'on ne peut pas établir la pertinence d'une traduction sans considération pour sa réception ; cela est impossible, puisque totalement déconnecté de la réalité.

Comme Bennett, Anne Ubersfeld souligne également que les considérations économiques participent à la pratique théâtrale :

Il y a d'un côté une construction textuelle, de l'autre, des matériaux : une scène, des comédiens possibles, des commanditaires, telle somme d'argent, un public prévisible. Ces déterminations matérielles ne sont pas sans conséquence pour la lecture du texte qu'il fait lui-même. (Ubersfeld, 1981/1996-II : 236)

²⁷ Notre traduction de « *the politics are central both to production and to reception.* » Dans cet ouvrage, Bennett démontre comment les facteurs politiques et économiques sont liés et ne font qu'un.

Ubersfeld démontre ainsi les relations persistantes qui existent entre l'anticipation d'une production, et la réalité économique de celle-ci :

[Comme] dans les autres formes d'art, [les] choix [du metteur en scène, ne sont pas] uniquement conditionné[s] par le vouloir esthétique du créateur : il dépend beaucoup de l'aléatoire et de l'économique : tel acteur n'est pas libre, tel scénographe est trop cher, le budget ne permet pas de multiplier le nombre des personnages... (Ubersfeld, 1981/1996-II : 240)

Avant de parler de traduction, nous devons donc considérer cette question de la réception spectatorielle anticipée 1) lors d'une production synchronique qui serait contemporaine à l'écriture initiale, et inscrite au texte par l'auteur original ; ou 2) comme dans le cas d'une traduction, lors d'une production diachronique où des modifications au texte sont faites.

Car c'est un public *enculturé*, comme le dit la sociologue Margaret Mead²⁸, qui va décider, à travers le filtre social et culturel de ses expériences et de ses réponses à la performance, si celle-ci est « bonne ou mauvaise ». Bennett (2001 : 155) explique en effet comment ces réponses sont en fait des codes esthétiques prédéterminés culturellement. Elle ajoute que les équipes de production et de création prennent toutes des décisions intentionnelles en anticipation des réactions de ce public, et sélectionnent les œuvres en fonction de cette anticipation. Car le degré d'acceptation d'une œuvre chez le public — et les bailleurs de fonds — n'est pas éternellement « élastique » et généreux, souligne-t-elle, surtout lorsque certaines balises culturelles sont repoussées par des œuvres jugées trop dérangeantes pour un public anticipé donné :

²⁸ Voir Mead (1963). Un public est « enculturé » naturellement par son appartenance à sa culture. Qu'il soit un habitué du théâtre ou non, il va avoir des réactions à l'œuvre qui seront en partie fonction de son appartenance à cette société et/ou culture. Voir également Berne (1964).

Le grand-public a toléré les auteurs dramatiques dont les œuvres protestent l'idéologie dominante, mais un produit culturel est acceptable uniquement si cette protestation est contenue à l'intérieur de certaines limites.²⁹ (Bennett, 2001 : 107)

Bennett note qu'une priorité sera généralement accordée aux auteurs ayant déjà été produits (p. 109) ; que les choix favoriseront généralement des œuvres qui pourront « élargir les publics traditionnels afin de maintenir et augmenter le financement » (pp. 98, 110, 112), et donc les œuvres les plus « populaires » (p. 109) et/ou « conservatrices » (p. 110) ou les moins dispendieuses à produire (p. 116) seront favorisées ; et que les équipes de production recevant des subventions pratiqueront même souvent la censure ou l'autocensure (p. 108) dans la recherche de ces objectifs. C'est dans ce contexte qu'elle souligne donc, sans ambiguïté, que les considérations d'ordre économique, devenues idéologiques et politiques, sont généralement au centre des processus de sélection d'œuvres lors des productions. Évidemment, ces considérations vont avoir un impact, en rétroaction, sur les publics qui vont venir au théâtre, et leurs réactions anticipées :

Tous les choix faits lors des différentes étapes de la production vont participer d'une médiation des œuvres choisies pour le public, en plus de déterminer — au moins en partie — les caractéristiques de ce public anticipé. Inévitablement, les décisions économiques occupent ainsi une position de contrôle dans ce processus.³⁰ (Bennett, 2001 : 115)

²⁹ Notre traduction de « *The mainstream has accommodated playwrights whose works challenge the dominant ideology, but the cultural product is only acceptable if that challenge is contained within certain limits.* »

³⁰ Notre traduction de « *Whatever takes place at the production stage is bound not only to mediate the work available to audiences, but also to determine – at least in part – the characteristics of the audience which are likely to attend. Inevitably economic decisions occupy a controlling position.* »

Bennett n'est pas la seule à penser le théâtre à travers ses composantes économiques. Sherry Simon parle même de *produits culturels* lorsqu'elle décrit le phénomène d'exportation des œuvres théâtrales québécoises ayant eu le plus d'impact :

J'utiliserai les figures emblématiques que sont Tremblay et Lepage pour illustrer les mouvements significatifs qui entraînent aujourd'hui la circulation de produits culturels partout sur la planète.³¹ (Simon, 2000 : 28)

Et Barbara Godard établit même un lien direct entre les choix de traductions d'une pièce, et les coûts associés à une production théâtrale anticipée. Rappelant les « stratégies d'étrangéisation » (Godard, 2000 : 341) utilisées jadis pour les œuvres québécoises traduites pour le reste du Canada, elle souligne que la production théâtrale canadienne est passée d'une idéologie d'unité nationale où les considérations économiques n'étaient pas importantes, et où seuls primaient la démonstration linguistique des deux solitudes dans les choix de traduction (1960-80), à des considérations principalement économiques où on doit s'assurer que le texte qui sera énoncé sur scène pourra être dit facilement par les comédiens et compris aisément par le public : « accordant dorénavant la primauté à la facilité d'énonciation³² » (Godard, 2000 : 346). Cela, dit-elle, démontre comment les considérations économiques et la réaction anticipée des publics sont de plus en plus importantes. Elle ajoute que les organismes canadiens-anglais qui produisent du théâtre traduit, privilégient maintenant des œuvres et des choix de traduction qui favorisent une diminution généralisée des

³¹ Notre traduction de « *I will use Tremblay and Lepage as figures that are emblematic of significant forces driving the circulation of cultural products across the globe today.* »

³² Notre traduction de « *give primacy to its speakability* ». Comme le soulignent William Gregory et Marie Gravey, on n'a pas encore réussi à traduire parfaitement les concepts de *speakability*, *actability*, *breathability* et *playability* en langue française. Voir à cet égard William (2010).

coûts, ce qui a pour effet de limiter plusieurs possibilités de mise en scène (Godard, 2000 : 351).³³

Cette réalité ouest-canadienne s'applique également à New York ; les Américains sont en effet sensibles aux différents facteurs économiques (familiarité avec l'auteur, titre déjà connu, etc.) qui auront une influence directe sur le succès des œuvres traduites, des œuvres qui auront (ou non), la chance d'être produites aux États-Unis. Douglas Langworthy, directeur des nouvelles pièces au Denver Center Theatre Co, Oregon Shakespeare Festival et McCarter Theatre — ayant lui-même traduit quinze pièces de l'allemand original (Brecht, Wedekind, Hans Henny Jahnn, Heiner Müller, Heinrich von Kleist, Goethe) — soutient que ces pièces seront en compétition féroce avec les œuvres écrites par des auteurs américains, en anglais original, principalement pour des questions d'ordre économique, « nonobstant la popularité d'une pièce étrangère dans son pays d'origine.³⁴ » (Langworthy, 2007 : 381)

Ainsi, comme partout ailleurs, à partir du moment où une œuvre est créée, elle entre en compétition avec d'autres œuvres pour le privilège d'être produite sur une scène. Et cela indique un lien clair entre créer du théâtre et aller le voir, entre la production d'une création et sa réception anticipée. Linda Gaboriau soulignait d'ailleurs que les critères de sélection des œuvres au CEAD qui allaient avoir la chance d'être traduites vers

³³ Nous paraphrasons ici le contexte de cette extrait : « *[economic] constraints on theatrical institutions that may facilitate one mise en scene over another and so establish particular performance conventions that orient translation strategies.* »

³⁴ Notre traduction de « *In a climate where theatres are often forced for financial reasons to choose work that has the name recognition of a familiar play wright or title, there can often be little room in a season for unknown foreign work, no matter how popular it is /was in its native land.* »

l'anglais étaient, au départ, placées dans un contexte strictement économique, en fonction de la réponse précédente du public québécois :

[le] critère était que ces textes devaient avoir été produits ou retenus par un producteur professionnel au Québec. Nous ne faisons pas du développement dramaturgique, nous voulions exporter des textes qui avaient suscité l'intérêt au Québec. (Gaboriau, 1991 : 120)

Des discussions récentes avec le CEAD ont révélé que cette dynamique n'a pas beaucoup changé depuis. Ils soulignent que les recommandations de pièces québécoises destinées à être traduites à l'étranger sont motivées d'abord par les intérêts de partenaires d'outre-mer à produire ces œuvres, en fonction de thématiques privilégiées par eux. Cependant, le choix des œuvres à être transmises est ensuite effectué « par l'entremise de discussions collégiales internes prenant en compte ces œuvres ayant eu un impact — du succès, au Québec — de même que, de l'avis des intervenants du CEAD, de ces œuvres qui sont susceptibles de trouver des résonances dans le territoire visé. »³⁵ En ce qui concerne spécifiquement les États-Unis, ils ajoutent qu'il n'y a pas de projet actif semblable, et qu'une traduction va typiquement s'effectuer uniquement dans le cadre d'un projet de production précis. Cependant, puisqu'ils n'ont pas d'interlocuteurs francophones, ils envoient des œuvres déjà traduites.

Pour toutes ces raisons, nous soutenons que de réfléchir à la réception spectatorielle anticipée est tout aussi important pour notre construction d'un modèle théorique de la traduction/adaptation d'une pratique théâtrale, que les étapes de son élaboration, et pourquoi une théorie limitée uniquement à la création esthétique serait insuffisante. À

³⁵ Discussions avec Sara Fauteux, responsable des projets internationaux au CEAD, autour du 22 janvier 2021.

vrai dire, tout semble indiquer au contraire qu'il y a bel et bien toujours anticipation des réactions du public au moment de la création et des étapes de la production d'une pièce.

1.6 Problématique et questions de recherche

Or si nous souhaitons produire du théâtre québécois à New York — y voyant une plateforme initiale de mise en valeur, pour l'exportation subséquente vers d'autres cultures et la transformation vers des formes dérivées additionnelles — et qu'il est impératif que les résultats économiques d'une première représentation soient probants, quelles sont les stratégies de traduction, et de choix des œuvres qu'on devrait privilégier ?

Nous ne sommes pas à la recherche d'une poétique normative de la bonne traduction qui garantirait le succès à tout prix, autant que d'une stratégie concertée pour augmenter les possibilités d'une réception favorable. Et sans indices clairs à cet égard, nous croyons que plusieurs productions vers les États-Unis ne pourront pas voir le jour, faute de pouvoir convaincre les organismes concernés — qu'ils soient privés ou publics — du bien-fondé de tels projets. C'est la raison pour laquelle nous établissons les questions générales de recherches suivantes :

i. Quelles sont les théories couvrant la traduction, et celles propres à la traduction théâtrale, et comment celles-ci peuvent-elles être utiles pour la création de notre modèle théorique ?³⁶

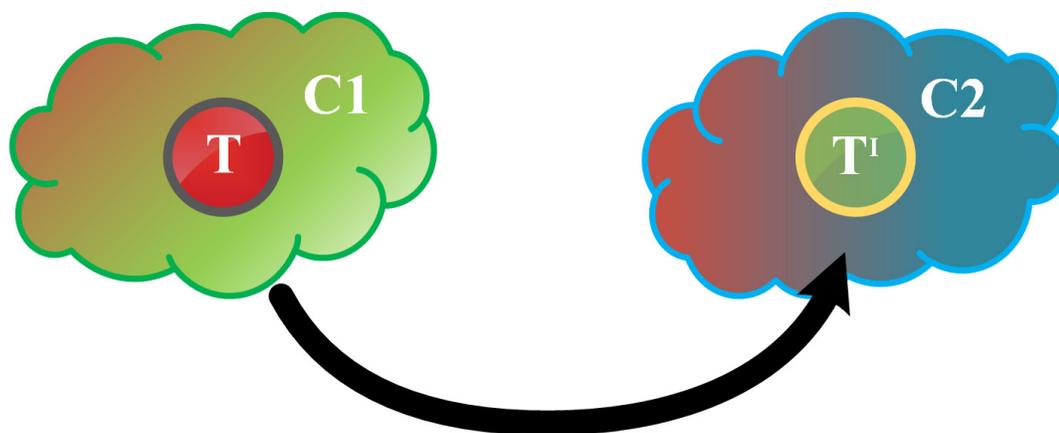


Figure 1.1 Déplacement d'une culture à une autre

ii. À travers nos réflexions, nous nous efforcerons aussi de répondre à cette question que Barbara Godard (2000 : 338) avait déjà posée : « On traduit quoi exactement [lorsqu'on traduit une pièce de théâtre pour une autre culture], un mot ? Un geste ? »³⁷

³⁶ Dans ce mémoire, nous utilisons souvent les termes C1 et C2 (*Culture 1* et *Culture 2*) en remplacement de *culture-source* et *culture-cible* qui sont souvent utilisés pour parler de traduction-adaptations. Nous choisissons cette terminologie car les notions habituelles de *source* et de *cible* créent de la confusion lorsqu'on doit réfléchir, soit à la position idéologique et/ou spatiale du traducteur, ou lorsqu'on doit se pencher sur les notions *synchronique* / *diachronique* d'une traduction à l'intérieur d'une même culture, mais séparée par le temps. L'appellation C1 et C2 nous permet de penser ces concepts dans des contextes neutres et indifférenciés de X vers Y.

³⁷ Notre traduction libre et contextuelle de « *What does all this mean with regard to the translative act? When saying is doing and doing is saying, does one translate a word or a gesture?* »

Nous ajoutons :

- Le texte publié ?
- Sa structure narrative ? Ses didascalies ? Ses dialogues ?
- Ses symboles, icônes et autres éléments sémiotiques ?
- Ses émotions ? Ses référents culturels ?

iii. Est-il préférable de placer la langue de l'auteur, et de conserver les référents culturels québécois ? Ou doit-on plutôt laisser primer le message narratif de l'histoire, et essayer d'adapter l'œuvre au plus près du public cible, et même ajuster la traduction en fonction du théâtre où l'œuvre serait produite, quitte à dénaturer la voix de l'auteur ?

Dans le domaine de la traduction théâtrale, il y a toujours le débat : adapter ou ne pas adapter ? (Gaboriau, in Amyot, 2005 : 66)

Y a-t-il d'autres options qui s'offrent à nous ? Devrait-on faire un peu des deux, des types hybrides ?

iv. Faut-il se méfier des différentes idéologies des traducteurs ?

v. Quel type de pièce est-il préférable de traduire ? Toutes les pièces sont-elles égales, et/ou toutes sujettes à la traduction ?

vi. Est-ce qu'une telle stratégie idéale s'appliquerait uniquement à des transpositions Québec → New York ? Ou pourrions-nous également faire l'hypothèse qu'une stratégie semblable devrait aussi s'appliquer pour d'autres contextes interculturels ?

Sans réponse minimalement fragmentaire à ces questions, nous craignons que tout le reste ne soit condamné à demeurer subjonctif, au gré des préjugés culturels de chaque traducteur. Une fois ces questions éclaircies, nous pourrions alors regarder du côté pratique de nos propres travaux, et examiner les choix précis que nous avons nous-mêmes faits :

vii. Quelles approches avons-nous utilisées pour nos propres traductions ?

- Avons-nous adapté au plus près du public cible lors de nos traductions ? Ou avons-nous plutôt respecté la voix de l'auteur ?
- Comment avons-nous envisagé les œuvres québécoises contemporaines, telles celles d'Étienne LePage ?

CHAPITRE II

THÉORIES DE LA TRADUCTION

Nous allons maintenant aborder l'essentiel des concepts concernant les théories de la traduction, et y puiser ce qui nous semble essentiel à la pratique de la traduction théâtrale.

2.1 La traduction, sa pratique et ses concepts

Si la traduction est une activité qui remonte à la naissance des échanges humains, le champ d'études et les théories sur la traduction datent à peine des années 1970. Bassnett (2014 : 14-15) souligne qu'avant cela, la traduction était considérée comme une activité mineure, subordonnée et dérivée de la littérature, un exercice qu'on pouvait faire dès qu'on apprenait une langue étrangère. Et que cette conception allait de pair avec le statut diminué du traducteur face à l'auteur original.

Depuis les années 1990 cependant, la traduction commence finalement à être considérée comme un champ interdisciplinaire à part entière, à cheval entre la linguistique et les études culturelles. On pourrait dire de celle-ci qu'elle est interculturelle de la même façon que la scène est interartistique, un processus produisant une espèce de creuset où s'entremêlent cultures, valeurs et idéologies.

Bassnett (2014 : 24) soutient que la traduction appartient manifestement au champ de la sémiotique, cette « science des systèmes, structures et fonctions des signes »³⁸ qui s'intéresse au transfert cognitif du sens entre un système de signes (par exemple, une langue, issue d'une culture), et un autre.³⁹ Elle souligne aussi comment notre conception de la culture n'est en fait qu'un système sémiotique de la pensée :

Lotman⁴⁰ a démontré que l'étude sémiotique des cultures illustre le fonctionnement des cultures, non seulement en tant que système symbolique, mais souligne que cette relation précise entre culture, symboles et significations, constitue une de ses caractéristiques typologiques.⁴¹ (Bassnett, 2014 : 43)

Et puisque, dans le contexte de la langue d'une culture-donnée, chaque mot ou expression contient des connotations ou des associations cognitives qui n'appartiennent qu'à cette seule culture, il n'y a en fait jamais de véritable équivalence complète possible. Plusieurs mots ou expressions ne sont même pas traduisibles :

Quand les éléments linguistiques de l'original ne peuvent pas être adéquatement remplacés en termes structuraux, linéaires, fonctionnels ou sémantiques, à cause d'un manque de dénotation ou de connotation [...] Lorsque la relation entre le sujet créatif et son expression linguistique dans l'original, ne trouve pas une expression linguistique adéquate dans la traduction.⁴² (Bassnett, 2014 : 43)

³⁸ Notre traduction de « *science that studies sign systems or structures, sign processes and sign functions.* »

³⁹ La sémiotique est ainsi semblable à la notion de mimésis telle que nous l'employons dans ce mémoire.

⁴⁰ Citant Lotman et Uspensky (1978)

⁴¹ Notre traduction de « *Lotman points out that the semiotic study of culture not only considers culture functioning as a system of signs, but emphasizes that 'the very relation of culture to the sign and to signification comprises one of its basic typological features.'* »

⁴² Notre traduction de « *A situation in which the linguistic elements of the original cannot be replaced adequately in structural, linear, functional or semantic terms in consequence of a lack of denotation or*

Elle ajoute que cela est particulièrement vrai dans la mesure où « il existe des différences significatives entre les fonctions, valeurs, utilisation et perception de chaque objet sémiologique dans le contexte de sa propre langue » (Bassnett, 2014 : 29-30).⁴³ Elle soutient qu'il faut donc plutôt concevoir la traduction comme « une série d'opérations où les points de départ et d'arrivée sont des fonctions référentielles [sémiotiques] appartenant à des objets [cognitifs] précis dans des cultures précises. »⁴⁴ (Bassnett, 2014 : 26) Elle nous rappelle d'ailleurs que le spécialiste de la linguistique Albrecht Neubert ⁴⁵

[alors] qu'il tentait de résoudre le problème des équivalences, avait postulé que, du point de vue d'une théorie du texte, l'équivalence en traduction doit être considérée comme une catégorie sémiotique, comprenant des composantes syntactiques, sémantiques et pragmatiques, tirées des catégories de Peirce.⁴⁶ (Bassnett, 2014 : 37)

Pas de véritables *équivalences* donc, entre deux objets provenant de systèmes sémiotiques différents, puisqu'un objet n'existe que dans la spécificité de sa propre culture, et que chaque langue représente une réalité culturelle différente.⁴⁷

connotation. [...] A situation where the relation of expressing the meaning [...] does not find an adequate linguistic expression in the translation. »

⁴³ Notre traduction libre et contextuelle de « *there is a distinction both between the objects signified ... and between the function and value of those objects in their cultural context. The problem of equivalence here involves the utilization and perception of the object in a given context.* »

⁴⁴ Notre traduction libre et contextuelle de « *a series of operations of which the starting point and the end product are significations and function within a given culture.* » Les éléments entre crochets [] sont de nous et servent à illustrer le contexte plus large du contenu cité. Citant Mounin (1963).

⁴⁵ Voir Neubert (1967)

⁴⁶ Notre traduction de « *In trying to solve the problem of translation equivalence, Neubert postulates that from the point of view of a theory of texts, translation equivalence must be considered a semiotic category, comprising a syntactic, semantic and pragmatic component, following Peirce's categories.* »

⁴⁷ Voir aussi Sapir (1956)

Le temps est d'ailleurs venu pour nous d'établir les frontières sémantiques entre les termes *traduction* et *adaptation*, ces mots si souvent utilisés lors des processus de la traduction théâtrale. Nous soutenons qu'ils signifient en fait exactement la même chose, cependant à des degrés différents. En effet, considérant que le contenu sémiotique (cognitif) d'une communication est le message primaire à transmettre :

1) On pourra tenter de trouver un substitut sémiologique dans l'autre langue, si celui-ci n'est pas trop éloigné des mêmes connotations culturelles dans les deux systèmes. On pourra alors parler approximativement de *traduction*.

2) Cependant si les deux situations culturelles sont suffisamment différentes pour ne pas être comprises cognitivement par un tel substitut simple, il faudra plutôt user d'*adaptation* pour tenter d'exprimer une idée sémiotique cognitive semblable, voire un référent sémiotique approximatif.

Il existe aussi des divisions supplémentaires pour illustrer d'autres types de changements sur cet axe sémantique entre *traduction* et *adaptation*.

Par exemple, il n'est pas rare de devoir transformer ce qu'on veut dire en utilisant un mot différent à l'intérieur d'une même langue ou culture, lorsqu'on fait face à un interlocuteur qui ne comprend pas ce qu'on veut dire du premier coup. On parlera alors de *reformulation*, qui peut aussi être considérée comme une forme de traduction. Et c'est dans ce contexte que le professeur de théâtre Rustom Bharucha utilise l'expression *intra-culturel* « pour décrire des rencontres à l'intérieur d'un même État-nation »⁴⁸ (Knowles, 2010 : 32) et que Susan Bassnett parle de « traduction

⁴⁸ Notre traduction de « *to refer to encounters between cultures within the nation-state rather than between nations* ».

intralinguistique » lorsqu'elle explique le phénomène des *synonymes* ou de la *reformulation* qu'elle décrit comme étant « l'interprétation d'un signe verbal par un autre, à l'intérieur d'une même langue donnée. »⁴⁹ (Bassnett, 2014 : 25)

De façon semblable, le théoricien littéraire Roman Jakobson quant à lui, définit trois degrés différents : la *reformulation*, la *traduction*, et finalement la *transmutation sémiotique*, ou « le passage d'un système sémiotique à un autre (...) lors des travaux de traduction esthétiques. »⁵⁰ (Bassnett, 2014 : 25-26)

Nous soulignons au passage qu'aucune des théories dont nous avons pris connaissance pour cette recherche n'indiquait que ces mécanismes généraux de traduction seraient différents en fonction des langues impliquées. Nous tenons donc pour acquis — pour ce mémoire — que les mécanismes et règles de traduction mentionnées ici permettent de passer de n'importe quelle langue à n'importe quelle autre, et qu'elles sont donc universelles.⁵¹ Dans ce contexte, si nous utilisons des exemples de traduction de l'anglais vers le français, nous présumons donc que les mêmes règles s'appliquent aussi en « sens inverse. »

Ainsi, du côté du Québec, alors qu'elle analysait le travail de l'auteur Michel Tremblay lorsque celui-ci traduisait des pièces provenant d'auteurs étrangers anglophones pour en faire la production au Québec pour un public francophone, la professeure Louise

⁴⁹ Notre traduction de « an interpretation of verbal signs by means of other signs in the same language. »

⁵⁰ Notre traduction libre de « *Only creative transposition as possible: either intralingual transposition – from one poetic shape into another, or intralingual transposition – from one language into another, or finally intersemiotic transposition – from one system of signs into another, e.g. from verbal art into music, danse, cinema or painting.* » Citant Jakobson (1959)

⁵¹ Au sens de Brown (1991, 2004)

Ladouceur avait répertorié trois termes différents pour décrire les types de traductions/adaptations faits par Tremblay :

Des *imitations*, ou des pièces « inspirées par » une pièce écrite dans une autre langue. Sur la publication, ces pièces « portent la mention “d’après” » (Ladouceur, 2011 : 94)

Des *adaptations*, « ce qui signifie que l’action de la pièce a été déplacée et transposée au Québec. » (p. 96)

Des *traductions*, ce qui « signifie que le lieu original de l’action est conservé dans la version traduite. » (p. 96)

Ici, cette terminologie nous semble assez arbitraire, puisqu’un traducteur pourrait très bien choisir des solutions différentes à l’intérieur d’un même texte. Nous choisissons donc plutôt de soutenir la position de Susan Bassnett qui refuse de faire une distinction entre les termes *traduction* et *adaptation*, et qui conçoit plutôt ces différents termes dans le contexte d’un axe, d’une échelle variable, tout comme l’avait fait avant elle Romy Heylen, la spécialiste des traductions françaises de *Hamlet*.⁵²

En fonction des choix qui seront faits sur cet axe variable, chaque solution va produire un effet *d’étrangeté* plus ou moins élevé, explique Heylen, une notion que nous allons traiter bientôt.

De la même manière, discutant des nombreuses modifications qu’elle avait dû réaliser alors qu’elle traduisait une pièce de théâtre italienne pour une performance en format radioroman en anglais, Bassnett soutenait que de tels ajustements font simplement partie des outils utilisés lors de différentes situations de traduction :

⁵² Voir Bassnett (1998 : 93), faisant référence à l’ouvrage de Heylen (1993)

J'opposerais vigoureusement l'utilisation de termes tels « adaptation » ou « version » à notre processus de traduction, avec leurs implications concomitantes selon lesquelles une adaptation ou une version s'écarterait plus radicalement du texte source qu'une traduction. Ce que nous avons fait, c'est de prendre en compte les contraintes non seulement des langues et des contextes source et cible, mais aussi du médium de diffusion. Les performances radiophoniques et théâtrales ne sont pas les mêmes, car les systèmes sémiotiques y sont fondamentalement différents. Notre traduction en était donc une qui prenait un certain nombre de facteurs textuels et extratextuels en compte, et qui recherchait des solutions par le langage.⁵³ (Bassnett, 1998 : 98)

Bassnett soutient donc que le geste général de la traduction implique certaines transpositions normales et usuelles qui découlent simplement de contextes différents, et que cette notion *d'adaptation* ne reflète qu'un degré parmi ces choix, plutôt qu'une stratégie spécifique à l'ensemble d'une œuvre traduite.

Elle souligne aussi comment la fable sous-jacente sera commune aux deux médias de diffusion (passant de la pièce au format radiroman), même si pour cela, certains éléments variables devront être ajustés lors de la traduction, en fonction de chaque médium choisi, puisque chaque médium impose ses propres systèmes sémiotiques de la représentation. Cela nous force à accepter la notion qu'il existe bel et bien une séparation claire entre les éléments sémiotiques invariants d'une fable d'une part, et le médium de diffusion choisi par un auteur d'autre part, et que ce dernier possède des éléments sémiotiques variables.

⁵³ Notre traduction de « *I would strenuously resist the application of any term such as 'adaptation' or 'version' to our translation, with their concomitant implications that an adaptation or version departs more radically from the source text than does a translation. What we did was to take into account the constraints not only of source and target languages and contexts, but also of the medium. Radio performance and theatre performance are not the same, for the pattern of sign systems is fundamentally different. Ours was therefore a translation that took on board a number of textual and extratextual factors and sought solutions through language.* »

2.2 Théories spécifiques à la traduction théâtrale

2.2.1 Survol général

Les théories traitant de la traduction théâtrale sont extrêmement « négligées »⁵⁴ — pour reprendre le terme utilisé par Susan Bassnett (2014 : 128) — en grande partie parce que le texte théâtral possède une caractéristique qui n'est partagée par aucun autre ouvrage littéraire : sa *fonction* est différente, et sa traduction doit donc être pensée au-delà d'un contexte littéraire limité, et plutôt dans le cadre d'une représentation scénique qui sera reçue par un public précis, dans un contexte d'immédiateté.

Une des fonctions du théâtre est d'opérer sur des niveaux autres que strictement linguistiques, et le rôle du public ajoute une dimension publique différente du lecteur pour qui le contact avec le texte est une affaire privée.⁵⁵ (Bassnett, 2014 : 140)

La notion de *fonction* est d'ailleurs au centre d'une des théories sémiotiques les plus importantes en traduction, celle de Gideon Toury qui, inspiré par Itamar Even-Zohar⁵⁶, a proposé une méthodologie « qui tient compte du rôle joué par différents systèmes de signes dans l'acte de traduire — axée sur la *fonction* que le texte littéraire traduit est appelé à remplir dans la littérature d'arrivée. » (Ladouceur, 1995 : 31)

Dans cette hypothèse fonctionnaliste, on tente ainsi d'établir un lien :

⁵⁴ Notre traduction de « *neglected* ».

⁵⁵ Notre traduction de « *One of the functions of theatre is to operate on other levels than the strictly linguistic, and the role of the audience assumes a public dimension not shared by the individual reader whose contact with the text is essentially a private affair.* »

⁵⁶ Voir Toury (1980) et Even-Zohar (1979)

[entre] le pôle de l'adéquation au texte de départ [...] et celui de son acceptabilité [...] dans les systèmes linguistiques et littéraires d'arrivée [...] Le concept d'équivalence est ainsi gouverné par les normes qui modèlent la traduction de façon à ce qu'elle soit une œuvre valable dans la langue cible et qu'elle occupe une position appropriée dans le polysystème littéraire visé. (Ladouceur, 1995 : 32)

En fonction des *normes* adoptées par le traducteur-adaptateur donc, le résultat pourrait être bien différent d'une traduction à l'autre :

Les normes traductionnelles se divisent en deux groupes majeurs, respectivement issus des deux questions centrales posées par l'hypothèse fonctionnaliste : quelles œuvres choisit-on de traduire et comment les traduit-on ? Ou, plus précisément, comment le polysystème récepteur régit-il le choix du texte à traduire et la façon de le traduire ? (Ladouceur, 1995 : 32)

Nous notons ici comment Ladouceur indique qu'ultimement, la détermination de l'adéquation d'une traduction va se faire en fonction de la réaction qu'on va en faire dans C2, le système recevant l'œuvre traduite. Cela est congruent avec une valeur idéologique qui place la compréhension du message en C2 au centre de la motivation entraînant le geste translatif.

