

Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale



Qualités exigées : la piqûre du théâtre, la passion de la langue, un sens aigu du dialogue et du rythme

par Jean Delisle

Jean Delisle, professeur à l'Université d'Ottawa, est l'auteur d'*Au cœur du triologue canadien* et des *Obsédés textuels*.

HULL, Palais des Congrès,
23 mars 1985, 19 h 30.

« Bienvenue, Mesdames et Messieurs, à la table ronde sur la traduction théâtrale, organisée par le théâtre français du Centre national des arts dans le cadre du 6^e Salon du livre de l'Outaouais.

Mon nom est Claude Lavoie. J'aurai le plaisir d'animer les discussions qui vont suivre. Vous êtes invité, cher public, à intervenir dans le débat. Le président d'honneur du Salon, M. Roch Carrier, est parmi nous et il n'hésitera sûrement pas à prendre la parole.

J'ai le regret de vous annoncer que le directeur artistique du théâtre français du CNA, M. André Brassard, ne pourra pas être ici comme prévu ; il souffre d'un pénible mal de gorge. Je dois vous annoncer également que la traductrice Linda Gaboriau a dû elle aussi se décommander à la dernière minute. Un violent mal d'oreille la retient au lit.

Rassurez-vous, cependant, la table ronde aura lieu quand même. Sans plus tarder, je vous présente nos deux vaillants participants qui nous viennent de Montréal. Tout d'abord, le comédien, traducteur et metteur en scène bien connu, Benoît Girard. M. Girard a entrepris depuis quelques années une nouvelle carrière dans le prolongement de son métier de comédien, celle de traducteur théâtral. Il a déjà traduit deux pièces : **Morning at 7** de John Osborne et **Fools' Village** de Neil Simon. Notre deuxième invité est le traducteur René Dionne, tout aussi connu des amateurs de théâtre, bien qu'il soit moins visible. Son métier, il l'exerce dans l'ombre, dans les coulisses, pour ainsi dire. M. Dionne est le doyen des traducteurs de pièces de théâtre au Québec, du moins quant au nombre de pièces traduites : plus de trente-cinq.

Ma première question, je l'adresse à M. Girard : « J'aimerais savoir comment vous en êtes venu à vous intéresser à la traduction théâtrale ? »

— C'est très simple : moi aussi j'avais mal à la gorge et aux oreilles ! Comme comédien, j'avais souvent du mal à faire passer la rampe à des œuvres tra-



Table ronde sur l'adaptation théâtrale, Salon du livre de l'Outaouais, 23 mars 1985. De g. à dr. : Claude Lavoie, animateur de Radio-Canada, René Dionne et Benoît Girard. (Photo : Jean Delisle)

duites en France. J'avais les oreilles écorchées par des expressions argotiques qui ne sont pas utilisées ni comprises ici et qui produisaient auprès du public des effets contraires à ceux recherchés. Sans parler de certains contresens résultant d'une méconnaissance d'idiotismes américains. Par exemple, dans une pièce, un personnage s'exclame en voyant une jolie fille : « She's too much ! » ce que le traducteur européen avait traduit : « Elle est trop moche ! »

C'est sur ce ton décontracté que la table ronde s'est déroulée. Dans la suite de cet article, je rendrai compte des idées maîtresses qui s'en sont dégagées tout en y ajoutant des compléments d'information puisés à d'autres sources. Outre R. Dionne et B. Girard, j'ai aussi interviewé Tibor Égervari, metteur en scène et professeur au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Je les remercie tous trois.

Des pièces en quête d'un créateur

En abordant la traduction théâtrale, on est frappé par une première constatation : les versions scéniques des pièces étrangères « traduites » s'intitulent soit *adaptation*, soit *traduction et adaptation*, soit encore *texte français*. Rarement *traduction*.

Il suffit de consulter les programmes des troupes de théâtre pour s'en convaincre. **Macbeth** de William Shakespeare. *Adaptation québécoise* de Michel Garneau (Théâtre de la Manufacture). **État civil : célibataire** de Wendy Wasserstein. *Traduction et adaptation* de Suzanne Aubry (Compagnie Jean-Duceppe). **Terminal Blues** de Denis Bouchard et Rémy Girard. *Adaptée* par David King et Larry Lillo. *Tiré d'une traduction* de Maureen de LaBonté (Théâtre anglais du CNA).

