

Traducteurs en mal de reconnaissance 4^e Séminaire international de traduction

Raymond Bertin

Numéro 133 (4), 2009

Voies/Voix de la traduction théâtrale

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62968ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bertin, R. (2009). Traducteurs en mal de reconnaissance : 4^e Séminaire international de traduction. *Jeu*, (133), 36–43.

RAYMOND BERTIN

TRADUCTEURS EN MAL DE RECONNAISSANCE

4^e Séminaire international de traduction

En septembre dernier, le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) tenait la quatrième édition de son Séminaire international de traduction théâtrale, en marge de l'événement Dramaturgies en dialogue. Il accueillait des traducteurs et traductrices de la Catalogne, du Mexique, de l'Allemagne, des États-Unis, du Canada anglais et du Québec, venus discuter de leur métier et travailler sur des textes d'auteurs québécois et franco-canadiens. La mise sur pied du séminaire était pilotée par Marie-Christine Lesage, responsable des activités en langues étrangères au CEAD, qui en assumait l'animation, en collaboration avec Laurent Muhleisen¹, directeur artistique de la Maison Antoine Vitez, aussi traducteur de l'allemand et conseiller littéraire à la Comédie-Française. J'ai assisté à trois tables rondes fort intéressantes, dont se dégageait le constat d'un manque flagrant de reconnaissance du statut professionnel du traducteur de théâtre, notamment au Québec.

LE MÉTIER DE TRADUCTEUR

La rencontre du jeudi 10 septembre, assez informelle – belle occasion pour les participants de se présenter et de faire connaissance –, portait sur les différents aspects du métier de traducteur, en Europe et en Amérique. Comment devient-on traducteur de théâtre ? D'où viennent les commandes de traduction ? De quelle façon chacun, chacune procède dans son approche d'un nouveau texte à traduire ? Quels sont les enjeux relatifs à la production à la scène, à la publication, à la circulation des pièces en traduction, à la reconnaissance artistique et aux droits des traducteurs ? D'entrée de jeu, Laurent Muhleisen a présenté la Maison Antoine Vitez, un centre

1. Voir en ces pages l'entretien que Laurent Muhleisen a accordé à Alexandre Cadieux.



Cenizas de piedras (Cendres de cailloux) de Daniel Danis, traduit par Humberto Pérez Mortera et mis en scène par Hugo Arrevillaga. Spectacle de la compagnie Tapioca Inn, présenté notamment au Teatro Casa de la Paz, à Mexico, en 2007. © Roberto Blenda.

de traduction subventionné, qui est aussi un regroupement de traducteurs, « qui sont les mieux placés pour défendre leur statut et leurs droits juridiques », a-t-il précisé. Marie-Christine Lesage a expliqué que nous avons aussi au Québec le souci de créer ce genre de structures, que les résidences de traduction du CEAD concourent à la mise en réseau des traducteurs, grâce notamment à ses collaborations avec le Banff Centre for the Arts, au moment où « le Canada sabre dans l'aide à la traduction, comme dans les bourses de voyage ».

Marie-Élisabeth Morf, qui fut responsable du Centre d'information et de la Bibliothèque du Goethe-Institut de Montréal pendant trente-six ans avant de prendre sa retraite en 2003 pour se consacrer à la traduction, déclare tout de go qu'elle n'est pas « un traducteur normal ». De quoi faire s'esclaffer l'assistance, car les parcours disparates des personnes présentes montrent bien qu'il n'y a pas de traducteur normal... C'est en répondant aux questions des étudiants qui fréquentaient le Goethe-Institut que M^{me} Morf dit être « tombée là-dedans », c'est-à-dire la traduction de pièces allemandes en français, puis, plus tard, de pièces québécoises en allemand. Travaux qu'elle menait le soir, en dehors des heures de bureau, de façon bénévole : « Je voulais cet échange. Quand j'ai connu le théâtre de Larry Tremblay, je voulais que les Allemands connaissent ça ! » Après avoir traduit *la Leçon d'anatomie*, elle chercha en vain un éditeur, un agent de diffusion, « mais, déplore-t-elle, les textes dorment en Allemagne² ».