C'est le cas pour cette autre théorie fonctionnaliste, pragmatique, et intentionnaliste appelée *Skopos*⁵⁷, pour qui toute activité de transformation translative est adéquate et acceptable, pour autant qu'on se soit initialement donné un objectif clair à remplir, et que le récepteur dans la culture cible (C2) comprenne bien l'essentiel du message, dans le contexte de cette intentionnalité claire. Citant Christiane Nord (1997 : 29), Susan Bassnett écrit :

⁵⁷ Voir Vermeer et Reiss (1984)

le traducteur doit décider quel objectif un texte va servir, puis traduire en fonction de cet objectif [...] « Traduit/Interprète/Parle/Écrit pour que ton texte/ta traduction remplisse la fonction spécifique voulue, à l'intérieur de la situation précise dans laquelle elle sera utilisée, pour les gens qui en feront usage, et de la façon précise dont ceux-ci souhaitent qu'elle fonctionne »⁵⁸ (Bassnett, 2014 : 84)

Patrice Pavis (1990 : 137) défend lui aussi le concept de traduction comme d'un « acte herméneutique » et d'une « appropriation » au bénéfice d'une culture C2. Or que se passe-t-il si on impose des normes idéologiques provenant, non plus du polysystème d'arrivée/de la culture cible (C2), mais bien de celui de départ, de la culture source (C1) ? Nous répondrons à cette question au moment de parler de la traduction comme pratique idéologique plus loin dans ce chapitre.

Se référant aux travaux du spécialiste de la sémiotique Alexandre Ludskanov,⁵⁹ Bassnett soutient que le traducteur se place en position de décodage du message sémiotique original, puis en encodage d'un nouveau message dans le système sémiotique de la culture cible :

Les transformations sémiotiques (Ts) constituent un remplacement des symboles utilisés pour encoder un message, par d'autres codes symboliques, en préservant (autant que possible face à l'entropie) les données invariables [du message] par rapport à un système de référence donné.⁶⁰ (Bassnett, 2014 : 28)

⁵⁸ Notre traduction de « *The translator has to decide what purpose a text should serve, and then translate according to that objective [...] Translate/interpret/speak/write in a way that enables your text/translation to function in the situation in which it is used and with the people who want to use it and precisely in the way they want it to function.* »

⁵⁹ Voir Lûdskanov (1975)

⁶⁰ Notre traduction de « *Semiotic transformations (Ts) are the replacements of the signs encoding a message by signs of another code, preserving (so far as possible in the face of entropy) invariant information with respect to a given system of reference.* »

À noter comment Ludskanov utilisait la notion *d'entropie*, en référence aux changements prévisibles de tout système organisé de se transformer avec le temps, et à tendre inexorablement vers la désorganisation et le chaos. Ici, cette référence au champ de la physique est utilisée pour illustrer comment il y aura « détérioration » progressive de la signification du message encodé au sein de l'œuvre, entre le moment culturel de sa création (synchronique), et le moment diachronique ⁶¹ d'une représentation, des années, voire des siècles plus tard. Ludskanov nous indique donc que les solutions choisies lors d'une traduction précise pourraient ne plus convenir à la communication du message après un certain laps de temps, tant la culture cible C2 risque d'avoir changé. Bassnett (1991 : 111) suggère d'ailleurs que « [the] average life span of a translated theatre text is 25 years at the most. » Selon elle donc, après 25 ans, on devrait refaire une nouvelle traduction, qui n'est sans doute plus adaptée à la culture cible qui s'est modifiée.

Et si on souhaite mettre en scène, sans changement, le *Roméo et Juliette* de Ducis en 2021, cela sera une décision artistique, culturelle, économique ou politique intentionnelle, qui tient compte de la réception anticipée que le public fera d'une telle traduction dans la culture C2 diachronique.

Nous notons également au passage comment Ludskanov fait appel à la notion d'*invariants* ou *données invariables* (« invariant information ») en opposition aux éléments *variables* d'une traduction, c'est-à-dire ces éléments sémiotiques, au sein d'un message donné, qui doivent absolument être présents dans la traduction, faute de quoi le message sera complètement déformé de son sens original. Nous retrouvons ici

⁶¹ Dans ce mémoire, nous utilisons la notion de diachronie dans tout ce qui peut représenter un changement, une évolution, une transformation du sens sémiotique inscrit dans les premiers objets synchroniques, 1) soit par distance temporelle, 2) soit par distance culturelle.

un écho à la notion des *invariants* de la fiction/dramaturgie dont nous parlions précédemment, et il nous semble donc que Ludskanov indique que l'essence de tout message à être traduit ressemble à la nature sémiotique profonde du discours esthétique de la fiction : un message, un discours à communiquer, tout simplement.

Rappelant d'ailleurs le concept d'*équivalence dynamique* de Nida⁶², Bassnett rejette les notions « d'âme » ou « d'esprit » d'un texte, et souligne plutôt que le message à être traduit doit pouvoir créer une *équivalence d'effet cognitif*⁶³ semblable à celle qui existait dans la culture source — même si plusieurs solutions sont possibles — sans altérer les *invariants* de la traduction, « ce que Popovic appelait le cœur invariant »⁶⁴ dit-elle. (Bassnett, 2014 : 36-37) Et ces invariants sont toujours présents, peu importe le nombre de fois où la même œuvre a été traduite.

Dans un contexte sémiotique, Bassnett (2014 : 128) répète ce qu'Ubersfeld avait soutenu quelques années plus tôt, que le texte de théâtre est incomplet (« troué ») sans sa composante performative, et que ce texte ne pourra être réalisé pleinement que dans le contexte de sa performance scénique, et à cet égard, que le traducteur devra « tenir compte du fait que la fonction de ce texte est de devenir une composante d'une performance »⁶⁵ (Bassnett, 2014 : 140), où chacun de ses éléments (par exemple, les

⁶² Voir Nida (1964)

⁶³ Les effets esthétiques ne sont ultimement que des effets strictement cognitifs. Voir à cet égard Berns Et al. (2013), Eidinow & Ramirez (2016), Irwin & Johnson (2014), Murphy Paul (2012), Seth (2017), Stockton (2017), Vanderbes (2013) et Zak (2013).

⁶⁴ Notre traduction de « *invariant core*. »

⁶⁵ Notre traduction de « *the translator must take into account the function of the text as an element for and of performance*. »

actions des comédiens) va révéler au public une mimésis du réel, beaucoup plus donc, qu'une simple sémiologie du langage, qui n'est souvent même pas requise :

[le] système linguistique n'est qu'une composante facultative dans un ensemble de plusieurs systèmes interdépendants qui composent le spectacle⁶⁶ (Bassnett, 2014 : 129)

Rappelant les travaux de Veltrusky (1977), Bogatyrev (1971) et Kowzan (1975), Bassnett (2014 : 130, 139) soutient que c'est une recreation socioculturelle complète qui sera montrée sur scène en mimésis, faisant ainsi co-agir un amalgame complexe de plusieurs réseaux de signes différents provenant du réel, toute une collection de signes auditifs et visuels. Et, soutient-elle, si ces systèmes de signes au sein du texte théâtral sont ignorés, le traducteur fera alors certainement fausse route, car le sens émerge au théâtre, non pas du texte énoncé, mais bien des rappels multiples à des situations culturelles ou sociales humaines montrées en mimésis.

Nous soutenons de plus que l'effet de sens créé chez le spectateur est uniquement possible dans la mesure où une performance engendre une multitude d'icônes symboliques qui renvoient au réel, une mimésis sémiotique de la vie, préalablement, intentionnellement pensé par l'auteur lors de la création de l'œuvre. Comme l'indiquent Aston & Savona (1991 : 99), « tout ce qui est présenté au spectateur à l'intérieur du cadre de la scène est un signe préalablement choisi. »⁶⁷

Le chercheur américain George Wellwarth (1984 : 143-144) aussi place la traduction théâtrale dans le contexte d'un transfert, depuis un système sémiotique culturel, vers

⁶⁶ Notre traduction de « *[the] linguistic system is only one optional component in a set of interrelated systems that comprise the spectacle.* »

⁶⁷ Notre traduction contextuelle de « *Everything which is presented to the spectator within the theatrical frame is a sign* ».

un autre, et soutient également que pour être fidèle, une traduction doit maintenir les expressions vernaculaires de la langue de chaque culture.

Et la chercheuse canadienne Barbara Godard, adoptant également un cadre sémiotique, soutient que la traduction doit considérer l'ensemble des référents qui participent du réseau tout entier des signes scéniques, pas uniquement du texte seul, parce que ce texte est ancré dans une réalité socioculturelle précise dont le traducteur doit tenir compte :

Dans la performance, les systèmes sémiotiques des mouvements, des gestes, de la musique, des costumes, de l'espace, de l'architecture, s'unissent au langage pour former un tout qui dépasse largement le texte verbal à être traduit.⁶⁸ (Godard, 2000 : 331)

Elle souligne également que la traduction théâtrale n'a pas à remplir le rôle habituel du porteur d'un message strictement littéraire, mais doit plutôt tenir compte des attentes du public en C2 pour les « fonctions dramatiques » (p. 339) d'une mimésis des comportements, des actions socioculturelles et des formes théâtrales existantes, et faire des choix éclairés en fonction des signes connus de la culture d'arrivée, tout en insistant sur la nécessité d'anticiper déjà (et de comprendre) la réception possible du public de cette autre culture.

Patrice Pavis avait d'ailleurs soutenu que plusieurs formes théâtrales naissent d'une culture et d'un temps particulier et précis (synchronique à la création), et — devenues elles-mêmes des composantes du réseau de signes reflétant une culture en mimésis, ces formes se retrouveront naturellement incorporées dans le texte source de l'auteur en

⁶⁸ Notre traduction de « *In performance, semiotic systems of movement, gesture, music, costume, space, architecture, come together with language to create something much more than a verbal text to be translated.* »

C1. Voilà un élément *variable* contenu dans le texte théâtral qu'il faudra pouvoir extirper et séparer des *invariables* du conte, pour en proposer une adaptation informée :

Rappelons-le avec Francastel : « Ce n'est pas la forme qui crée la pensée ni l'expression, mais la pensée, expression du contenu social commun d'une époque, qui crée la forme. » Malgré l'autonomie relative [...] les codifications ne sont pas immuables. Même des formes de jeu, traditionnelles et codifiées, ont pu être modernisées, influencées [...] Elles n'existent donc pas dans un vide intégral, mais elles sont déjà influencées ou influençables par d'autres cultures, y compris celle qui la reçoit à présent. (Pavis, 1990 : 201)

On comprend donc qu'il ne suffit pas, pour être traducteur, de connaître des vocabulaires *équivalents* entre deux langues, comme un utiliserait un synonyme dans une même langue pour reformuler une idée. Il faut plutôt pouvoir transmettre des concepts, des expressions, des situations culturelles, des valeurs, des idéologies, des blagues, des jeux de mots, des dictons, des proverbes — et aussi des mots précis, qui pourraient ne pas avoir d'équivalents sémiologiques ou culturels dans l'autre langue — et transférer tout ça dans une autre culture. Comme le mentionne Che Suh (2002 : 52), « l'accent n'est plus tellement sur le transfert textuel que sur la médiation et les échanges culturels. »⁶⁹ Pavis capture l'essence de ce concept dans cette citation :

On ne traduit pas simplement un texte linguistique en un autre, on confronte et on fait communiquer, grâce à la scène, des situations d'énonciation et des cultures hétérogènes, séparées par l'espace et le temps. (Pavis, 1990 : 135)

⁶⁹ Notre traduction contextuelle de « *the focus is thus no longer on mere textual transfer, but on cultural mediation and interchange.* »

Il ajoute qu'au moment de faire la traduction, une « médiation dramaturgique » devra avoir lieu entre le texte original et le texte traduit :

Le traducteur, en tant que dramaturge, doit fournir en plus dans son texte (ou plus tard dans la mise en scène) une série d'informations dont le public cible a besoin pour comprendre une situation ou un personnage. [...] nous abolissons partiellement leurs intentions originelles et nous leur substituons les nôtres. (Pavis, 1990 : 140)

Par exemple, discutant des expressions idiomatiques, jeux de mots ou métaphores, Bassnett (2014 : 33-35) souligne que ceux-ci ont pris naissance à l'intérieur d'une culture donnée (« *idioms, like puns, are culture-bound* ») et que le défi est de trouver une façon de les transposer dans une autre culture, en examinant la fonction jouée dans la culture C1 par le message à traduire. On pourra alors substituer cette fonction dans l'autre langue, en utilisant les quatre (4) axes déterminés par Popovic⁷⁰ et en évaluer le(s) élément(s) les plus pertinents, c'est-à-dire les équivalences :

- linguistiques (traduction mot-à-mot) ;
- paradigmatiques (éléments expressifs de la grammaire) ;
- stylistiques (création de sens des invariables) ; et
- textuelles (forme).

À la lumière de ces théories, on voit donc que cette notion idéalisée de trouver un équivalent unique qui fonctionnerait parfaitement dans l'autre culture n'est pas juste. Dans le contexte de traductions théâtrales, il nous apparaît donc préférable de parler :

⁷⁰ Voir Popovic (1975)

- 1) d'un « décodage »⁷¹, ou d'une interprétation d'un signe provenant d'un système sémiotique dans la culture source « C1 »⁷²
- 2) d'un réencodage, ou de la réinsertion de ce signe dans un autre système sémiotique culturel « C2 » à travers un *acte herméneutique* (Pavis, 1990 : 137) ;
- 3) le tout, en fonction d'une phénoménologie variable de cette culture cible « C2. »

Pour décrire ces opérations, Bassnett (2014 : 26-28 et 32-33) et Pavis (1990 : 135-151) utilisent d'ailleurs des schémas semblables, la première dans un contexte général de la traduction, le second dans un contexte théâtral plus spécifique.

2.2.2 Domestication VS Étrangéisation

Lawrence Venuti⁷³ nomme *domestication* le processus qui engendre une traduction qui crée tellement de sens pour le public cible (en C2), qu'elle a pour effet d'éliminer l'apparence même qu'il y a eu une traduction, créant ainsi une « illusion de transparence, » (Bassnett, 2014 : 46) transformant un matériel étranger en un contenu familier qui semble même provenir de C2.⁷⁴ Bassnett avait préalablement nommé ce phénomène *acculturation* (Bassnett, 1998 : 94). Et on peut ici tracer des parallèles avec la notion d'*appropriation* utilisée plus tôt par Pavis dans un contexte idéologique qu'il nomme « attitude face à la culture » :

⁷¹ *Decoding*, en référence à Hall (1973)

⁷² Tel que le souligne Godard (2000 : 331-332) en référence à Jakobson, Roman. (1959)

⁷³ Bassnett (2014 : 47) citant Venuti (1998), qui réutilise des concepts mis de l'avant par Schleiermacher, Friedrich (1813).

⁷⁴ Antoine Berman utilise plutôt le terme *ethnocentrisme*. Voir à cet effet Ladouceur (1995 : 36)

On peut choisir [...] d'adapter la culture source à la culture cible, en rabotant les différences, en éliminant les aspérités exotiques, en « normalisant » la situation culturelle, au point que l'on ne comprend plus de quel endroit étrange nous vient ce texte qui paraît si familier. (Pavis, 1990 : 157)

À l'opposé de la domestication, Venuti nomme étrangéisation (« *foreignization* ») l'approche qui risque de rendre le traducteur très visible pour le public en C2, puisqu'elle va conserver tout ce qui n'est spécifique qu'à C1, quitte à créer de l'étrangéité dans la réception en C2 :

Avec la domestication, la traduction se conforme aux attentes, valeurs et normes de la culture cible, alors que l'étrangéisation met le récepteur au défi en lui faisant prendre conscience qu'il fait face à des textes qui sont au-delà de ses références connues.⁷⁵ (Bassnett, 2014 : 47)

Pavis avait également bien souligné les dangers profonds qui guettent ceux qui choisissent de conserver les référents sémiotiques de C1 lors d'une traduction :

On peut choisir de garder le plus possible, dans la traduction, les allusions à la culture source, en n'adaptant pas les idéologèmes et les concepts philosophiques à la culture cible, voire en accentuant les différences avec les nôtres. On court alors le risque d'incompréhension ou de rejet de la part de la culture cible : à vouloir trop restituer de la culture source, on finit par la rendre illisible. [...] on se coupe fréquemment du public, pour ne plus s'adresser qu'aux spécialistes et ne plus rien faire passer d'une rive à l'autre. (Pavis, 1990 : 156-157)

⁷⁵ Notre traduction de « *Domestication conforms to the expectations, values and norms of the target culture, while foreignization challenges readers by making them aware that they are encountering texts from outside their known parameters.* »

Or, pour des raisons idéologiques, Venuti avait fortement dénoncé le processus de domestication⁷⁶ dû, selon lui, à un monde contemporain où la culture anglo-saxonne était devenue la référence dominante, une forme certaine de pouvoir culturel, et qu'il considérait les anglophones « xénophobes chez eux et impérialistes à l'étranger. » (Bassnett, 2014 : 46). Pour lui, la domestication avait mené à une « dévaluation du travail des traducteurs. »⁷⁷

Dans un contexte historique, nous soutenons plutôt que différentes cultures ont agi de façons semblables lorsqu'elles se sont retrouvées en situation de dominance face à d'autres cultures en situation d'infériorité. Croit-on qu'Athènes, que Rome, que l'Allemagne, la France, l'Espagne ou l'Angleterre, que la Chine, la Russie n'ont pas été, chacun à tour de rôle, *xénophobes chez eux et impérialistes à l'étranger*? Pour cette raison, nous soutenons que le geste de domestication ne se limite pas à un geste xénophobe et impérialiste, ni que les Anglo-saxons sont plus coupables que d'autres cultures à cet égard.

Nous soutenons surtout que d'essayer d'éviter la domestication n'aura qu'un seul impact, celui d'augmenter l'étrangéisation d'une traduction pour les publics en C2 ; une telle stratégie est préjudiciable selon nous, puisqu'elle prévient les œuvres provenant de C1 de voyager facilement vers C2. Même Venuti est d'accord sur ce point, car malgré ce qu'il qualifie de « violence ethnographique de la traduction » (Bassnett, 2014 : 46), il souligne qu'il n'appelle pas à ce qu'un processus d'étrangéisation soit utilisé systématiquement.

⁷⁶ Voir Venuti (1995)

⁷⁷ Les deux courtes citations sont de notre traduction.

Nous croyons ici important de souligner que le geste même de la traduction, lors de la communication d'un message, naît littéralement d'une volonté de mieux communiquer. Dans la vie de tous les jours, si on demande à un interlocuteur de mieux expliquer ce qu'il vient de nous dire (par reformulation), ou si on demande à un étranger de changer de langue, de traduire ou d'adapter ce qu'il vient de dire, car on ne le comprend pas, on s'attend à ce que celui-ci nous assiste dans la compréhension du message qu'il tente de nous communiquer. Or si cet interlocuteur insiste pour maintenir l'obscurité, s'il continue à vouloir être vague, étrange ou intentionnellement incompréhensible, on aurait raison de penser qu'il est psychotique, psychopathe ou qu'il tente de nous rendre fous par un détournement cognitif.⁷⁸

C'est dans ce contexte que nous nous positionnons idéologiquement, et que nous concevons l'acte translatif comme un geste de facilitation de la communication esthétique. Quel serait le but valide de traduire si on se délecte à obscurcir le message pour son interlocuteur ?

Et nous soutenons du même coup qu'il serait difficilement défendable de tenter de traduire une œuvre qui serait déjà incompréhensible dans sa langue d'origine. Si un traducteur n'est pas en mesure d'interpréter une œuvre postmoderne par exemple, comment pourrait-il la réencoder pour qu'elle puisse être comprise adéquatement dans une autre langue/culture, outre une interprétation hautement subjective et strictement dirigée vers soi-même, un geste qui va à l'encontre de la générosité requise pour l'acte de la communication vers l'autre ?

⁷⁸ Traduction de « gaslighting. » Voir Office québécois de la langue française (2017). « Détournement cognitif. » Dans Grand Dictionnaire Terminologique [site web]. Québec : Office québécois de la langue française. Récupéré de http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26542769

2.2.3 Performabilité

Un traducteur devrait choisir des mots, des phrases, des expressions qui seront simples à énoncer sur scène pour les acteurs, autant qu'à être entendus et immédiatement compris par le public. C'est autour de ces enjeux de performabilité (en anglais, *playability, performability, speakability*) que plusieurs théories autour de la traduction théâtrale ont pris forme et ont même longtemps été à l'avant-plan.

Selon Bassnett, ce concept « émerge en même temps que le drame naturaliste » (1998 : 95). Il devenait alors important que les référents mimétiques langagiers soient *plausibles*, parlés par des personnages provenant de façon *crédible* de la culture C2.

Ces notions sont importantes ; les travaux d'Eidinow et de Ramirez (2016) ont montré le rôle que joue notre évaluation cognitive de la *probabilité*, de la *crédibilité* et de la *plausibilité* des signes du discours — et même notre appréciation esthétique de ceux-ci — dans l'élaboration de l'importance qu'on va leur accorder :

Nous croyons important d'attirer l'attention sur ce que ces arguments suggèrent quant au rôle des cadres culturels dans notre perception de ce qui est plausible ou non, car cela nous permet d'établir un lien entre plausibilité et esthétique. Car si notre familiarité avec notre culturelle commune nous permet d'évaluer ce qui est plausible ou non, cette évaluation est augmentée par la relation entre cette familiarité, et les créations esthétiques communes issues de cette même culture. Ainsi, créer une œuvre esthétique (plaisante ou non pour nos sens) devient une technologie de ce qui est plausible.⁷⁹ (Eidinow Ramirez, 2016 : 45-46)

⁷⁹ Notre traduction de « *It is important to draw attention to what these arguments suggest about the role of cultural frameworks in the perception of plausibility, which allows us to build a link between plausibility and aesthetics. If shared cultural knowledge informs our sense of plausibility, [it] is informed by the relationality created by a shared aesthetic: thus, crafting the aesthetic (pleasing or not) becomes a technology of the plausible.* »

C'est le récepteur, le public, qui va déterminer si un message esthétique est *probable*, *plausible* ou non. Sans cet acte d'interprétation, on ne pourra pas déterminer s'il va y avoir création de sens. Paul Ricœur aussi avait soutenu l'importance de ce qui est vraisemblable, plausible et probable dans l'élaboration d'une théorie de l'action :

Le domaine de l'agir est au point de vue ontologique celui des choses changeantes et au point de vue épistémologique celui du vraisemblable, au sens de plausible et de probable. (Ricœur, 1986 : 278)

Et donc, en ce qui concerne l'énonciation, la qualité des sons entendus, leur intelligibilité ou la facilité avec laquelle ils pourront être énoncés sur scène, et ultimement entendus et compris plausiblement par un public en C2, aura l'avantage d'augmenter la domestication de la traduction, et avec elle, la quantité totale de sens générée. À ce titre, les accents choisis pour les personnages vont avoir une influence importante sur les impressions cognitives de domestication ou d'étrangéisation. Les recherches en neurosciences de Hamilton *et al* (2017) nous indiquent d'ailleurs que des systèmes de neurones spécialisés se sont développés dans le cerveau humain pour gérer les associations sons-interprétation-référents, et que la façon dont les mots seront prononcés aura un impact considérable sur la compréhension de ceux-ci :

Les humains contrôlent précisément la fréquence de leur voix pour y insérer une signification linguistique. Toutes les langues parlées utilisent des modulations de fréquence suprasegmentales au niveau de la phrase ou dans l'intonation de la parole pour transmettre une signification non explicite dans le choix des mots ou de la syntaxe. Augmenter la fréquence sur un mot particulier peut changer le sens d'une phrase.⁸⁰ (Hamilton, 2017 : 797)

⁸⁰ Notre traduction de « *Humans precisely control the pitch of their voices to encode linguistic meaning. All spoken languages use suprasegmental pitch modulations at the sentence level or speech intonation*

Ladouceur nous rappelle également l'importance des variations sonores de la langue, y compris les accents et les choix de langue vernaculaire au moment de la traduction :

Parmi les codes strictement oraux propres au texte de théâtre livré sur scène, il faut compter la voix, l'intonation, la prononciation, le débit et l'accent. [...] l'accent surgit dès qu'on ouvre la bouche (...) presque impossible à dissimuler, l'accent est au cœur d'une dynamique identitaire fort complexe où s'abolissent et se construisent les différences selon les multiples façons de se dire dans une même langue. Intransigeant marqueur d'origine, de classe et de statut social, l'accent est le terrain de luttes dont les enjeux matériels ou symboliques sont multiples. (Ladouceur, 2006 : 51)

Bassnett aussi soutient que les mots, tournures de phrase, expressions et accents à être utilisés par les comédiens en C2, devient un élément capital à considérer :

[le] dialogue sera caractérisé par le rythme, l'intonation, la fréquence et le volume, des éléments qui pourraient ne pas être immédiatement apparents lors d'une simple lecture isolée du texte écrit [...] le traducteur doit imaginer la voix qui parle et prendre en compte le geste qui accompagnera cette langue, la cadence et les pauses qui vont se produire au moment où le texte écrit sera prononcé.⁸¹ (Bassnett, 2014 : 130)

Car alors que le roman peut être lu lentement, qu'un paragraphe peut être relu plusieurs fois, le discours de la représentation, lui, sera énoncé sur scène : le comédien n'aura qu'une seule chance de s'exprimer, le public en C2, une seule chance d'entendre ce qui y est dit. Pavis abonde dans le même sens :

to convey meaning not explicit in word choice or syntax. Raising the pitch on a particular word can change the meaning of a sentence. »

⁸¹ Notre traduction de « *[the] dialogue will be characterized by rhythm, intonation patterns, pitch and loudness, all elements that may not be immediately apparent from a straightforward reading of the written text in isolation [...] the translator must hear the voice that speaks and take into account the 'gesture' of the language, the cadence rhythm and pauses that occur when the written text is spoken. »*

Toute traduction — et surtout celle pour le théâtre qui doit être comprise immédiatement et clairement par le public (...) Il va de soi que l'acteur doit être physiquement capable de prononcer et de jouer son texte. (Pavis, 1990 : 140, 142)

Selon Godard, ces considérations étaient importantes pour Linda Gaboriau lors de ses travaux avec Gratien Gélinas (*La passion de Narcisse Mondoux*, 1986) qui insistait pour que certains mots soient prononcés selon une cadence précise capable de recréer l'humour de la situation initiale. Le résultat serait ainsi une « équivalence d'effet dramatique et de performance scénique, plutôt qu'une équivalence textuelle »⁸² :

[Ces travaux] lui ont aidé à comprendre comment un script est incarné. Il voulait pouvoir taper du pied au même endroit dans la même ligne de texte dans les deux versions (anglais et français). De plus, il insistait pour que le rythme de la phrase produise des rires de la même intensité au même endroit dans les deux versions.⁸³ (Godard, 2000 : 346)

⁸² Notre traduction libre et contextuelle de « *This demand for equivalence of dramatic effect still privileges the source culture, but it is oriented more towards creating parallels between staged performances than to creating parallel dramatic texts.* » (Godard, 2000 : 346)

⁸³ Notre traduction de « *Working with Gratien Gelinis helped make her aware how a script is "embodied". He wanted to be able to stamp his foot at the same place in the same line in English as in French. Moreover, he insisted that the flow of the sentence produce laughter at the same volume in response to the same line in both versions.* »

2.3 Idéologies, ou rôle de la traduction

Tout comme l’auteur original avait en tête un public précis issu de C1 à qui il souhaitait s’adresser, le traducteur souhaite s’adresser à un public précis dans C2. De sa position, il va interpréter les sources reçues,⁸⁴ les décoder à la manière d’un spectateur, puis les réencoder en un nouvel objet esthétique. Devenu à son tour le nouvel auteur dans ce cycle renouvelé, « libérant le texte original pour un nouveau public » (Bassnett, 2014 : 7) on doit maintenant interroger ses motivations, ses intentions. Car il possède ses propres référents sémiotiques, des émotions, une éducation, une enculturation, des codes théâtraux, des prises de position sociales, culturelles, idéologiques et politiques qui lui sont propres — et, comme nous le rappelle Godard, il s’adresse à une nouvelle collectivité, la culture C2, à un lieu et à un moment précis :

[parce que] le théâtre en tant qu’art social est une énonciation s’adressant à un groupe dans un temps et dans un lieu précis, il doit se conformer plus étroitement aux valeurs de la collectivité, et est donc plus directement lié à l’imaginaire social et à ses représentations symboliques, que d’autres genres artistiques⁸⁵ (Godard, 2000 : 333)

⁸⁴ Le traducteur peut utiliser plusieurs « sources » au moment d’entamer son travail de traduction : une connaissance de la culture synchronique de création C1, un accès au texte original dans sa langue originale, un accès à l’auteur du texte original, afin de lui poser des questions, etc., un accès aux artisans ayant participé à la mise en scène et/ou à la représentation initiale, le souvenir d’avoir vu soi-même une représentation de l’œuvre originale, un accès aux commentaires et critiques générés après la réception de l’œuvre, etc. Plus le nombre de ses sources issues de C1 sera nombreux, plus le Traducteur-Adaptateur pourra prétendre comprendre « les intentions de l’auteur », une notion qui, selon Livingston (2005 : 156), « établit un lien parasitaire » entre l’intentionnalité d’une réponse anticipée d’un public précis dans C1 de l’auteur initial, et le sens cognitif généré par l’œuvre au moment de sa représentation synchronique.