Toute bonne traduction n'est-elle pas, jusqu'à un certain point, une adaptation ? Pas forcément. Pour l'adaptateur, *traduire*, c'est s'attacher à trouver des équivalences lexicales, c'est vouer un grand respect à la formulation originale, tandis qu'*adapter*, consiste plutôt à rechercher, au-delà des mots, une correspondance des émotions et des sentiments, à avoir le souci de la fluidité et du naturel des dialogues. En somme, c'est chercher à atteindre une concordance la plus parfaite possible des effets dramatiques d'une œuvre théâtrale.

Et pour y arriver, le traducteur dispose d'une liberté de création qui s'apparente beaucoup à celle du créateur original. « Il ne s'agit assurément pas, a écrit Edmond Cary, d'un "arrangement" arbitraire, d'une ingérence personnelle du traducteur dans le domaine de l'auteur,

mais bien d'un aveu de subordination à cet ensemble qu'est le spectacle. »

Alors, lequel choisir : adaptation ou traduction ? Le poète et traducteur québécois Michel Garneau a résolu le problème à sa façon en forgeant le terme « tradaptation ». Cette solution est à retenir, car le passage de la traduction à l'adaptation est souvent subtil et délicat à saisir.

Du spectacle avant toute chose

L'adaptateur qui s'aviserait de traduire sans penser à la rampe, au jeu des comédiens, à la réaction des spectateurs, produirait des pièces injouables. Tous ses choix doivent obligatoirement se faire en fonction du spectacle. Les pièces de théâtre sont d'abord et avant tout des œuvres de communication, dont la fonction première est « de tendre un miroir à la nature » (Hamlet).

« Accordez l'action avec la parole, et la parole avec l'action. Observez tout spécialement cette règle de ne jamais porter atteinte au naturel. » Ces paroles que Shakespeare met dans la bouche de Hamlet, tout tradaptateur (employons ce néologisme, pourquoi pas ?) doit les faire siennes sous peine de manquer d'authenticité. Le manque d'aisance des dialogues est comparable aux fausses notes d'un musicien médiocre. On peut jouer faux au clavier, sur scène et en adaptant une pièce étrangère.

Passer les dialogues au « gueuloir »

Dialogues. Mot clé de l'adaptation théâtrale. Avant de se mettre à faire des tradaptations à la demande de metteurs en scène, René Dionne travaillait dans un laboratoire montréalais de post-synchronisation. Il y adaptait en français des séries américaines télévisées. Le doublage lui imposait des contraintes qui sont inexistantes au théâtre.

« J'étais toujours pris dans le moule des lèvres, dit-il. J'éprouve une satisfaction plus grande à faire parler un personnage de théâtre. Je lui fais dire ce que je veux, en ce sens que j'ai toute la liberté d'allonger ma phrase ou de la raccourcir. Je travaille toujours mes dialogues à haute voix afin de trouver une espèce de rythme pour que le comédien arrive à bien se mettre les mots en bouche. Je me joue vraiment la pièce. Je t'assure que des fois, j'ai l'air un peu fou ! »

Avoir de l'oreille, être sensible au rythme des phrases, mais aussi au déroulement de l'action, manier parfaitement la langue orale sont autant de qualités qui font un bon tradaptateur. Savoir se dédoubler également pour mieux entrer dans les personnages qu'il faut faire revivre. Mais à l'impossible nul n'est tenu. « *Realistic dialogue occasionally poses insurmountable problems in translation, and some-*

L'adaptation théâtrale, c'est l'art de traduire les émotions.



Le Marchand de Venise à Auschwitz. Adaptation et mise en scène de Tibor Égervári, présentée en 1977 par La Comédie des deux Rives (Université d'Ottawa). L'adaptateur, qui est juif, a fait ressortir le caractère antisémite de la pièce de Shakespeare. (Photo : Tibor Égervári)

times I just forget about it », avouait en toute franchise le comédien, directeur artistique et traducteur Ronald Guevremont lors d'une autre table ronde sur l'adaptation théâtrale qui eut lieu en mars 1985 au Montreal Centaur Theatre.

Se mettre à l'écoute des personnages

Toute recreation implique forcément une interprétation. Or, n'est-il pas dangereux de tenter de réinterpréter l'esprit d'une pièce, ses qualités nationales, son exotisme, c'est-à-dire ce qui fait qu'une piè-

ce russe est russe, une pièce américaine, américaine ? L'adaptateur ne risque-t-il pas de projeter dans sa traduction sa propre vision de la pièce étrangère, d'en fausser la perspective générale ? Oui, mais c'est un risque « professionnel » qu'il doit assumer.

