

Traduire, c'est émigrer Entretien avec Marco Micone

Solange Lévesque

Number 70, 1994

« La Locandiera »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29007ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lévesque, S. (1994). Traduire, c'est émigrer : entretien avec Marco Micone. *Jeu*, (70), 17–30.

Traduire, c'est émigrer

Entretien avec Marco Micone

*O*n vous connaît surtout comme dramaturge, mais vous avez déjà effectué diverses traductions pour le théâtre ; parlez-nous de vos expériences dans ce domaine.

Marco Micone — Je crois que si l'on ne m'avait pas demandé de faire des traductions, je n'en aurais probablement jamais fait. Lorsque Lorraine Pintal m'a demandé de traduire *Six personnages en quête d'auteur*, j'ai demandé quelques jours de réflexion, car le texte m'intimidait quelque peu ; je le connaissais pour l'avoir enseigné à mes étudiants il y a quelques années, et je savais que ça n'allait pas être une mince tâche ! J'ai accepté par défi. Ce texte, créé en 1921, est l'un des chefs-d'œuvre du théâtre du XX^e siècle. Je l'ai traduit avec beaucoup de respect, comme un bon élève ferait ses devoirs. L'argumentation philosophique étant très importante dans cette pièce, il fallait vraiment que je m'en tienne à la lettre du texte. Je n'ai pris aucune liberté, sauf pour les répliques de M^{me} Pace. Voilà pour Pirandello.

En ce qui a trait à la traduction de *la Locandiera*, c'est aussi Lorraine Pintal qui m'a demandé de la faire. Le texte de Goldoni étant plus léger, selon le style de la comédie, les mailles étaient un peu plus lâches. Cela m'a permis de m'y introduire.

Après plusieurs lectures de *la Locandiera*, j'ai constaté qu'il y avait beaucoup trop d'apartés, et j'ai vite commencé à douter de leur pertinence. Je craignais la réaction du public devant un tel procédé, typique de la commedia dell'arte. C'est alors que j'ai décidé de les laisser en italien, pour que ces apartés acquièrent une fonction nouvelle. Mais il fallait en faciliter la compréhension pour un public francophone ; j'ai donc récrit les apartés avec des mots dont la racine est la même qu'en français. Lorsque j'ai fait cette proposition à Martine, elle m'a annoncé que la musicienne, Silvy Grenier, avait décidé, de son côté, de faire chanter les comédiens à quelques reprises, en italien. Du strict point de vue théâtral, ces apartés en italien nous dévoilaient un aspect intime de ces personnages et les faisaient paraître plus authentiques. On a donc évité le piège de la folklorisation.

Ce qui est très rassurant, c'est que les spectateurs ont beaucoup apprécié les apartés. Ils étaient très contents d'entendre de l'italien et s'étonnaient de le comprendre ! Cela veut



dire, premièrement, qu'il y a beaucoup de francophones qui ont déjà entendu cette langue dans les rues de Montréal, ou encore dans leurs familles élargies — il y a beaucoup de mariages entre francophones et italophones — ; mais il y a aussi, selon moi, un sens social à cela : la communauté francophone québécoise est devenue beaucoup plus ouverte aux expressions d'autres cultures et d'autres langues. C'est très rassurant pour tous ceux qui œuvrent au rapprochement des deux communautés. Une autre décision que j'ai dû prendre dès le départ a trait aux procédés comiques de *la Locandiera*. En analysant la pièce, je me suis aperçu que Goldoni privilégie le comique de situation ; j'ai ajouté des mots d'esprit et des jeux de mots. C'est seulement lorsque j'ai été témoin des éclats de rire des spectateurs que je me suis rendu compte de la pertinence de mes choix.

C'est plutôt intuitivement que vous avez suivi cette démarche...

M. M. — Mais surtout parce que ça me procurait beaucoup de plaisir ! Pour insérer ces gags, j'ai parfois dû modifier plusieurs répliques. J'ai aussi créé de toutes pièces un quiproquo parce que je trouvais qu'une scène complète tombait à plat.

Est-ce dû au fait que les lazzi ne nous sont pas parvenus avec le texte ?