⁸⁵ Notre traduction de « *[because] theatre as a social art is an enunciation addressing a group in a particular time and place, it must conform more closely to the values of the collectivity and so is linked more directly with the social imaginary and its symbolic representations than other genres.* »

Pavis semble acquiescer à la méthode *Skopos* lorsqu'il écrit qu'il suffit de déterminer l'idéologie qui va sous-tendre le travail d'une traduction, pour facilement produire ensuite une œuvre traduite en fonction de cette idéologie :

[l'adaptateur] doit décider d'une tactique, il jugera plutôt la culture de l'intérieur (en s'y incluant), tantôt de l'extérieur (en s'en excluant), il choisira de la rapprocher du public cible ou bien de l'éloigner, il accentuera les différences avec [sa] culture ou les gommara, il l'individualisera et la particularisera ou cherchera à l'universaliser, il voudra la clarifier et la simplifier ou se contentera de la citer avec toutes ses complexités. Tous ces choix sont tactiques, et donc [...] idéologiques et politiques, liés à l'inscription des adaptateurs dans la culture cible [...] La visée une fois établie — et avec elle les présupposés et les implications idéologiques dévoilées — le travail de l'adaptation n'apparaît plus que comme une application pratique pour transférer des formes et des contenus d'un contexte dans un autre. (Pavis, 1990 : 204, 206)

Il est donc valide de s'interroger sur les valeurs et intentions, non seulement de l'auteur original, mais aussi de celles du traducteur. Qui est-il/elle ? Que veut-il/elle ? Chaque motivation, chaque geste ou impulsion d'intentionnalité envers des publics anticipés en C2 aura comme effet de créer des objets traduits bien différents :

Dans la traduction, il n'y a pas de règles qui puissent s'appliquer à toutes les œuvres et à tous les contextes. Plus je pratique le métier, plus ce travail me paraît un jeu d'équilibre entre le subjectif et l'objectif, entre le collectif et l'individuel, entre la langue de départ et la langue d'arrivée. Chaque traducteur a ses motivations, ses critères et ses méthodes. (Gaboriau, 1990 : 48)

D'ailleurs, en ce qui concerne leur fréquence, Bassnett soutient que la théorie des polysystèmes a démontré comment chaque culture (qu'Even-Zohar nomme *littérature*) a utilisé la traduction à dose plus ou moins grande, selon ses besoins idéologiques précis, à différents moments de leur histoire :

[les] littératures bien établies auront tendance à moins utiliser la traduction que les littératures jeunes ou en transition.⁸⁶ (Bassnett, 2014 : 85)

Elle poursuit en indiquant que la traduction a poursuivi un « virage culturel, en considération du contexte, de l’histoire et des conventions de chaque culture » depuis quelques années et que cette réalisation a amené les chercheurs à s’interroger sur les notions de pouvoir qui sont en jeu lors des activités de traduction :

La traduction [...] n’est jamais une activité anodine. Un texte est d’abord produit dans un contexte précis, puis est ensuite transposé dans un autre contexte pour un autre lectorat avec une histoire et des attentes différentes. [...] Il y aura toujours un décalage entre la réception du texte dans son contexte source, et sa réception dans le système cible. [...] Ce qui devenait clair [c’est] [...] à quel point un texte est manipulé et transformé lorsqu’il franchit les frontières linguistiques⁸⁷ (Bassnett, 2014 : 85-86)

On comprend donc que chaque traduction peut être comprise à travers le prisme de ses objectifs politiques et/ou idéologiques. Et c’est dans ce contexte que nous avons imaginé, et que nous proposons maintenant, six (6) types de postures idéologiques pour la traduction esthétique en général, une nomenclature qui, nous le soutenons, pourra s’appliquer tout autant au théâtre et au cinéma, qu’au radioman, à la télévision ou au livre. Pour chaque posture — que nous regroupons en quatre groupes — nous indiquons la position culturelle du traducteur (d’où provient-il, C1 ou C2) :

⁸⁶ Notre traduction libre de « *Established literatures tend to rely less on translations, while newly evolving literatures or literatures in a state of flux are likely to translate more.* »

⁸⁷ Notre traduction de « *Translation [...] is never an innocent activity. A text is produced in one context and is then transposed into another context for another readership with a different history and different expectations. [...] There is always going to be a discrepancy between the reception of a text in the source context and its reception in the target system. [...] What was becoming clear [is] [...] how a text is manipulated and changed as it crosses linguistic boundaries.* »

- i. L’Ambassadeur Culturel (C1)
Le Culturophile (C2)
- ii. L’Interculturel égalitaire (C1)
- iii. Le Colonialiste (C1)
Le Colonisé (C2)
- iv. L’Appropriateur (C2)

Nous soutenons que ces postures idéologiques peuvent s’appliquer, à différents contextes, moments de l’histoire, et différentes cultures à différents stades de leur évolution. C’est la raison pour laquelle nous utiliserons parfois des exemples de différentes périodes pour illustrer chaque idéologie proposée.

2.3.1 L’Ambassadeur culturel et Le Culturophile

Ces deux types de traducteurs désirent présenter une œuvre proche de la culture C2 qui sera appréciée par celle-ci. Typiquement touchés ou émus par l’œuvre originale, ces traducteurs conservent les invariants de la fable et *les intentions de l’auteur*,⁸⁸ tout en modélisant les objets variables de la narration pour une culture qu’ils savent différente, afin d’accommoder la compréhension de ce public anticipé.

Ce travail est typiquement fait avec en tête une production dans un lieu et un temps anticipé : une ville précise, ou même une sous-culture de C2 sera visée par cette production. L’*Ambassadeur Culturel* et le *Culturophile* tendent ainsi à créer des traductions de type *domestication*. Dans les deux cas, le traducteur favorise la culture

⁸⁸ Dans le sens de Livingston (2005)

cible pour la création de sens, mais aussi souvent les idéologies de cette culture. À cause de ce haut degré de domestication, le travail sera souvent spécifique, distinctif et précis, capable d'engendrer beaucoup de sens dans le public anticipé de C2.

La principale différence entre ces deux types de traducteurs est leur position culturelle. *L'Ambassadeur Culturel*, issu de C1, se sent capable de faire le travail, car il possède une excellente connaissance de la langue et de la culture en C2. Mais un nombre plus élevé de ses solutions translatives risque de se retrouver du côté des « génériques » de la culture dominante de C2, plutôt que dans une de ses sous-cultures spécifiques, puisqu'il connaît C2 de *l'extérieur*.⁸⁹

Le *Culturophile* lui, est issu de C2. Il est typiquement un amoureux de C1 ou d'un auteur provenant de C1, et il souhaite partager cet amour avec ses contemporains. Même s'il pourrait échapper quelques subtilités du (con) texte source — puisqu'il n'a pas la même connaissance approfondie de C1 qu'en aurait l'Ambassadeur Culturel — il connaît C1 suffisamment bien pour comprendre l'essentiel du sens original. Mais puisqu'il connaît C2 de *l'intérieur* cette fois, ses solutions seront typiquement extrêmement précises et ancrées dans une finesse et une complexité qui va refléter un milieu très précis de sa propre culture. La domestication — et donc la création de sens pour les publics de C2 risque donc d'être encore plus élevée pour l'œuvre du *Culturophile* que pour celle de l'Ambassadeur Culturel.

Bassnett soutient cependant qu'il y a dans ces postures idéologiques le danger d'occulter les valeurs de la culture source C1 :

⁸⁹ Ici, les termes *intérieur* et *extérieur* sont utilisés dans le sens de Pavis (1990 : 204)

Ce qui se passe lors de la traduction c'est que le texte est reconfiguré conformément aux exigences de la culture cible, et il y a des occasions où cette reconfiguration dissimule ou déforme les valeurs inscrites au texte source ou provenant de la culture source, pour répondre aux attentes de la culture cible.⁹⁰ (Bassnett, 2014 : 86)

Et nous couvrirons ce processus plus en profondeur avec *l'Appropriateur*.

2.3.2 Interculturel égalitaire

Tout comme l'*Ambassadeur Culturel*, ce traducteur travaille à l'intérieur de C1, même s'il connaît C2 pour l'avoir bien côtoyé, ou s'il est lui-même issu de C2.

Dans le cadre de son travail cependant, il/elle remplit ce que nous choisissons de nommer une fonction *marketing* ou un mandat idéologique, auto-imposé par le traducteur lui-même, amoureux de cette culture C1 dans laquelle il/elle vit, ou alors fortement influencé par l'auteur original ou des représentants culturels de C1 désireux de promouvoir cet auteur ou cette culture.

Il s'agit donc d'un travail qui pourrait ne pas être lié à une représentation anticipée précise ou immédiate, mais plutôt qui viserait à augmenter la possibilité qu'une œuvre va être découverte plus tard dans C2.

C'est typiquement la démarche utilisée au Québec depuis 1985,

⁹⁰ Notre traduction de « *What happens in translation is that a text is reconfigured in accordance with the demands of the target culture, and there are occasions when that reconfiguration conceals or distorts the values of the source text or culture so as to meet the expectations of the target culture.* »

date à laquelle le Centre des auteurs dramatiques entreprend des échanges de pièces en traduction avec des partenaires de langue anglaise au Canada, aux États-Unis et en Europe. Avec la mise sur pied de ces programmes, on assiste à un virage important dans le trajet qu'emprunte la traduction puisque la traduction anglaise du répertoire francophone est désormais prise en charge par l'institution théâtrale québécoise, qui préside à la sélection des œuvres à traduire et à leur traduction avant de les exporter à l'extérieur. Contrairement à la médiation habituelle voulant qu'une œuvre en traduction migre d'un contexte culturel à un autre qui la sollicite pour combler un besoin, l'emprunt relève ici d'un désir interne de promouvoir la dramaturgie franco-québécoise et franco-canadienne auprès du public anglophone. (Ladouceur, 2002 : 386)

Ce type de travail translatif est exemplifié au Québec par la traductrice Linda Gaboriau, celle-là même qui a mis sur pied plusieurs des programmes *d'exportation* des pièces au CEAD.

Or, puisque ce traducteur travaille souvent en contact étroit avec l'auteur, les intentions de celui-ci vont souvent primer, et le travail sera donc très proche du travail original synchronique, même si cela pourrait engendrer de l'étrangeté et donc des incompréhensions chez le public en C2.

Par exemple, une verbosité poétique, des expressions ou une cadence langagière précise pourraient être conservées lors de la traduction, même si cela pourrait engendrer une tension dans la compréhension mimétique de C2 — tout le contraire d'une démarche de domestication — quitte à ce que le résultat final ressemble, pour un public en C2, à ce que nous nous choisissons de nommer une étude, ou un regard ethnologique de l'altérité, comme une culture intéressante qu'on découvre au « Canal Découverte » ou au musée d'histoire naturelle, avec un regard scientifique d'analyse ethnographique, l'observation d'une tribu dans un pays lointain, ou d'une culture franchement différente de nous.

Quand le degré d'étrangeté provenant de l'altérité est ainsi trop élevé, on empêche le public de se laisser abandonner à la mécanique du drame ou de sa catharsis habituelle.

Mais dans le contexte d'une traduction de ce type, ces tensions sont typiquement ignorées au profit d'une idéologie qui insiste pour que soient établies des relations interculturelles de type *égalitaire* avec les publics en C2.⁹¹ Voilà la raison pour laquelle nous nommons ce type de traducteur ainsi, alors qu'un observateur situé en C2 pourrait choisir de nommer cette approche idéologique *d'impérialisme*, même en provenance d'une culture qui se définirait elle-même de minoritaire (tout est une question de perspective). Nous tracerons d'ailleurs plus tard des parallèles additionnels avec le traducteur *Colonialiste*.

La posture idéologique de l'*Interculturel Égalitaire* semble assumer que le public en C2, à tout le moins voudra en savoir plus sur la culture C1 de l'auteur. Au pire, à travers ses choix, ce traducteur va imposer à ce public anticipé de C2 de faire l'effort d'en apprendre plus sur C1, ou d'utiliser l'occasion de cette traduction pour faire découvrir la culture C1 à l'autre :

Pour qui travaille-t-on, l'auteur de l'œuvre originale ou le public cible ? Quant à moi, je travaille pour l'auteur [...] Ma façon personnelle de travailler est fort influencée par mon désir de laisser parler le Québec, mon pays d'adoption, et par mon respect pour les auteurs que j'ai le privilège de connaître et de traduire. (Gaboriau, 1990 : 48)

En mettant la voix de l'auteur, et de sa culture, au centre de sa démarche, Gaboriau entendait bien faire résonner la structure même de la langue québécoise en ce que celle-ci devenait un véhicule d'identité politique pour une culture en situation de sentiment

⁹¹ Une position idéologique semblable à celle de Venuti qui s'oppose à la domestication, et à l'hégémonie culturelle des plus « forts ».

d'infériorité. Elle présentait d'ailleurs cette idéologie translative dans un contexte de pouvoir, celle d'une culture qui se sent assaillie de l'extérieur, et qui tente de s'imposer pour sa survie : « Je travaille dans le contexte nord-américain où je participe à l'exportation d'une "culture minoritaire" vers "la culture dominante." » (Gaboriau, 1990 : 48)

Godard (2000)⁹² aussi soutient que c'est cette approche qui a historiquement été privilégiée au Québec. Utilisant les travaux de Gaboriau en exemple, elle souligne que celle-ci semble avoir favorisé des solutions translatives souvent remplies de référents sémiotiques spécifiquement québécois, et que ces choix étaient politiques, ancrés dans un désir idéologique de faire connaître à l'autre sa culture. Car cet acte de communication est typiquement achevé en présentant à l'autre, au tout premier plan, pas tellement de récits québécois, que des formes esthétiques servant de soutien à la diffusion des récits. Ces formes deviennent alors le symbole de l'idéologie identitaire à diffuser. Louise Ladouceur soutient que ces formes deviennent les éléments qui génèrent le plus d'étrangeté — de *québécoisité*⁹³ — en dehors du Québec :

En milieu francophone, le désir d'affirmer une langue et une culture menacées par la cohabitation avec un anglais dominant, devenu la lingua-franca internationale, investit le texte littéraire d'un coefficient identitaire accru que la communication théâtrale a pour effet d'accentuer encore davantage [...] une scène devenue lieu privilégié d'affirmation identitaire et de résistance culturelle. (Ladouceur, 2010 : 184)

⁹² Citant Simon (1994) et Mezei (1984)

⁹³ La *québécoisité* (voir Ladouceur, 2006) est l'ensemble des facteurs internes à une œuvre provenant du Québec – ses référents sémiotiques, ses objets discursifs – qui nous permet d'identifier que celle-ci est bel et bien québécoise. Lorsque ces mêmes référents deviennent des facteurs d'étrangeté pour des publics d'ailleurs, si ces objets étranges sont conservés lors d'une traduction, on parle alors de *québécoisité* (voir Ladouceur, 2000).

Gaboriau elle-même confirme cette approche à la traduction :

Je suis une Québécoise d'adoption, souverainiste. Le miracle d'une société, d'une culture qui a échappé au melting-pot où je suis née, je trouve ça fabuleusement stimulant. Je trouve que la vie artistique et culturelle au Québec est phénoménale, exceptionnelle pour le bassin de population, c'est une culture distincte qui mérite d'avoir tous les moyens pour survivre. (Gaboriau, dans Amyot, 2005 : 66)

Rappelant ses débuts à Montréal dans les années 70, elle confirme que sa démarche à la traduction favorisait ainsi dès le début la culture source plutôt que la culture cible :

Dans ce projet de traduction de la *Nef* il y avait une mission, féministe et culturelle, ainsi qu'une dimension de représentation collective. De quoi satisfaire mes velléités d'ambassadrice culturelle [...] le défi, et la responsabilité, de capter et de transmettre la voix de l'artiste individuel. [...] Je dois avouer un préjugé personnel : je conçois mal que l'on puisse traduire les œuvres d'une culture que l'on ne connaît pas. D'une société dont on n'entend pas les cris et les rires, dont on ne ressent pas les fiertés et les peines. (Gaboriau, 1990 : 45-46)

Il est intéressant de voir comment, dans la citation précédente, Gaboriau utilisait l'expression « Ambassadrice Culturelle » pour nommer sa démarche, alors que nous avons plutôt réservé ce choix pour nommer un traducteur qui choisirait de favoriser les publics de C2 dans les choix de traduction, plutôt que l'auteur ou la culture de C1.

Et alors que, comme le soulignait Gaboriau, le CEAD utilisait des critères économiques dans ses choix d'œuvres à traduire (avoir été un succès au Québec, capable de créer une forte réponse émotive pour les publics synchroniques de C1), cette même considération d'impact émotif (à conséquence mercantile) semble avoir été mise au second plan au moment de passer à la traduction ; dans les années 1980-90, les choix translatifs allaient plutôt s'arrimer aux choix subjectifs de la voix et de la culture de l'auteur, faisant ainsi primer la culture C1, quitte à créer une étrangeté qui garantirait

des réponses émotives altérées ou diminuées en C2. Mais ces choix étaient justifiés par la conviction que l'autre serait intéressé par l'objet ethnologique du Québec, que cet autre posséderait une grande ouverture pour l'altérité québécoise, « refusant [donc] de sous-estimer leur curiosité culturelle pour la connaissance de l'Autre » :

Je me suis toujours rangée du côté de l'auteur en faisant confiance au public, qu'il soit de Toronto ou de Washington, lui prêtant un minimum de curiosité naturelle et le sens de ce qui est universel même si les références sont du Québec. (Gaboriau, dans Amyot, 2005 : 66)

Nous notons comment Gaboriau semble ici intimer qu'une certaine curiosité ethnologique naturelle participe de l'existence « d'Universels Humains » qu'elle semble croire exister chez tous les spectateurs de théâtre.

En traduisant de la sorte, Gaboriau semble avoir voulu mettre l'accent sur les *variables* de la forme extérieure de la performance (ce qu'elle nomme le *style*), plutôt que sur son contenu sémiotique plus profond, celui des *invariants* de la structure narrative :

[j'ai] toujours voulu livrer l'œuvre de l'auteur en captant autant que possible la voix, le style, parce que pour moi le style n'est pas innocent. Un auteur ne choisit pas un style arbitrairement. Ça correspond à une façon de dialoguer avec le monde. Si on choisit un style lyrique, c'est peut-être parce qu'on estime que ce monde où nous vivons manque de poésie ! Ce sont des choix artistiques et littéraires [...] Moi, je me suis toujours rangée, branchée du côté de l'auteur en faisant confiance au public. (Gaboriau, dans Amyot, 2005 : 66)

Nous soutenons qu'il y avait là danger que cette approche créée de l'étrangeté additionnelle pour des publics en C2. Et ce danger sera augmenté d'autant plus que le traducteur de type *Interculturel-Égalitaire* ne connaît pas encore les détails d'une représentation précise future. Au contraire, il traduit pour faire connaître l'œuvre à un marché extérieur, sans vraiment savoir si cela va aboutir à une production dans un lieu et un temps précis. Pour cette raison, plusieurs choix risquent de se retrouver du côté

des référents sémiotiques « génériques » de la culture dominante de C2, plutôt qu'ancrés dans une mimésis sous-culturelle précise, centrée dans un milieu de vie précis en chair et en os. Et la recherche semble indiquer à ce stade-ci qu'une approche plus générique risque de créer un travail plus approximatif, un public potentiellement plus vaste certes (la totalité de la langue anglaise), mais ultimement indifférencié, niant ainsi possiblement l'avantage de ce vaste public anticipé. Ces choix génériques pourraient donc contenir des référents sémiotiques moins stimulants pour les publics en C2, et la création de sens pourrait ainsi avoir moins d'impact, alors que plus une traduction sera socioculturellement incarnée et spécifique — plutôt que générique et agnostique — plus elle saura toucher le public en C2 vers qui elle est destinée.

Par exemple, discutant des *Belles Sœurs*, Sherry Simon (2000 : 28) compare les premières traductions faites par Glassco et Van Burek dans un anglais générique, non controversé et non choquant pour les publics de Toronto, à celles plus récentes faites avec un œil particulier pour les expressions idiomatiques audacieuses (afin de traduire adéquatement le joul), en écossais contemporain ou en yiddish.

Comme Brisset, nous soutenons ainsi que « le public préfère entendre parler de lui-même » (1989 : 58) à travers une expérience cathartique et mimétique, plutôt que de se retrouver face à une forme culturelle étrange, ou une étude de cas ethnologique sur l'autre, dans les deux cas, un travail dont le degré d'étrangeté pourrait empêcher un public non-initié à se plonger dans le cœur de la structure narrative. D'autant plus que la *forme* esthétique théâtrale, toujours spécifique à une culture donnée, implique que le niveau d'étrangeté de la posture Interculturelle-égalitaire engendrera presque toujours une position ethnologique de la réception spectatoriale.

Bassnett est d'ailleurs très dure à l'égard de cette posture. Adoptant une position de responsabilité morale, elle met en garde ceux qui adoptent ainsi l'*étrangéisation* sans se soucier du public anticipé dans la culture d'accueil C2 :

La priorité en traduction doit être accordée au lecteur ou à l'auditeur [...] C'est en terrain dangereux qu'on tente d'imposer le système de valeur de la culture du langage source (LS) sur la culture du langage cible (LC) [...] Le traducteur ne peut pas être l'auteur du texte source, mais en tant qu'auteur du texte cible, sa responsabilité morale se situe avec les lecteurs du langage cible.⁹⁴ (Bassnett, 2014 : 33)

Les méthodologies fonctionnalistes⁹⁵ aussi assument que la compréhension du message en C2 doit primer, le *système modélisant primaire* pour reprendre les paroles de Ladouceur (1995 : 36). Ceci est critique. Parce que dans la traduction à posture *Interculturelle-Égalitaire*, ce sont les normes culturelles provenant de C1 qui déterminent dorénavant l'adéquation de la traduction, plutôt que l'anticipation de la réception des publics en C2 :

Cette inversion de l'axe de médiation va nécessairement agir sur les représentations de la dramaturgie francophone et de l'identité linguistique et culturelle qu'elle met en jeu dans les textes en traduction destinés au Canada anglais et à l'étranger. (Ladouceur, 2002 : 386)

Un danger additionnel guette les traducteurs qui adoptent entièrement cette posture. Si un traducteur devient idéologiquement très proche d'un auteur original en C1, et même revendicateur des normes et valeurs de cette culture C1, son approche au travail de

⁹⁴ Notre traduction de « *The emphasis always in translation is on the reader or listener [...] To attempt to impose the value system of the SL (Source Language) culture onto the TL (Target Language) culture is dangerous ground [...] The translator cannot be the author of the SL text, but as the author of the TL text has a moral responsibility to the TL readers.* »

⁹⁵ Polysystèmes, Skopos.

traduction pourrait alors glisser dans une direction qui s'apparenterait à une posture impérialiste ou colonialiste.

Ce glissement idéologique pourrait s'accroître si un traducteur se retrouvait en position de *faire norme* pour une autre culture, et qu'il décidait qu'il est nécessaire de reproduire la forme originale de C1 à tout prix, sans quoi on trahit l'œuvre originale, son auteur, ou même sa patrie idéologique.

Godard soutient que la posture utilisée par Gaboriau ne rendait pas la vie simple, ni aux publics d'ailleurs, ni aux artisans hors Québec/Nord-Américains, plutôt habitués à un théâtre psychologique ou social :

Le choix de Gaboriau de « capturer la voix théâtrale distinctive des auteurs dramatiques » plutôt que d'adapter les textes à la culture canadienne-anglaise cible, pose problème. Cette stratégie d'étrangéisation déplace le public vers le texte, en négociant les différences culturelles considérables qui séparent les institutions théâtrales québécoises et anglo-canadiennes, qui ont leurs racines, respectivement, dans le symbolisme/surréalisme, et dans le réalisme, avec leurs différentes considérations du langage.⁹⁶ (Godard, 2000 : 341)

Selon Godard, Gaboriau voyait dans la domestication une position condescendante à l'égard des publics en C2 tellement elle les croyait curieux de ce que le Québec avait à dire, alors que les publics en C2 étaient en fait déroutés par tant d'étrangeté. Ladouceur abonde dans le même sens :

⁹⁶ Notre traduction de « *Gaboriau's choice to "capture the distinctive theatrical voices of the playwrights," rather than adapting the texts to the target English-Canadian culture, poses difficulties. A foreignizing strategy of moving the audience to the text, it must negotiate the considerable cultural differences separating Quebec and English-Canadian theatre institutions, which have their roots, respectively, in symbolism / surrealism and in realism, with their different evaluations of language.* »

Ne partageant pas l'inquiétude linguistique dont le texte francophone est porteur, le public anglophone conçoit mal que l'acte de parler puisse être le lieu d'un tel investissement, l'objet de tant d'insistance. Selon Linda Gaboriau [...] c'est le reproche que les critiques anglophones adressent le plus souvent au théâtre québécois contemporain. (Ladouceur, 2006 : 50-51)

Dans un contexte de manque de plausibilité⁹⁷ engendré par l'absence de réalisme, doublé d'un trop-plein disproportionné de la langue, nous soutenons qu'une telle esthétique de l'étrangeté (la *québécoitude* née de la spécificité québécoise) sera alors rejetée⁹⁸ par un public en C2 qui ne s'y reconnaîtra pas. Gaboriau elle-même confirme cette possibilité, en soulignant qu'elle conçoit que le public anglophone ne soit pas naturellement réceptif à la langue généreuse inhérente de tant de pièces québécoises :

Plusieurs de mes traductions pourraient porter, au moins dans l'esprit des anglophones, les étiquettes « lyrique », « poétique », « rhétorique », « verbeuse », « caricaturale » ou « excessive » [...] Sans tomber dans des généralisations simplistes, je crois que l'on peut dire que le théâtre anglophone — canadien et américain — est surtout la scène d'exorcisme et d'identification psychologiques. Quand le spectateur anglophone s'assoit dans une salle de théâtre, il ne s'attend pas à une célébration de la parole ni à l'articulation d'idées. (Gaboriau, 1990 : 47)

À cette dernière remarque de Gaboriau, nous suggérons plutôt la possibilité que le manque d'intérêt de certains publics, peu importe leur culture ou langue maternelle envers des types de performances empreintes de trop d'étrangeté sémiologique, puisse être semblable à la réaction que le public peut avoir face à l'étrangeté produite par des œuvres postmodernes dont nous parlions plus tôt : un processus de rejet⁹⁹ à travers

⁹⁷ Voir Eidinow et Ramirez (2016)

⁹⁸ Dans le sens « *Encoding-Decoding* » de Hall (1973)

⁹⁹ Voir McKee (1997 : 43-66), Danan (2010 : 46-48) et Hall (1973)

l'abandon progressif de la structure narrative, au profit d'une *forme* esthétique dépourvue de sens cathartique ou mimétique pour des publics en C2.

Utilisant l'expression « *style* » à l'inverse de Gaboriau pour nommer une domestication systématique qu'il croit préférable à l'étrangeté, Wellwarth soutient d'ailleurs que :

Le premier principe de la traduction théâtrale est le style. Par style, j'entends cette capacité à camoufler la provenance d'une traduction. En d'autres termes, le style est ce qui permet à une pièce d'être entendue comme si elle avait été écrite initialement dans la langue cible/dans le cas d'une œuvre moderne, dans le style socialement accepté de la langue cible.¹⁰⁰ (Wellwarth, 1981 : 142)

Son argumentation est simple. Si un public fait face à une parole qui semble *manquer de naturel* (« *stilted* ») dans une culture donnée, ce public n'y prêtera pas son attention pleine et complète. On retrouve dans cette théorie des échos aux questions de plausibilité.

Nous soutenons aussi qu'une traduction empreinte de trop d'étrangeté (*québécoisité* ou autre) sera difficilement capable de reproduire du sens dramatique et cathartique à l'extérieur de sa culture d'origine.¹⁰¹ Et ce type de rejet¹⁰² pourrait être amplifié si le contenu performatif est perçu par C2 comme étant une revendication idéologique poussée par C1, alors que C2 ne partage pas cette vision du monde. Nous le verrons

¹⁰⁰ Notre traduction de « *The first principle of play translation is style. By style I mean the quality that conceals a translation's provenance. In other words, style is that which causes a play to sound as if it had originally been written in the target language / in the case of a modern work, in the socially accepted style of the target language.* »

¹⁰¹ Autre qu'un intérêt ethnologique. Or, si le public sait à l'avance qu'il va être placé devant une bonne dose d'étrangeté, ce public – souvent des spécialistes – ne va alors probablement pas s'attendre à une réaction cathartique, et risque donc d'être moins déçu.

¹⁰² Dans le sens de Hall (1973)

plus tard, les contenus idéologiques impérialistes ou *Colonialistes* risquent fortement d'être rejetés de cette façon. Nous soutenons donc qu'au moment de décider si on va procéder à la traduction d'une œuvre pour un public anticipé en C2, qu'il faudrait idéalement faire une analyse en amont, afin de déterminer si cette œuvre contient une quantité élevée de *québécoité* qui risque de devenir un trop-plein de *québécoitude*, lors de la traduction, ce qui annulerait ainsi, pour le public en C2, la mécanique du drame.

Est-il possible que ce choix idéologique conscient et déterminé de vouloir créer de l'étrangéité pour des publics en C2 soit historiquement liée à la faible dissémination du théâtre québécois aux États-Unis ? Selon Godard (2000 : 343), l'étrangéité résultant de l'approche qui a été pratiquée par les traducteurs du Québec dans les années 80-90 a souvent empêché au public hors Québec de faire l'expérience des mêmes émotions cathartiques aux mêmes moments où l'auteur original (québécois) les avait inscrites pour le public en C1.

Et lorsqu'on confie plutôt la traduction de textes québécois à des traducteurs hors Québec, Godard (2000 : 341) soutient qu'ils ne reproduisent généralement pas ce modèle *Interculturel-Égalitaire*, mais qu'ils se tournent plutôt vers le genre de solutions qu'adopterait un traducteur que nous nommons *Culturophile*.

Gaboriau s'est d'ailleurs rapproché de ce modèle plus tard, lors de ses collaborations avec Gratien Gélinas et Daniel Danis (« Cendres de Cailloux », 1993), dans un contexte que Godard nomme un « changement d'orientation de la traduction vers des objectifs dont la primauté serait désormais la performabilité et les impératifs commerciaux et économiques, qui transforment les théâtres canadiens dans une dynamique de marché, et moins vers celles de considérations d'unité nationale. » (Godard, 2000 : 346)

Gaboriau elle-même semble d'ailleurs soutenir cette approche depuis quelques années :

rien n'est plus universel qu'un drame (ou parfois une comédie) bien campé, bien incarné dans le local ou le particulier. Les personnages des auteurs québécois se débattaient avec les drames qui ne cessent de poursuivre l'humanité : l'individu face à sa société, sa famille, ses relations amoureuses, ses rêves, ses échecs (Gaboriau, 2008 : 86)

Ladouceur souligne comment les traducteurs du Québec semblent s'être tourné ainsi vers une approche *Culturophile* après le référendum de 1995 :

C'est à un anglophone ancré dans un contexte unilingue que s'adressent les traductions anglaises d'une dramaturgie franco-canadienne plus récente, qui préfère effacer l'interférence des codes français et anglais dans des traductions destinées à un auditoire pour qui ce phénomène ne correspond à aucune réalité et pourrait se charger d'exotisme. (Ladouceur, 2000 : 391)

Killick soutient d'ailleurs que même en évacuant la québécoïté, et en la remplaçant par des référents sémiotiques familiers aux publics C2 (de Toronto et de Hartford, CT.), *Albertine en cinq temps* de Michel Tremblay a su recréer l'émotion, et même une musicalité langagière qui a survécu au processus de traduction :

La plupart des journalistes de théâtre torontois s'unissent [...] pour louer « l'énorme humanité » de ce portrait de la femme, la compassion immense [...] et la valeur universelle de la rage qui l'habite [...] *Tremblay's writing has a sweet poetic ring, yet the acid tones are never far away [...] The language has a haunting poetic quality and the women's speeches cut into and mingle with each other, forming harmonies or jarring discords in a style more commonly found in music.* (Killick, 2012 : 55, 57)

La question se pose alors. *L'Albertine* de Montréal est-elle vraiment si différente d'une *Albertine* en chair et en os habitant South London et parlant cockney ? Ou de toutes les autres *Albertines* issues de milieux socioéconomiques difficiles, et élevées dans les années 30 ? Une *Albertine* dominicaine du Bronx ? C'est pourtant bien ce qu'on avait proposé à Michel Tremblay pour ses *Belles-sœurs* (mais qui n'a pas marché ultimement) :

on lui avait proposé au début des années 1980 une adaptation américaine des *Belles-Sœurs* pour Broadway dans laquelle l'action serait transposée à New York dans le quartier du Bronx et les rôles seraient joués par des interprètes noires. (Ladouceur, 2011 : 103)

Nous soutenons que plusieurs autres cas de figure auraient été possibles pour *Albertine* : une *Portoricaine* vivant à East Los Angeles ; une africaine-américaine *col bleu* des banlieues de Détroit ou de Memphis ; une Amérindienne du nord de l'Alberta. Ou même une descendante d'une famille *French-Canadian*, de *Cohoes, New York*, en banlieue d'Albany, ou alors d'un village sans opportunité économique du nord du Maine.