2. Nous revenons, plus loin dans ce texte, aux expériences de traduction « à quatre mains » de M^{me} Morf.

Bobby Theodore, natif de Montréal établi à Toronto, traducteur d'une douzaine de pièces signées François Archambault, Geneviève Billette, Ahmed Ghazali, affirme à son tour qu'« on ne peut pas gagner sa vie comme traducteur », ajoutant cependant qu'il n'a jamais fait de traduction sans se faire payer. Lui qui fut jadis agent d'artistes raconte qu'il s'est fait son propre agent pour expliquer à des directeurs artistiques intéressés par une traduction comment ils devaient procéder pour obtenir une subvention : « Ça prend des traducteurs motivés qui voient les marchés potentiels ; sinon, on traduit et les pièces ne sont pas montées. » Le traducteur doit, idéalement, se faire promoteur des œuvres. Marie-Christine Lesage avoue que le dialogue avec les directions artistiques des théâtres est complexe, qu'il est excessivement difficile de faire monter une pièce après qu'elle eut été traduite. Mais, pour Laurent Muhleisen, « ces œuvres existent, sont accessibles, référenciées quelque part ; il est toujours possible que quelqu'un les découvre ». L'ennui, pour Bobby Theodore, c'est qu'une traduction ne trouve sa finalité que si elle donne lieu à une production à la scène.

TRADUCTION THÉÂTRALE, COMMERCE ET LITTÉRATURE

Originaire de France, Frank Weigand vit à Berlin, où il dit profiter de la vie peu chère, se partageant entre la traduction de pièces d'auteurs français vers l'allemand et le journalisme, « encore moins payant », dit-il : « Les trois quarts de mes traductions sont des commandes, soit de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), soit de compagnies de théâtre : il y a une mise en scène, et après ça s'en va dans un tiroir. Chaque fois, j'ai l'impression de remplir un quota. » Une certaine complicité des institutions est pointée ici, qui peut influencer sur la durée de vie d'une traduction. Il ajoute : « L'étape de mise en espace ou de lecture publique peut aussi tuer un texte si une production ne suit pas : les autres théâtres ne s'y intéressent pas, car une compagnie a déjà commencé à y travailler. » Laurent Muhleisen souligne l'aspect mercantile, l'approche avant tout commerciale dans le cas de certains grands auteurs qui sont montés partout (il donne l'exemple de Yasmina Reza) : « On traduit pour un format, qui doit rapporter tant par soir ; ce sont deux mondes différents : ces traducteurs ne participent pas à nos ateliers de traduction », ironise-t-il. « Pour la “machine” du théâtre, très institutionnalisé et subventionné en Allemagne, le texte n'est qu'un matériau pour le metteur en scène, soutient Frank Weigand. Souvent, le *dramaturg*, qui n'est pas traducteur, fait des traductions qui sont déjà des adaptations conditionnées par un projet de mise en scène. » Selon Laurent Muhleisen, « ça ne se passe pas comme ça en France, où on a trop le respect du texte. Je sais qu'en Allemagne, les auteurs râlent... » « En Allemagne, un écrivain, même à travers une traduction, doit avoir une chance énorme pour tomber sur “son” metteur en scène ! » conclut Frank Weigand.

Si la situation du théâtre est bien différente au Mexique, celle des traducteurs se compare. Humberto Pérez Mortera, auteur dramatique, traducteur et professeur de langues, a notamment traduit en espagnol *Cendres de cailloux* de Daniel Danis, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* et *Incendies* de Wajdi Mouawad, ainsi que *Désordre public* d'Evelyne de la Chenelière. Il raconte comment il a eu le coup de foudre pour la pièce de Danis, lue dans la traduction anglaise de Linda Gaboriau. Cherchant une bourse pour la traduire, il a vu sur le site du Conseil des Arts du Canada qu'on payait la traduction à condition qu'une compagnie en garantisse la production. Après avoir eu une réponse positive, il a traduit la pièce, que les comédiens, une troupe de ses amis, ont commencé à répéter, puis à produire, avec très peu de moyens. Or, « la subvention est entrée si tard, lance-t-il, au bout de sept mois, à quelques jours de la première, et non entre quatre et six semaines comme indiqué sur le site, que tout l'argent a passé dans la production ! » Il note cependant le plaisir qu'il a de travailler ses traductions avec les comédiens autour d'une table : « Ça permet d'entendre le texte. » Marisol Flores, également auteure et traductrice, s'est pour sa part intéressée à Koltès, dont elle a traduit la première pièce, *Amertume*, en se demandant si elle devait « traduire l'auteur, l'œuvre d'un auteur ou juste une pièce ? » Koltès



