

## Traduire, *tradire*

Marco Micone

Numéro 197, juillet–août 2004

Traduire, entre les langues

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19395ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Micone, M. (2004). Traduire, *tradire*. *Spirale*, (197), 28–28.

# TRADUIRE, TRADIRE

PENDANT les années quatre-vingt-dix, j'ai traduit Goldoni, Gozzi et Shakespeare. Chacune de ces traductions était une transformation du texte d'origine. Parmi les nombreuses répliques que j'ai ajoutées à *La Mégère apprivoisée*, il y avait celle-ci : « *Petrucchio, pourquoi êtes-vous si certain de pouvoir séduire Catarina? – Parce que si j'étais une femme, c'est un homme comme moi que j'épouserais.* » Pendant que la salle du TNM était écroulée de rire, une spectatrice assise à côté de moi s'est écriée : « *ça, c'est du Shakespeare!* »

L'année suivante, lors de la présentation de mon adaptation de *La Serva amorosa*, au même théâtre, c'est Markita Boies, admirable Coraline, qui était assise à côté de moi dans un studio de Radio-Canada. Au journaliste qui lui demandait pourquoi elle aimait tant Goldoni, elle répondit que c'était pour des répliques comme celle-ci : « *La noblesse de votre âme vaut bien le hasard de ma naissance.* » J'ai alors imaginé un spectateur s'exclamant le soir de la première : « *ça, c'est du Goldoni!* »

On ne traduit pas un texte de théâtre comme on traduit de la poésie ou un roman. Pour être représentable sur scène, une traduction théâtrale doit être le fruit d'un travail dramaturgique et non seulement linguistique. Le traducteur de théâtre doit reconstituer la totalité artistique, tenir compte des exigences de la scène et du jeu des comédiens. Il en est le premier metteur en scène. En tant qu'interprète du texte d'origine, cependant, il partage ce rôle avec les artisans de la scène qui deviennent tous des interprètes du texte à traduire et à représenter, des passeurs d'une culture qui ne sera plus la même à l'arrivée. En même temps qu'elle est un outil critique, la traduction en est un aussi de connaissance. Elle constitue en outre un déplacement qui permet non seulement un point de vue autre sur l'œuvre à traduire, mais aussi un regard entre, comme dans *tra-dire* : « dire entre » (*tra* = « entre » en italien) : entre les mots, entre les langues, entre les cultures, entre les imaginaires. Traduction comme tension donc, sans oublier celle jamais réglée entre l'auteur d'origine et le traducteur.

Toute traduction est une adaptation. Une traduction d'une littéralité ou fidélité absolue n'existe pas. Il faudrait pour cela une correspondance parfaite entre deux langues, deux cultures, deux imaginaires. Entre aussi la sensibilité de l'auteur d'origine et celle du traducteur. Dans le cas d'un texte de théâtre classique, le traducteur est avant tout un lecteur privilégié qui ne doit pas hésiter à se l'appro-

prier afin de le rendre pertinent à un spectateur d'aujourd'hui. « *Croire qu'un texte est définitif relève de la religion ou... de la fatigue* », écrit Berman. Ce qui importe dans une traduction, c'est moins sa valeur par rapport à l'œuvre originale que sa nouvelle cohérence. Il ne faut pas non plus se laisser terroriser par les classiques. Ceux-ci doivent nous servir... à comprendre le passé et le présent. D'où la liberté, sinon l'obligation, d'adapter, de transgresser jusqu'à en faire un Cheval de Troie d'idées dont la valeur est décuplée du simple fait qu'elles sont attribuées à un auteur classique. C'est ce que j'ai fait avec mes adaptations de *La Mégère* et de *La Serva*. Traduire donc, comme dans *tradire* : trahir. Un traducteur servile est un *passeur de morts*, dirait Meschonnic.

La traduction doit aussi, dans un premier temps, nous rapprocher de l'ailleurs et nous éloigner de l'ici afin de relativiser nos modes de vie et notre vision du monde. Elle doit ensuite nous faire osciller entre les deux, dans une quête sans fin d'un équilibre improbable. Et, enfin, lorsque l'auteur et le traducteur ne font qu'un, elle doit nous plonger dans l'inconfort d'un va-et-vient entre l'imaginaire des langues et les rapports affectifs qu'on entretient avec elles.