Comme Sherry Simon, à ce moment-ci du travail, nous soutenons que toutes ces variations vernaculaires honnêtes et justes pourraient succéder à recréer ce type de récit québécois, si on prenait la peine de faire un travail d'adaptation minutieux :

[une] classe urbaine défavorisée et souffrant [...] d'impérialisme culturel, une langue vernaculaire qui peut être mise en contraste avec la version normative de cette langue, une qui peut véhiculer des archaïsmes et des variétés de langues diverses, qui dispose de ressources riches pour véhiculer colère et blasphème.¹⁰³ (Simon, 2000 : 29)

Louise Ladouceur avait d'ailleurs détecté des parallèles culturels et thématiques semblables en examinant les pièces de Tennessee Williams traduites par Michel Tremblay pour le Québec¹⁰⁴ :

¹⁰³ Notre traduction de « *[an] urban underclass suffering from [...] cultural imperialism, a vernacular that can be contrasted with the standard version of the language, that can convey archaisms and diverse language varieties, that has rich resources to convey anger and blasphemy.* »

¹⁰⁴ Nous soutenons qu'il n'y a pas de différence significative dans les façons d'aborder le travail d'une langue quelconque « x » vers une autre « y », et nous traçons donc des parallèles entre des traductions anglais vers français, et pour d'autres, français vers anglais.

[les] textes de Williams mettent en scène ce que Darryl Erwin Haley appelle « a rhetoric of outcasts » [...] Rejetés et méprisés, ces parias ont beaucoup en commun avec les personnages de Tremblay, enlisés dans leur misère, incapables d'échapper au ghetto intérieur et extérieur dans lequel ils vivent au sein d'une société dominée par des élites bien-pensantes qui les ont reniés. (Ladouceur, 2011 : 101)

Comme pour toutes les autres cultures ailleurs, nous soutenons que les personnages des pièces québécoises peuvent être analysés à travers le prisme des personnages archétypes,¹⁰⁵ sans même devoir considérer la langue, et que tant qu'un traducteur possédera la patience de véritablement rendre ces réalités humaines spécifiques, plutôt que d'utiliser des solutions génériques, la référence sémiotique sera augmentée pour des publics en C2.

Killick soutient également cette approche :

Le point de départ pour un voyage réussi [...] est une traduction qui réunit autant que possible à parts égales [...] un parler familier et une parole poétique, de sorte que cette langue savamment théâtralisée soit perçue comme naturelle par des spectateurs qui, dès lors, l'acceptent sans problème dans sa double composante réaliste et lyrique. (Killick, 2012 : 66)

Dans la mesure où l'on peut réussir les deux en même temps, c'est-à-dire recréer la structure et la catharsis narratives, tout en conservant une information ethnologique ou une forme esthétique intrigante pour C2, qu'une telle approche mixte pourrait également être privilégiée.¹⁰⁶

¹⁰⁵ En référence à Robert McKee (1997 : 43-66)

¹⁰⁶ Assumant que la pièce à être traduite possède une quantité d'étrangeté suffisamment négligeable pour être une bonne candidate à cette traduction.

Pavis aussi soulignait cette solution possible :

Une troisième solution, voie moyenne d'ailleurs la plus fréquemment employée, consiste à transiger entre les deux cultures, à produire une traduction qui soit comme un « corps conducteur » entre les deux cultures et qui ménage proximité et éloignement, familiarité et étrangeté. (Pavis, 1990 : 157)

Car nous ne soutenons pas ici que la culture québécoise n'est pas intéressante hors-Québec. Au contraire. Il y a une différence importante entre la québécity qui crée l'étrangeté et le rejet, et une québécity qui, même lorsque conservée, peut informer les publics d'ailleurs sur des spécificités culturelles intéressantes de la société québécoise, tant qu'on offre à l'altérité une clé pour comprendre celle-ci.

2.3.3 Le Colonialiste et le Colonisé

Ce type de traducteur — qu'il soit issu de C1 (*Colonialiste*) ou de C2 (*Colonisé*) — va également créer des traductions qui seront typiquement approximatives et génériques, plutôt que spécifiques à des sous-cultures précises de C2. Pourquoi ? Parce que ce type de travail sera typiquement réalisé par des intervenants issus d'organismes commerciaux qui vont anticiper un public C2 indifférencié — des *clientèles* — en assumant d'emblée qu'il est acculturé à C1, et donc déjà capable de comprendre les référents sémiotiques les plus importants, sans qu'on doive prendre le temps de faire des changements supplémentaires plus spécifiques ou plus précis.

Souvent, les thématiques des structures narratives visées par cette approche à la traduction vont contenir des invariantes à saveur universelle, ce qui pourra à tout le moins permettre au sens d'être généré même si les variables de la narration, elles, pourraient ne pas être simples à comprendre. On retrouve dans cette vaste catégorie :

- 1) les films américains traduits à Paris avec l'accent parisien, mais présentés tel quel au Québec sur TVA ;
- 2) les pièces de théâtre américaines traduites (et jouées) en *québécois*, mais qui ont conservé les noms (de personnages, de lieux, etc.) en anglais, et plusieurs tournures de phrases anglophones qui n'ont pas d'équivalents au Québec, résultant en une domestication et/ou une *québécité* partielle :

[à] partir de 1988 [...] les personnages des pièces traduites vont conserver leur identité américaine tout en parlant une langue québécoise vernaculaire plus ou moins accentuée selon la pièce. Si ce procédé convient aux pièces états-uniennes, et non aux pièces françaises, c'est que l'action se situe dans un lieu que le public connaît peu ou pas du tout et que les personnages y habitent parlent une langue qu'on connaît plus ou moins. Ce flou référentiel crée une disponibilité qui permet d'avoir recours au français québécois pour des personnages américains sans miner la crédibilité du dialogue. (Ladouceur, 2011 : 98)

Cette position de Ladouceur nous semble incomplète. Nous soutenons que si le public ne reconnaît pas un endroit géographique, il va tout de même percevoir que cela n'est pas le Québec, créant naturellement un sentiment d'étrangéité qui va accentuer les chances de rejet (au sens *Encoding-Decoding*) et augmenter ainsi la possibilité que l'œuvre soit reçue par le public à travers une posture de perception ethnologique.

Ce qu'elle décrit comme un *flou référentiel* va, en fait, devenir un *flou sémiotique* où le public ne va pas complètement s'investir, puisqu'il ne s'y reconnaîtra pas entièrement.

Pour cette raison, la posture *Colonialiste/Colonisé* nous semble être une approche qui diminue les chances de générer, chez le public en C2, une relation mimético-sémiotique à la structure narrative, aux situations, et aux personnages de l'œuvre.

3) Autre élément de cette catégorie, des pièces américaines traduites à Montréal dans un français soi-disant *international normalisé* pour — par exemple — faire « *perler en fausset* »¹⁰⁷ le personnage de *Blanche* dans *Un Tramway nommé Désir*, alors que dans sa version originale elle possédait un accent bien marqué du Mississippi :

Parfois les résonances familiares et locales me paraissaient incompatibles avec l'époque ou le milieu de la pièce originale. Ce qui donnait au spectacle une impression d'incohérence ou d'inachevé. Parfois, je me suis sentie intellectuellement et artistiquement trichée — comme si l'on m'avait privée d'une rencontre culturelle intégrale. Comme si l'on avait douté de mon intérêt, et pour l'universel et pour la différence. (Gaboriau, 1990 : 48)

Même si elle continue de proliférer, nous soutenons que la posture de traduction *Colonisée* s'arrime aujourd'hui bien mal avec le chemin parcouru. Par exemple, à partir des années 1970, le *franco-français*¹⁰⁸ des anciennes traductions parisiennes a été retiré des productions québécoises, et les pièces anglophones ont été retraduites au Québec pour plutôt affirmer « l'invention du soi, » (Brisset, 1990b : 58) une *québécoité* basée sur le *franco-québécois*. Lorsqu'on pense que même les gens hautement cultivés au Québec utilisent une langue franchement différente de celle de la France, il est absolument étonnant de voir ce genre de solution translative — cette forme de français soutenu qui sonne toujours faux — continuer d'être encore choisi et utilisé dans les théâtres québécois.

Nous faisons l'hypothèse que cela pourrait être dû au phénomène suivant : nonobstant une culture théâtrale donnée, si celle-ci est née d'une influence coloniale, la langue de la mère-patrie participera elle-même d'une esthétique de l'étrangeté, et s'opposera à la langue vernaculaire/à l'accent parlé par cette culture colonisée. Au Québec, la

¹⁰⁷ Notre propre expression.

¹⁰⁸ Pour reprendre l'expression de Brisset.

normativité française/le français soutenu, participe ainsi d'une esthétique de l'étrangeté qui agit comme facteur de rejet (à la Stuart Hall) de la forme théâtrale dans son entier.

En s'accrochant à cette convention que nous croyons ridicule et dépassée, les artisans du théâtre québécois empêchent sciemment une croissance possible du public théâtral potentiel qui y voit un signe d'étrangeté qui ne colle pas à leurs vies.

Or, tout comme pour l'*Interculturel Égalitaire*, la création de sens lors d'une posture *Colonialiste/Colonisé* pourrait être réduite pour le public de C2, si celui-ci n'est pas tout à fait familier avec chaque aspect de C1, ou si certains choix translatifs créent des situations culturelles mimétiques qui n'existent tout simplement pas dans C2.

Sauf qu'ici, les traducteurs qui choisissent ces solutions semblent peu se soucier d'une réception mitigée possible, ou alors justifient leurs choix douteux par des codes théâtraux ou culturels existants qu'ils ne remettent malheureusement pas suffisamment en question, selon nous.

2.3.4 Appropriateur

Tout comme le *Culturophile*, l'*Appropriateur* provient de la culture C2. Mais si le premier voulait faire découvrir une œuvre à ses contemporains par amour ou par admiration de C1, le dernier souhaite plutôt utiliser l'œuvre issue d'une autre culture pour remplir un mandat idéologique clair et précis dans la sienne.

À noter que nous utilisons le vocable *Appropriateur* dans le contexte d'une utilisation d'un matériel étranger à des fins clairement idéologiques en C2, une utilisation qui dépasserait largement le geste de *domestication* souvent utilisé par le *Culturophile*. Car nous pourrions en effet faire l'argument que le processus de domestication est déjà en

soi une forme d'appropriation. Mais nous allons couvrir la question de l'appropriation culturelle plus tard.

En ce qui concerne le travail de *l'Appropriateur*, si les *intentions de l'auteur* (dans le sens de Livingston, 2005) peuvent quand même être respectées pour maintenir l'ossature de la structure narrative en place, le résultat de la traduction sera typiquement empreint de plusieurs changements pour remplir le(s) rôle(s) idéologique(s) que ce traducteur lui réserve :

- a) **Co-option culturelle** — Augmenter le répertoire pour une culture en émergence, et le sentiment identitaire de celle-ci, dans une littérature en devenir — telles plusieurs traductions faites au Québec, pour des publics québécois, à partir des années 1960 :

La démarche initiale, quasi-constante, est de chercher comment transposer la pièce étrangère au Québec. [...] Cette démarche devient presque systématique [...] [les] nombreuses adaptations de pièces étrangères où le propos, le lieu de l'action, le nom et la fonction des personnages sont transposés au Québec [...] des œuvres ainsi naturalisées, dépouillées de leur particularisme [...] Pour faire accepter une œuvre étrangère, qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre ou d'un roman, mieux vaut escamoter son origine et, si possible, la faire passer pour une œuvre locale. (Brisset, 1990b : 56-57)

Loin d'être unique au Québec, ce phénomène semble être lié au processus de création, d'établissement ou de renforcement de l'identité culturelle d'un peuple face à une culture dominante.¹⁰⁹ Nous suggérons que ce phénomène ressemble à une forme de domestication systématique ayant comme objectif la fabrication d'un manteau culturel

¹⁰⁹ Voir Even-Zohar (1978)

qu'on jugerait manquant, ou alors l'établissement d'une légitimité culturelle qu'on jugerait insuffisante, comme le soutenait Brisset :

Le moment est venu de rompre avec l'héritage linguistique et culturel de la France, car il entrave le plein épanouissement de l'*homo quebecensis*. [...] la reterritorialisation des œuvres étrangères détermine en bonne part leur acceptabilité (Brisset, 1989 : 54)

Il apparaît que certaines cultures se considérant « en devenir, » utilisent souvent les discours esthétiques étrangers, et Brisset avait déjà souligné ces phénomènes dans un contexte québécois :

Entre le contenu du texte original et la pragmatique du milieu récepteur, le sujet traduisant établit des priorités que la confrontation du texte d'arrivée avec le texte de départ permet de repérer. Dans une société donnée, ces priorités font système. (Brisset, 1989 : 53)

Cette observation de Brisset s'applique également au travail du traducteur que nous avons nommé *Interculturel-Égalitaire*, cependant dans une inversion à 180 degrés : ce qui *fait système* en C2 dans le contexte d'une *Appropriation*, va également *faire système* en C1 lorsque l'*Interculturel-Égalitaire* va faire des choix qu'il croit bon d'imposer à C2. C'est dans ce contexte précisément qu'on peut dresser des parallèles idéologiques entre l'*Interculturel-Égalitaire* et le *Colonialiste*. Ironiquement, Linda Gaboriau — le porte-étendard québécois de l'approche *Interculturel-Égalitaire* pour les traductions destinées à l'extérieur du Québec — avait du même souffle défendu les bienfaits de l'*Appropriation*, pour des publics du Québec :

Pour les traducteurs québécois, qui doivent traduire des œuvres étrangères vers le français, la question se pose autrement. Le désir d'éviter la vieille aliénation d'une langue théâtrale importée peut amener le traducteur québécois à opter pour la couleur très nette de la langue parlée ici. Des accents familiers qui, au lieu d'amener le spectateur au pays de l'auteur, le retiennent plutôt « chez nous ». (Gaboriau, 1990 : 48)

Cette posture d'*Appropriation* est autant aimée que détestée : en tant que mécanisme de *domestication*, on apprécie sa capacité efficace de ramener vers soi une œuvre étrangère et de la faire comprendre aisément à nos publics. Mais en même temps, plusieurs auteurs (ici, Michel Tremblay et André Brassard) répugnent souvent à son utilisation pour *leurs* œuvres, lorsque celles-ci doivent subir des traducteurs utilisant la *domestication* vers d'autres cultures C2 :

l'aspect folklorique de la langue manquait [...] [Mes] pièces ne seront jamais aussi bonnes en anglais qu'en français [...] Fatal. Avec un texte dont l'atout principal est la langue, vous en perdez au moins un tiers.¹¹⁰
(Michel Tremblay et André Brassard, dans Koustas, 1995 : 536)

Est-ce que Shakespeare se serait plaint que ses *blank verse/iambic pentameters* soient traduits en *alexandrins* lors du passage au français ? Est-ce que Tennessee Williams se serait plaint des traductions faites par Tremblay pour le Québec ? Clairement, certains aspects du langage initial seront toujours perdus lors d'une traduction, à cause des référents sémiotiques qui doivent maintenant s'adresser à une culture C2 qui possède ses propres référents symboliques différenciés. Mais qu'à cela ne tienne, *l'Appropriation* est quand même mal vue parfois par certains, une forme « d'ethnocentrisme qui interfère avec le véritable acte d'échange » de dire Koustas (1995 : 530). Or, le véritable échange interculturel, porteur d'espoir pour une meilleure entente entre les peuples, cette noble mission est-elle servie de la façon la plus efficace en plaçant des publics qui ne connaissent pas une culture d'ailleurs devant des doses d'étrangetés narratives qui n'ont aucun sens pour eux ? Patrice Pavis fait le vœu qu'on puisse éventuellement en arriver à faire la part des choses :

¹¹⁰ Notre traduction de « *[the] folkloric aspect of the language was missing [...] [My] plays will never be as good in English as in French [...] Fatal. With a text whose main asset is the language, you lose at least a third of it.* »

[les] adaptateurs se placent toujours du côté des récepteurs en simplifiant et modélisant quelques éléments-clé de la culture source. En ce sens, ils ont nécessairement une position ethnocentriste, mais, conscient de cette perspective déformante, ils peuvent relativiser ce décalage et faire prendre conscience des différences. (Pavis, 1990 : 21-22)

- b) **Adaptations esthétiques** – Un traducteur Appropriateur peut également faire des cooptations culturelles dans un contexte d’adaptation esthétique jumelées à ce que nous nommons l’hyperdomestication.

Par exemple, la version des *Belles Sœurs* dans sa version écossaise, *The Guid Sisters*¹¹¹ — conçue pour être vue par un public écossais. Dans ce type de posture, plusieurs objets *variables* de la narration sont changés afin d’accommoder la compréhension anticipée des publics de C2, incluant les niveaux de langage, qui seront typiquement modulés ou choisis pour illustrer la position économique ou sociale de chaque personnage, afin que cette position soit congruente à la situation sociale ou culturelle qui sera montrée en mimésis sur scène. C’est en partie pour cette raison qu’on retrouve souvent des adaptations contemporaines conçues par *Appropriation*, afin de franchir la distance diachronique culturelle et ramener les symboles cognitifs à une nouvelle synchronie centrée sur la culture C2, comme le *McBeth* traduit par Michel Garneau¹¹² :

[l’usage] du franco-québécois est inédit pour représenter Shakespeare. Le phonétisme joue donc ici le rôle d’un actualisateur spatio-temporel de nature à induire, chez le spectateur, une resémantisation doxologique du dialogue. (Brisset, 1989 : 58)

¹¹¹ Tremblay (2000)

¹¹² Shakespeare (2018)

Adoptant la position de Wellwarth (1981) sur les niveaux de langage et la langue vernaculaire, la traductrice Michèle Laliberté, même si elle avait initialement eu des préjugés envers le processus d'adaptation, en était venu à la conclusion qu'une approche complète de domestication était la seule façon de faire sens alors qu'elle entreprenait la traduction de *Der Müll, die Stadt und der Tod* de Rainer Werner Fassbinder (1975) pour un public montréalais :

[je] ne voulais pas faire parler les prostituées de la pièce en argot parisien. Je traduisais cette œuvre pour qu'on puisse la jouer à Montréal. Il me fallait donc traduire pour un public montréalais, en essayant de respecter le plus possible les niveaux de langue de l'original. [...] Il était donc primordial de faire en sorte que le spectateur ne se rende pas compte que la pièce avait été traduite. Je tenais à ce qu'il ait l'impression qu'elle avait été écrite directement en québécois. (Laliberté, 1995 : 519)

Laliberté soulignait combien sa traduction du vernaculaire allemand par le jocal québécois était mal vue, que cette langue vernaculaire n'était pas la bienvenue sur les scènes de Montréal, même dans le Québec post-Tremblay de 1995. Mais refusant la position défendue (entre autres) par la thèse d'Antoine Berman¹¹³, elle écrivait :

cette affirmation dérive directement de cette attitude méprisante envers les langues vernaculaires qu'entretient jalousement l'élite intellectuelle française. On ne retrouve pas de pareilles affirmations dans le monde anglophone. De plus, en ce qui concerne le théâtre, où « le public, la culture cible [...] vérifient immédiatement si le texte passe ou non ! », ¹¹⁴ on est en droit de voir les choses d'un autre œil. (Laliberté, 1995 : 520)

¹¹³ Voir Berman (1985)

¹¹⁴ Citant Pavis (1987)

Voilà un exemple de l'importance du public que nous soutenions plus tôt. Pavis explique pourquoi de telles pressions s'exercent contre certains types de traduction :

La visée des adaptateurs et leur travail d'adaptation et d'interprétation sont influencés par la culture « cultivée », à savoir la culture d'un sous-groupe restreint qui possède (ou s'arroge) la connaissance, l'instruction, le savoir et le pouvoir de décision. Cette culture « concentrée » devient un code méthodologique (Pavis, 1990 : 19)

Comme Pavis, qui écrivait aussi que « la traduction passe par [...] les oreilles des spectateurs » (Pavis 1990 : 135), nous soutenons que c'est ultimement ce public qui va évaluer le travail, autant de l'auteur que du traducteur, et qu'on a intérêt à s'armer si on souhaite le mettre face à du matériel où il ne va pas se reconnaître :

[le] spectateur est le dernier et le seul garant de la culture qui lui parvient, qu'elle soit étrangère ou familière. Tout [...] repose désormais, le spectacle terminé, sur ses frêles épaules (Pavis, 1990 : 23)

Et Laliberté justifiait ainsi sa position :

Pour qui traduit-on le théâtre au Québec ? [...] Est-ce que les Américains traduisent le théâtre en fonction de ce que pourront en comprendre les Anglais ? Est-ce que les Mexicains tiennent compte des Espagnols ? (Laliberté, 1995 : 522)

C'est elle d'ailleurs qui nous avait donné l'idée de la posture idéologique *Colonisé* :

Le fait de ne pas pouvoir accepter d'entendre la langue québécoise sur scène démontre qu'une certaine catégorie de spectateurs sont encore aux prises avec les reliques du colonialisme culturel : « Ils considèrent leur langue comme incapable de traduire un langage étranger de niveau équivalent. » ¹¹⁵ (Laliberté, 1995 : 523)

¹¹⁵ Citant Lefebvre et Ostiguy (1978)

Nous rappelant les travaux en neurosciences concernant la plausibilité et la crédibilité requises dans les narrations,¹¹⁶ nous notons que Laliberté semble utiliser ici une argumentation semblable :

[il] faut que le langage des personnages soit crédible pour un public spécifique lors de l'énonciation. Parce qu'au théâtre, cette énonciation est pourvue d'une connotation affective. « L'objet du contrat est l'échange du plaisir/désir : les conditions de l'échange dépendent de la situation de la communication [...] la reconnaissance ou le déni de son imposture »¹¹⁷ (Laliberté, 1995 : 522)

Nous soutenons également que de placer un public devant une œuvre emplie d'étrangeté, sans domestication, le force à devoir d'abord apprendre la culture de l'autre, faute d'engendrer une perte significative du sens, et d'ainsi annuler unilatéralement le contrat théâtral plaisir/désir/catharsis implicite à l'expérience théâtrale :

[il] se produit un effet de distanciation lors de la réception, puisque l'auditeur n'est pas en mesure de reconnaître quoi que ce soit : il n'y a aucun réseau de connotations possible. [...] On peut certes chercher à sauvegarder l'originalité nationale et culturelle d'une pièce [...] en demandant au spectateur de faire l'effort de s'adapter [...], mais cette espèce de traduction restera toujours une tentative d'avant-garde, destinée à un public restreint¹¹⁸ [...] [n'est-il] pas incongru d'entendre des noms allemands lorsque les personnages s'expriment en québécois ? (Laliberté, 1995 : 523-524)

Sens diminué, public restreint, impact mitigé. De nouveau, le public se retrouve alors devant un objet qu'il doit médier à travers une étude ethnologique, plutôt que par le

¹¹⁶ Voir Eidinow et Ramirez (2016)

¹¹⁷ Citant Helbo (1983 : 43)

¹¹⁸ Citant Mounin (1968)

plaisir engendré par une structure narrative fictionnelle. Cela peut être vrai, autant pour les Québécois que pour les publics de Toronto placés devant les premières traductions des œuvres de Michel Tremblay. Celles-ci, construites exprès pour produire un esthétisme de l'étrange pour des raisons d'idéologie politique,¹¹⁹ injectaient un accent joual artificiel dans la traduction anglaise, produisant un degré élevé d'étrangeté (ici appelé *altérité* par Louise Ladouceur) :

Les belles sœurs de Tremblay, dans une traduction anglaise de John Van Burek et Bill Glassco (...) le recours à l'accent injecte une hétérophonie artificielle dans les dialogues puisqu'elle ne correspond à aucun usage réel pour un public anglophone unilingue non soumis au contact avec d'autres langues et au métissage qui en résulte. Dépouillée d'une vraisemblance pourtant nécessaire à l'esthétique néoréaliste de la pièce cette façon de livrer le texte accentue l'altérité du portrait peu flatteur qu'il dessine (...) le public anglophone est porté par conséquent à se distancier de personnages qui lui sont de toute évidence étrangers. (Ladouceur, 2006 : 53-54)

L'objet théâtral ainsi traduit avec un haut degré d'étrangeté devient un objet ethnologique, plutôt qu'un ensemble de référents sémiotico-mimétiques culturellement familiers. Le public ne s'y reconnaît pas, et rejette¹²⁰ alors le discours de la pièce (et la pièce elle-même). Si ces premières traductions de Tremblay à l'extérieur étaient ainsi de nature Colonisée (Van Burek et Glassco produisant un résultat d'étrangeté en assumant des publics torontois familiers avec le joual québécois) les traductions ultérieures vont plutôt adopter une posture mi-Culturophile/mi-Appropriation — et Michel Tremblay va adopter le même processus au moment de traduire les œuvres de Tennessee Williams pour le Québec :

¹¹⁹ Voir Ladouceur (2006 : 55) et Ladouceur (2007 : 37)

¹²⁰ Dans le sens de Hall (1973)

Les textes américains traversaient deux fois l'Atlantique avant de nous parvenir et se faisaient traduire dans une langue, dans un accent plutôt, qui n'était pas le nôtre. (...) Au moins, le québécois est une langue nord-américaine. Ce que ne sera jamais le français de France. [...] Mes fruits sont nord-américains même si mes racines sont françaises. Je serai toujours plus près de la culture nord-américaine que de la culture française. (...) Les Français traduisent mal les Américains parce qu'ils se sentent au-dessus d'eux [...] Un bon traducteur c'est quelqu'un qui respecte le texte (Tremblay, dans Ladouceur, 2006-TTR : 23-24)

- c) **Propagande** — Autre dessein possible de l'Appropriateur, celui de communiquer un message idéologique et/ou politique précis à C2.

Nous retrouvons un exemple concret de cet objectif dans cette discussion de Brisset concernant la traduction de Gilbert Turp de *Der gute Mensch von Sezuan* de Brecht. Elle soutient que « la base idéologique du discours de l'aliénation québécoise coïncide avec le thème de la pièce originale, » et qu'ainsi, « l'œuvre théâtrale étrangère devient un instrument didactique, un outil de persuasion, qui doit contribuer à l'édification de la nation québécoise » (Brisset, 1989 : 57-58). Elle ajoute :

Le choix des œuvres traduites au Québec est souvent tributaire du statut social de leurs personnages, avec une prédilection pour les pièces qui mettent en scène des marginaux ou des exploités. D'où [...] le succès de Dario Fo ou de la tragédie moderne à l'américaine : Tennessee Williams, Eugene O'Neil, Arthur Miller... Les traducteurs n'hésitent d'ailleurs pas à modifier le statut social de leurs personnages pour faire coïncider le contenu de l'œuvre avec le discours de la condition québécoise. (p. 60)

Dans un contexte d'appropriation pour fins de propagande, même des éléments qui sont des *invariants* de la narration peuvent être traités comme des *variables* thématiques transformées pour satisfaire aux besoins socioculturels en C2 :

Le discours émancipatoire fait de l'Autre une entité dépourvue d'intérêt, à moins que cet Autre ne soit capable de remplir le rôle instrumental qu'on lui assigne, celui de renvoyer le reflet de soi. [...] La légitimation de cette identité forgée par le discours nationaliste conduit à « inventer » l'Autre pour s'autoriser à l'oublier. Dans le but de donner au texte venu d'ailleurs un profil conforme aux représentations symboliques de la société québécoise, le traducteur « oublie » les marques de l'altérité. Il les oblitère pour donner la parole à sa propre collectivité. (Brisset, 1990b : 58)

Susan Bassnett parle même de *substitution d'un système de référence pour un autre* (2014 : 139) lorsqu'elle mentionne la traduction de *Phèdre* par Robert Lowell, où le tabou de l'inceste a été remplacé par celui des relations interraciales¹²¹ — remplaçant ainsi un élément des *Universels Humains*¹²² par un autre. Brisset souligne comment, dans ces situations, la fonction de communication est alors entièrement renversée, au profit d'une fonction plutôt franchement idéologique :

Il s'ensuit que le traducteur inverse le sens habituel de la communication. Sa tâche n'est plus de présenter l'œuvre étrangère dans ce qu'elle a de singulier ou d'inédit, mais de prêter à cette œuvre étrangère le dessein de mettre en scène le « fait québécois ». Portée par cette préoccupation identitaire, la traduction remplit d'abord une fonction doxologique. Elle n'a plus pour objet de transmettre le discours de l'Étranger, mais d'utiliser l'Étranger pour faire valoir son propre discours [...] La fonction doxologique est au service de la fonction esthétique, et réciproquement. (Brisset, 1990b : 58)

Tant que le traducteur entrevoit une façon de servir thématiquement son propos idéologique, tous les textes étrangers peuvent alors être cooptés et appropriés.

¹²¹ Voir Lowell (1963)

¹²² Dans le sens de Brown, 2004, 1991.

Le travail de *l'Appropriateur* est donc typiquement fait avec en tête une production dans un lieu, un temps et une sous-culture très précise et anticipée de C2. Malgré ses intentions idéologiques, le travail se voudra spécifique, distinctif et précis — empreint donc, de domestication — et va ainsi engendrer beaucoup de création de sens dans le sous-groupe culturel anticipé de C2.

2.4 Autres théories et idéologies

Les postures idéologiques nommées ici ne sont pas exhaustives. Il y en a certainement d'autres, et nous avons proposé, décrit et nommé uniquement celles auxquelles nous avons réfléchi, en fonction de nos expériences théâtrales. Nous allons maintenant nous attarder sur quelques enjeux additionnels de la traduction théâtrale, la question de la primauté de C1 ou C2, des balises idéologiques imposées aux traducteurs, de la responsabilité morale du traducteur et de l'avenir des théories de la traduction théâtrale.