Sheila Fischman, qui vient de remporter pour la deuxième fois le prix de traduction du Conseil des arts du Canada pour sa traduction de *La Dame qui avait des chaînes aux chevilles* de Roch Carrier et *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* de Michel Tremblay, estime qu'en traduction littéraire, une forme

subtile de « réinterprétation » des œuvres par le traducteur est inévitable.

« *I hear voices*, confia-t-elle lors de la table ronde du Montreal Centaur Theatre, *the voices of the characters, the narrator, and the author. The act of reinterpretation takes place between me and the text, and the final decision as to the accuracy of 'voice' is mine: I bear full responsibility for it.* »

Traduire les émotions

L'adaptation théâtrale fait donc appel à une technique d'interprétation particulière, subtile, nuancée qui exige une grande sensibilité artistique. On peut traduire un texte phrase par phrase, mais pas un personnage. Il faut l'animer, le rendre cohérent, authentique, lui « insuffler la vie ». C'est ici que la notion de « création » littéraire prend tout son sens. Car adapter une pièce étrangère, ce n'est pas seulement une affaire de technique — même si les trucs du métier, ça existe aussi en adaptation théâtrale —, mais une question de perception psychologique. Ce qu'il faut remodeler, ce ne sont pas des mots, mais des émotions, des sentiments, des personnes.

Sur ce point, René Dionne et Benoît Girard s'entendent pour dire qu'au théâtre, ce qu'il faut faire passer, ce qu'il faut traduire (au sens propre et au sens figuré), ce sont d'abord et avant tout les émotions, la force dramatique d'une œuvre, en un mot, sa théâtralité. Le vocabulaire, la syntaxe, les effets prosodiques ne sont que des moyens pour y parvenir.

Pourquoi Paul Claudel est-il si difficile à traduire ? C'est que sa force réside en grande partie dans la facture très littéraire de sa phrase. On peut presque dire que ses pièces sont faites pour être lues, non jouées. Le théâtre de Claudel est un théâtre littéraire de réflexion, de méditation même. En revanche, le théâtre d'action et d'émotions, celui d'Eugene O'Neill, de Neil Simon, de Michel Tremblay, par exemple, se prête plus facilement aux adaptations en langues étrangères.

Tennessee Williams et Virginia Woolf sont les deux auteurs qui ont donné le plus de fil à retordre à René Dionne au cours de ses vingt ans de métier. « Williams, dit-il, est difficile à rendre en français parce qu'il change constamment de niveau de langue. *Yé flyé au boutte.* » (Inutile d'ouvrir votre *Robert*.)

Des équivalences muettes

Les mots d'une pièce de théâtre, fait remarquer Roch Carrier, c'est ce qui est le moins nécessaire. Lui-même, dit-il, vient d'écrire une pièce dont pas un seul mot ne sera traduit quand elle sera adaptée en anglais.

Les mots, en effet, ne sont pas l'unique moteur d'une œuvre théâtrale. Cela est si vrai qu'un traducteur peut « traduire »

une réplique telle que « *I don't know* » par un simple haussement d'épaules. Son texte est destiné à être joué, non lu. Ne répète-t-on pas à satiété dans les milieux de la traduction que ce ne sont pas les mots qu'il faut traduire, mais le sens dont ils sont porteurs ? L'adaptateur théâtral nous en fournit une autre preuve, lui qui peut traduire une réplique par un simple geste ou des indications scéniques. Il dispose d'une gamme très large de ressources expressives originales.

Autre exemple de l'importance relative des mots en adaptation théâtrale. Dans une comédie de Neil Simon, *Un village de fou*, adaptée pour le théâtre français du CNA par Benoît Girard, une marchande de poisson qui n'a plus de poisson à vendre offre à la place des fleurs à ses clients. Son cerveau fêlé lui fait prendre ces fleurs pour des poissons. « *Who wants a whitefish?* » crie-t-elle. « *Who wants a whitefish?* »

Il serait absurde ici de donner une traduction exacte mot pour mot : « Qui veut un corégone ? » Corégone est pourtant bien la traduction juste, scientifique de *whitefish*. Cette équivalence est aussi la seule qui conviendrait dans un traité d'ichtyologie pour désigner ce poisson de la famille des salmonidés. Mais la pièce de Neil Simon n'a rien d'un traité d'ichtyologie.