À la fin des années soixante-dix, j'ai écrit *Gens du silence*. Je voulais donner la parole aux sans-voix, à ceux dont la langue était celle du silence et de l'impuissance. Je voulais que les spectateurs de n'importe quelle origine puissent se reconnaître dans ces personnages. Il fallait donc qu'ils s'expriment en français pour être compris par le plus grand nombre, un français populaire d'une grande simplicité et évitant le jocal, puisque celui-ci était l'apanage des francophones. Quelques mots italiens émaillant les dialogues rappelaient qu'Antonio, Anna et Annunziata parlaient une langue qui n'était pas la leur. Les personnages la parlaient comme s'ils s'exprimaient en italien, car le but était de dire les rêves et les tourments de ces déracinés sans les folkloriser. La désorientation individuelle et collective était incarnée par Mario et son groupe d'amis qui mélangeaient l'italien, le français et l'anglais. Une langue entre les langues. Un sabir à l'image de la société d'avant la loi 101. En réécrivant *Gens du silence*, vingt-cinq ans plus tard (premièrement en italien, puis en français) dans un Québec où le français est devenu la langue commune pour la grande majorité de la population, j'ai tenu à ce que ces personnages aux noms italiens s'expriment comme des francophones pour que

cette langue soit à la fois un modèle et un symbole.

Je me suis traduit pour mieux me *tradire*. Pour que la liberté de trahir n'ait pas de limites. *Gens du silence* est devenue *Non era per noi*. Comment raconter l'émigration à des lecteurs (spectateurs) vivant en Italie? Changer le titre, le nom des personnages, les situations vécues par ces derniers, tout en disant la même chose : l'impossibilité de vivre dans le pays d'origine, la rencontre de l'étranger, les rêves brisés, le mépris des humbles et tous ces silences : entre mari et femme, entre père et enfants, entre la communauté d'accueil et les immigrants. Je n'avais jamais écrit en italien. Je me doutais toutefois que « *les mots de mon enfance évoquaient un monde que les mots d'ici ne peuvent saisir* ». Pour la première fois, j'entendais les personnages parler leur langue et non la mienne. Pour la première fois, je n'ai pas cherché à illustrer mes idées. Des personnages se sont imposés à moi. Surtout Alberto. Je l'entendais rêver d'une vie meilleure, dire le chagrin de quitter sa femme et sa fille, avant de le voir sombrer dans une lente déchéance. Puis, Giulia. Elle supplie son mari de rentrer avant qu'il ne soit trop tard. Mais on n'émigre pas impunément. Il sera trop tard... trop tôt.

*Non era per noi* est aux antipodes d'une traduction littérale. Pourtant elle ne dit pas autre chose que ce que dit *Gens du silence*. J'ai traduit le sens plutôt que les mots. Un sens enrichi par des années de réflexion entre les deux versions, par la conviction qu'Alberto et Giulia font partie d'une génération sacrifiée. « *Si l'émigration était une bonne chose, on l'aurait pas laissée aux pauvres* », pensent-ils. Les lecteurs (spectateurs) italiens auront une image des émigrants moins univoque, moins idéalisée, plus conforme à la réalité. Une réalité ni tout à fait d'ici ni tout à fait d'ailleurs : entre deux cultures, deux imaginaires et au moins deux langues.

*Non era per noi* est devenue *Silences*. Une retraduction qui n'existerait pas sans la version italienne où, pour une rare fois, il y a adéquation entre mes personnages et leur langue. Si l'écriture de *Non era per noi* m'a permis de redécouvrir non seulement mon lien affectif avec la langue italienne, mais le pouvoir que celle-ci exerce sur moi, l'écriture de *Silences* a fait la preuve que, derrière le français que je parle et j'écris, il y a une langue italienne qui le conditionne et le nourrit. Et vice versa. Serait-ce que je parle et j'écris entre ces deux langues?

MARCO MICONE