2.4.1 C1 ou C2 ?

Répétant qu'on doit principalement mettre les efforts du côté de la compréhension anticipée du public en C2 (plutôt que l'auteur en C1), Annie Brisset, rappelant les théories de François Châtelet¹²³, souligne que la culture du traducteur (faisant norme en C2) va imposer des limites idéologiques à ses choix de traduction, de même qu'au choix des œuvres qui pourront être traduites :

¹²³ Voir Châtelet (1979)

Le sujet traduisant est un sujet collectif, porte-parole d'une société qui s'est forgé un système de représentations ou ce qu'on appelle un imaginaire : « Tout imaginaire est imaginaire, non seulement de quelque chose, mais pour quelque chose. Traduction générale d'une insatisfaction elle-même générale, le discours idéologique exprime, dans son contenu, la nature de cette insatisfaction. » (Châtelet, dans Brisset, 1989 : 55)

Nous notons que cette dernière remarque de Châtelet pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'auteur qu'au traducteur. Brisset (1989) continue plus loin :

les idéologèmes qui sous-tendent le discours cible fournissent des matrices de traduction. Entendons par là que le contenu sémantique de certaines séquences du texte original coïncide avec des présupposés axio-idéologiques du discours de la société cible (Brisset, 1989 : 56)

Ici aussi donc, Brisset assume systématiquement qu'un traducteur doit absolument travailler pour une représentation anticipée dans C2, pas pour C1. Patrice Pavis aussi a pensé le théâtre interculturel dans un contexte, et à travers des gestes de production qui privilégient la culture réceptrice C2 :

[le] transfert culturel [...] [est] une activité commandée par [...] la culture cible et qui consiste à aller chercher activement [...] dans la culture source ce dont elle a besoin pour répondre à ses besoins concrets. (Pavis, 1990 : 9)

Dans la mesure où la traduction théâtrale est une pratique interculturelle, Pavis souligne ainsi comment C2 est toujours au centre des considérations lorsque vient le temps d'établir ce qui va *faire norme* et/ou constituer la norme. C'est bien ce que ses schémas de sablier démontrent.¹²⁴

¹²⁴ Voir Pavis, 1990 : 10, 138, 197

Pour comprendre la culture étrangère source, [le public] ne doit pas se transplanter en elle, mais se situer par rapport à elle, assumer la distance temporelle, spatiale, comportementale entre les deux. La comparaison entre les cultures (...) se fait (...) entre des modélisations et des codifications bien établies [...] que le public juge donc en tant qu'utilisateur de sa propre culture (Pavis, 1990 : 217)

À part pour la posture idéologique *Interculturel-Égalitaire*, on ne semble nulle part dans la littérature vouloir défendre que les préoccupations du traducteur doivent être du côté de C1.

2.4.2 Limites au travail du traducteur

Mais on se retrouve alors devant un paradoxe : alors même que Pavis reconnaît que la traduction devrait généralement avoir à l'esprit les valeurs et les référents sémiotiques d'un public anticipé précis en C2, qu'elle devrait être réalisée principalement pour leur bénéfice, il soutient tout à la fois qu'il est souhaitable d'imposer au traducteur, par respect pour une soi-disant « essence du texte » provenant de l'auteur en C1, certaines balises et restrictions qu'il n'aurait pas imposées à l'auteur initial, comme si on continuait de penser la traduction en subordonnée du texte de l'auteur.

Pavis répète en effet les arguments de Sallenave et Déprats (1990 : 144-145) pour mettre les traducteurs en garde d'imposer une seule mise en scène possible à leur travail. Et Bassnett s'interroge sur le fait qu'il « n'existe pratiquement aucune théorie sur la façon de mettre en scène ou de jouer le drame traduit »¹²⁵ (Bassnett, 1998 : 95)

¹²⁵ Notre traduction de « *Andre Lefevere (1992) has pointed out that there is an almost complete lack of work on the staging of translations.* »

Or, considérant qu'un auteur initial impose, par l'intentionnalité de son travail, ses propres horizons de mises en scène possibles — qu'une équipe de mise en scène va souvent rejeter au profit de sa propre vision — nous nous demandons bien pourquoi on ne peut pas simplement accepter que le traducteur aussi, à travers sa propre intentionnalité, imagine un horizon de mises en scène possibles qu'il inscrira dans sa traduction — qu'on pourra ensuite ignorer tout autant, au moment de créer une mise en scène :

[un] texte, original ou traduit, est toujours suffisamment ouvert pour se prêter à des mises en scène différentes ; mais sa réécriture, à travers une traduction, impose des choix — à la fois des restrictions et des ouvertures — que le traducteur effectue nécessairement et qui sont autant d'analyses dramaturgiques et d'options de mises en scène. (Pavis, 1990 : 145)

Nous l'avons vu, l'idéologie du traducteur va chaque fois créer des traductions différentes. Et rien n'empêcherait donc qu'une autre traduction soit faite, ou que des changements soient apportés à une traduction donnée, si une équipe de mise en scène n'est pas satisfaite d'un texte traduit, comme c'est d'ailleurs souvent le cas. Pour cette raison, nous ne voyons pas de différence entre la façon d'aborder un texte original et/ou un texte traduit pour une nouvelle réalité socioculturelle diachronique C2, au moment de faire une mise en scène. D'autant plus que Pavis soutient également — dans l'élaboration de sa théorie du *verbo-corps* (1990 : 151) — que le traducteur soit d'abord et avant tout, une personne de théâtre, et pas uniquement un traducteur. On s'attendrait donc à une intentionnalité théâtrale d'un tel traducteur. Pourquoi alors vouloir imposer des balises, des restrictions au traducteur, des limites qu'on n'imposerait, ni à l'auteur initial ni à une équipe de mise en scène ?

Évidemment, si un traducteur travaille dans le contexte anticipé d'une équipe de production ou d'une compagnie théâtrale précise, il va devoir accepter le cadre idéologique ou esthétique imposé par celle-ci.

2.4.3 Responsabilité morale et création de sens

Sans juger de la valeur morale de chaque posture idéologique, il apparaît que certaines de celles-ci vont générer une quantité plus importante de sens que d'autres pour des publics donnés visés en C2. Or, tant que ce public sait exactement à quoi s'attendre, ce à quoi il risque de faire face, il apparaît que chaque approche pourrait être défendue — sauf peut-être celle du *Colonialiste/Colonisé*, qui nous apparaît viser plus l'efficacité d'une chaîne de montage que celle d'une traduction artistique d'œuvres esthétiques. Mais si on annonce à un public anticipé en C2 une œuvre mimétique de fiction, et qu'on lui présente plutôt des situations scéniques remplies d'inconnus culturels ou ethnologiques, il est concevable qu'il exprime une réaction de *rejet*, plutôt que *d'adoption* ou *d'acceptation*.¹²⁶ Est-ce à dire qu'un traducteur ne devrait jamais s'engager sur la voie d'une traduction sans avoir un public précis en tête ? Nous soutenons que oui; il ne le devrait pas.

2.4.4 L'avenir des théories de la traduction théâtrale

À ce moment-ci de la recherche, nous soutenons que pour être en mesure de faire avancer ces théories, il faudra absolument et systématiquement en venir à pouvoir analyser séparément les *invariants* de la fable, des *variables* esthétiques optionnelles liées au médium de diffusion choisi. Tant que ces deux concepts continueront d'être joints dans la pensée, imbriqués l'un dans l'autre dans un soi-disant creuset indivisible que serait le *théâtre*, nous soutenons que cela continuera à embrouiller l'analyse et à empêcher l'avancement des théories de la traduction théâtrale.

¹²⁶ Dans le sens de Hall (1973)

2.5 Appropriation culturelle

Dans le contexte des théories critiques, l'appropriation culturelle a mauvaise presse. Knowles (2010 : 28) indique d'ailleurs que concevoir la culture à la manière d'un système sémiotique, d'une « appropriation culturelle de la réalité, »¹²⁷ et le théâtre en « sémiotique de la communication, » une observation anthropologique vers cette réalité culturelle, que cette conception « binaire » peut être problématique à cause du danger de créer une dynamique « eux VS nous »¹²⁸ par procédé d'appropriation culturelle.

Or existe-t-il une façon morale et *woke*¹²⁹ acceptable d'effectuer ce type de transferts ?

On l'a vu, on peut choisir de traduire dans le contexte d'une conservation au plus proche de C1, au profit de l'auteur du message initial, ce qui risque de créer de l'étrangeté en C2. Ou au contraire, en adoptant une posture de domestication au bénéfice de la réception (culture cible en C2), on risque plutôt de travestir les référents sémiotiques qui faisaient normes en C1 :

¹²⁷ Pavis (1990 : 156) citant Lotman (1981)

¹²⁸ Voir ces ouvrages traitant des théories et dynamiques « Ingroups-Outgroups » en sociologie : Merton, Robert K. (1949). *Social Theory and Social Structure*. Columbia University Press; Strauss, Anselm L. (1997 [1949]). *Mirrors and Masks: The Search for Identity*. London : Routledge; Goffman, Erving (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York : Simon & Schuster; Tajfel, Henri (1970). « Experiments in Intergroup Discrimination. » Dans *American Scientific*, Volume 223, No. 5. New York : Springer Nature; Tajfel, H. et Turner J.C (1979). « An integrative theory of intergroup conflict. » Dans *The social psychology of intergroup relations*. Monterey, Calif.: Brooks/Cole; et Tajfel, H. et Turner J.C (1986). « The social identity theory of intergroup behaviour. » Dans (2004) *Political Psychology: Key Readings* (Jost J. T. et Sidanius, J., Ed.). NY : Psychology Press

¹²⁹ Voir Wikipedia [n.d.] « Woke. » Dans *Wikipedia* [site web]. Récupéré de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Woke>

Cette déviation ethnocentriste est encore renforcée par la nécessité de rendre la culture source relativement compréhensible et lisible pour le public cible, et donc de préparer le terrain en le « quadrillant » d'un point de vue qui rende justice aussi bien à la spécificité de la culture source qu'à la faculté de lecture du futur public, donc de voir le transfert interculturel comme un processus d'appropriation de la culture source par la culture cible. Il est alors inévitable que nous projetions sur la culture étrangère analysée les *catégories occidentales*¹³⁰ (Pavis, 1990 : 199)

Knowles (2010 : 23) soutient que lorsqu'on fait face à un théâtre qui adopte une posture de promotion de l'altérité, ou d'interculturalisme — qui inclue les traductions — il y a toujours danger de « distorsion » ou de « décontextualisation, » et de verser ainsi dans un type d'appropriation décrié par plusieurs, incluant une forme aiguë de colonialisme culturel :

[la] marchandisation de l'altérité et donc la perpétuation du projet colonial, dans laquelle les matières premières du monde entier [...] deviennent de l'eau pour le moulin colonial de l'industrie occidentale et de la production capitaliste¹³¹ (Knowles, 2010 : 22)

Nous n'avons malheureusement pas le temps d'établir les balises innombrables entre le capital et la colonisation. Mais nous choisissons de nous arrêter quand même à cette question : est-ce que le désir de communiquer à C2 de la façon la plus claire possible entraîne automatiquement un rapport de force immoral ? Est-ce qu'un traducteur québécois qui adapte Tennessee Williams pour une performance à Montréal produit un geste colonial inacceptable ? Sinon, pourquoi l'inverse serait-il vrai de matériel

¹³⁰ Nous soutenons que nous pourrions remplacer cette expression (« catégories occidentales ») pour y inclure les différentes catégories s'appliquant à chaque culture. On pourrait donc plutôt dire « nos propres catégories. »

¹³¹ Notre traduction de « *[the] commodification of the 'other' and thereby the perpetuation of the colonial project, in which the raw materials of the world [...] are grist for the colonial mill of western industry and capitalist production.* »

québécois à l'étranger ? Est-ce que le Québec souffre que Denis Villeneuve travaille en anglais à Los Angeles, et que Robert Lepage travaille en anglais à New York ?

Clairement, si on affirme que l'herméneutique du public, que sa compréhension interprétative doit primer, force est d'admettre que le mouvement même de cette interprétation représente une appropriation vers le public ; car l'herméneutique est déjà une appropriation culturelle : « Par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux » (Ricœur, 1986 : 170).

On peut aussi choisir une voie mitoyenne, qui — comme on l'a vu lors des postures idéologiques *Colonisateur/Colonisé* — risque de ne plaire à personne complètement. Quant aux approches fonctionnalistes, elles nous encouragent simplement à choisir une posture idéologique, et à procéder en fonction de ce choix. Est-ce là une réponse moralement acceptable ? Mais il existe aussi une autre possibilité, qui émerge lorsqu'on remet en cause la raison sous-jacente au geste translatif.

Considérant les travaux de Chaudhuri et Wirth,¹³² Knowles (2010 : 29-32) s'interroge par exemple sur l'intention qui sous-tend la production d'un théâtre interculturel. Selon lui, la mission de ce théâtre dans un contexte post-nationaliste devient une plateforme d'échange à deux directions, plutôt qu'une communication à sens unique d'une culture vers une autre. Dans ce modèle, tout comme dans le théâtre postmoderne, l'objectif devient alors la déstabilisation du public, et la négation d'une appartenance stricte de ce public à une seule culture, une « invalidation des notions de *source* et *cible*. » (p. 31)

¹³² Voir Chaudhuri (1991) et Wirth (1991)

Pour les défenseurs de cette approche, il faut redresser les injustices, les « génocides historiques et autres iniquités (toujours actuelles) de l'impérialisme européen » (p. 32) :

[Cette approche] marque un déplacement, depuis une position esthétique, et plutôt vers une position d'intervention politique — ou, plutôt, insiste sur le fait que de se concentrer trop étroitement sur l'esthétique est déjà une mission politique, puisque cela maintient en place ce qui y est déjà dominant.¹³³ (Knowles, 2010 : 32)

En ce qui nous concerne, nous n'avons pas de visée politique de ce type lorsque nous traduisons ; nous ne cherchons qu'à promouvoir les talents de la société québécoise à l'étranger, à augmenter la richesse de la production culturelle d'ici, et à la faire rayonner ; une société distincte qui voit la vie différemment des Américains.

Cependant, sur la question de la détermination d'une posture moralement acceptable pour la traduction du théâtre d'ici pour l'étranger, nous soutenons qu'une réponse à cette question passe par une analyse en amont :

- 1) Quel est le message qu'on tente principalement de communiquer ?
 - i. La forme esthétique appartenant à une culture donnée
 - ii. Le contenu d'une structure narrative

- 2) En fonction de la réponse obtenue, quels sont les éléments de ce message qui sont :
 - i. Primordiaux
 - ii. Accessoires

¹³³ Notre traduction de « *makes a shift from aesthetic to political principles of intervention – or, more properly, insists that a narrow focus on the aesthetic is always already political, insofar as it works to reify the currently dominant.* »

Si l'objectif poursuivi est de faire connaître à l'autre, en tout premier lieu, le système esthétique de C1, alors le clivage entre les éléments primordiaux/accessoires sera amplifié du côté des codes esthétiques, et la traduction devrait « coller » au plus près de C1. Pour cette raison, nous croyons qu'une structure narrative traditionnelle ne serait pas un véhicule approprié pour faire la communication de ce type de message, et les formes performatives postmodernes sont probablement plus efficaces à cet effet.

Si, au contraire, on souhaite principalement communiquer une structure narrative, on va alors isoler les invariants de la narration, et on s'assurera de traduire les variables accessoires au plus près de la culture C2, dans un processus de domestication. Le théâtre dramatique, traditionnel, mimétique est approprié pour ce type de traduction.

2.6 Intentionnalité et le choix des œuvres

Est-ce que toutes les œuvres théâtrales peuvent et/ou devraient pouvoir être traduites ? À cette étape de notre réflexion, une idée fondamentale semble vouloir s'imposer : au-delà de ses positions idéologiques, chaque Traducteur-Adaptateur souhaitera *créer du sens* pour un public en C2. Comme nous le mentionnons lors de la discussion concernant la domestication VS l'étrangéisation, traduire implique la communication sciemment voulue d'un message — idéalement efficace et réussie — pour des gens autrement incapables de comprendre le sens dans sa forme initiale. Dans cette position, la création de sens doit absolument être au centre de son intention. Sinon, il ne ferait pas ce métier ; il n'y a absolument aucune raison valable de traduire si on souhaite un résultat qu'on voudrait incompréhensible ou ne générant aucun sens pour un public anticipé précis. Le cas échéant, cette personne n'est *pas* un Traducteur-Adaptateur ; il est *autre chose*.

[la] traduction aboutie, en fin de parcours, à la concrétisation réceptive qui décide, en dernier ressort, de l'usage et du sens du texte source [...] C'est donc une traduction qui a été mise à l'épreuve d'une mise en jeu possible et qui tient compte, pour sa version écrite, de cette épreuve de la réception. C'est dire l'importance des conditions d'arrivée de l'énoncé traduit [...] imaginer [pour] le public [un] horizon d'attente (Pavis, 1990 : 141)

Un horizon d'attente que l'auteur initial avait imaginé, et que le traducteur doit maintenant s'efforcer d'imaginer à son tour, dans un cycle renouvelé où il deviendra, pour son public anticipé en C2, le nouvel auteur de l'œuvre traduite.

C'est dans cet esprit qu'on conclue que lors du travail préliminaire d'évaluation de la traduction à faire, un traducteur va d'abord devoir décider si une œuvre est capable d'être traduite, ou si elle se prête bien à une traduction pour un contexte C2 précis.

Et l'élément le plus significatif pour juger de cette pertinence selon Koustas, sera la notion du degré *d'étrangeté* de l'œuvre originale :

[ne] faut-il pas déterminer au préalable à quel point l'étrangeté, ou, dans le cas de la littérature québécoise, la *québécoïté*, articule et organise les systèmes des signes qui gouvernent l'œuvre avant de décider s'il faut réencoder (et dans l'affirmative, comment) ces signes dans une langue et peut-être dans un contexte nouveau ? (Koustas, 1988 : 129)

Or, lorsqu'une œuvre est construite de nombreux *invariants* fictionnels fondamentaux qui forment des liens de connotation très forts avec la culture de l'auteur — des connotations qui créent du sens dans C1 précisément parce qu'ils sont tout à fait particuliers et/ou uniques à C1 — une translation sémiotique de tels éléments pourrait être extrêmement difficile si la culture C2 ne contient pas les mêmes connotations cognitives.

Pour de telles œuvres emplies de québécoïté...

... tout effort de remplacer un seul élément par un objet plus « familier » afin de rendre la pièce plus accessible à un public étranger, mettrait en déséquilibre tout le système sémiologique. En somme, l'étrangeté — la québécoïté — constitue un des principes organisateurs de la pièce et, par conséquent, ne doit pas être « sacrifié » afin de rendre le contexte moins « étranger » (Koustaš, 1988 : 135)

Il faut donc bien identifier les invariants fictionnels d'abord, et s'assurer qu'on ne risque pas de briser ceux-ci lors de la traduction, faute de faire s'écrouler l'ossature de l'œuvre tout entière, et créer une soupe incompréhensible en C2 :

En somme, la décision de « tout traduire » ou de « traduire sans traduire » dépend de l'importance de ce renvoi. C'est cette référence qui représente pour un public étranger « l'étrangeté » de l'œuvre. (Koustaš, 1988 : 133)

On retrouve le même phénomène dans plusieurs œuvres québécoïses, lorsque celles-ci placent sciemment la langue au centre même des signes constitutifs de la représentation scénique :

Le lyrisme effréné de Jovette Marchessault, le vertige incantatoire de Normand Chaurette, les imbroglios narratifs de René-Daniel Dubois ou les acrobaties énonciatives du Théâtre Ubu témoignent de l'importance de la langue comme matériau à explorer par une parole qui en est venue à prendre toute la scène [...] On pourrait résumer plusieurs pièces québécoïses récentes en disant qu'il ne s'y passe pas grand-chose, mais qu'on y parle beaucoup. (Ladouceur, 2005-NB : 414)

De dire Godard (2000 : 339) étant données les différences importantes séparant parfois deux systèmes sémiotiques (cultures), certains textes difficiles ne pourront faire autrement que de créer, soit une solution translative acculturée ancrée dans la culture dominante, soit une dose d'étrangeté à n'être apprécié que par les *initiés* de cette altérité.

Discutant du *Mahabharata* de Jean-Claude Carrière,¹³⁴ Bassnett aussi met en garde contre des solutions soi-disant multiculturelles qui font abstraction des différences socioculturelles importantes entre deux cultures, mais qui procèdent néanmoins à un travail de traduction, sachant qu'une dose importante d'étrangeté et d'acculturation devra être injectée dans le travail résultant, un travail devenu « langage ésotérique » et « objet exotique » qui ne pourra être compris que par « un très petit nombre d'initiés », faute de faire sens pour un public à qui on va imposer de « toujours tenter de décoder » sans « jamais lui permettre de comprendre. » (Bassnett, 1998 : 105)

Le traducteur doit-il faciliter les rapprochements ? Ou maintenir l'étrangeté ? Parfois cette étrangeté et la perte de sens seront créées par la situation sociale d'une pièce, étrangère au public en C2 car trop spécifique à C1, même avec la meilleure traduction. Par exemple, parlant du *Temps d'une Vie* de Roland LePage, Koustas (1995 : 535) soutenait que le public de Toronto ne semblait pas intéressé à la vie d'une femme de la campagne québécoise. Idem pour les allusions nombreuses aux auteurs francophones, et au thème de l'oppression de l'Église Catholique dans *La saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault :

La réaction tiède du public a également été attribuée au fossé culturel : les nombreuses allusions aux auteurs littéraires [mentionnés au texte], ainsi que les références à l'Église catholique comme principal oppresseur, ces références ne signifiaient rien au le public torontois.¹³⁵ (Koustas, 1995 : 535)

¹³⁴ Voir Carrière (1985)

¹³⁵ Notre traduction de « *The audience's lukewarm reaction was also attributed to the cultural gap: the numerous allusions to the authors depicted, as well as to the Catholic Church as the key oppressor were lost on the Toronto audience.* »

Fossé culturel. Ne signifie rien. Le public se retrouve alors devant un gouffre culturel, l'information est perdue, et on assiste à un rejet à la Stuart Hall (1973). Devant ce constat, nous soutenons que pour des situations postmodernes, ou alors sans équivalents sémiotiques, il est préférable de ne pas entamer les efforts considérables requis pour traduire une telle pièce, étant données les chances réduites que celle-ci saura créer du sens en C2.

Il faut donc bien connaître ce public en C2 auquel on veut s'adresser d'abord, et confirmer qu'il a un véritable intérêt à être placé devant ce type de théâtre avant de commencer le travail de traduction. Il ne s'agit pas de vérifier — comme l'avait fait le CEAD à ses débuts — que la pièce a eu du succès au Québec. Il faut aussi confirmer que la thématique tout entière de l'œuvre créera du sens chez cet autre public anticipé. Car *avoir du succès* au Québec n'est rien d'autre qu'un signe que les enjeux contenus dans une pièce ont pu plaire au public du Québec. Et si ces enjeux sont centrés sur des référents sémiotiques et une mimésis de la culture québécoise, il n'est pas certain que les mêmes référents pourront créer le même « succès » ailleurs.

Or, si une pièce contient surtout des référents cognitifs qui peuvent facilement trouver des équivalences sémantiques ou fonctionnelles dans d'autres cultures — Koustas offre l'exemple de *Panique à Longueuil* de René-Daniel Dubois, où le générique *balcon sur la Rive-Sud* pourra facilement être transformé par *tous* les balcons, de *toutes* les banlieues, dans *toutes* les villes du monde — qu'une telle œuvre sera alors une excellente candidate à la traduction :

[puisque] toute l'action se passe « dedans », le dehors n'a une importance que symbolique : il s'agit d'une expérience universelle et non exclusivement québécoise. (Koustas : 1988, 136)

Idem pour les œuvres de Tremblay, qui voyagent généralement très bien à l'extérieur du Québec, puisqu'elles contiennent très peu de *québécoisité* et beaucoup de thèmes narratifs qui sont reconnus comme étant universels¹³⁶ :

Michel Tremblay a réussi à Toronto en tant que dramaturge canadien, et non québécois, principalement grâce à l'universalité, et non à la québécoisité de ses pièces, et à des traductions qui diminuaient l'altérité de son œuvre.¹³⁷ (Kouostas, 1995 : 538)

Or, on l'a vu, certains auteurs n'aiment pas que leurs œuvres subissent un procédé de domestication vers une autre culture, lamentant une sorte de perte fondamentale hypothétique de ce qui serait l'essence même de leur expression créative. Selon Bassnett, même Tchekhov craignait que des « publics étrangers ne puissent avoir accès aux codes spécifiquement russes inscrits dans son écriture » (Bassnett, 1998 : 91). Mais elle soulignait du même souffle qu'une fois traduite, cette même œuvre de Tchekhov acquérait une nouvelle connotation dans la culture cible, et devenait une « tradition tchekhovienne britannique » illustrant le « système de classe britannique. »

Voilà un exemple parfait où une traduction spécifique révélait moins l'universalité d'une œuvre qu'elle soulignait plutôt un aspect autre et singulier d'une autre culture. Ici, la traduction créait, par domestication, non pas une copie conforme parfaite de la réalité socioculturelle russe initiale, mais un réencodage dans laquelle les réalités d'une classe moyenne anglo-saxonne ont pu être révélées. Ce traducteur ne réalise ainsi pas un simple plagiat d'une source soi-disant sacrée, mais crée plutôt une nouvelle œuvre originale qui s'adresse à un public en C2. Clairement, cela indique qu'il y avait

¹³⁶ En référence aux « Universels humains » de Brown (1991/2004)

¹³⁷ Notre traduction de « *Michel Tremblay succeeded in Toronto as a Canadian, not Quebec, playwright due primarily to the universality, not quebecitude, of his plays and to translations which diminished the otherness of his work.* »

suffisamment de référents à saveur universelle dans la pièce source pour que le processus d'acculturation devienne possible ; les pièces qui possèdent des degrés élevés d'universalité et peu d'étrangeté seront ainsi plus simples à *domestiquer*, malgré un résultat que Bassnett décrit comme étant possiblement « *a vast cultural difference.* » (1998 : 94) Et cela nous rappelle que dans le particularisme d'une situation socioculturelle précise, on peut aussi retrouver l'universalité de toutes les situations humaines équivalentes.

Pourquoi traduit-on ? Pour comprendre le passé ? Ou pour s'adresser à ses contemporains ? Si une traduction antérieure est entrée au répertoire d'une culture donnée, grâce à sa capacité à y souligner des aspects que la pièce originale ne possédait pas dans sa langue initiale, on pourrait retraduire tout en conservant ces éléments connus de la culture en C2.

Autre possibilité. Selon Godard (2000 : 340), certains traducteurs et metteurs en scène, parlant surtout de Brook et de Barba, ont choisi de limiter leurs choix translatifs à des solutions qu'elle nomme « impérialistes » et de type « soi-disant universel, » croyant que l'expression mimétique des émotions sera plus simple à traduire que d'autres systèmes sémiotiques. C'est dans cet esprit que Richard Schechner (2012) a soutenu que le comportement humain, dans son contexte socioculturel (y compris lors de la performance), sera toujours jugé en tout premier lieu par le public, bien avant la portion intellectuelle du reste de la mimésis. Nous soutenons également que l'action humaine — dans son contexte actant, performatif, social ou rituel, peu importe le médium de diffusion choisi, — précède le langage dans l'évolution humaine.

Et au centre de la structure narrative, les motivations et principales actions des personnages seront jugées par le public en tout premier lieu.¹³⁸

Est-ce à dire que les auteurs devraient toujours écrire en utilisant des référents cognitifs universels ? Non. Il est louable de vouloir s'adresser à sa propre culture, sur des enjeux précis et limités de celle-ci. Sauf qu'il nous apparaît très clairement dans le cadre de cette recherche qu'une approche sémiotiquement universelle — dans le contexte d'une fiction qui utiliserait des thématiques contenues dans les *Universels Humains*¹³⁹ — qu'une telle approche augmentera considérablement les chances qu'une œuvre soit exportée à l'étranger, que ses impacts y soient plus importants, qu'elle soit transformée dans plusieurs contextes différents, et placée devant un nombre beaucoup plus important de publics.

Selon Ladouceur, c'est de cette façon précisément que Robert Lepage — dont les œuvres ont un énorme succès à l'étranger — a escamoté les enjeux de la langue et de la traduction, en créant des spectacles faits de signes à saveur universelle, des spectacles « multilingues conçus pour transgresser les frontières des langues et parcourir le monde » (Ladouceur, 2002 : 375) :

[sans] retomber dans le français normatif prescrit autrefois par l'élite bien-pensante et duquel justement on avait voulu se démarquer en adoptant le joual. C'est en voulant trouver cet autrement que les créateurs se sont lancés dans l'exploration du geste au détriment du mot (théâtre de l'image) et, parallèlement, dans l'exploration d'une parole aux antipodes de la langue quotidienne et dégagée de l'obligation de faire vrai. (Ladouceur, 2005-NB : 413-414)

¹³⁸ Voir Goffman (1959) et McKee (1997)

¹³⁹ Dans le sens de Brown (1991/2004)

Ce type de spectacle met ainsi à l'avant-plan des systèmes sémiotiques autres que le langage, et Pavis souligne également que ce phénomène semble commun lors d'adaptations d'œuvres interculturelles :

[on] ne voit pas comment se passer de références culturelles — les références à la culture source sont facilement assimilables par le public du fait d'une recherche d'universaux transculturels. (Pavis, 1990 : 200)

Cela ne signifie pas l'élimination des référents cognitifs cependant ; dans ce type d'œuvre, le public est toujours appelé à enclencher une médiation avec ses propres schémas (à la Stuart Hall), et à réagir en fonction de la plausibilité¹⁴⁰ des référents sémiotiques/mimétiques présentés. Et comme avant, si les référents mimétiques sont faux en regard des schémas humains connus, la réaction versera vers le rejet du message communiqué.

Au final, le traducteur est évidemment libre de choisir la direction qu'il entend suivre. Mais nous soutenons qu'il serait irresponsable de ne pas comprendre les impacts clairs que chacun de ces choix pourrait avoir sur le public en C2, et donc sur la réception du spectacle lui-même. Voilà une donnée que le producteur aimerait sans doute connaître avant de se lancer dans une démarche de production vers une autre culture.

¹⁴⁰ Voir Eidinow et Ramirez (2016)

2.7 Les traductions provenant du Québec

Nous avons fait l'hypothèse que des entrevues avec les traducteurs ayant complété un nombre important de traductions d'œuvres québécoises pourraient nous aider à identifier si les processus utilisés ou la posture idéologique assumée lors des traductions auraient pu participer à la faible dissémination de ce théâtre aux États-Unis.¹⁴¹

C'est dans ce contexte que nous avons identifié les traducteurs importants suivants : Linda Gaboriau, Maureen Labonté, John Van Burek, Chantal Bilodeau, Shelley Tepperman, John Murrell, Bill Glassco, Bobby Theodore, Nadine Desrochers, Leanna Brodie, Sheila Fischman et Michael Mackenzie.