M. M. — Probablement, mais les lazzi me laissent indifférent. De plus, il m'a semblé que certaines scènes, tout en étant utiles et nécessaires à l'ensemble, gagneraient à être retravaillées en relevant les dialogues et en leur donnant un peu plus de piquant. Par exemple, le quiproquo du compte, axé sur l'homonymie entre comte et compte, qui ne fonctionnerait pas en italien puisqu'on ne retrouve pas la même homonymie. En italien, on dit *conto* pour *compte* et *conte* pour le titre de noblesse. En français, on pouvait, dans les deux cas, vouloir « liquider le compte ». En voyant la pièce, j'ai constaté que l'effet que je recherchais n'y était pas encore tout à fait. J'aurais dû en mettre un peu plus en faisant intervenir le comte lui-même à un certain moment, et ainsi développer la situation ; mais je n'ai pas eu le temps de le faire. La scène originale était vraiment insignifiante. D'ailleurs, à une première lecture, j'avais apprécié l'efficacité de la mécanique théâtrale de Goldoni, mais je trouvais son propos superficiel. Connaissant par contre l'importance de la réforme qu'il avait entreprise sur le plan théâtral et le caractère subversif de *la Locandiera* pour le XVIII^e siècle italien, j'ai décidé de rendre plus explicites les conflits entre nobles et bourgeois de l'époque.



À gauche, *la Locandiera* (T.N.M., 1993).
Photo : Yves Renaud. À droite, Marco Micone.

Goldoni et son temps

Pourriez-vous situer la pièce dans son contexte historique ?

M. M. — La pièce a été écrite et créée au moment d'une grande effervescence politique ; des réformes importantes se préparaient, qui allaient mener à la Révolution française qui aura des répercussions en Italie. Nous sommes en plein siècle des Lumières aussi bien en Italie qu'en France. Comme il s'agit d'une comédie, la mise en scène ne s'est pas attardée là-dessus, mais ma version contient plusieurs allusions au siècle des Lumières, à la fragmentation de l'Italie et à la présence des occupants Bourbons qui, aux yeux des Italiens du Sud, sont les principaux responsables du sous-développement de l'Italie méridionale. Par exemple : lorsque le chevalier fait des compliments à Mirandoline pour le ragoût qu'elle lui a servi, il dit : « J'aime ce plat, mais il a un goût napolitain ; il me semble en avoir déjà mangé à la cour de Naples... », cela est péjoratif pour lui. Son valet Bastien, qui est beaucoup plus sensible à la différence des classes que ne l'est son maître, lui répond : « À la cour de Naples, il y a des Bourbons et non des Napolitains ! » Les Napolitains, ce sont des roturiers, des serfs, ou encore ils font partie de la bourgeoisie montante mais rarement de la noblesse. Par la suite, le valet va utiliser le mot *Bourbon* à trois ou quatre reprises, à la blague. Mais ces allusions-là sont un peu emportées par le souffle comique de la pièce. J'ai donc fait en sorte que *la Locandiera* traduise son siècle de manière plus explicite sans exclure la possibilité de faire le lien avec la situation actuelle en Italie. Autre modification : tout au long de la pièce originale, Mirandoline traitait Fabrice — son valet-soupirant — avec indifférence, peut-être même avec un peu de mépris. Elle disait : « Moi je veux faire de chaque homme mon pantin. » Dans cette version de Goldoni, elle ne faisait pas de différence entre les nobles et Fabrice ; moi, je lui fais dire : « Mais Fabrice, c'est autre chose. » J'ai eu ce souci de singulariser son rapport avec Fabrice parce que cela m'apparaissait illogique à la fin qu'elle l'épouse, alors qu'elle le traitait comme n'importe quel autre homme tout au long de la pièce. J'ai changé aussi le vouvoiement en tutoiement : Mirandoline tutoie Fabrice, ce qui n'est pas dans le texte original. C'était une façon d'indiquer qu'il y a une intimité entre eux : le projet secret de la part de Mirandoline de l'épouser. Elle le distingue ainsi des nobles ou des étrangers de l'auberge.

Cette question des classes sociales est bien présente dans toute la pièce ; comment l'avez-vous accentuée ?

