

NOLETTE, Nicole, *Traverser Toronto : récits urbains et culture matérielle de la traduction théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2024, 235 p.

Lucie Hotte

Number 11, Spring 2024

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1115986ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1115986ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

2563-660X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hotte, L. (2024). Review of [NOLETTE, Nicole, *Traverser Toronto : récits urbains et culture matérielle de la traduction théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2024, 235 p.] *Percées*, (11).
<https://doi.org/10.7202/1115986ar>

© Lucie Hotte, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Notes de lecture

NOLETTE, Nicole, *Traverser Toronto : récits urbains et culture matérielle de la traduction théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2024, 235 p.

Lucie HOTTE
Université d'Ottawa

Mots-clés: traduction; théâtre; littérature franco-ontarienne; Toronto

Les travaux de Nicole Nolette sur la traduction théâtrale font date depuis la parution de *Jouer la traduction : théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*¹ en 2015 et ce nouveau livre ajoute une brique à l'édifice qu'elle construit patiemment. *Traverser Toronto : récits urbains et culture matérielle de la traduction théâtrale* présente les résultats d'une recherche originale qui a pour objectif d'analyser les processus interculturels et interlinguistiques dans le milieu théâtral de Toronto, avec le français tant comme langue de départ que comme langue d'arrivée. Plus précisément, Nolette se penche sur les « opérations de médiation que sont le théâtre et la traduction » (18). Cette étude lui permet de s'interroger sur la culture matérielle de la ville reine. Elle s'inscrit donc dans les travaux récents sur la traduction dans les espaces urbains, souvent multiculturels et multilinguistiques. Le théâtre, en raison de ses publics variés, s'avère un lieu privilégié d'exploration des contacts interculturels grâce à la traduction. Il favorise ainsi une meilleure compréhension de l'autre. Nolette conçoit, avec raison, la traduction comme une pratique de médiation culturelle qui « réassemble le social, construit un public hétérogène interpellé et regroupé dans un espace hétérotopique » (20). Son analyse porte autant sur la traduction théâtrale en vue d'une production d'une pièce dans la deuxième langue officielle que sur la pratique du surtitrage. Cette innovation technologique et médiatique transforme radicalement le monde de la traduction théâtrale, qui passe de la traduction dramatique, sur papier et destinée à la publication, à la traduction scénique, uniquement projetée sur scène. Ainsi, l'ouvrage présente, outre une analyse de la traduction comme médiation culturelle, une réflexion sur l'évolution de la pratique de la traduction à Toronto de 1970 jusqu'au début des années 2020. Afin de rendre cette évolution plus visible, Nolette opte pour une organisation chronologique de ses travaux sur les principaux·ales traducteur·trices de théâtre à Toronto.

Le premier chapitre porte sur l'oeuvre de John Van Burek, précurseur en matière de traduction théâtrale. John Van Burek est surtout connu pour ses nombreuses traductions des pièces de Michel Tremblay, pièces qui posent bien évidemment le problème de la traduction du vernaculaire. Il s'agit là d'un fil conducteur tout au long de l'étude : quels choix font les traducteur·trices face à une langue très marquée culturellement? Certain·es la gommement complètement pour inscrire le texte dans la réalité canadienne-anglaise, d'autres cherchent un équivalent du niveau de langue en anglais, d'autres encore optent pour le respect de la classe sociale connotée par l'idiolecte utilisé par les personnages. À ce sujet, John Van Burek et son collaborateur Bill Glassco ont de nombreuses discussions dont fait état Nicole Nolette. La question du passage d'une culture à une autre, davantage que d'une langue à une autre, s'avère cruciale. Les fonds d'archives que Nolette a consultés fournissent matière à réflexion et l'analyse se révèle particulièrement intéressante. Cela contribue grandement à la qualité de cette étude.

Le deuxième chapitre porte sur le travail de traductrices, mais aussi d'autrices bilingues (ou trilingues) dont les oeuvres sont souvent tout aussi bilingues : Marie-Lynn Hammond, Lina Chartrand et Anne Nenarokoff-Van Burek. Chartrand est certainement la mieux connue des trois, surtout grâce à sa pièce *La p'tite Miss Easter Seals* (1991) qui a été publiée aux Éditions Prise de parole. Une bonne partie de son oeuvre est cependant inédite ou en anglais et échappe, pour cette raison, aux regards des littéraires, dont les travaux sont le plus souvent limités à une seule langue d'écriture. L'intérêt de Nolette pour la traduction lui permet de faire une traversée entre les deux versants de l'oeuvre de l'autrice : le versant francophone, marqué par l'anglais, et le versant anglophone, avec ses références à la culture francophone. Il en est de même de Hammond, dont l'oeuvre est inédite à l'exception d'une pièce publiée en anglais. L'analyse porte alors davantage sur le rapport entre le français et l'anglais dans les textes de ces autrices. Il s'agit souvent d'une forme particulière d'autotraduction. Nenarokoff-Van Burek se démarque de plusieurs façons des deux autres femmes à l'étude dans ce chapitre. Elle n'est pas Franco-Ontarienne, n'a pas une langue émaillée d'anglais et ne souffre pas de l'insécurité linguistique qui marque le rapport à la langue de Chartrand et Hammond. En outre, elle a plus le profil d'une traductrice que d'une autrice, et ce, même si elle a publié un livre autobiographique. Elle traduit d'abord de l'anglais vers le français