- 62 — C'est Linda Gaboriau qui a traduit le plus le théâtre du Québec, avec soixante-deux pièces répertoriées par le CEAD.¹⁴² Cela inclut quatorze Michel Marc Bouchard, six Michel Tremblay, cinq Jasmine Dubé, quatre Normand Chaurette, quatre Daniel Danis, trois Michel Garneau et tous les autres, une vingtaine d'auteurs en plus.
- 31 — Bobby Theodore a traduit trente-et-un textes québécois, incluant plusieurs François Archambault, Olivier Choinière, Nathalie Boisvert,

¹⁴¹ À part les notes données pour Linda Gaboriau, Bobby Theodore et Chantal Bilodeau, toutes les données proviennent du Centre des Auteurs Dramatiques (CEAD) [s. d.]. *Recherche*. Récupéré le 23 décembre 2019 de <http://www.cead.qc.ca/recherche>

¹⁴² Durant une entrevue faite par Philippe Blanchard pour ce travail, Linda Gaboriau a mentionné qu'elle avait traduit environ 120 pièces au total.

Geneviève Billette, Étienne LePage, Francis Monty, Olivier Sylvestre, Marie Brassard et autres. Le CEAD n'en dénote que huit.

- 21 — Avec un accent important sur le théâtre jeunesse, Maureen Labonté semble avoir traduit vingt-et-une pièces, y compris cinq Suzanne Lebeau, trois Julie Vincent et deux Jean-Marc Dalpé (son conjoint).¹⁴³
- 20 — Centré sur Toronto surtout, John Van Burek a écrit vingt traductions : quinze Michel Tremblay, quatre Suzanne Lebeau et une Anne Legault.
- 18 — Selon le CEAD, Chantal Bilodeau a traduit deux Étienne LePage, deux Larry Tremblay et un collectif, pour un total de cinq. En réponse aux questions d'entrevue cependant, elle a indiqué avoir traduit dix-huit œuvres.¹⁴⁴
- 17 — Shelley Tepperman a réalisé la traduction de dix-sept textes¹⁴⁵ : trois Louis Patrick Leroux (un avec Ellen Warkentin), deux Suzanne Lebeau, deux François Archambault, deux Serge Boucher, deux Dominic Champagne, de même que les pièces de six autres auteurs.
- 10 — John Murrell, décédé cette année, a traduit neuf textes de Carole Fréchette, et un de Marie Laberge.

¹⁴³ Durant une entrevue faite par nous pour ce travail, Maureen Labonté mentionne une quarantaine de pièces au total.

¹⁴⁴ On voit ici comment un inventaire détaillé devrait être complété.

¹⁴⁵ Lors d'un échange, elle mentionne une trentaine de traductions au total.

- 9 — Le CEAD indique que Leanna Brodie a traduit neuf (9) textes, d'Hélène Ducharme, de Sébastien Harrisson, de Catherine Léger, de Louise Bombardier, de Larry Tremblay, de Philippe Soldevila et de Rébecca Déraspe. Elle a en plus traduit deux pièces de David Paquet qui ont été produites aux États-Unis.
- 8 — Bill Glassco a co-traduit sept œuvres de Michel Tremblay (avec John Van Burek), en plus de traduire un Michel-Marc Bouchard pour une production à Winnipeg en 1996.
- 7 — Nadine Desrochers signe la traduction de sept textes, dont trois Sarah Berthiaume.
- 6 — En plus de nombreux romans, Sheila Fischman a traduit six pièces, dont trois Larry Tremblay.
- 4 — L'auteur Michael Mackenzie, en plus d'agir comme *dramaturg*, a traduit quatre pièces, principalement les œuvres de Robert Lepage et du Cirque du Soleil.

Un survol sommaire des données initialement recueillies démontre que, sauf quelques cas rarissimes, la très grande majorité de ces traductions depuis 2001 s'étaient limitées à des présentations ou à des lectures au Canada anglais, plutôt qu'aux États-Unis.

Pour en apprendre plus, nous avons donc rencontré en entrevue Linda Gaboriau, Maureen Labonté, Sheila Fischman, Bobby Theodore, Leanna Brodie et Michael Mackenzie, en plus de poser des questions par écrit à Chantal Bilodeau. Nadine Desrochers n'était pas disponible, malheureusement. Nous avons également tenté de rejoindre Shelley Tepperman, mais son horaire chargé n'a pas permis de trouver un moment pour une entrevue.

2.8 Les traducteurs de théâtre du Québec — Rapport d’entrevues

2.8.1 Contexte

Nous avons ainsi initialement rencontré en entrevue, et avons enregistré, Linda Gaboriau, Maureen Labonté et Sheila Fischman. Chacune d’elles a été extrêmement généreuse en nous accueillant dans leurs résidences respectives de Montréal. Excluant les travaux de John Van Burek et Bill Glassco, surtout pour les premières œuvres de Tremblay, le travail de ces femmes représente la très vaste majorité des traductions réalisées pour le théâtre québécois francophone vers l’anglais depuis les années 60. Ce qu’elles avaient à dire était donc très significatif pour notre travail, et pour comprendre la posture idéologique la plus répandue, la plus utilisée. Nous avons également posé les mêmes questions d’entrevues, par écrit, à Chantal Bilodeau, qui a eu la grande gentillesse d’y répondre.

Plus tard, afin de pour couvrir des horizons encore plus larges, nous avons fait des entrevues additionnelles (également enregistrées) avec les traducteurs Bobby Theodore, Leanna Brodie et Michael Mackenzie. La liste des questions est indiquée en annexe.

Les entrevues contiennent des informations délicates et confidentielles, et on nous a demandé à certains moments de ne pas publiciser certains aspects des conversations. Évidemment, nous respectons ces souhaits. De plus, au fil des entrevues, il nous est apparu que de dévoiler trop de ce contenu, dans le contexte des postures idéologiques que nous avons identifiées, pourrait avoir des répercussions sur la perception qu’auraient les artisans du théâtre québécois envers ces traducteurs, même si le contenu était anonymisé. Peu de gens font ce métier, et nous pensons qu’on pourrait facilement deviner qui a dit quoi, même avec des extraits anonymes.

Nous avons donc pris l'initiative de limiter considérablement le résultat des entrevues, et nous allons nous contenter de résumer uniquement certaines portions qui — selon nous — touchent aux questions de recherche de ce travail. Nous n'avons évidemment pas retranscrit toutes les entrevues, pour les raisons mentionnées précédemment, et parce que cela aurait demandé une tâche supplémentaire importante.

2.8.2 Faits saillants

Nous avons retenu de nos entretiens avec ces traducteurs/trices, les faits saillants suivants :

- La majorité des traductions ne traversent pas la frontière américaine. Elles restent plutôt au Canada, et sont destinées à des publics Canadien anglais vieillissants et conservateurs — ceux qui fréquentent les salles de théâtre — principalement à Toronto, des salles qui prennent peu de risques de peur de se mettre à dos ce public qui paye des abonnements.
- La traduction est faite avec ces publics en tête, dans un anglais générique.
- Historiquement, le travail de traduction s'est fait principalement par des traducteurs dont la langue de naissance est l'anglais, mais qui habitent le Québec, et qui travaillaient en collaboration étroite avec les auteurs, dans une posture idéologique de type *Interculturel-égalitaire*.
- Ceux-ci ne traduisent pas en vue d'une production possible aux États-Unis. Il n'existe pas de mécanisme systématique à cet effet chez les organismes québécois qui font appel à ces traducteurs.

- Les gens de théâtre et les traducteurs au Québec croient les publics new-yorkais beaucoup plus conservateurs qu'ils ne le sont vraiment.
- Quelques traducteurs hors-Québec travaillent dans une posture *Culturophile*, et s'adressent à des publics ouverts à un théâtre plus risqué. Les postures *Culturophile* ou *Ambassadeur culturel* sont généralement utilisées lorsque les œuvres québécoises sont traduites pour l'Europe.

CHAPITRE III

ÉTUDE DE CAS

3.1 Défense de l'approche autoethnographique

Dans ce chapitre, nous parlerons de notre propre travail, même si, dans le domaine académique, plusieurs se tiennent souvent prêts à critiquer ce type d'approche comme étant potentiellement trop subjective, pas assez détachée, neutre et objective.

Nous soutenons cependant que ce type de narration personnelle, bien arrimée aux théories déjà couvertes — une *forme d'art fusionnée scientifico-sociale* pour reprendre l'expression de Sarah Wall (2006 : 6) — est une méthode valide de production du savoir, où le lecteur va « revivre les événements [entourant les découvertes], tels qu'ils ont été vécus par le chercheur »¹⁴⁶ dira Richardson (Wall, 2006 : 6).

À titre d'exemple, Andrew Sparkes, professeur au département des sports de l'université Leeds-Beckett, avait arrimé ses propres expériences à de solides fondations théoriques, pour

¹⁴⁶ Toutes les traductions de Wall sont de nous.

tenter de vous prendre vous, le lecteur, avec moi au fil des endroits les plus intimes de mon monde intérieur, en espérant qu'ainsi, vous puissiez être stimulé à réfléchir sur votre propre vie, en ce qu'elle peut avoir de semblable avec la mienne. »¹⁴⁷ (Wall, 2006 : 7)

Sparkes, Richardson et Wall semblent ainsi faire référence aux Universels Humains,¹⁴⁸ misant sur le fait que la même empathie qu'on retrouve au théâtre se retrouvera aussi dans la littérature écrite, dans ce cas-ci, dans une littérature académico-autoethnographique.

Dans le cadre de ce travail, nous soutenons avoir bien pris soin de mettre le cadre théorique à l'avant-plan de notre démarche. En ce sens, notre travail est plus conservateur que celui de Sparkes, et se situe plus près des travaux de Duncan, du *Centre for Innervation in Education Brisbane Queensland* qui a dû aussi défendre l'approche autoethnographique pour ses propres travaux :

Cette tradition de recherche fait bien plus que simplement raconter des histoires. Elle fournit des comptes rendus érudits, jumelés à des interprétations vindicatives qui dépassent largement la simple opinion du chercheur. Les recherches sont soutenues par d'autres résultats qui peuvent confirmer ou trianguler ces opinions.¹⁴⁹ (Wall, 2006 : 7)

Grâce à cette approche plus conservatrice, nous espérons avoir évité « les pièges du manque de systématisme et de rigueur méthodologique » (Wall, 2006 : 8) souvent à la base des critiques de cette approche. De plus, nous possédons déjà une excellente

¹⁴⁷ Notre traduction de « *I... attempt to take you as the reader into the intimacies of my world. I hope to do this in such a way that you are stimulated to reflect upon your own life in relation to mine.* »

¹⁴⁸ Dans le sens de Brown (1991/2004)

¹⁴⁹ Notre traduction de « *[T]his research tradition does more than just tell stories. It provides reports that are scholarly and justifiable interpretations... [that] do not consist solely of the researcher's opinions but are also supported by other data that can confirm or triangulate those opinions.* »

connaissance empirique du milieu, ayant nous-mêmes, à quatre occasions, non seulement traduit et adapté des œuvres québécoises, mais les ayant également produites dans des salles de spectacles de Manhattan, vingt représentations à chaque fois. Cette expérience, jumelée à notre connaissance des cultures new-yorkaise et québécoise — ayant vécu 20 ans à chaque endroit — devrait être suffisante pour accorder une certaine crédibilité à notre réflexion et à nos analyses :

Ceux qui se plaignent des narratives personnelles, qu'elles mettent supposément l'emphase uniquement sur un seul sujet, oublient que le contenu de la parole d'un individu est construit conjointement par son contact à sa culture et à son cadre social. Il y a un lien direct et inextricable entre le personnel et le culturel.¹⁵⁰ (Wall, 2006 : 9)

3.2 Trois traductions

Pour chacune des traductions, mises en scène et représentations décrites ici, nous avons conservé des centaines de pages de carnet de production, chaque révision, les programmes, les textes de répétitions, les budgets, etc.¹⁵¹ Uniquement sur la base de ces nombreux documents, nous aurions pu produire un volumineux mémoire de maîtrise. Cependant, notre intérêt principal pour cette recherche n'était pas de retracer le chemin déjà parcouru, mais plutôt de comprendre les théories existantes de la traduction, et de voir comment nos propres travaux s'étaient arrimés à ces théories.

¹⁵⁰ Notre traduction de « *Those who complain that personal narratives emphasize a single, speaking subject fail to realize that no individual voice speaks apart from a societal framework of co-constructed meaning. There is a direct and inextricable link between the personal and the cultural.* »

¹⁵¹ Sur demande, ces nombreux documents pourraient être partagés avec le CEDEST si l'UQAM croit cela utile. Les extraits, citations et autres références dans les pages qui suivent sont donc basées sur ce matériel inédit.

Pour cette raison, et parce que ce mémoire est déjà copieux, nous avons réduit cette section à l'essentiel.

3.2.1 *The Decline of the American Empire*

Cette traduction du *Déclin de l'empire américain* de Denys Arcand était notre première traduction et adaptation théâtrale professionnelle.

Nous avons choisi cette œuvre — qui nous avait marqué des années auparavant — par amour de celle-ci, et parce qu'elle nous rappelait notre propre famille intellectuelle, et la perte de notre chalet au bord d'un lac au moment du divorce de nos parents vers 1980. La mélancolie du film collait à nos propres expériences, et les références sexuelles jumelées à celles soulignant la difficulté de devenir adulte animaient nos intérêts. Un rappel sémiotico-mimétique à notre propre vie donc. Et nous voulions partager ce matériel sensible au public new-yorkais, notre culture d'adoption.

Une longue lettre avait été envoyée à Denys Arcand à cet effet, pour expliquer notre intérêt et obtenir les droits requis pour l'adaptation.

Dans le programme du spectacle de 2004, nous avons indiqué que la pièce se situait au Québec en 1985. Nous n'avions donc pas cru bon de faire, ni une adaptation des lieux, ni du temps :

1985. October 1985. 19 years ago... It is fall... The beautiful Indian summer shines over both Montreal and the "Eastern Townships" in southern Quebec; over both the Campus of the University and the banks of Lake Memphremagog... A typical autumn weekend for eight friends :

Remy: History professor, married to Louise.

Pierre : History professor, Danielle's boyfriend.

Claude : Art history professor.

Alan : Graduate history student.

Dominique : History professor.

Louise : Piano teacher, married to Remy.

Diane : Assistant history teacher at the University.

Danielle : Undergraduate history student, Pierre's girlfriend.

À quelques détails près¹⁵², nous n'avions donc pas non plus fait d'adaptation des noms des personnages. Nous avons également indiqué que *Brossard* était une ville de la banlieue montréalaise : « *Brossard* ” is a suburb of Montreal... Think “Hoboken” in New Jersey... »

Nous pensions que cette référence à *Hoboken* (situé sur la rive opposée de la rivière Hudson, face à Manhattan) était parfaite pour expliquer les relations géographique et culturelle Montréal-Brossard/Centre-ville-Banlieue. En mettant cela directement dans le programme, nous souhaitions ainsi éviter un moment de « *Uh ?* » de la part du public, lorsqu'ils entendraient « *Brossard* » prononcé au début de la pièce. Voilà une preuve concrète que nous essayions de minimiser les éléments d'étrangeté, afin de permettre aux spectateurs de plonger dans la structure narrative sans en sortir à cause d'une méconnaissance des référents. Nous avons également ajouté ces quelques éléments explicatifs dans le texte de la traduction :

¹⁵² Remy pour Rémi, Alan pour Alain (difficile à prononcer correctement en anglais). Les autres noms sont presque *usuels* à New York, rien de choquant, ni de trop étranger.

The play is set both on the campus of a major Montreal University and at the summer retreat of some of the characters, near Lake Memphremagog in the “Eastern townships”, a region of Quebec situated one hour southeast of Montreal. It is fall. Early October. The mood of the Canadian “Indian summer”, with its particular colors and luminosity must be present throughout the entire play – the crisp chill of the night, the soft warmth of the daytime sun.

Nous avons fait la traduction en utilisant trois *sources* différentes¹⁵³ :

- Le film original en français sur cassette VHS ;
- Les sous-titres anglais qui avaient été utilisés pour une version sous-titrée du film, aussi sur VHS. Quoiqu’utile, cet anglais était beaucoup trop générique et saccadé pour une version théâtrale.
- Une traduction préalable qui avait été faite à Montréal, pour le film en version *doublée*, également disponible sur VHS, probablement pour le marché américain. La cassette n’indiquait pas qui en était le traducteur. Nous avons conservé plusieurs éléments de cette traduction très utile, même si plusieurs solutions et tournures de phrase nous paraissaient trop polies, pas assez crues pour le milieu socioculturel new-yorkais.

La grande majorité de la traduction a été faite directement :

¹⁵³ Sans accès au scénario original, nous avons fait le travail de traduction d’abord, puis nous avons obtenu l’approbation de M. Arcand pour entamer la production ensuite. Nous avons payé des droits d’auteurs à celui-ci pour la production.

<p>Louise : C'est sa fille qui m'a répondu. Y'habite avec sa fille de quatorze ans. Pis je l'ai entendu, lui, demander à sa fille, qui c'était au téléphone. Pis la p'tite lui a répondu, "Probablement une de tes maitresses." J'ai raccroché. Pis j'suis pu retourné au tennis. Ben en fait j'suis retourné une fois, mais j'suis resté dans le stationnement. Je l'ai vu, lui, sortir avec une fille... Une jeune...</p>	<p>Louise: His daughter answered the phone. He lives with his 14-year-old daughter. So in the background I heard him ask her if she knew who the caller was. Well the kid just bitched "Probably one of your lovers". I hung up. And never went back to tennis. Well, I went back once, but I stayed in the parking lot. I saw him leaving with a girl... A young one...</p>
<p>Dominique : Quand même, toi t'avais toujours Rémy. Mais quand tu vis seule, le pire c'est que tu finis par t'habituer. Ben, j'veux dire, ta libido tombe à zéro. Tu peux être des mois sans jamais penser à ça. Pis tout d'un coup arrive un de tes anciens amants, quelqu'un d'autre, comme ça, par hasard.</p>	<p>Dominique: Still, you had Remy. But when you live alone, the worst is, you get used to it. I mean is, your libido drops to zero. You can be months without thinking about it. And then, suddenly, you happen to run into an old lover, or someone else, just by chance.</p>

Figure 3.1 Traduction *Decline*, Partie 1

La traduction contient un seul ajustement qu'on pourrait qualifier d'élément *adapté*, que nous croyons avoir conservé, en partie, de la version doublée :

<p>Remy : Refuser le mensonge, ça serait comme d'aller au prochain meeting de l'Association rencontrer un de nos éminents collègues de l'Université Laval, qui vient passer quinze ans de sa vie sur l'histoire du catholicisme canadien, et lui dire que les mandements de Monseigneur Bourget, il peut se les rouler très fins, et se les rentrer lentement, dans le cul.</p>	<p>Remy: Refusing to lie would be like attending the next meeting of the Association and meeting one of our eminent colleagues, visiting from Notre Dame, who has spent the past 15 years of his life on the history of Catholicism in America, and telling him that he is welcome to roll up the collective letters of Cardinal Spellman, so very-very tightly, before shoving them slowly, up his ass.</p>
<p>Claude : Pas les mandements de Monseigneur Bourget?</p>	<p>Claude: All the Spellman papers?</p>

Figure 3.2 Traduction *Decline*, Partie 2

Cette section était un gag à deux niveaux, et elle devait demeurer un gag en anglais également. Et pour que le gag fonctionne, il fallait :

1. que Rémy raconte une belle histoire où il a feint d'être intéressé par le travail d'un vieux collègue totalement ennuyeux qui vient de perdre une portion importante de sa vie sur un sujet qui n'intéresse plus personne, en lui mentant sur l'intérêt et la qualité dudit travail ;
2. que le personnage homosexuel du groupe, Claude, puisse imaginer une pile importante de papier — des textes écrits par des religieux — qui, lorsque roulés, seraient clairement très douloureux à insérer dans le derrière d'un homme.

Pour que le gag fonctionne, les références devaient créer du sens pour le public new-yorkais. Il fallait donc adapter, en cherchant des équivalences pour ce public qui ne connaissaient, ni l'Université Laval, ni la longue et pénible histoire des Québécois face à leur religion catholique oppressive. Les référents québécois — la *québecité* — ont donc été remplacés par des référents américains — qui possèdent eux aussi une histoire sensible face au catholicisme, principalement irlandais : John F. Kennedy fut le premier Président catholique américain, et plusieurs étaient opposés à un catholique, de crainte — entre autres choses — que le Pape n'ait une influence indue sur la politique américaine.

À gauche donc, *l'Université Laval*, dont l'ancêtre était le séminaire de Québec, le siège de la chrétienté en Amérique française, devenait, à droite, *l'Université Notre-Dame*, la grande et célèbre université catholique de l'Indiana, fondée par des missionnaires français. Ensuite, à gauche, les nombreux écrits d'un cardinal très important du Québec vers 1875, *Monseigneur Ignace Bourget* devenaient, à droite, les nombreux écrits d'un cardinal extrêmement important du diocèse de New York entre 1935 et 1965,

Archbishop Francis Spellman. Le gag fonctionnait d'autant plus à New York, que Spellman était un homosexuel reconnu.

Tout comme dans la version française, le public, placé en face de l'histoire de Rémi, ferait confiance à ces personnages « professeurs d'histoire » pour livrer des *faits vérifiables* sur lesquels le public pourrait se fier (*plausibilité*). Il n'était donc pas essentiel de savoir si Spellman avait véritablement écrit une « brique » aussi imposante que celle de Bourget pour que le gag de la traduction fonctionne. Mais plutôt que le public new-yorkais, dans la salle au moment du spectacle, *croit* que Spellman avait écrit ces très, très nombreux papiers (ce qu'il a fait). Sans que ce public puisse vérifier, sur-le-champ, tous les détails — non essentiels pour l'arc principal de la trame narrative — il suffisait que cet extrait puisse créer une *plausibilité* que Spellman avait écrit plusieurs lettres qui représenteraient un volume important de papier. La plausibilité achevée, le gag fonctionnait.

Nous avons fait cette traduction entre mars 2002 et octobre 2004. Il nous aura donc fallu deux ans et demi pour tout faire ; nous avions un emploi à temps plein, et nous travaillions sur la traduction uniquement les soirs et week-ends, et en dehors de nos autres obligations de jeune père à peine séparé de la mère de sa fille de 4 ans.

Nous évaluons que notre posture idéologique était alors celle d'un *Ambassadeur Culturel*, tel que nous l'avons défini plus tôt. Nous avons également participé fortement à la mise en scène.

La *première* a eu lieu le 7 octobre 2004. Une vidéo existe d'une des 24 représentations. Sauf pour le rôle de *Mario* (que nous avons nous-mêmes interprété), tous les comédiens (12) étaient américains.

3.2.2 *Bite your Tongue*

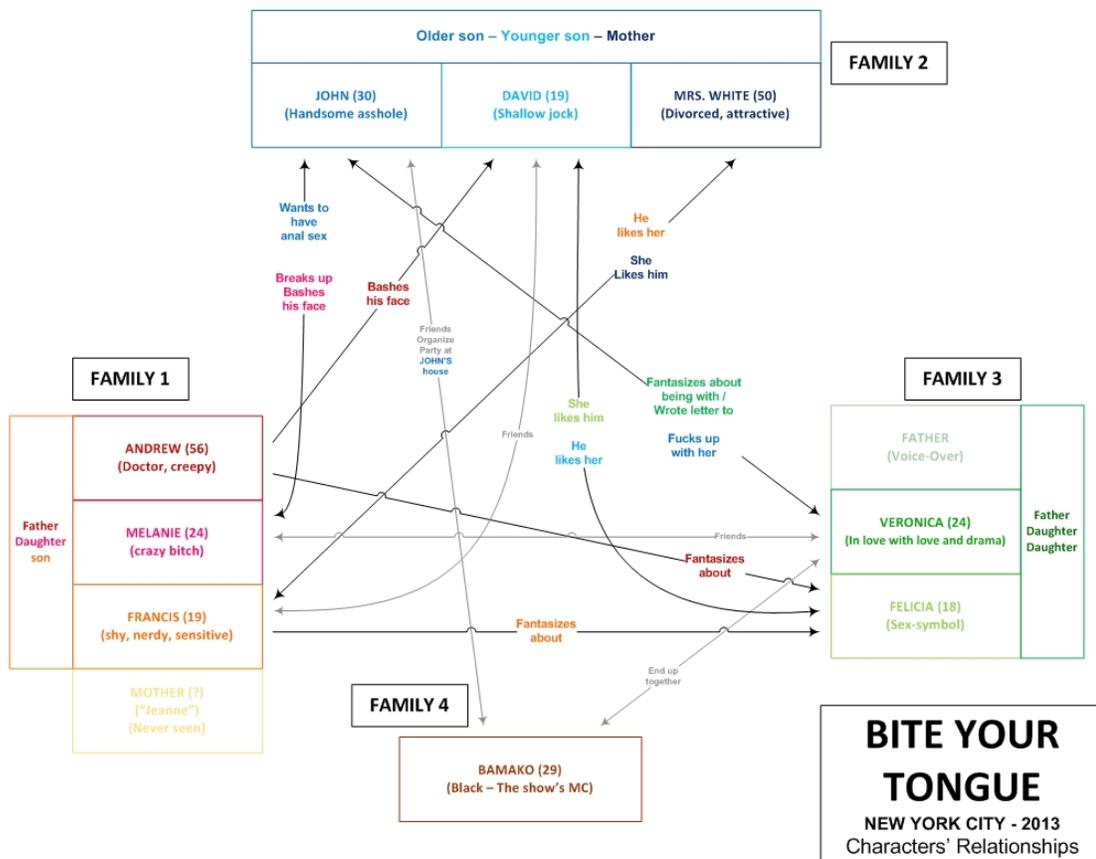
Nous avons entendu parler de la pièce *Rouge Gueule* d'Étienne Lepage par l'entremise d'une amie qui avait vu la pièce à Montréal lors de sa représentation initiale à l'*Espace Go* en 2009, et qui croyait qu'elle avait un fort potentiel à bien voyager en dehors du Québec.

La pièce telle qu'écrite à l'origine est une collection de vingt-deux histoires courtes, et c'est au moment de rencontrer Étienne dans un café de Montréal pour discuter d'une production new-yorkaise possible qu'il nous a appris que chaque histoire est indépendante des autres, que les personnages d'une histoire ne sont pas les mêmes que ceux d'une autre, et que les histoires elles-mêmes n'ont pas besoin d'être présentées dans un ordre particulier. Tout cela serait à notre choix.

Un tel format de différents tableaux de vie possiblement aléatoires ne conviendrait cependant pas à un public new-yorkais selon nous. Les Américains sont tout à fait capables d'un degré très élevé d'abstraction ; de fait, la langue anglaise permet qu'une plus grande quantité d'information soit communiquée dans un laps de temps plus court qu'en français. Mais ce genre d'abstraction narrative — des situations aléatoires, sans causalité apparente, dans un temps non linéaire, avec des personnages sans relation les uns aux autres, un format *antiplot* comme le nommerait McKee (1997) — n'est pas ce à quoi ils sont habitués lorsqu'ils vont au théâtre. Ils sont plus confortables cognitivement lorsqu'une structure narrative possède des *tissus conjonctifs* (« Connectives Tissues ») pour reprendre l'expression utilisée par notre productrice exécutive du spectacle de 2013, Lissa Moira.

La première partie du travail a donc été un travail de *dramaturg*, pendant lequel nous avons analysé les histoires, les personnages, et les situations, et avons créé un nouveau « tout » autour d'un nombre plus limité de personnages et de lieux, pour ultimement

créer une situation socioculturelle dans laquelle tous ces bouts d'histoires pourraient prendre place. Nous avons donc réimaginé cette pièce, en créant trois familles d'un même quartier cossu, les familles WHITE, GREEN, et BROWN, des espèces de voisins qui se connaissent et se côtoient, et des événements qui se produisent dans leur quartier durant une période de vingt-quatre heures, alors que ces gens vont se retrouver pour l'occasion d'une fête d'été, dans la cour arrière d'une des familles, celle de *Mrs. White*.



Nous avons ensuite créé une structure de temps pour calibrer la période de vingt-quatre heures, et y placer les dix-neuf textes que nous avons choisi de conserver :

- PROLOGUE
- ACT 1 — THE NEIGHBORHOOD
(Le quartier avant les événements)
- ACT 2 — PART 1 — THE PARTY
(La fête/les événements durant la fête)
- ACT 2 — PART 2 — THE AFTER-PARTY
(Les événements vers la fin de la fête, quand tout le monde est éméché)
- ACT 3 – THE NEW NEIGHBORHOOD
(Les répercussions immédiates de la fête sur le quartier)
- EPILOGUE/CODA
(10 ans plus tard)

Nous avons choisi de terminer la pièce avec une scène qui se passe 10 ans plus tard, au moment où les deux amis FRANCIS et DAVIS se réunissent de nouveau.

Pour faciliter la compréhension, autant des comédiens — pour qu'ils incorporent plus facilement la nature de leurs interactions avec les autres personnages — que le public, nous avons également pris la peine d'inscrire tout ça dans le programme, et dans les documents préparés pour les journalistes :

BITE YOUR TONGUE is an adaptation of the Quebecois play Rouge Gueule, itself created from a combination of twenty-two (22) seemingly disjointed short stories written by Montreal playwright Étienne Lepage while attending the École Nationale de Théâtre. Working in collaboration with Montreal Director Claude Poissant, they selected seventeen (17) of them to create the puzzle of the original play, produced at Montreal's Espace Go, Oct-Nov 2009. A puzzle indeed, since Lepage insists other dramaturges or directors might want – and would be free to – change the order or choose a different set in order to create other "versions" of the show.

Being that Quebec is much more heavily connected to France than the rest of North-America for its cultural influences – not only its aestheticism but also its worldview and narrative preferences – the Montreal version,

drawing from a certain randomized antiplot movement, was not entirely concerned with causality, linearity of time or the archotyping of characters and their relationships to one another, but rather was more akin to a collection of different tableaux hung in separate wings of a museum. (...)

For this New York Puzzle version, we have selected nineteen (19) of the original twenty-two (22) short stories, have "collapsed" characters into fewer of them and have created a "mini-arc/connective tissues" which we feel sustains the overall narration into one coherent story: One Devastating Day in Dysfunctional Post-postmodern America.

As a nation still enamored by the basic principles of causality flowing from personal responsibility – personal decisions and actions engendering clear and direct consequences – it is our opinion that American audiences generally prefer more clearly defined narrative arcs over random anti-stories. They also prefer protagonists built around clear archetypes – those they can easily identify with and follow through the course of a narrative. This altered version was thus constructed in this manner – not at all as a reflection of the quality of the original Montreal composition, but rather by a desire to please American audiences, favor the dissemination of this author's work in the Anglo-Saxon world and, in our opinion, ultimately make the play more successful.