Pour rester fidèle à la *nature* du texte, à sa *fonction* et à l'*intention* de l'auteur, Gi-

rard a choisi un nom de poisson qui, en français, évoque aussi une couleur. « Qui veut un rouget ? », crie la marchande, un œillet rouge à la main. « Qui veut un rouget ? » Le choix est excellent.

Ce qui, sur le plan purement scientifique, se révèle un contresens monumental ne l'est aucunement dans le contexte de l'adaptation théâtrale. La fidélité aux mots est ici bien secondaire. C'est au nom de la fidélité à la situation, à l'action, aux sentiments exprimés que le traducteur est autorisé à prendre de telles *libertés* avec le texte. La fidélité *lexicale* serait ici trahison.

Voilà un bel exemple de ce que Northrop Frye appelait le « langage de l'imagination » (celui de la littérature) par opposition au « langage des techniques » (celui des connaissances qui vise à informer) et au « langage de la conscience » (celui des échanges courants, des conversations de tous les jours). Cette scène de la marchande de poisson projette une vision particulière de la réalité, et c'est à cette vision que le traducteur doit rester fidèle s'il veut éviter de dénaturer l'œuvre originale. Plus concrètement, il lui faut sauvegarder les associations multiples dont est fait le langage littéraire ou leur substituer des associations de même poids stylistique et dramatique.

Sur le plan théorique, on découvre par ce simple exemple toute l'importance que revêt la *fonction* des textes. Il serait absurde, en effet, de définir la notion de

Quand le geste « est » parole

Il y a à peine une quinzaine d'années, les sourds évitaient encore d'utiliser leur langage visuel en public de crainte de révéler leur surdité. Il leur fallait à tout prix se comporter comme des entendants. Mais aujourd'hui le langage visuel est un facteur d'épanouissement culturel pour les milliers de sourds dans le monde. Ceux-ci disposent désormais de toute une panoplie d'appareils spéciaux et de décodeurs pour mener une vie à peu près normale. Des services d'interprètes en langage visuel commencent à se structurer dans les universités afin de permettre aux sourds de faire des études supérieures.

Le directeur du département de théâtre de l'Université de New Mexico, Mark Medoff, a même écrit une pièce en 1980 pour une comédienne sourde, *Children of a Lesser God*. Le Théâtre du Rideau Vert l'a présentée en 1983 sous le titre *Les enfants du silence*.

Sa traduction nécessita non pas un

mais *deux* adaptateurs : René Dionne qui en fit une version française et Raymond Dewar qui l'adapta en langage visuel.

Rarement René Dionne s'était-il vu confier un travail aussi difficile, un travail qui exigea une collaboration plus étroite que d'habitude avec le metteur en scène (Guillermo de Andrea) et les comédiens. La communication par signes imposa des contraintes particulières : les comédiens devaient constamment se parler en se regardant sans jamais se tourner le dos. Cela avait des répercussions sur les dialogues qui devaient pouvoir se traduire instantanément et facilement en langage visuel. D'où la participation essentielle du comédien et spécialiste en langage visuel Raymond Dewar.

Au théâtre, les comédiens ont l'habitude du geste qui accompagne, soutient et renforce la parole. Mais dans cette pièce originale où se côtoient sourds et entendants, le geste « est » parole et silence.

fidélité « hors contexte », c'est-à-dire en s'attachant à reconnaître uniquement des équivalences de mots. La fidélité en matière de traduction est une notion toute relative. Et toute véritable théorie de la traduction ne saurait être qu'une « théorie de la *relativité* »...