M. M. — Les critiques qui analysent Goldoni depuis toujours l'ont souvent répété : les conflits qui l'intéressaient étaient de deux ordres : soit des conflits de générations, soit des conflits homme-femme. Dans *la Locandiera*, le conflit des générations n'est pas évident, mais celui entre hommes et femmes est très clair. J'ai pensé que si l'on accentuait un peu plus tout l'aspect social et si l'on faisait allusion à cette période de transition entre une certaine culture moyenâgeuse et la Révolution française ; si l'on annonçait, en quelque sorte, la Révolution qui allait venir dans deux générations, les personnages et la pièce tout entière pourraient gagner un peu plus d'épaisseur et de complexité. Cela se justifie non seulement par le fait qu'il y a eu réellement une révolution après la création de la pièce, mais aussi parce qu'on était témoins, dans le microcosme qu'était Venise, des mêmes bouleversements sociaux qu'en France. Venise était la ville qui dominait tout le

commerce avec le Moyen-Orient et l'Orient à cette époque. Il y avait donc une bourgeoisie marchande très importante, qui représentait, aux yeux de Goldoni, le groupe social le plus prometteur ; et lorsqu'il le comparait aux nobles décadents, il le considérait comme celui qui allait transformer la société pour le mieux. Autour des années 1750, c'était une utopie à laquelle il croyait, comme nous pendant les années soixante nous sommes nourris de beaucoup de rêves... Il est d'ailleurs arrivé pendant les années 1760 à Venise ce qui est arrivé ici, au Québec, pendant les années quatre-vingt ; nous avons été déçus par ces disciples de Mammon et par une bourgeoisie réactionnaire et égoïste. C'est à ce moment-là que Goldoni a fait le projet d'aller en France, déçu par tout ce qui se passait dans son milieu natal. Il quitte donc sa Venise, et petit à petit il commence à écrire en français ; puis il devient le précepteur d'une des filles du roi. Il vit ses dernières années dans la pauvreté, car le gouvernement révolutionnaire ne lui verse plus la pension qui lui avait été accordée par le roi. Il meurt en 1793.

Le français n'est pas votre langue maternelle ; sur les plans technique, artistique et linguistique, quels sont les principaux problèmes que vous avez dû résoudre au cours de votre travail ? Avez-vous l'impression d'avoir rencontré certaines limites ?

Alexis Martin, Alain Zouvi,
Sylvie Drapeau et
Normand Lévesque.
Photo : Yves Renaud.

M. M. — Lorsque je réfléchis à mon activité d'auteur, le premier constat que je fais est le suivant : j'ai d'abord écrit du théâtre par insécurité linguistique. Ceci est dû en grande partie au cheminement tortueux que les immigrants ont dû emprunter ici ; surtout ceux



qui, comme moi, sont arrivés durant les années cinquante. J'ai fréquenté l'école française pendant un certain temps, ensuite l'école anglaise. J'ai subi personnellement l'insécurité du peuple québécois et les conséquences des tergiversations en matière linguistique. Par exemple, quand j'étais au collège, à l'âge de dix-huit ans, je n'arrivais pas à décider si j'allais entreprendre l'étude de la littérature anglaise ou l'étude de la littérature française. Après avoir hésité pendant un an ou deux — à la suite de la découverte de certaines œuvres qui m'ont plu, m'ont fasciné, comme celle de Gabrielle Roy, de Saint-Denys Garneau, d'Anne Hébert, les auteurs importants des années quarante-cinquante et du début des années soixante —, j'ai décidé d'étudier la littérature française et surtout la littérature québécoise. Je sors un peu du sujet pour expliquer ceci : si j'avais fréquenté l'école française dès mon arrivée, et si je n'avais fréquenté que l'école française, cela m'aurait sans doute permis d'apprendre le français plus rapidement et d'éviter la marginalisation que j'ai vécue à l'école anglaise. Tout ce que j'ai écrit jusqu'à maintenant a été conditionné par le sentiment que j'ai longtemps eu de ne maîtriser aucune langue et de n'appartenir à aucune culture. De là mon engagement, mes prises de position publiques et peut-être aussi mon didactisme qui est une façon de m'assurer qu'il n'y aura pas de malentendu. Au début, je n'aurais jamais osé écrire de la poésie, des nouvelles ou un roman, parce que je n'avais pas l'assurance nécessaire. Ma condition d'immigrant a eu un effet paradoxal : d'une part, elle a été une source d'insécurité linguistique ; d'autre part, c'est cette même condition d'immigrant qui m'a poussé à écrire. Je ne crois pas que j'aurais écrit, si je n'avais pas émigré. Pour paraphraser Cioran, je dirais que la meilleure façon d'habiter un pays, c'est d'en habiter sa langue... en écrivant. Je ressens un grand apaisement quand je termine un projet d'écriture. Serait-ce parce que la *perte* subie par l'émigration sur les plans linguistique, culturel et humain est comblée, en partie du moins, par l'écriture ?