avant de traduire du russe vers le français ou l'anglais. Ce qui la rapproche des deux autres autrices-traductrices est la place qu'occupe la famille dans leur écriture. Selon Nolette, leur écriture bilingue est l'occasion de redécouvrir la langue maternelle et de s'inscrire dans une lignée féminine. Ce chapitre est malheureusement le plus faible du livre. Le lien avec la traduction y est plus ténu, mais surtout on y trouve des affirmations qui manquent de clarté et d'autres qui sont contestables, dont celle qui veut que Chartrand soit exclue de l'histoire littéraire franco-ontarienne (88). Cela n'est certainement pas le cas, même si une part de son oeuvre – inédite ou en anglais – reste méconnue. Étrangement, une page sur Diana Leblanc est ajoutée à la fin du chapitre. Je ne suis pas convaincue que cette page apporte quoi que ce soit à l'analyse, car Leblanc n'est pas une traductrice. S'il s'agissait plutôt d'inscrire la direction artistique de Leblanc dans l'histoire du théâtre français à Toronto, cela aurait dû être dit ailleurs que dans ce chapitre.

Une bonne part du troisième chapitre, consacré au surtitrage à Toronto, présente l'histoire de la pratique du surtitrage de l'opéra au théâtre. Ce détour permet à Nicole Nolette de décrire le rôle de Gunta Dreifelds dans le développement de cette technologie et les « Règles de Gunta » qu'elle a établies pour rendre le surtitrage fonctionnel au théâtre. Toutefois, ce long historique nous éloigne quelque peu des objectifs de l'ouvrage, car rien de tout cela n'est propre à Toronto. Il reste que ce chapitre constitue une excellente synthèse de ce qu'est le surtitrage et des défis qu'il pose. Le plus intéressant vient par la suite. Les entretiens menés avec des surtitreuses révèlent la part cachée de cette pratique de plus en plus répandue et particulièrement utile comme mode de médiation culturelle. La grammaire propre au surtitrage impose une façon de traduire différente de celle que pratiquent Van Burek et Glassco : elle doit être économe et efficace dans la communication de l'essence de ce qui est dit sur scène. La comparaison avec la traduction dramatique est particulièrement éclairante.

Enfin, le dernier chapitre pose la question de la survie de la traduction théâtrale. Avec l'avènement de la traduction scénique, la traduction dramatique est-elle appelée à disparaître? Le chapitre est bicéphale et présente deux parties dont les propos se rapprochent de ceux des premier, deuxième, voire troisième chapitres, ce qui montre clairement l'évolution par accumulation de la traduction théâtrale à Toronto. La première partie porte sur la pratique du traducteur Bobby Theodore; la deuxième, sur l'écriture et la production de deux pièces bilingues qui utilisent en outre le surtitrage. Bobby Theodore s'inspire des approches en traduction théâtrale mises de l'avant par les traductrices québécoises Linda Gaboriau, Maureen Labonté et Shelley Tepperman, qui prônent la connexion avec l'auteur·trice. Cette section souligne l'importance des résidences de traduction dans le parcours de Theodore. Elle laisse aussi entendre que la traduction théâtrale n'est pas disparue. Dans la deuxième partie, il est question des spectacles *Zesty Gopher s'est fait écraser par un frigo* (2011-2012) de Tomson Highway et *AmericanDream.ca* (2019) de Claude Guilmain. Nolette souligne elle-même l'incongruité d'inclure la pièce de Highway dans une analyse de la traduction théâtrale entre le français et l'anglais à Toronto (188). L'analyse est pourtant fascinante et éclairante, car Nolette examine le lien entre le français, l'anglais et le cri, la collaboration entre Tomson Highway et son conjoint francophone Raymond Lalonde ainsi que les modifications apportées au texte en français en regard de celui en anglais. Il y a là un exemple de véritable transfert culturel. Quant au projet plurilingue *AmericanDream.ca*, il approche le bilinguisme de façon plus critique, notamment en ce qui concerne l'omniprésence de la culture américaine. L'étude qu'en fait Nolette est particulièrement révélatrice des tensions entre les langues à Toronto. Il est déplorable que le chapitre comporte un certain nombre de coquilles, notamment dans le titre *The (Post) Mistress* qui est parfois écrit « *The (Post)Mistress* » et dans le nom de Jean Marc Dalpé auquel on a ajouté un trait d'union.