Scorched (Incendies) de Wajdi Mouawad, dans une traduction de Linda Gaboriau et une mise en scène de Richard Rose (Tarragon Theatre, 2007, 2009). Sur la photo : Janick Hébert et, à l'arrière-plan, Alex Poch-Goldin, Valerie Buhagiar et David Fox. © Cylla von Tiedemann.

étant inconnu là-bas, elle dit : « Pour monter Koltès au Mexique, il faut lire toutes ses pièces ! *Amertume* n'a intéressé personne, ni éditeur, ni producteur. C'est une guerre constante qu'il faut mener pour "vendre" les textes, qu'on soit auteur ou traducteur. »

Sur la question de la publication des pièces en traduction, Marie-Christine Lesage souligne le fait qu'au Québec l'édition de pièces n'est pas rentable. Laurent Muhleisen affirme qu'en France, s'il y a beaucoup d'éditeurs de théâtre, ce sont des « économies assistées » qui ne survivraient pas sans l'aide de l'État. Bobby Theodore croit pour sa part que la publication ne mène pas à la production. « Mais ça circule plus, le rôle de passeur du traducteur est fondamental », estime Marie-Christine Lesage.

Louise H. Forsyth³, professeure à l'Université de Saskatchewan, qui précise qu'elle vient du milieu littéraire, déplore le fossé existant entre le monde universitaire, collégial, scolaire, et le milieu théâtral. Travaillant à la publication du troisième tome d'une anthologie de pièces québécoises en anglais, elle plaide pour la transmission : « Il faut travailler à créer un public chez les étudiants qui prendront connaissance de ces œuvres et, indirectement, les feront connaître aux directions artistiques des théâtres. » Marie-Christine Lesage acquiesce : « C'est vrai : dès

3. Voir son article dans ce dossier.

qu'il y a une trace publiée, les écoles s'en emparent. Les jeunes comédiens et metteurs en scène peuvent ensuite influencer les choix des directions artistiques. » Philippa Wehle, professeure à la State University of New York, a publié des anthologies de pièces de la dramaturgie française contemporaine aux États-Unis et a organisé des festivals consacrés à ces auteurs à New York. Elle assure que, sans l'argent de l'État français, elle n'y serait pas arrivée, l'intérêt pour ses anthologies étant extrêmement limité. « Le théâtre est aussi littérature, note Laurent Muhleisen, ajoutant : aujourd'hui, le théâtre est image ; c'est comme s'il y avait une perte de la transmission littéraire. Les traducteurs sont souvent des gens isolés dont on ne reconnaît pas les compétences. La question du bien culturel comme service public doit être défendue par les instances officielles. »