Comment réagissent les auteurs à tous ces changements apportés à leurs textes ? Roch Carrier, l'un des écrivains québécois les plus traduits avec Marie-Claire Blais, Gabrielle Roy, Michel Tremblay et Anne Hébert, s'en accommode fort bien. « Traduire, affirme-t-il, c'est faire œuvre de création. Ça ne me gêne pas personnellement qu'un traducteur modifie mon texte. Au contraire, je suis content qu'il y ajoute quelque chose. Mes textes, vous savez, ne sont pas parfaits ; je ne les aime pas toujours. Les traducteurs sont des personnes d'expérience et de bon goût. » Voilà un bel hommage rendu aux traducteurs. Ces propos plairont sûrement aux partisans des traductions dynamiques. Roch Carrier a d'ailleurs lui-même adapté pour la scène son roman *La guerre Yes Sir !* »

Les publics souverains

Une pièce de théâtre est un événement ponctuel, éphémère. Pendant une heure ou deux, il s'établit une connivence entre un auteur, des comédiens, un public et, dans le cas des pièces traduites, un traducteur. Des publics différents appellent souvent des adaptations différentes. Toutes les adaptations faites en Europe de pièces étrangères ne sont pas toutes jouables sans adaptation au Québec. Et cela tant pour des raisons de langue que de culture.

Les Compagnons de Saint-Laurent l'ont bien constaté en 1946 en montant une pièce de Shakespeare dans une version de François-Victor Hugo. La traduction d'Hugo, d'une incontestable beauté littéraire, s'est révélée un instrument théâtral bien imparfait. Il fallut opérer maints changements : éliminer certains vers, réajuster le rythme, retrancher de nombreuses expressions à résonance anglaise.

Toute adaptation se fait au nom de l'authenticité, du respect de l'esprit de l'œuvre, de la préservation de sa saveur originale, mais aussi et peut-être surtout au nom du public auquel l'adaptation est destinée.

En adaptant, en 1978, *Macbeth* en québécois (ne pas confondre avec le joual), Michel Garneau a voulu apprivoiser ce monument du répertoire dramatique en le drapant dans un langage que le public québécois serait mieux en mesure « d'écouter chanter ». La gageure était de taille, car chaque fois qu'un traducteur cherche à rendre plus *familier* à un public donné un auteur de la trempe de Shakespeare, il risque de le rendre tout simplement plus *banal*.

Trois visages de Macbeth

SHAKESPEARE

*Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.* (Act V, Scene V)

FRANÇOIS-VICTOR HUGO

La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus, c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien...

MAURICE MAETERLINCK

La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre histrion qui se pavane et s'échauffe une heure sur la scène et puis qu'on n'entend plus... Une histoire contée par un idiot pleine de fureur et de bruit et qui ne veut rien dire.

MICHEL GARNEAU

On vit sa vie comme eune omb'e en vie qui bouge ;
On vit sa vie comme un fou d'gesteux qui s'dandine pis qui s'énarve.
Eune tite heure d'avant l'monde pis qu'y fenit par s'la farmer,
Parc'la vie, c'est rien qu'eune p'tite histoère contée par un pau' simp'e ;
Pleine de bruits, pleine de furie, eune p'tite histoère
Qui veut rien dire.

La tâche colossale à laquelle s'est attaqué Michel Garneau consistait à restituer en langue québécoise non seulement les qualités littéraires du texte original, mais aussi ses qualités proprement dramatiques. Comparons un passage de *Macbeth* traduit par François-Victor Hugo, Maurice Maeterlinck et Michel Garneau et demandons-nous en lisant chacune des versions laquelle évoque le plus fidèlement le parler des guerriers écossais du XI^e siècle et laquelle correspond le plus à la sensibilité d'un Québécois du XX^e siècle. Voir l'encadré. (Il peut y avoir plus d'une bonne réponse... !)

À la recherche de la transparence

Renouveler le langage ne suffit pas, cependant, pour rapatrier une pièce. Une pièce de théâtre est une œuvre de communication, avons-nous dit. Les obstacles à surmonter par le traducteur qui s'attaque à une œuvre ancienne sont innombrables.

L'interprétation des référents culturels tout d'abord. Les difficultés d'interprétation augmentent en fonction de la *distance culturelle*. Celle-ci peut être d'ordre géographique ou d'ordre chronologique. Cela s'applique autant à la Bible, aux romans qu'aux pièces de théâtre. Toute œuvre littéraire, même si elle a une portée universelle, est intimement liée à la culture et à la civilisation qui l'ont vue naître.

De même que les costumes se sont transformés au cours des siècles et qu'il nous serait difficile aujourd'hui de reconnaître par la seule tenue vestimentaire le

rang social de certains personnages évoluant dans des pièces anciennes, de même certains référents culturels nous échappent totalement et obligent le traducteur à de minutieuses recherches.