La forme dialoguée vous apparaissait plus sécurisante ?

M. M. — Oui. Au début, je ne croyais pas posséder une connaissance suffisante de la langue française pour m'aventurer dans une écriture de fiction non théâtrale. Pendant les années soixante-dix, on pratiquait un théâtre dont la langue était très près de la conversation quotidienne, même s'il y a toujours une distance, une réorganisation de la langue parlée au théâtre. Ce courant populiste me convenait fort bien. Mais malgré cela, j'avais écrit la première version de *Gens du silence* dans une langue qui était très loin du *joual*... Je n'ai

Sylvie Drapeau
et Robert Lalonde.
Photo : Yves Renaud.



jamais écrit en *joual*, puisque ce n'est pas ma langue vernaculaire. Ma langue écrite était populaire, mais quand même assez normative. Et, il faut bien le dire, tout à fait artificielle ! Les premiers commentaires que j'ai reçus lorsque j'ai envoyé la version originale de *Gens du silence* à des directeurs de théâtre étaient à peu près semblables à ceux de Jean-Louis Roux, qui, dans une lettre d'une grande sensibilité, me disait : « Je ne crois pas que la langue dans laquelle vous faites parler vos personnages soit celle des ouvriers », car mes personnages étaient des ouvriers. Pour moi, cette question a toujours posé un problème : comment mettre sur scène des personnages immigrants dans un théâtre réaliste, les faire parler en français pour que les spectateurs francophones les comprennent tout en sachant que, dans la vraie vie, ces personnes ne parlent pas français. (À moins de s'intéresser aux générations subséquentes d'allophones.) D'ailleurs, lorsque j'ai écrit *Addolorata*, dans une langue qui était à mi-chemin entre le parler populaire et la langue normative, je trouvais ça tout à fait artificiel parce que je savais que dans une situation réelle ces mêmes personnages auraient utilisé l'italien ou un des patois italiens. Je ressentais un malaise et même beaucoup d'ennui à écrire en sachant cela, car je ne pouvais pas utiliser toutes les ressources de la langue. En plus d'être prisonnier du niveau socioculturel et de la psychologie de mes personnages, je l'étais aussi de cette non-adéquation entre la langue réelle (l'italien) et la langue scénique (le français). Ce n'est que dans le long monologue de Lolita que je me suis permis un certain ludisme langagier, et que j'ai vraiment éprouvé du plaisir à écrire ; plaisir que je retrouverai en écrivant *le Figuier enchanté* où j'ai joué de plusieurs registres et points de vue. L'écriture du *Figuier enchanté* représente une étape très importante pour moi : j'ai acquis l'assurance qu'il faut pour traduire des œuvres de Pirandello, de Goldoni et bientôt de Shakespeare. Je compte aussi, à l'avenir, écrire d'autres pièces de théâtre délestées d'un certain carcan idéologique et revendicateur. Ceci dit, je ne renie absolument rien, car, à l'époque où j'ai écrit du théâtre sur les immigrants, il y avait une sorte de loi du silence sur les problèmes vécus par eux. J'avais la conviction que mon devoir était aussi d'expliquer en plus d'émouvoir et de divertir.

Quand l'italien « décripe » le français

Pourriez-vous donner des exemples concrets de la façon dont vous travaillez un texte quand vous traduisez ?