LES VOIES DE LA TRADUCTION

La table ronde du 11 septembre, animée par Maureen Labonté, conseillère en dramaturgie et traductrice depuis plus de trente ans, portait sur les différentes voies de la traduction, dans le sens du cheminement – « aucun traducteur de théâtre ne fait que ça », lance-t-elle – mais aussi du processus de travail particulier à chacun. L'auteure Geneviève Billette, traductrice de quatre pièces de l'espagnol au français, a raconté son coup de foudre pour la traduction au retour d'un séjour au Mexique : « Ça tient à mon rapport passionné à la langue, à la sonorité et au sens des mots ; la traduction m'est apparue comme un vaste terrain de jeu, sans que j'aie à créer un univers. Comme *coach* d'écriture, je sais qu'il est essentiel d'entrer dans l'univers d'un autre auteur. Avant de commencer à traduire, je lis et relis le texte dans toutes sortes de lieux, jusqu'à "entendre" et distinguer les voix des personnages et non seulement la "jolie musique" de la langue espagnole. » « C'est une bonne idée ; moi, ça me prend du temps avant d'entendre les voix », explique Bobby Theodore, qui rappelle que le 11 septembre 2001, il était à Banff en train de traduire *Crime contre l'humanité* de Billette... Lui qui ne jure que par la collaboration étroite avec l'auteur ajoute : « Je lis le texte, je rencontre l'auteur. Je joue au tennis avec François Archambault : je lui lance la balle en anglais, il me la lance en français. C'est ça, la traduction ! » Une position qui tranche avec celle du Franco-Ontarien Henry Gauthier⁴, comédien venu tard à la traduction, après avoir eu à défendre sur scène de « mauvaises traductions » en anglais : « Je plonge dans le texte, dit-il, je le lis deux, trois fois, tout devient flou, je tâtonne ; puis, je prends le texte français et le cache pour éviter la traduction littérale, et n'y reviens qu'à la fin. Je ne veux pas que le texte français ressorte sous le texte anglais. » Il lit à répétition sa traduction à haute voix, la fait lire par d'autres comédiens. « J'évite autant que possible les échanges avec les auteurs, qui, au Québec, ont tous une certaine connaissance de l'anglais et veulent argumenter sur le choix d'un mot... J'évite les discussions de langue, j'invite aux discussions d'images et de sens », conclut-il.

Marie-Élisabeth Morf et son mari, Louis Bouchard, mènent ensemble leurs travaux de traduction : « On s'aime et on aime travailler ensemble, et parler ensemble ! » avoue celle qui partage aussi le bonheur de maîtriser trois langues, l'anglais, le français et l'allemand. Louis Bouchard, élevé à l'école anglaise, a fait ses études collégiales en français et choisi d'y apprendre l'allemand. Propriétaire d'une librairie allemande qui l'occupe de façon saisonnière, il fait de la traduction alimentaire pour diverses entreprises : « Traduire seul, c'est difficile ; quand on bloque sur un mot, personne ne nous relance. » La traduction est pour le couple un jeu intellectuel au quotidien, chaque repas, chaque activité amenant des discussions sur le sens d'un mot ou d'une expression dans l'une ou l'autre langue. Celle qui, très jeune, affirme avoir lu beaucoup de pièces de théâtre à haute voix, fascinée, rappelle que les gens venaient l'interroger au Goethe-Institut : « L'Internet n'existait pas à l'époque ; j'étais la source d'information. Brecht, Kroetz, Bernhard, les Québécois ont beaucoup joué les auteurs allemands. Denis

4. Après *Maita* d'Esther Beauchemin, Henry Gauthier a traduit *Fast-Food* de Michael Gauthier, *Hamlet, le Malécite* de Jean-Frédéric Messier et Yves Sioui-Durand, *Cul-de-sac* de Justin Laramée pour *les Contes urbains* et *Oz* de Marie-Thé Morin et Pier Rodier.



Le Sang de Michi de Franz Xaver Kroetz, traduit par Jean-Luc Denis et Marie-Élisabeth Morf, et mis en scène par Paul Lefebvre (Ma chère Pauline, 1991).
Sur la photo : Sylvie Provost et Jean Lessard. © Bruno Braën.

Marleau, Gilles Maheu et d'autres, tous très jeunes, sortaient des écoles de théâtre. Un jour, Alain Fournier, qui avait vu une pièce en Allemagne, me dit : tu vas la traduire avec moi. » Cette pièce, *Ligne 1* de Volker Ludwig, fut montée par les étudiants du cégep de Sainte-Hyacinthe, interprétée notamment par David LaHaye et Élise Marquis. « Ce fut mon coup de foudre pour la traduction à quatre mains ! » se souvient M^{me} Morf, qui rappelle les insatisfactions d'alors par rapport aux traductions franco-françaises des éditions de l'Arche : « On veut le français d'ici », lui disaient les Normand Canac-Marquis, Paul Lefebvre, etc. « Maintenant, en France, on joue nos traductions québécoises de Kroetz⁵ », se réjouit-elle. À propos de sa traduction de *la Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay, elle explique : « On fait une première traduction littérale, puis on retravaille, on retravaille ; malheureusement, on ne peut pas entendre les comédiens dire le texte... »