Tout au long de l'ouvrage, Nolette associe ces différentes approches de la traduction théâtrale à des *ethos* de la traduction qu'elle définit en introduction comme étant « la posture professionnelle des traducteurs, de même que leurs idées et leurs attitudes par rapport à la pratique » (23). La définition est assez claire, bien que l'on pourrait argumenter que « posture » et « *ethos* » ne sont

pas la même chose, comme le fait avec brio Jérôme Meizoz², qui soutient, avec justesse, que l'*ethos* se construit à travers le discours que l'auteur·trice (le·la traducteur·trice ici) tient sur son travail, mais aussi dans la façon même dont il·elle écrit ou traduit, alors que la posture désigne un phénomène plus large qui peut rejoindre le positionnement social, l'adoption de certaines marques physiques (une moustache, par exemple), vestimentaires ou autres, qui connotent un statut social. Les débats sont nombreux sur la question, notamment entre Dominique Maingueneau et Jérôme Meizoz, mais aussi avec Ruth Amossy³, de même qu'en études de traductologie. Ce qui porte plutôt à confusion dans l'ouvrage de Nolette, c'est que son utilisation du concept d'*ethos* varie tout au long du livre. Ainsi, est-il possible de parler d'« éthos de la traduction-réconciliation » (87)? Est-ce une posture professionnelle? J'aurais plutôt parlé d'une conception de la traduction comme outil de réconciliation, car il me semble que c'est moins la traductrice (Hammond ici) qui est en cause que le rôle qu'elle fait jouer à la traduction. De même, il n'y a pas, à mon avis, d'« éthos de la condensation et de l'économie » (142), mais une pratique de la traduction qui vise la condensation et l'économie, ni d'« éthos du surtitrage » (il s'agit plutôt d'une pratique), mais il y aurait bien un « éthos de la collaboration » (188) au sens de « posture professionnelle », même si, pour ma part, je n'aurais pas utilisé ce terme. Je crois que cet aspect du livre est moins bien pensé que les analyses elles-mêmes, qui sont éclairantes. Peut-être que le recours au concept d'*ethos* n'est qu'un effet de mode? Pour être vraiment utile ici, il aurait dû faire l'objet d'un développement dans la conclusion, laquelle est somme toute assez décevante et scolaire avec un court résumé et une longue ouverture sur des spectacles qui n'ont pas été étudiés dans l'ouvrage. Une conclusion faisant le point sur les notions théoriques qu'explore le livre aurait permis de montrer l'apport considérable de Nolette sur ces questions et sur l'évolution de la traduction théâtrale à Toronto. Quoi qu'il en soit, il s'agit certainement d'un essai à lire.

Note biographique

Lucie Hotte est professeure émérite au Département de français de l'Université d'Ottawa. Elle dirige également le Laboratoire de recherche sur les cultures et les littératures francophones du Canada. Elle a dirigé le Centre de recherche sur les francophonies canadiennes de 2018 à 2024. Ses recherches portent sur les théories de la lecture, les littératures franco-canadiennes et l'écriture des femmes.

Notes

[1] Nicole Nolette, *Jouer la traduction : théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, « Regards sur la traduction », 2015, 296 p.

[2] Voir par exemple Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009, journals.openedition.org/aad/667 (<https://journals.openedition.org/aad/667>)

[3] Voir parmi les nombreuses publications de Dominique Maingueneau : *L'ethos en analyse du discours*, Louvain-la-Neuve, Academia, « Au coeur des textes », 2022, 186 p.; « Problème d'ethos », *Pratiques*, n°s 113-114, 2002, p. 55-67. Et parmi celles de Ruth Amossy : *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, « L'interrogation philosophique », 2010, 235 p.; « La notion d'*ethos* : faire dialoguer l'analyse du discours selon D. Maingueneau et la théorie de l'argumentation dans le discours », *Argumentation et analyse du discours*, n° 29, 2022,

journals.openedition.org/aad/6869 (<https://journals.openedition.org/aad/6869>) . Et la réponse de Maingueneau : « Discussion critique sur l'*ethos* (en réponse à Ruth Amossy) », *Argumentation et analyse du discours*, n° 30, 2023, journals.openedition.org/aad/7416 (<https://journals.openedition.org/aad/7416>) . Pour Meizoz, voir : « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009, journals.openedition.org/aad/667 (<https://journals.openedition.org/aad/667>) ; « Ethos, champ et facture des oeuvres : recherches sur la "posture" », *Pratiques*, n°s 117-118, 2003, p. 241-250. Pour une définition courte, voir Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), « Ethos », *Le lexique socius*, s.d., ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/46-ethos (<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/46-ethos>)