Ainsi, dans l'une de ses pièces, Shakespeare parle de *stewed prunes*. Qui sait aujourd'hui que ces « prunes cuites » étaient servies dans les bordels de l'époque élisabéthaine ? Impossible de recourir à la note en bas de scène... Que faire alors ? Expliciter ? Supprimer ? Paraphraser ? Adapter ? (Que mange-t-on dans les maisons closes de « la Main » ?) La solution retenue dépendra du degré de *transparence* que le traducteur désire donner à sa traduction et, bien sûr, de la destination de sa traduction : le livre ou la scène. Autre exemple. Jusqu'à ce que la fabrication et la vente de l'absinthe soient interdites en France (1915) – cette boisson rendait fou, disait-on –, les « absinthomanes » utilisaient une « cuiller à absinthe ». Qui pourrait décrire aujourd'hui cet ustensile des buveurs ? On pourrait multiplier à l'infini ces référents culturels qui donnent de sérieux maux de tête aux traducteurs.

Quoi qu'il en soit, ceux-ci sont unanimes à dire que, si une adaptation est bonne, le mérite en est d'emblée attribué à l'auteur. Si c'est un flop (sans guillemets, le mot est au *Robert*), le traducteur est aussitôt pointé du doigt. Eugène O'Neill, grand innovateur en matière de technique théâtrale, avait écrit une pièce au son. Celle-ci fut très mal reçue en version française, et les critiques fustigèrent sévèrement les traducteurs. À tel point que ceux-ci durent se défendre par la

voie des journaux afin de rétablir les faits.

Le temps fait aussi subir d'étranges mutations aux pièces de théâtre ; certaines d'entre elles sont considérées aujourd'hui comme des comédies alors qu'elles ne l'étaient pas à l'origine. C'est le cas de **Strange Interlude** (Prix Pulitzer, 1928) d'Eugène O'Neill qui n'est pourtant pas un auteur comique. On aurait tort de croire que les traducteurs sont en cause. C'est l'évolution de la société qui occasionne de pareilles métamorphoses.

La hache des censeurs

Il faut aussi dire un mot des pressions sociales qui s'exercent sur le traducteur et l'obligent à se soumettre à un code très strict, parfois étouffant, de conventions sociales. (Cela est moins vrai de nos jours, toutefois.) Le théâtre, au Canada français, mais aussi au Canada anglais et même aux États-Unis, a longtemps dû vaincre l'hostilité et la suspicion des Églises. N'est-il pas né en grande partie dans les sous-sols d'églises ?

« Le régisseur d'une troupe, écrit John Hare décrivant la situation du théâtre à Montréal dans la première moitié du XX^e siècle, devait surveiller de près son choix de pièces. Sur dix examinées, il ne s'en trouvait qu'une seule qu'on pouvait présenter devant un public canadien. » Au cours de cette période, on joua pour la première fois à Montréal **Suffragette**, comédie satirique ayant obtenu un immense succès en Europe. Soumise aux censeurs, la pièce fut si défigurée qu'elle en était devenue inintelligible.

On y avait remplacé *maîtresse* par *amie*, *enceinte* par *va devenir maman*, *ventre* par *ceinture*. On y faisait parler les hommes comme de vieilles dévotes, des femmes du monde comme des séminaristes. Une femme, au retour d'une réunion, devait entrer dans sa chambre et se déshabiller tout en faisant une scène à son mari qui ronflait sous les draps. Les censeurs avaient pudiquement relégué le mari dans le salon où on le retrouvait allongé dans un fauteuil, en pyjama et coiffé d'un bonnet de nuit... à trois heures du matin. La suffragette en colère saccageait des bibelots, et devait attendre la tombée du rideau pour ôter ses gants sans courir le risque d'être arrêtée pour outrage aux bonnes mœurs !

Un métier aussi exaltant que contraignant

Le traducteur travaille toujours sur commande. Ce n'est jamais lui qui décide du choix des pièces à traduire ; c'est le directeur artistique, le metteur en scène ou tout autre « producteur » de spectacle.

Être ou avoir été comédien peut se révéler un atout, mais ce n'est pas indispen-

sable pour exercer ce métier de coulisse. René Dionne n'est jamais monté sur les planches. Il a cependant la piqûre du théâtre et du spectacle, la passion de la langue, un sens aigu du dialogue et du rythme. Il aime transposer des états d'âme et faire revivre des personnages sur scène.