La discussion glisse ensuite sur la différence entre traduire un auteur vivant et un auteur mort. Si certains croient qu'il est important de pouvoir poser des questions à l'auteur, d'autres estiment que le dialogue avec celui-ci ne règle pas tous les problèmes : « Ce qui se manifeste dans une œuvre, l'auteur est souvent incapable d'en parler ; ce que dit l'auteur peut être l'arbre qui cache la forêt », croit Laurent Muhleisen. Geneviève Billette, qui a eu affaire à ce qu'elle qualifie de « caricatures d'auteurs, des divas qui ne répondent pas "je ne sais pas" mais donnent de fausses réponses, ce qui est bien pire ! », est d'accord que l'œuvre doit être vue comme un objet totalement autonome par rapport à son auteur. René Gingras⁶, auteur et traducteur depuis plus de vingt ans, soulève la question de « la part d'intraduisible » dans l'œuvre : « On arrive dans le domaine de l'interprétation, dit-il ; si l'auteur refuse de parler, le traducteur doit "créer" autour de ce silence. » « Nous vivons le même rapport avec le metteur en scène : jusqu'à quel point ma traduction n'est pas un pas de trop vers un projet de mise en scène ? » demande Frank Weigand, amenant tout naturellement le sujet de la prochaine discussion.

5. Marie-Élisabeth Morf a traduit, de Franz-Xaver Kroetz, *Monsieur Chose* avec Alain Fournier et *Le Sang de Michi* avec Jean-Luc Denis.

6. Voir le texte de René Gingras dans ce dossier.

TRADUCTION ET MISE EN SCÈNE

Le lundi 14 septembre, l'animateur, Laurent Muhleisen, définit la place du traducteur dans « une intimité créatrice avec le texte d'origine, doublée d'une exigence d'efficacité scénique », ajoutant : « Le traducteur, souvent, ne sait pas quelle est sa place dans le processus de production, car il ne sait pas se définir lui-même. » Invitée à rendre compte de ses expériences avec des traducteurs, la metteuse en scène Martine Beaulne dit avoir vécu différentes formes de collaboration : « Il est parfois impossible d'avoir une traduction d'ici à cause des droits réservés pour toute la francophonie. C'était le cas des pièces de Caryl Churchill⁷, représentée par les éditions de l'Arche, qui ont tout de même autorisé certains changements. Mais cela est un peu bâtard, on se retrouve à mi-chemin entre deux langues. » Elle a eu la chance, pour *la Locandiera* de Goldoni, puis *la Mégère apprivoisée* de Shakespeare (TNM, 1993 et 1995), de travailler avec Marco Micone, pour qui « traduction égale transgression » : « Il avait inséré des apartés en italien, c'était très ludique, ça suscitait la participation du public ; en même temps, il y avait une prise de position envers la communauté italienne de Montréal, des références à la corruption en Italie. Il y avait un point de vue du traducteur. » À une remarque de Laurent Muhleisen, sur certains metteurs en scène européens qui ont souvent un présumé sur l'œuvre et vont pousser le traducteur dans ce sens, elle ajoute : « Vu que, dans ces cas, il y avait un parti pris très clair, il fallait que le traducteur et moi puissions défendre le même point de vue. Ici, au Québec, le rôle du traducteur et celui du conseiller dramaturgique ne sont pas considérés à leur juste valeur. Il faut toujours convaincre les compagnies de théâtre, qui disent : nous avons un chercheur... Il m'a fallu aussi corriger des traductions mal faites, et la compagnie me disait : tu verras ça avec les comédiens ! S'il faut qu'on se mette à travailler la traduction avec les comédiens sur scène, ce n'est pas possible ! »