But more importantly, we surmise that this work was never just a collection of loose skits meant for "scene-study" class, but rather a complete piece stemming from the author's mind – with one over-arching element flowing through all the scenes and unifying them – one, true play with a clear (albeit subconscious?) narrative arc and plot. After our puzzle had emerged, further discussions with the author and the revelation that some of his initial inspiration may have found its origin in the cult American film Pulp Fiction, we feel we have made the most appropriate choices.

Inspiré par *Pulp Fiction*¹⁵⁴ selon les dires d'Étienne Lepage.

¹⁵⁴ Voir Tarantino et Avary (1994)

Une fois la structure narrative en place, nous pouvions passer à la phase traduction comme telle, alors qu'on se rapprochait rapidement de la première. L'auteure Chantal Bilodeau avait déjà fait une première ébauche (appelé « *Howl Red* ») que nous sentions trop générique pour le marché américain, trop « collé » au texte original selon nous — surtout après notre travail de dramaturgie. Certaines de ses solutions étaient cependant excellentes et, alors que nous planifions maintenant transformer ce texte en film, nous avons obtenu sa permission de réutiliser celles-ci, ce que nous ne pouvions malheureusement pas faire au moment de produire la pièce.

Voici en exemple, une section du texte « *My name carved in a star* » (un des 22 textes originaux) qui illustre bien les différentes approches :

Étienne Lepage (*Rouge Gueule/My name carved in a star*)

J'ai aucun intérêt à ce que d'autres viennent après moi
 Je vois pas pourquoi y faudrait que je ménage un avenir à ceux qui vont me suivre
 pour qu'ils le ménagent à leur tour pour les suivants et encore et encore
 jusqu'à ce que les dernières miettes tombent entre les doigts des dernières mains
 pis qu'on se regarde avec un sourire épais en se disant qu'au moins c'est pas de la faute
 à personne ?

Chantal Bilodeau (*Howl Red / My name carved in a star*)

*I have no interest in seeing others come after me
 I don't see why I should secure a future for those who come after me so they can in turn
 secure it for those who come after them and again and again until the last crumbs have
 slipped between the fingers of the last hands and we're staring at each other with dumb
 smiles on our faces telling ourselves that at least it's no one's fault*

Philippe Blanchard (*Bite your Tongue / My name carved in a star*)

*I don't care what happens after I'm gone
 And I don't see why I should help secure a future for those who will follow
 so they in turn can do the same for the next generation and again and again
 until the last crumbs have slipped through the fingers of the last hands
 and we're smirking at one-another saying Well at least it's not our fault*

C'est ainsi que *Bite your Tongue* est né, « One Devastating Day in Dysfunctional Post-postmodern America ». Ici, la posture idéologique semble avoir été *Culturophile*.

La pièce a été produite du 28 février au 18 mars 2013. Et à part le personnage de *John* (que nous interprétions), les neuf autres comédiens étaient américains. La première semaine a été difficile, peu de gens sont venus. La deuxième semaine, la salle était pleine à moitié. Nous étions pleins les deux dernières semaines. Le soir de la dernière représentation, dimanche après-midi, quinze personnes se sont tenues debout, derrière les sièges. Nous avons participé à la mise en scène.

3.2.3 *The Elephant Pen*

Au cœur des *invariants* narratifs de *L'Enclos de l'éléphant* d'Étienne Lepage, on retrouve des considérations franchement simples et universelles, que McKee (1997) nommerait *Archplot* : un homme transportant un grand sac noir au contenu inconnu entre, et, très poli et humble, s'incruste bientôt dans le domicile d'un autre. Par politesse et par crainte de cette réalité déstabilisante, ce dernier tolère d'abord la situation, puis se trouve bientôt incapable de trouver le courage de renverser la situation — et de mettre l'inconnu à la porte — à mesure que le danger de cet homme possiblement fou semble augmenter. Notre propre politesse transformée en arme contre soi-même. Au cœur de cette narration mimétique, on retrouve là une sémiotique de la survie humaine.

Tout comme *Panique à Longueuil* (Dubois, René-Daniel, 1980) que nous mentionnions plus tôt, cette pièce, qui se passe dans « *L'entrée d'une grande maison* »¹⁵⁵ appartenant à un médecin, pourrait être n'importe quelle grande maison de médecin. Pour une culture donnée, cette référence indique une maison confortable dans un quartier favorisé, une référence *universelle*¹⁵⁶ donc, et facilement exportable dans d'autres milieux socioculturels. Il y avait donc, en fait, très peu de travail d'adaptation à faire, puisque la pièce se prêtait déjà très bien à fabriquer du sens pour une autre culture, peu importe celle-ci. Voilà un exemple précis où ce mémoire peut être utilisé, non pas uniquement pour le marché new-yorkais, mais pour plusieurs autres situations également.

¹⁵⁵ Lepage, 2010 : 4

¹⁵⁶ Dans le sens de Brown (1991/2004)

Le format d'écriture d'Étienne Lepage est particulier et inhabituel. Mais nous avons quand même conservé sa structure « en bloc » qui, lors d'une mise en scène new-yorkaise, serait totalement ignorée de toute façon ; les metteurs en scène et les comédiens détestent que les auteurs tentent de faire de la microgestion de leur travail à travers l'écriture. Le théâtre est collaboratif, les auteurs de théâtre le savent.

Nous avons choisi de changer « Alexis » pour Alex ».

PAUL Bonsoir	PAUL Good evening
Alexis sursaute et tourne la tête vers Paul.	Alex jumps, turns toward Paul.
ALEXIS Oui ?	ALEX Yes?
PAUL Il paraît qu'il va pleuvoir Vous le saviez ?	PAUL They say it's going to rain Did you know?
ALEXIS Euh...	ALEX Uhh...
PAUL Vous l'avez peut-être entendu C'est ce qu'ils ont dit C'est ce qu'on m'a dit Et j'ai vu des gens avec des parapluies Vous sentez cette odeur ? Cette odeur d'humidité ?	PAUL Maybe you heard it That's what they said That's what someone told me And I saw people with umbrellas Do you smell it? The scent of rain?
Alexis respire.	Alex inhales.
ALEXIS Oui	ALEX Yes

Figure 3.4 Traduction *Elephant Pen*, Partie 1

Le plus difficile a été de traduire la dédicace utilisée par l’auteur au début du texte¹⁵⁷ :

<p>Quelque part, un maître et son disciple marchaient à pas lents sur une terrasse, au milieu de la nuit. Soudain le disciple dit à mi-voix : — Quel silence... — Ne dis pas : « Quel silence », lui conseilla le maître. Dis : « Je n’entends rien ».</p>	<p>A master and his disciple were strolling on a terrace somewhere, in the middle of the night. After some time, the disciple whispered: — Such awesome silence... — Do not say “Such awesome silence,” advised the master. Instead, say: “I can’t hear a thing”</p>
--	--

Figure 3.5 Traduction *Elephant Pen*, Partie 2

La décision la plus importante que nous avons prise lors de cette traduction, a été de choisir — en écrivant dans le texte de la traduction — que le médecin, ALEX, serait noir, et que celui dont le public aurait peur, PAUL, serait blanc. Nous n’étions pas impliqué dans la production ou la mise en scène — nous avons alors commencé notre formation de maîtrise à Montréal — même si nous sommes près de l’équipe de production et de mise en scène ; et nous savons qu’ils ont conservé cette directive.

Nous le disions plus tôt, le processus de définir les personnages et de choisir les comédiens a un impact politique important aux États-Unis. En choisissant d’inverser ce à quoi on pourrait normalement s’attendre, nous allions jouer avec les attentes du public, et nous allions « passer un message » sémiotique autre et additionnel à ceux que Lepage avait déjà insérés dans le texte initial. En ce sens, nous acceptons pleinement notre rôle d’auteur dans un cycle renouvelé, s’adressant à un tout autre public et à une tout autre culture.

¹⁵⁷ Carrière (2010)

Ici encore, la posture idéologique semble donc avoir été celle d'un *Culturophile*.

La pièce a été produite pendant dix jours, du 7 au 17 juillet 2016, au *Theater for the New City*,¹⁵⁸ et a reçu d'excellentes critiques.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Voir broadwayworld.com (2016)

¹⁵⁹ Voir Rashid (2016)

CONCLUSION

Pour qui traduit-on le théâtre québécois destiné au marché américain ? Pour *l'Auteur* d'ici ? Afin que *son* discours, et *sa* voix — qui était destiné à *ses* contemporains québécois — soit communiqué tel quel ? Ou plutôt pour ce public d'ailleurs à la recherche de nouvelles narratives, de nouveaux discours intéressants ?

Durant cette recherche, nous croyons avoir déterminé — puis démontré — que le discours théâtral ne peut pas être traduit de la même façon qu'une discussion politique entre deux ministres étrangers à L'ONU. Parce que le discours esthétique théâtral n'a pas comme objectif d'être pratique ni de reproduire exactement ce que Monsieur le Ministre a dit, exactement de la façon dont il l'a dit. Plutôt, le discours théâtral souhaite inspirer, changer les esprits, élever l'homme, faire rêver, choquer, faire vivre l'émotion.

Les objectifs — dans un contexte fonctionnaliste — sont différents.

Pour cette raison, nous croyons également avoir démontré que, pour les États-Unis certainement, la posture idéologique idéale en traduction est celle que nous avons nommée *l'Ambassadeur Culturel*, en tentant d'imaginer des stratégies de traduction et d'adaptation qui sauront faire vibrer ce public, et faire sens pour eux, en les rejoignant sur le terrain de leurs expériences de vie d'abord, puis en saupoudrant des nouveautés

culturelles intéressantes provenant du Québec.¹⁶⁰ Nous en sommes venu à la conclusion qu'on n'attire pas les mouches avec du vinaigre.

Ou alors avec une posture *Culturophile*, en travaillant de concert avec des traducteurs, producteurs ou metteurs en scène américains intéressés par les œuvres du Québec, afin qu'il(s) identifie(nt) eux-mêmes leurs publics idéaux, dans un véritable cycle renouvelé où le travail de traduction devient alors un nouvel auteur s'adressant à sa culture.

Nous croyons ainsi avoir compris — et démontré — que les auteurs québécois devraient accepter que leurs messages puissent être transformés, pour mieux rejoindre ces autres publics. De la même façon qu'un texte n'appartient plus à son auteur du moment où le processus de la mise en scène s'en empare, l'auteur doit accepter de laisser *partir* ce texte qu'il a enfanté, afin qu'il puisse *vivre sa propre vie*.

Nous croyons avoir compris que la posture *Interculturelle-Identitaire* tant utilisée au Québec, a historiquement retenu le texte près de l'auteur, et placé le traducteur dans le rôle réduit de continuer le travail de l'auteur, comme une extension de ce travail — plutôt que de permettre à ce traducteur de devenir indépendant de l'auteur, et de réécrire une œuvre renouvelée pour un nouveau public. On a tenté de *faire normes* pour d'autres cultures, plutôt que de s'adapter à eux.

¹⁶⁰ *Déclin* : L'amitié possible entre des professeurs d'université au Québec, même s'ils sont en compétition pour les subventions et/ou être publiés; leurs réflexions sur le sens de la vie, leur promiscuité sexuelle, l'importance qu'ils accordent à la famille, ou aux relations en dehors du mariage, que les américains favorisent toujours, etc.

Rouge Gueule : La réalisation que les Québécois ont des considérations très similaires aux *liberals* américains, la mélancolie qui transcende les relations humaines, la politesse feinte des non-dits, etc.

L'Enclos de l'Éléphant : Le danger qui nous guette quand on assume qu'il faut craindre l'Autre, les limites qu'on s'impose à soi-même, la puissance de la peur sur l'action humaine, etc.

Et nous en sommes donc venu à la conclusion qu'il y a de très fortes chances pour que cela ait pu avoir un impact important sur le très faible taux de pénétration des œuvres québécoises aux États-Unis. Car quelle est la meilleure façon de promouvoir la culture du Québec à l'étranger, et ultimement, la place du Québec dans le monde ? Avec des œuvres touchantes qui marquent et qui enchantent ? Ou des messages incompréhensibles et étranges ?

Nous sommes finalement d'avis que la meilleure stratégie politique à long terme pour faire connaître les œuvres du Québec aux États-Unis — en plus de continuer à inviter au Québec ces producteurs, traducteurs et metteurs en scène *Culturophile* américains — serait que la Délégation générale du Québec à New York travaille en étroite collaboration avec une salle de spectacle multidisciplinaire de Manhattan, pour leur garantir un nombre de productions et/ou de spectacles *démo* chaque année, des pièces de théâtre, mais aussi des films, des concerts d'artistes québécois, etc.

Cela aurait l'avantage de fidéliser les publics new-yorkais intéressés par les produits culturels du Québec, et de créer une vitrine permanente pour les artistes d'ici, à des producteurs, metteurs en scène et réalisateurs américains souhaitant produire ou transformer ces spectacles pour *leurs* publics.

Il y a 350 millions de voisins à nos portes, et nous leur parlons à peine.

Why?

L'art n'est pas à mes yeux, une jouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes, en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes [...] Et celui qui souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. (*Op. cit.* Camus, 1957)

RÉFÉRENCES

Amyot, L. (2005). « Linda Gaboriau : le festin de la parole québécoise. » Dans *Nuit blanche, magazine littéraire*, (100) (pp. 65-67). Québec : Nuit Blanche

Aston, E. et Savona, G. (1991). *Theater as sign-system : A Semiotics of Text and Performance*. London : Routledge

Bassnett, S. (1990). « Translating Theater: Textual Complexities. » Dans *Essays in poetics*, 15 (pp. 71-83). Keele: U. of Keele, British Neo-Formalist Circle

Bassnett, S. (1991). « Translating for the Theatre: The Case Against Performability. » Dans *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 4(1) (pp. 99-111)

Bassnett, S. (1998). « Still trapped in the labyrinth: Further reflections on Translation and Theater. » Dans *Constructing Cultures - Essays on Literary Translation* [Bassnett, S. et Lefevere, A., Ed.] Collection Topics in Translation. Clevedon, UK : Multilingual Matters (pp. 90-108).

Bassnett, S. (2014 [1980]). *Translation Studies* [Fourth Edition]. London : Routledge

Bennett, S. (2001). *Theater Audiences. Theory of Production and Reception*. [2nd Edition]. New York : Routledge

Berman, A. (1985). « La traduction et la lettre. » Ou. « L'Auberge du lointain. » Dans *Les tours de babel : essais sur la traduction*. Mauvezin : Trans Europ Reppress (pp. 35-125)

Berne, E. (1964). *Games People Play*. New York : Grove Press.

Berns G. S., B. Kristina, P. Michael J., et Pye Brandon E. (2013). « Short and Long-Term Effects of a Novel on Connectivity in the Brain. » Dans *Brain Connectivity*, 3(6). Décembre 2013 (pp. 590-600). New Rochelle, NY : Mary Ann Liebert. Récupéré de : <https://doi.org/10.1089/brain.2013.0166>

Bogatyrev, P. (1971). « Les signes du théâtre. » Dans *Poétique* [No. 8, Décembre 1971]. Paris : Éditions du Seuil ((pp. 517-530)

Brisset, A. (1989). « Sociocritique de la traduction. Un corpus québécois. » Dans *Cahiers de recherche sociologique*, (12) (1989). Montréal : Département de Sociologie de l'UQAM (pp. 51-62)

Brisset, A. (1990). *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Longueuil : Le Préambule.

Brisset, A. (1990 b). « Traduire pour s'inventer. » Dans *Jeu : revue de théâtre*, (56) (pp. 55-60)

Broadwayworld.com (2016). « Off-Off-Broadway : Theater for the New City to Present THE ELEPHANT PEN, 7/7-17. » Dans *Broadway World* [site web]. New York : Wisdom Digital Media. Récupéré de <https://www.broadwayworld.com/off-off-broadway/article/Theater-for-the-New-City-to-Present-THE-ELEPHANT-PEN-77-17-20160627>

Brown, D. E. (1991). *Human Universals*. New York : McGraw-Hill / Temple University Press

Brown, D. E. (2004). « Human Universals, Human Nature & Human Culture. » Dans *Daedalus* [133(4), On Human Nature (pp. 47-54)]. Boston : MIT Press / American Academy of Arts & Sciences

Camus, A. (1957). *Banquet Speech*. Stockholm : Nobel Prize [Site web]. Récupéré de http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1957/camus-speech-f.html

Carriere, J.-C. (1985). « Chercher le cœur profond. » Dans *Alternatives Théâtrales*, No. 24. Bruxelles : Pollen

Carriere, J.-C. (2010). *Le cercle des menteurs*. Paris : Pocket

Châtelet, F. (1979). *Questions Objections ; à la recherche des vraies semblances*. Paris : Denoël-Gonthier (pp. 89-90)

Chaudhuri, U. (1991). The Future of the Hyphen: Interculturalism, Textuality, and the Difference Within. Dans *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ* [Marranca, B. et Dasgupta, G., Ed.] New York : PAJ (pp. 282-284)

Che Suh, J. (2002). « Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts. » Dans *Meta : journal des traducteurs/Translators' Journal*, 47(1) (pp. 51-57)

Danan, J. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Arles : Actes Sud

Denis, J.-L. (1990). « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique. » Dans *Jeu : revue de théâtre*, (56) (pp. 9-17). Montréal : Jeu.

Eidinow, E. et Ramirez, R. (2016). « The aesthetics of story-telling as a technology of the plausible. » Dans *Futures*, 84, Part A (Nov. 2016, pp. 43-49). Amsterdam : Elsevier. Récupéré de : <https://doi.org/10.1016/j.futures.2016.09.005>

Even-Zohar, I. (1978). « The Position of Translated Literature within the Literary Polystem. » Dans Venuti, Lawrence [Ed.] (2002). *The Translation Studies Reader*. London & New York : Routledge. (pp. 192-197)

Even-Zohar, I. (1979). « Polystem Theory. » Dans *Poetics Today : International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. 1(1/2), Special Issue : Literature, Interpretation, Communication (Autumn, 1979) (pp. 287-310). Durham, NC : Duke University Press

Gaboriau, L. (1990). « Traduire le génie de l'auteur. » Dans *Jeu : revue de théâtre*, (56) (pp. 43-48). Montreal : Jeu.

Gaboriau, L. (1991). « "From Coast to Coast, and in the U.S.A" – Diffusion et promotion du théâtre québécois au Canada anglais et aux États-Unis : entretien avec Linda Gaboriau. » Dans *Jeu : revue de théâtre*, (59) (pp. 118-125). Montreal : Jeu.

Gaboriau, L. (2008). « Pour qui écrit-on ? » Dans *Jeu : revue de théâtre*, (126) (pp.86-88). Montréal : Jeu.

Garon, R. *et al.* (2009). « Chapitre 5 — Les sorties au cinéma et au spectacle. » Dans *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec, 6ème Édition*. Gouvernement du Québec : Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (pp. 207-219)

Godard, B. (2000). « Between Performative and Performance: Translation and Theater in the Canadian/Quebec Context. » Dans *Modern Drama*, 43(3) [Fall 2000] (pp. 327-358). Toronto : University of Toronto Press.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. New York : Anchor

Hall, S. (1999 [1973]). « Encoding/Decoding. » Dans *The Cultural Studies Reader. Second Edition* [Simon During, Ed.]. Chapter 36 (pp. 507-517). London & New York : Routledge

Hamilton, J. (2017). « Really? Really. How Our Brains Figure Out What Words Mean Based On How They're Said. » [reportage radio]. *All Things Considered* (August 24, 2017). Washington, DC : National Public Radio. Récupéré de <http://www.npr.org/sections/health-shots/2017/08/24/545711940/pitch-neurons>¹⁶¹

Helbo, A. (1983). *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*. Lille : Presses Universitaires de Lille

Heylen, R. (1993). *Translation, Poetics, and the stage. Six French Hamlets*. London : Routledge

Huffman, S. (2000). « Ici comme ailleurs : le territoire de la traduction dans Les reines de Normand Chaurette. » Dans *Voix et Images*, vol. 25, no. 3, (75). (pp. 497-509)

¹⁶¹ Vulgarisation de C. Tang, L. S. Hamilton, E. F. Chang (2017). « Intonational speech prosody encoding in the human auditory cortex. » Dans *Science Magazine*, 25 Aug 2017, 357(6353), (pp. 797-801). Washington, DC : AAAS (American Association for the Advancement of Science).

Récupéré de <http://science.sciencemag.org/content/357/6353/797>

Irwin, W. et Johnson, D. K. (2014). « What Would Dutton Say about the Paradox of Fiction? » Dans *Philosophy and Literature*, 38(1A), [Octobre 2014] (pp. A144-A147) Muse. Récupéré de : <https://doi.org/10.1353/phl.2014.0042>

Jakobson, R. (1959). « On Linguistic Aspects of Translation » Dans *On Translation* [Ed. Reuben Brower]. Cambridge, MA. : Harvard University Press. Repris aussi dans *Selected Writings*. 2. (1971) The Hague : Mouton (pp. 260-266)

Jordan, J. (2017). *The Count 2.0* [site web]. New York : Dramatists Guild of America. Récupéré de <https://www.dramatistsguild.com/advocacy/the-count>

Killick, R. (2012). « Quand Albertine parle anglais : la dramaturgie de Michel Tremblay en terres anglo-saxonnes. » Dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (50-51) (pp. 51-70). Montréal : Société québécoise d'études théâtrales.

Kowzan, T. (1975). *Littérature et spectacle*. Paris : Mouton

Knowles, R. (2010). *Theater & Interculturalism*. New York : Palgrave Macmillan

Ladouceur, L. (1995) « Normes, fonctions et traduction théâtrale. » Dans *Meta : Journal des traducteurs*, 40(1), (pp.31-38). Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal

Ladouceur, L. (2000). « A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais. » Dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (27) (pp. 108-119). Montréal : Société québécoise d'études théâtrales.

Ladouceur, L. (2002). « De la *Main* au Monde : Les états multilingues du théâtre québécois et Canadien-Français en traduction anglaise. » Dans *Écrire en langue étrangère* [Dion, R., Lüsebrink, H-J., Riesz, J., Ed.], (pp. 375-394). Montréal : Nota Bene

Ladouceur, L. (2005-NB). « Oralité et Hybridité du texte de théâtre Franco-Canadien en traduction anglaise. » Dans Morency, J., Destrempe, H., Merkle, D. et Pâquet, M. [Dir.] *Des Cultures en contact : Visions de l'Amérique du Nord Francophone*. Québec : Nota Bene

Ladouceur, L. (2006). « Write to Speak : accents et alternances de codes dans les textes dramatiques écrits et traduits au Canada. » Dans *Target, International Journal of Translation Studies*, 18(1). (pp. 49-68). Amsterdam : John Benjamins Publishing Company

Ladouceur, L. (2006-TTR) « Les voix de la marge : Tennessee Williams et Michel Tremblay. » Dans *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, XIX(1), (pp. 15-30). Ottawa : Association canadienne de traductologie

Ladouceur, L. (2007) « La langue populaire québécoise au Canada anglais : fonction distinctive et équivalence. » Dans *Études françaises*, 43, (pp. 29-42). Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal

Ladouceur, L. (2010) « Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada. » Dans *International Journal of Francophone Studies*, 13(2) (pp. 183-200). Exeter : Intellect

Ladouceur, L. (2011) « Une américanité québécoise : le corpus états-unien dans l'œuvre de traduction de Michel Tremblay. » Dans *Nouvelles études francophones*, 26(2), (pp. 94-110). Lafayette : Conseil international d'études francophones/CIEF

Laliberté, M. (1995). « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec. » Dans *Meta : journal des traducteurs/Translators' Journal*, 1.40(4) (pp. 519-528)

Langworthy, D. (2007). « Why Translation Matters. » Dans *Theatre Journal*, 59(3), (October 2007). Édité par Graham-Jones, Jean. Baltimore : John Hopkins University Press

Lefebvre, P. et Ostiguy, P. (1978). « L'adaptation théâtrale au Québec. » Dans *Jeu : revue de théâtre*, (9) (pp. 32-47). Montréal : Jeu.

Livingston, P. (2005). *Art and Intention. A philosophical Study*. Oxford : Clarendon Press/Oxford University Press.

Lotman, J. et Uspensky, B. A. (1978). « On the Semiotic Mechanism of Culture. » Dans *New Literary History*, IX(2), 1978 (pp. 211-232). Baltimore : Johns Hopkins University Press

- Lotman, Juri (1981). *Kunst als Sprache*. Leipzig : Philip Reclam
- Lowell, R. (1963). *Phaedra: A Verse Translation of Racine's Phedre*. London : Faber & Faber
- Lûdskanov, A. (1975). « A Semiotic Approach to the Theory of Translation. » Dans *Language Sciences*, no. 35 (Avril 1975). Sune Vork Steffensen [Ed.] University of Southern Denmark. Amsterdam : Elsevier (pp. 5-8)
- Mayor's Office of Media and Entertainment (2019). *ALL NEW YORK'S A STAGE : New York City Small Theater Industry Cultural and Economic Impact Study*. City of New York. Récupéré de <https://www1.nyc.gov/assets/mome/pdf/mome-small-theater-study-2019.pdf>
- McKee, R. (1997). *Story*. New York : Harper Collins
- Mead, M. (1963). « Socialization and Enculturation. » Dans *Current Anthropology*, 4(2) (Apr. 1963). Chicago : U. of Chicago Press. (pp. 184-188)
- Mezei, K. (1984). « The Scales of Translation : The English-Canadian poet as Literal Translator. » Dans *Revue de l'Université d'Ottawa*, 54(2).
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Mounin, G. (1968). « La traduction au théâtre. » Dans *Babel*, XIV(1) (p. 10) Paris : Fédération Internationale des Traducteurs (FIT)
- Murphy Paul, A. (2012). « Your Brain on Fiction ». Dans *New York Times, Sunday Review*, 18 mars 2012. New York : New York Times. Récupéré de : <http://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html>
- Neubert, A. (1967). « Elemente einer allgemeinen Theorie der Translation. » Dans *Actes du Xè Congrès International des Linguistes* (1967), Bucarest II (pp. 451-456)
- Nida, E (1964). *Towards a Science of Translating*. Leiden : E.j. Brill.

Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity (Translation Theories Explored)*. Manchester : St. Jerome

Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/Éditions Sociales (p. 420)

Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti.

Paulson, M. (2018). « This Broadway Season, the Play's Really the Thing ». Dans *New York Times*, October 10th, 2018. New York : New York Times. Récupéré le 6 janvier 2020 de <https://www.nytimes.com/2018/10/10/theater/this-broadway-season-the-plays-really-the-thing.html>

Paulson, M. (2019). « What Small Theater Does for New York? A Lot, Study Finds. » Dans *New York Times*, November 20th, 2019. New York : New York Times. Récupéré le 6 janvier 2020 de <https://www.nytimes.com/2019/11/20/theater/small-theaters-economic-impact-study.html>

Popovic, A. (1975). *Dictionary for the analysis of literary translation*. Edmonton : Dept. of Comparative Literature, University of Alberta

Rashid, S. (2016). « Theater Review: The Elephant Pen. » Dans *Routes : A guide to African-American Culture* [site web]. New York : routes-mag.com. Récupéré de <http://routes-mag.com/theater-review-the-elephant-pen/>

Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil

Sapir, E. (1956). *Culture, Language and Personality*. Berkeley, CA. : University of California Press

Schechner, R. (2012). *Performance Studies: An Introduction [Third Edition] – Performativity* [Vidéo web]. New York : Routledge Companion Websites. Publié par YouTube à <https://www.youtube.com/watch?v=Wm3kvxRFS58>

Seth, A. (2017). « Your brain hallucinates your conscious reality. » [web vidéo]. De *Ted : Ideas worth spreading* (27-4-2017). New York : TED Conferences. Récupéré de https://www.ted.com/talks/anil_seth_how_your_brain_hallucinates_your_conscious_reality#t-1005661

Shakespeare, W. (2018). *Macbeth. Traduit en québécois par Michel Garneau.* Montréal : Somme Toute

Simard, S. *et al.* (2016). « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec 2014 — Faits saillants. » Dans *Surviv — Bulletin de la recherche et de la statistique.* (27), Mars 2016 (p. 39). Gouvernement du Québec : Ministère de la Culture et des Communications

Simon, S. (1994). *Le Trafic des langues : Traduction et Culture dans la littérature québécoise.* Montréal : Boréal

Simon, S., Ed. (2013). *In Translation : Honouring Sheila Fischman.* Montreal : McGill-Queens University Press

Stockton, N. (2017). « Your brain doesn't contain memories. It is Memories. » Dans *Wired* [magazine web], 19 juillet, 2017. Récupéré de <https://www.wired.com/story/your-brain-is-memories>¹⁶²

Tarantino, Q. et Avary, R. (1994). *Pulp Fiction* [Film]. Los Angeles : Miramax

Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation.* Tel Aviv : Porter Institute for Poetics and Semiotics

Tremblay, M. (2000). *The Guid Sisters. A Translation of Les Belles-Soeurs Into Modern Scots* [theater]. Findlay, Bill et Bowman, Martin, Trad. Epstein, Ontario : Exile

Ubersfeld, A. (1977 [2004-I]). *Lire le théâtre I.* [Nouvelle Édition revue]. Paris : Belin

Ubersfeld, A. (1981 [1996-II]). *Lire le théâtre II. L'École du Spectateur.* [Nouvelle Édition revue et mise à jour]. Paris : Belin

¹⁶² Vulgarisation de Kukushkin, Nikolay Vadimovich et Carew, Thomas James (2017). « Memory Takes Time. » Dans *Neuron*, 95(2), 19 July 2017 (Pp. 259-279). New York : Center for Neural Science, New York University. Disponible à : <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuron.2017.05.029>

Vanderbes, J. (2013). « The Evolutionary Case for Great Fiction. Might reading literature help with species survival? » *The Atlantic Magazine*, le 5 septembre 2013. Récupéré de : <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/09/the-evolutionary-case-for-great-fiction/279311/>

Veltrusky, J. (1977). *Drama as Literature*. Lisse : Peter de Ridder Press (p.10)

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility : A History of Translation*. London & New York : Routledge

Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London & New York : Routledge

Venuti, L. (2012). *The Translation Studies Reader*. New York : Routledge

Vermeer, H. et Reiss, K. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen : Niemeyer. Traduit en anglais par Nord, Christiane (2013). *Towards a general theory of translational action: Skopos theory explained*. Manchester : St. Jerome

Vermeer, H. J. (1996). *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)*. Heidelberg : TextContext

Versényi, A. (2020). *The Mercurian* [site web]. Récupéré de <https://the-mercurian.com/>

Wall, S. (2006). « An Autoethnography on Learning about Autoethnography. » Dans *International Journal of Qualitative Methods*, Volume 5, No. 2. Article 9. June 2006. Récupéré de https://www.ualberta.ca/~iqm/backissues/5_2/PDF/wall.pdf

Warda, M. (2016). « La traduction de Race. » Dans *Théâtre Duceppe* (Ed.), [Site web du canal vidéo YouTube de la compagnie Jean Duceppe.] Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=5rbNsJk1Tu0>

Wellwarth, G. E. (1981). « Special considerations in Drama Translation. » Dans *Translation spectrum : Essays in theory and practice*. Albany : State University of New York Press (pp. 140-146)

Wirth, A. (1991). Interculturalism and Iconophilia in the New Theater. Dans *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ* [Marranca, B. et Dasgupta, G., Ed.] New York : PAJ (p. 196)

Zak, P. J. (2013). « How Stories Change the Brain. » Dans *Greater Good Magazine*, 17 décembre 2013. Berkeley University, CA. Récupéré de : https://greatergood.berkeley.edu/article/item/how_stories_change_brain¹⁶³

¹⁶³ Cet article de vulgarisation fait référence à cette recherche en biochimie du cerveau : Lin Pei-Ying, Sparks Grewal Naomi, Morin Christophe, Johnson Walter D., Zak Paul J. (2013). « Oxytocin Increases the Influence of Public Service Advertisements. » Dans *PLoS ONE*, Volume 8 (2), 27 février 2013. San Francisco. Récupéré de : <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0056934>

BIBLIOGRAPHIE

Cette section contient les ouvrages additionnels aux références qui ont également été parcourus pour la recherche, même s'il ne sont pas spécifiquement cités dans le texte.