La « bible » du théâtre au Canada français, **Le Théâtre canadien-français** ne réserve aucune place à l'adaptation théâtrale et aux particularités du métier de traducteur. Pourtant, pas moins du tiers des pièces montées par nos troupes

une pièce avant de commencer mon travail proprement dit. C'est petit à petit que les personnages commencent à me parler et moi à leur prêter l'oreille. Alors j'écris ce que j'entends. »

Un travail d'équipe

Mais ce que René Dionne trouve de plus agréable, c'est de travailler avec les comédiens et les metteurs en scène. Un comédien a du mal à faire passer une réplique ? Qu'à cela ne tienne : René Dionne apporte sur le champ une modification à son texte. Le comédien, il ne faut

Un texte dramatique est moins fait pour être lu que pour être dit, et moins pour être dit que pour être joué.



Quatre comédiens de la pièce de Mark Medoff, *Les enfants du silence*, adaptée par René Dionne et Raymond Dewar et présentée par le théâtre du Rideau Vert en 1983. De g. à dr. : Vincent Bilodeau, France Boulanger, Raymond Dewar, Claude Préfontaine. (Photo : Guy Dubois)

de théâtre sont des adaptations d'œuvres étrangères.

Comme tout autre traducteur professionnel, les traducteurs connaissent eux aussi le stress des échéances trop brèves. Souvent moins de six semaines. « Je déteste ces délais trop courts auxquels il me faut souvent faire face dans mon métier, confie René Dionne. J'ai besoin de temps pour lire, décanter, digérer

surtout pas l'oublier. C'est lui le premier juge de la traduction. Grâce à lui, les contresens du genre « *She's too much!* » « Elle est trop moche ! » arrivent rarement jusqu'au public.

Mais le fait qu'une pièce ne vit réellement que sur scène n'est pas sans comporter certains risques : un traducteur qui a produit un travail de qualité *sur papier* peut être mal servi par de mauvais



À gauche, l'écrivain Roch Carrier, à la table ronde sur l'adaptation théâtrale organisée lors du 6^e Salon du livre de l'Outaouais. (Photo : Jean Delisle)

comédiens. Au théâtre, tous les intervenants sont solidaires.

C'est à cette même conclusion que sont arrivés les participants de la table ronde du Montreal Centaur Theatre. « *Plays have to be translated by someone working closely with the director and the actors in production. If published, it should be after production, not before.* »

Je laisse le mot de la fin à un traducteur

bien connu, Pierre Leyris, qui résume en quelques lignes le secret d'une bonne adaptation théâtrale. « L'idée du Théâtre et par conséquent le souci du style oral doivent rester présents au traducteur, quand même son texte serait destiné en tout premier lieu à être lu. C'est une voix, une certaine voix qu'il doit chercher à retrouver en quelque mesure, non pas certes quant au son, cela ne saurait être, ni même à proprement parler quant au

rythme, le génie des deux langues s'y oppose, mais quant à la diction, quant à la respiration, quant à la manière dont cette voix s'élève puis retombe, s'accélère ou se ralentit selon les mouvements de la tête et du cœur. » ☺

SOURCES

- ANDRES, Bernard, « Les surprises d'un Macbeth québécois », *Le Devoir*, 7 novembre 1978, p. 18.
- CARY, Edmond, *La Traduction dans le monde moderne*, Genève, Georg & Cie, 1956, pp. 98-104.
- CHATENET, Jean, *Shakespeare sur la scène française depuis 1940*, Paris, Lettres modernes, 1962, 124 p.
- FRYE, Northrop, *Pouvoirs de l'imagination*, Traduit de l'anglais par Jean Simard (Coll. « Constantes », n° 22), Montréal, les Éditions HMH, 1969, 168 p.
- GRUSLIN, Adrien, « Le Macbeth de Garneau », *Le Devoir*, 10 mars 1979.
- STANTON, Ginette-Julie, « J'écris ce que j'entends », *Le Devoir*, 17 novembre 1979, p. 17.
- Théâtre* (Revue du Théâtre du Rideau Vert), vol. 23, n° 2, 27 octobre 1983.
- Le Théâtre canadien-français* (Coll. « Archives des Lettres canadiennes », Tome V), Montréal, Fides, 1976, 1005 p.
- Transmission* (Literary Translators' Association Newsletter. Editor : Jane Brierley), Vol. 4, No. 1, May 1983.