« Il y a aussi le problème des traductions non éprouvées par les comédiens, et la question des niveaux de langue : au Québec, on est toujours entre deux langues », note Marie-Christine Lesage. Dans quel français les personnages doivent-ils s'exprimer ? Français soutenu, français familier, québécois ? Martin Faucher relate le travail de traduction de René-Daniel Dubois pour *la Maison Amérique* du Gallois Edward Thomas (Théâtre de la Manufacture, 1997) : « Il avait fait une première traduction, dans une langue ni québécoise, ni française de France, qui essayait de traduire l'esprit gallois tout en s'éloignant de la réalité québécoise. Lors de la lecture publique, les acteurs avaient beaucoup de difficulté à incarner cette langue. Décidant de faire une nouvelle traduction plus "traditionnelle", René-Daniel a alors accompli un remarquable travail de musicalité de la langue québécoise-gaspésienne au service de la langue galloise, en choisissant minutieusement les mots et leur rythmique, produisant ainsi un texte riche, théâtral, efficace. » « La plupart des traducteurs québécois, même s'ils croient faire une traduction française, font en réalité une traduction québécoise en misant sur la rythmique : c'est là-dessus que repose l'aspect émotif d'un texte », estime Elizabeth Bourget, auteure et conseillère dramaturgique au CEAD. René Gingras ajoute : « Un texte, c'est un tout, une cohérence, et le traducteur doit s'en faire l'écho. Je traduis depuis vingt-cinq ans en français, mais mon plaisir est celui de l'oralité du français ici en Amérique ; on est un pays traduit... nous ne serons jamais des francophones européens. Le traducteur ne peut être un interlocuteur de l'acteur : il y a le metteur en scène entre nous. Et si le metteur en scène se permet de changer des choses, ça ouvre la porte à ce que les acteurs s'en mêlent. Je pense que le traducteur doit être celui qui signe le texte final. » Martin Faucher acquiesce, mais apporte une nuance : « Il faut apprendre à travailler avec le traducteur dès le début de la production. En salle de répétition, il y a des choses qui surgissent, qu'on n'avait pas ou mal perçues. Alors, il faut revenir vers le traducteur, même très près de la première. En ce sens, l'acteur a aussi son rôle à jouer. »

7. Martine Beaulne a mis en scène *Top Girls* et *Blue Heart* de Caryl Churchill à l'Espace GO en 2005 et 2006.



La Locandiera de Goldoni, traduite par Marco Micone et mise en scène par Martine Beaulne (TNM, 1993). Sur la photo : Sylvie Drapeau et Robert Lalonde. © Yves Renaud.



La Maison Amérique de Edward Thomas, traduite par René-Daniel Dubois et mise en scène par Martin Faucher (Théâtre de la Manufacture, 1997). Sur la photo : Louise Turcot, Patrick Goyette, Stéphane Gagnon et Pascale Desrochers. © Yves Renaud.

En France, où la plupart des traductions font l'objet de publications, « on s'étonne qu'un traducteur accepte de discuter son texte ou de le modifier », précise Laurent Muhleisen. Maryse Warda⁸ insiste à son tour : « Pour moi, la raison d'être d'une traduction, c'est ce qui se passe sur scène. Je ne peux pas empêcher un acteur de changer un mot, à un metteur en scène de couper un passage, mais je leur dis : moi, la version que je vais déposer, c'est celle-là, car je considère qu'elle correspond à ce que l'auteur a voulu dire. » Nigel Spencer, traducteur, notamment, de plusieurs œuvres de Marie-Claire Blais, aura le mot de la fin : « Au Canada anglais, on a plus de prise, dit-il, mais au Québec, l'attitude des éditeurs – et des compagnies théâtrales, semble-t-il – relève du mépris pour les traducteurs. Sur les affiches des théâtres, souvent le nom du traducteur n'est pas là ; de plus en plus, c'est ce qui se passe dans le monde littéraire : le nom du traducteur n'apparaît pas sur la couverture du livre traduit. C'est une tendance lourde. En ce sens, je trouve que les temps sont dangereux pour nous, les traducteurs. » ■

8. Voir son témoignage dans ce dossier.