Théories Culturelles : Sémiotique, Interculturalisme, Théâtre, Critique & Sociologie

Bensa, A. et Fassin, E. (2002). « Les sciences sociales face à l'évènement. » Dans *Terrain – Anthropologie & sciences humaines*, 38 (pp. 5-20). Récupéré de <http://journals.openedition.org/terrain/1888>

Chandler, D. (1994 [2007]). *Semiotics, the Basics* [Second Edition]. New York : Routledge.

CUNY (2018). *Objects of Study. Methods and Materiality in Theater and Performance Studies* [Conference, May 10th, 2018]. New York : The Graduate Center. Ph.D Program in Theater and Performance.

Durkheim, É. (1894). *Les règles de la méthode sociologique*. UQAC : Classiques des sciences sociales. Récupéré de : http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/regles_methode/regles_methode.html

Eco, U. (1965). *L'Œuvre ouverte* [traduction française]. Paris : Seuil

Eco, U. (1977). « Semiotics of Theatrical Performance. » Dans *The Drama Review : TDR*. 21(1) (Theatre and Social Action Issue - March 1977) Boston : The MIT Press.(pp. 107-117)

Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theater and Drama*. London : Routledge

Esquenazi, J.-P. (2001). « Le Monde des Œuvres. » Dans *Vers une sociologie des œuvres. Tome 1*. Paris : L'Harmattan (pp. 41-54)

Farge, A. (2002). « Penser et définir l'évènement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux. » Dans *Terrain – Anthropologie & Sciences humaines*, 38 (pp. 67-78) Récupéré de <http://journals.openedition.org/terrain/1929>

Fisher-Lichte, E. (1996). « Interculturalism in Contemporary Theater. » Dans *The Intercultural Performance reader* [Pavis, Patrice, Ed.] London : Routledge

Hall, S. (2001). « The Multicultural Question » Dans *Pavis Papers in Social and Cultural Research*,. (4). (pp. 3-26) Milton Keynes : Open University.

Lesage, M.-C. (2008). « L'interartistique : une dynamique de la complexité ». Dans *Registres*, (13), 2008 (p. 11-26). Paris : Institut de Recherche en Études Théâtrales

Lesage, M.-C. (2013). « Le Spectateur Ignoré. » Dans *Jeu : Revue de théâtre*, 147(2) (pp. 131-138). Montréal : Jeu

Marsen, S. (2008). « The Role of Meaning in Human Thinking. » Dans *Journal of Evolution and Technology* 17(1). (pp. 45-58). Boston : Institute for Ethics and Emerging Technologies. Récupéré de <http://jetpress.org/v17/marsen.html>

Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions du Seuil

Pavis, P. [Ed.](1996). *Intercultural Performance Reader*. London : Routledge

Pavis, P. (1997). « The State of Current Theater Research. » Dans *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 1(3) (pp. 203-230). Mississauga : University of Toronto

Ricœur, P. (1969 [2013]). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris : Éditions du Seuil

Shaked, G. (1989). « The Play: Gateway to cultural dialogue. » Dans *The Play out of context* [Scolnicov, H., Holland, P., Ed.] Cambridge : Cambridge University Press (pp. 7-24)

Tajfel, H. & Turner, J. (1979). « An integrative theory of intergroup conflict. » Dans Austin, W. & Worchel, S. [Ed.] *The social psychology of intergroup relations*. Chapter 3 (pp. 33-47). London : Brooks Cole

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam : John Benjamins

Ubersfeld, A. (1996-III). *Lire le théâtre III. Le Dialogue de Théâtre*. Paris : BELIN

Wolfe, T. (1975). *The painted word*. New York : Picador

Neuroscience de la narration

Carey, B. (2011). « Decoding the Brain's Cacophony. » *New York Times* (New York), 1er novembre 2011. Récupéré de :
<http://www.nytimes.com/2011/11/01/science/telling-the-story-of-the-brains-cacophony-of-competing-voices.html>¹⁶⁴

NPR/TED (2017). *How Can Playing A Game Make You More Empathetic?* [Radio]. TED Radio Hour, March 27, 2015. Washington, DC. : National Public Radio. Récupéré de <http://www.npr.org/2015/03/27/395039920/how-can-playing-a-game-make-you-more-empathetic>¹⁶⁵

Structure Narrative (Storytelling) et théorie du récit

Campbell, J. (1949 [2008]). *The hero with a thousand faces*. [Third Edition]. Novato, CA : New World Library.

Campbell, J. (1991). *The power of Myth. With Bill Moyers*. New York : First Anchor Books.

Tehrani, J. J. (2013). « The Phylogeny of Little Red Riding Hood. » Dans *PLOS One*, 8(11). Bristol University, UK. Récupéré de <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0078871>

¹⁶⁴ Vulgarisation de Gazzaniga, Michael S. (2011). *Who's in Charge? Free Will and the Science of the Brain*. New York : Ecco / Harper Collins

¹⁶⁵ Vulgarisation de Mogil, Jeff S. & Al. (2015). *Reducing social stress elicits emotional contagion of pain in mouse and human strangers*. US National Library of Medicine. Bethesda, MD : National Institutes of Health. Récupéré de <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/25601547>

Traduction — Théorie

Danyté, M. (2011). « Translation and Other Transcultural Acts: Resistance to Language Imperialism in the Age of English. » Dans *Otherness : Essays and Studies 3.1* [Anne Holden Rønning, Ed.] Aarhus, DK : Centre for Studies in Otherness, University of Aarhus

Eco, Umberto (2008). *Experiences in Translation* [Emilio Goggio Publications Series]. McEwen, Alastair (trad.) Toronto : University of Toronto Press

Graham-Jones, J. [Ed.] (2007). *Theatre Journal*, 59(3). Baltimore : Johns Hopkins University Press

Grossman, E. (2011). *Why Translation Matters* (Why X Matters Series). New Haven : Yale University Press

Jimenez-Bellver, J. (2010). *Un Pie Aqui Y Otro Alla : Translation, Globalization, and Hybridization in the New World (B)Order* [Mémoire de Maitrise.] Amherst : University of Massachusetts

Kristić, A. P. P. (2012). *Approche fonctionnaliste de la langue au théâtre : Pour une version chilienne du Chant du Dire-Dire de Daniel Danis* [Thèse de maitrise]. Ottawa : Université d'Ottawa

Nikolarea, E. (2002). « Performability versus Readability : A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation. » Dans *Translation Journal*, 6(4). Récupéré de <http://translationjournal.net/journal/22theater.htm>

Pavis, P. (1989). « Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theater. » Dans *The Play out of context* [Scolnicov, H., Holland, P., Ed.] Cambridge : Cambridge University Press (pp. 25-44)

Pym, A. (2003). « Globalization and the Politics of Translation Studies. » Dans *Translation and Globalization* [conférence]. Halifax : Canadian Association of Translation Studies

Rabassa, G. (2005). *If This Be Treason : Translation and Its Dyscontents, A Memoir*. New York : New Directions

Regattin, F. (2004). « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique. » Dans *L'Annuaire théâtral*, 36 (pp.156-171). Montréal : Université de Montréal

Sakellariou, P. (2011). « Translation, Interpretation and Intercultural Communication. » Dans *The Journal of Specialised Translation*, (15). (pp. 229-246). London : Roehampton University School of Arts

Sonesson, G. (2012). « Translation as a double act of communication. A perspective from the semiotics of culture. » Dans *11th World Congress of Semiotics of IASS* [conférence]. Nanjing : Centre for cognitive semiotics, Lund University

Steiner, G. (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation* (Third Edition). Oxford : Oxford University Press

Vitez, A. (1996). « The duty to translate. » Dans Pavis, P. [Ed.] *The Intercultural Performance Reader*. London : Routledge

William G. (2010). « Jouabilité : un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible ? » Gravey, M. [Tra.] Dans *Traduire*, 222. Paris : Société française des traducteurs

Zuber-Skerritt, O. [Ed.] (1984). *Page to Stage. Theater as Translation*. Amsterdam : Costerus

Traduction — Théâtre Canada-Québec

Brisset, A.. (1990 c). « La traduction du théâtre américain au Québec. » Dans *Études Françaises*, 26(2). (pp. 49-51). Presses de l'Université de Montréal.

CEAD (1998). *Quebec plays in translation : A catalogue of Quebec playwrights and plays in English translation* [Gaboriau, L. et Bouyoucas, P., éd.] Montréal : Centre des Auteurs Dramatiques.

CEAD (2001). *Plays in translation : New work by Quebec and French Canadian playwrights : 2001 supplement Québec plays in translation* [Gaboriau, L., Béliveau, C. et Gauthier D., éd.] Montréal : Centre des Auteurs Dramatiques.

Gaboriau, L. (1995), « The cultures of theatre. » Dans *Culture in Transit : Translating the Literature of Quebec* [Simon, S. (dir.)] (pp. 83-90). Montréal : Véhicule.

Goldberg, D. (2003). *Lost in Translation: New Media, Performance & Identity in Quebec* [Thèse de Maitrise]. Toronto : Ryerson University / York University.

Koustas, J. (1988). « Traduire ou ne pas traduire le théâtre ? L'approche sémiotique. » Dans *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 1(1) (pp. 127-138). Ottawa : Association canadienne de traductologie

Koustas, J. (1995). « Made in Quebec, Reviewed in Toronto: Critical Response to Translated Quebec Theatre. » Dans *Meta : Translators' Journal*, 40(4). (pp. 529-539). Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Koustas, J. (1995 b). « From "Homespun" to "Awesome": Translated Quebec theatre in Toronto. » Dans *Essays on Modern Quebec Theatre* [Donohue, J. et Weiss, J. (dir.)] (pp. 81-107). East Lansing : Michigan State University Press.

Ladouceur, Lé (1997). *Separate Stages: La traduction du Theatre dans le contexte Canada/Quebec* [Thèse de Doctorat]. Vancouver : University of British Columbia.

Ladouceur, L. (2005). *Making the scene : La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*. Québec : Nota Bene.

Laurence, A. (2010). *La traduction en mineur : étude de la complicité culturelle et linguistique du Québec et de l'Écosse par le biais de la traduction d'œuvres dramatiques* [Mémoire de Maîtrise]. Montréal : Université McGill.

Loiselle, A. (2003). *Stage-bound : Feature Film adaptations of Canadian and Québécois Drama*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Nichols, G. F. (2001). *From Around the World & at Home: Translations and Adaptations in Canadian Theatre*. Toronto : Playwrights Canada Press.

Nichols, G. F. (2002). « Trading Partners : New Views on Theater Translation in Canada. » Dans *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 15(1). (pp. 117-135). Ottawa : Association canadienne de traductologie

Simon, S. [Ed.] (1995). *Culture in Transit. Translating the Literature of Quebec*. Montreal : Véhicule Press

Simon, S. (2000). « Vernaculars Abroad: The Travelling Theatre of Michel Tremblay and Robert Lepage. » Dans *Topia : Canadian Journal of Cultural Studies*, 4, (pp. 27-38). Toronto : York University

Vigneault, A. (2012). « Traduire le théâtre : l'art invisible. » Dans *La Presse*, 11 février 2012. Montréal : La Presse

Corpus

Arcand, D. (1986). *Le Déclin de l'Empire Américain* [Film]. Montréal : Malo Film

Lepage, E. (2009). *Rouge Gueule* [Théâtre]. Montréal : Dramaturges

Lepage, E. (2011). *L'Enclos de l'Éléphant* [Théâtre]. Montréal : Dramaturges

ANNEXE A

DOCUMENTS ÉTHIQUES (CERPE)

CONTEXTE

Cette section contient les documents d’approbation éthique du CERPE. Tel que spécifié aux participants, et accepté par CERPE2 lors de l’obtention de ce certificat, les autorisations provenant des participants ont été obtenues de façon orale lors des entrevues :

Je vais enregistrer la conversation et j’ai besoin de votre permission orale, qui sera enregistrée à l’instant : Est-ce que vous me donnez la permission d’utiliser la conversation que nous allons avoir aujourd’hui, dans le cadre de ce travail de maîtrise ? Et est-ce que vous acceptez volontairement de participer à cette étude, sachant que vous pouvez vous retirez en tout temps sans préjudice d’aucune sorte ? Certifiez-vous qu’on vous a laissé le temps voulu pour prendre votre décision?¹⁶⁶

Les autorisations sont donc partie prenante des enregistrements, qui ne seront pas transmises, sauf avec l’approbation des participants à la fin du processus. En respect des approbations éthiques obtenues pour ce mémoire, lorsque celui-ci sera entièrement terminé et aura été accepté par le jury, une copie du mémoire sera acheminée aux traducteurs/traductrices.

QUESTION D’ENTREVUES

Les questions n’ont pas été transmises aux participants avant les entrevues, afin qu’ils ne puissent pas se préparer à répondre à celles-ci, mais que leurs réponses soient plutôt instinctives et immédiates. Nous avons fait l’hypothèse que cela serait le meilleur moyen d’obtenir des données objectives.

¹⁶⁶ Document « Information aux participants » envoyés aux participants avant les entrevues.

Nous avons préparé douze (12) questions :

1. Quels sont les œuvres et les auteurs de théâtre que vous avez traduits ?
2. Aviez-vous vu une (des) production(s) de cette (ces) œuvre(s) dans sa (leur) langue originale avant d'entamer la traduction ?
3. Possédez-vous une liste complète des productions de vos œuvres originales, et de vos traductions (où, quand, combien de fois) ? Pouvez-vous indiquer si celles-ci ont spécifiquement été jouées aux États-Unis ? (Si oui, où, quand, combien de fois ?)
4. Savez-vous à l'avance où/dans quel contexte socioculturel est-ce qu'une œuvre sera jouée ? Et cela participe-t-il de vos choix ?
5. Pensez-vous être « séparée » significativement des publics qui entendront vos traductions ?
6. Expliquez-moi votre notion de « traduction VS adaptation »
7. Pensez-vous avoir des préjugés (conscients ou inconscients) lorsque vous traduisez une œuvre ? Pensez-vous avoir un « agenda caché, » politique, sociologique, etc. qui participerait de certains de vos choix ?
8. Pour qui traduisez-vous en premier lieu ?
9. Est-ce que votre perception, ou votre anticipation de la réaction/de la réception du public participe de vos choix de traduction ?
10. Qu'est-ce qui prime à votre avis : L'intention de l'auteur ? Ou l'impact, la réaction/l'acceptabilité du public ?
11. Lequel de ces deux pôles, selon vous, produira la production la plus populaire/meilleure réaction dans la culture d'accueil ? Cette considération (popularité anticipée) est-elle importante pour vous, et/ou pour les auteurs pour qui vous avez traduit ?
12. Selon vous, y a-t-il d'autres traducteurs(trices) d'œuvres québécoises dont le travail a été produit aux États-Unis ?

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE 2: communication, science politique et droit, arts) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet:	TRAVERSER LE 45IÈME PARALLÈLE
Nom de l'étudiant:	Philippe BLANCHARD
Programme d'études:	Maîtrise en théâtre
Direction de recherche:	Yves JUBINVILLE

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Mouloud Boukala
Président du CERPE 2 : Facultés de communication, de science politique et droit et des arts
Professeur, École des médias

INFORMATION AUX PARTICIPANTS – Éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains

Étudiant : Philippe Blanchard, BLAP09126805 – keb@philippe.ac – (917) 848-8791

Programme : Maîtrise en Théâtre : « TRAVERSER LE 45IÈME PARALLÈLE »

Faculté : École Supérieure de Théâtre, UQAM

Directeur : Yves Jubinville – (514) 987-3000 poste 2527 – jubinville.yves@uqam.ca

Bonjour,

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique **une entrevue d'environ deux (2) heures. L'entrevue sera enregistrée (audio). Aucune indemnité compensatoire n'est prévue pour cette entrevue.**

Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce document vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Il est possible que ce document contienne des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Lieu de l'Entrevue

À votre choix, le lieu de l'entrevue pourrait être un endroit public (Café ou restaurant non-bruyant, lobby d'hôtel, etc.), votre résidence, ou tout autre endroit que vous jugez approprié. S'il n'est pas possible de se rencontrer en personne, nous pourrions aussi faire l'entrevue grâce à une application de téléconférence (telle *Skype* ou *Facetime*, etc.). Afin de pouvoir me rappeler de vos réponses, et pour pouvoir m'y référer plus tard, la conversation (audio) sera enregistrée sur enregistreur numérique.

Nous pourrions aussi simplement faire un échange de courriel avec les questions et les réponses, à votre gré.

À tout moment jusqu'à la publication des résultats, vous pourrez retirer des portions de l'entrevue, des réponses individuelles de l'entrevue, ou même vous retirer entièrement de l'étude. Les paramètres et informations pertinentes à ce sujet sont spécifiées plus loin.

Contexte – Description du projet et de ses objectifs

Mon mémoire de maîtrise est une recherche sur les mécanismes de déplacement des œuvres théâtrales québécoises vers les États-Unis.

La production théâtrale québécoise aux États-Unis est absolument anémique. Entre 1947 et 1998, les travaux de Nichols (2001) n'ont répertorié que 20 productions issues de textes québécois dans l'ensemble des États-Unis, dont trois (3) lectures publiques.

Je suis d'avis – j'en fait une hypothèse – que la façon de faire de la traduction a un impact significatif sur le rayonnement du théâtre québécois aux États-Unis, et également à l'étranger plus généralement.

Ce formulaire éthique ne porte que sur une toute petite partie de cette recherche, i.e. des questions d'entrevue avec ceux qui font la traduction sur le terrain, afin de voir si je peux extraire des généralités en ce qui concerne une certaine philosophie, une certaine approche, ou une certaine façon d'envisager le travail de traduction des pièces de théâtre du Québec, pour évaluer si une telle philosophie aurait pu avoir des incidences sur les choix qui ont été faits lors de ces traductions.

Procédures de recrutement

Les candidats choisis sont ceux qui sont prolifiques dans le domaine de la traduction théâtrale seulement. Je les contacterai par courriel, afin de voir s'ils veulent participer à une telle entrevue. Je leur donnerai les grandes lignes de mon travail, et l'objectif poursuivi par les entrevues.

Je connais déjà plusieurs d'entre eux, puisque je participe aussi de cette spécialisation. Des délais de plusieurs semaines pourraient s'écouler entre la requête initiale et l'entrevue, avec plusieurs échanges et des demandes de renseignements additionnels. Je communiquerai aussi l'esprit de ce que je compte faire avec les contenus recueillis, en partageant avec eux ce document-ci. Ils seront ainsi complètement au courant de la démarche et de ses considérations éthiques.

Critères d'intégration et d'exclusion

La traduction d'œuvres théâtrales québécoises pour des publics américains est un champ très limité où très peu de gens œuvrent.

À part John Van Burek et Bill Glassco, qui ont traduits plusieurs pièces de Michel Tremblay pour le public canadien-anglais dans les années 60 et 70, Linda Gaboriau, Sheila Fischman, Maureen Labonté et Shelley Tepperman représentent le cœur, presque l'ensemble du travail de la traduction anglophone qui a été fait pour les œuvres québécoises entre les années 1970 et 2000.

Je pose l'hypothèse que ces femmes, de par la nature même de leur travail et de leur rôle dans la culture québécoise en regard de ses échanges interculturels théâtraux avec les communautés anglophones, ont établi des paramètres, des gabarits, des façons de travailler, et même mis en place une pensée, une philosophie, une façon d'envisager le travail de la traduction théâtrale.

Chantal Bilodeau, une traductrice québécoise engagée et prolifique, vivant et œuvrant aux États-Unis depuis 20 ans, et Bobby Theodore, un traducteur ontarien prolifique, représenteront la vague la plus récente des traducteurs de théâtre québécois. J'ai aussi tenté de contacter une autre traductrice prolifique contemporaine, Nadine Desrochers, mais sans succès.

Je réalise que cet échantillon est composé de cinq (5) femmes et d'un seul homme. À part moi-même (j'ai fait quatre (4) traductions) et Bobby Theodore qui œuvre à Toronto, je ne connais pas d'autres hommes qui soient prolifiques dans ce domaine. Le CEAD n'avais pas non plus de noms additionnels à me suggérer. Si je découvre d'autres noms durant ce processus, je m'efforcerai de les contacter également.

Risques potentiels & bénéfiques

En tant que participant à cette étude, vous ne retirerez personnellement pas d'avantages. Toutefois, vous aurez contribué à l'avancement de la science.

Le plus grand bénéfice de cette recherche serait de trouver (enfin) les grandes lignes directrices de ce que constituerait la/les meilleure(s) approche(s) possible(s) de faire de la traduction théâtrale, si l'on veut que le matériel voyage mieux, qu'il rayonne facilement et plus largement aux États-Unis, et à l'étranger. Sans ces lignes directrices aujourd'hui, toutes les approches se valent, et chaque traducteur applique sa propre approche subjective au travail de traduction.

Au niveau des risques possibles pour les participants – Il se pourrait que ma recherche conclue que les approches utilisées dans le passé n'aient pas été bénéfiques pour les auteurs du Québec, et/ou pour le rayonnement du théâtre québécois à l'étranger de façon générale, et qu'une approche différente pourrait possiblement produire des résultats où la diffusion de ce théâtre serait considérablement augmentée.

Cette considération d'ordre économique liée à une question de rayonnement culturel, pourrait avoir un résultat néfaste sur la confiance des auteurs québécois envers le nombre très réduit des traducteurs/traductrices, ou que ces auteurs et/ou le milieu théâtral demandent à ce qu'une approche différente soit dorénavant adoptée, si ce n'est que pour tester ces hypothèses. Cela pourrait forcer certains traducteurs/traductrices à changer (et/ou à réfléchir sur) leur façon de travailler.

Gestion des données

Les enregistrements seront faits sur appareils numériques sécurisé que je serai le seul à pouvoir accéder. Le matériel fourni par courriel ne pourra pas être accédé par personne d'autre que moi-même. Les données seront strictement conservées sur mon ordinateur personnel, dans le contexte raisonnable de la protection des renseignements personnels qui prévaut dans le milieu artistique canadien. Mon ordinateur personnel (utilisant Windows 10-64bit régulièrement mis à jour) est protégé par un mot de passe de plus de dix caractères, possédant des lettres majuscules et minuscules, des chiffres et des symboles; il est également protégé par un logiciel antivirus maintenu à jour.

Vie Privée et Confidentialité

Le contenu des entretiens, et généralement les réponses aux questions posées, pourraient être publiées, et – dans le cadre de la diffusion du résultat des données, sous la forme d’une recherche universitaire – des extraits d’entretien pourraient être spécifiquement attribués aux participants. Chaque participant pourra cependant :

- Indiquer s’il souhaite de pas répondre à une question précise
- Indiquer qu’il souhaite qu’un contenu particulier / qu’une réponse particulière ne soit PAS publiée
- Se retirer de l’étude à tout moment, jusqu’au moment où les résultats seront publiés

Les entretiens seront analysés, afin de déceler si une certaine approche, une certaine philosophie de la traduction a été utilisée dans le passé.

Lorsque des conclusions générales pourront être soutenues, en fonction de réponses concordantes provenant de plusieurs participants, ceux-ci ne seront pas nommés individuellement, même si des extraits d’entretien pourraient être attribués à un participant en particulier, afin de démontrer la conclusion en question.

Seuls le nom des participants, et leurs réponses aux questions seront publiées. **Les numéros de téléphone(s), de même que l’adresse précise des participants (autre que la ville et la province de résidence) et le nom d’utilisateur Internet (adresse courriel, nom Facebook, etc.) ne seront PAS communiqués publiquement ni dans le mémoire., et ces informations seront strictement conservées sur mon ordinateur personnel, dans le contexte raisonnable de la protection des renseignements personnels qui prévaut dans le milieu artistique et/ou journalistique canadien.**

Participation volontaire et procédure de retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d’y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l’étude, vous n’avez qu’à aviser le chercheur verbalement; toutes les données vous concernant seront alors détruites.

En acceptant de participer, au moment de l’entretien, chaque participant déclarera avoir lu et compris le présent projet, la nature et l’ampleur de leur participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels ils s’exposent. Ils déclareront aussi qu’ils ont eu l’occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l’étude et de recevoir des réponses à leur satisfaction.

À tout moment, jusqu’au moment de la publication des résultats, si un participant souhaite :

- Ne plus participer;
- Interrompre l’entretien;
- Éliminer certaines réponses ou certains commentaires livrés durant les entretiens;

– il/elle pourra le faire, simplement en indiquant leur souhait – qui sera automatiquement respecté. Cette procédure de retrait sera communiquée aux participants.

Diffusion et destruction des données

Les entrevues – **excluant les passages où un participant aura signalé qu’il préfère que ce passage ne soit pas incorporé** – pourraient être retranscrites par un étudiant et/ou un chercheur de l’École Supérieure de Théâtre, et placées à la fin du mémoire. Les enregistrements ne seront pas diffusés dans leur intégralité, mais pourraient être partagés avec d’autres, pour pouvoir en faire la retranscription, dans un cadre universitaire (par exemple, le centre de documentation de l’École Supérieure de Théâtre).

Jusqu’au moment où le travail sera publié, les participants pourront faire valoir leur privilège à ce qu’un extrait ne soit pas publié, et/ou leur privilège de retrait de l’étude. Cette requête sera toujours respectée par le chercheur.

Une copie du mémoire sera envoyée aux participants à la fin du processus.

Utilisation secondaire des données

Sur approbation ultérieure des participants seulement, les données (y compris les enregistrements) pourraient être analysées plus tard par des pairs universitaires (autres chercheurs), afin de voir si les conclusions obtenues par le chercheur sont justifiées.

Ces autres projets de recherche supplémentaires et séparés seraient alors évalués et approuvés par un Comité d’éthique de la recherche de l’UQAM avant leur réalisation.

Dans ce contexte, l’École Supérieure de Théâtre se verra offrir l’opportunité de conserver les enregistrements d’entrevues avant que ceux-ci ne soient détruits.

Contexte des entrevues et procédures de consentement

Je souhaite que ces entrevues se passent dans la légèreté, dans l’intimité, et dans la confiance, puisque les participants auront été prévenus que le contenu des entrevues pourrait être publié, et que des extraits leur soit spécifiquement attribués.

Mais puisqu’il est possible que certains *potins* de l’industrie soient également discutés, des choses qu’elles préféreraient peut-être qui ne soient pas publiées, j’ai pensé qu’il serait préférable de travailler à la façon journalistique, plutôt que de leur demander de signer – à l’avance – un formulaire de consentement qui couvrirait l’entièreté de l’entrevue « en bloc monolithique. »

Pour cette raison, voici les procédures de consentement qui seront utilisées :

1. Au début de l’entrevue, je demanderai au participant s’il/elle est d’accord pour que la conversation soit enregistrée;
2. Leur demanderai s’ils ont bien consulté le document éthique explicatif, et s’ils ont des questions additionnelles;
3. Je m’assurerai de capturer leur approbation auditive (« Oui ») sur l’enregistrement (voir déclaration que je lirai ici au bas):

Comme nous en avons discuté lors des nombreux courriels que nous avons échangés, je suis en train de terminer ma maîtrise en théâtre à l'UQAM.

Comme vous l'avez vu dans le document éthique que j'ai partagé avec vous, il est possible que cette conversation soit retranscrite, qu'elle soit conservée et/ou archivée par l'Université du Québec, et que des portions de celle-ci apparaisse dans mon travail, qui sera publié dans un contexte académique. Il est donc possible que j'utilise certaines de vos citations directement. Si durant l'entrevue vous préférez ne pas répondre à une question, vous êtes libre de ne pas y répondre. Si vous désirez prendre une pause, vous pouvez simplement me le signaler et nous allons prendre une pause.

Si vous désirez mettre fin à l'entrevue à tout moment, vous n'avez qu'à me le signifier et l'entrevue prendra alors fin. Et si vous souhaitez qu'une remarque précise n'apparaisse pas à la retranscription ou que je ne la mentionne pas, aujourd'hui, ou à tout autre moment avant la publication du travail, je respecterai votre désir, et je n'utiliserai pas ce matériel précis.

Avez-vous des questions additionnelles avant qu'on commence?

Je vais enregistrer la conversation et j'ai besoin de votre permission orale, qui sera enregistrée à l'instant:

Est-ce que vous me donnez la permission d'utiliser la conversation que nous allons avoir aujourd'hui, dans le cadre de ce travail de maîtrise? Et est-ce que vous acceptez volontairement de participer à cette étude, sachant que vous pouvez vous retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte? Certifiez-vous qu'on vous a laissé le temps voulu pour prendre votre décision?

Questions additionnelles et remerciements

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet (voir en tête de ce document).

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordonnatrice du CERPE2 : cerpe2@uqam.ca ou 514-987-3000, poste 6188.

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Engagement du chercheur

Je, soussigné(e) certifie

(a) avoir expliqué aux participants les termes du présent document; (b) avoir répondu aux questions qu'ils m'ont posées à cet égard;

(c) leur avoir clairement indiqué qu'ils restent, à tout moment, libre de mettre un terme à leur participation au projet de recherche décrit ci-dessus;

Ce projet de recherche a obtenu une certification éthique émanant du Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ2).

PHILIPPE BLANCHARD

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'P. Blanchard', written over a horizontal line.

21 AVRIL 2018

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE RENOUVELLEMENT

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet: TRAVERSER LE 45IÈME PARALLÈLE
Nom de l'étudiant: Philippe BLANCHARD
Programme d'études: Maîtrise en théâtre
Direction de recherche: Yves JUBINVILLE

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf
Président du CERPE plurifacultaire
Professeur, Département de marketing