M. M. — Puisque le français n'est pas ma langue maternelle, même lorsque j'écris directement en français, il y a déjà une part de traduction que j'appellerais « préalable ». Le français que je parle et que j'écris est conditionné par ma sensibilité hybride, ma culture métissée (culture immigrée), mon imaginaire d'immigrant et la langue italienne qui est ma langue maternelle. Par conséquent, avant d'entreprendre la traduction d'un texte, il y en a déjà eu une autre sur le plan culturel. Un exemple : si je n'avais pas forgé le concept de culture immigrée (qui est le passage d'une culture à une autre : donc traduction au sens étymologique, mais aussi métissage des cultures), je n'aurais probablement pas fait le choix de conserver autant de répliques en italien dans *la Locandiera*. Autre exemple concret : habituellement on traduit un proverbe italien par le proverbe français correspondant. Or, dans le cas de « meglio un uovo oggi che una gallina domani », j'ai préféré la traduction littérale, « mieux vaut un œuf aujourd'hui qu'une poule demain » à « un tiens vaut mieux que deux tu l'auras ». Pour « décriper » la langue

bien sûr, mais aussi pour donner un exemple de la transformation linguistique qui va être opérée au fur et à mesure que de plus en plus d'immigrants utiliseront le français. Dans *le Figuier enchanté*, j'ai proposé — dans le même but — le mot *névasse* pour *sloche* qui est essentiellement une onomatopée empruntée à l'anglais. Mais jusqu'à maintenant, les immigrants n'ont eu le droit d'enrichir que le lexique culinaire. Nous en sommes encore là au Québec, car l'ethnocentrisme et le sens étriqué de la propriété culturelle s'y portent fort bien. L'hystérie déclenchée par ma réécriture de *Speak White* de Michèle Lalonde en est un exemple des plus éloquents. Mon poème *Speak What*, une métaphore du métissage et de l'intégration culturels a subi les foudres de quelques nationaux ignares et bornés comme Jacques Lanctôt¹. Heureusement qu'à côté de ces derniers, il y a beaucoup de gens qui font preuve d'ouverture et d'intelligence.

Pourriez-vous nous expliquer ce que vous entendez par culture immigrée ?

M. M. — L'immigrant est tiraillé entre l'impossibilité de rester tel qu'il était et la difficulté de devenir autre. Condamné au changement, il en exerce rarement le contrôle. Le concept de culture immigrée tente de saisir à la fois les phases de ce changement culturel et la complexité du « porteur de culture » immigrant au-delà des stéréotypes et des simplifications. À partir du moment où un individu émigre, il s'engage dans un processus de transformation culturelle inéluctable. Ses valeurs, son mode de vie et ses façons de penser ne seront plus jamais les mêmes, à moins qu'il ne vive dans une situation de ségrégation absolue.

Le concept de culture immigrée repose sur trois axes : l'expérience de vie au pays d'origine, l'expérience de l'émigration-immigration et l'expérience de vie au pays d'accueil.

Finalement, la culture immigrée est une culture de transition qui, à défaut de pouvoir survivre comme telle, pourra, dans un échange véritable avec la culture d'accueil, transformer celle-ci et ainsi s'y perpétuer. L'une et l'autre seront donc métissées.

Comment avez-vous réagi aux critiques qui parlaient de la traduction de la Locandiera ?

M. M. — Presque tous les critiques qui ont commenté la pièce ont parlé de la traduction, ce qui est déjà exceptionnel. Quand j'ai traduit *Six personnages...*, Robert Lévesque en avait dit du bien ainsi que le critique de *The Mirror* (Gaëtan Charlebois). Jean Beaunoyer de *La Presse* n'était pas encore critique de théâtre quand mes pièces ont été jouées ; mon nom lui est probablement à peine connu. Mais je crois que ce qui a intéressé les critiques, cette fois-ci, c'est la présence des apartés en italien ; j'ai l'impression qu'ils ont été fascinés par l'effet qu'une langue étrangère insérée dans un texte français peut avoir sur les spectateurs. Je suis étonné que beaucoup de monde ait fait état de la traduction. Linda Gaboriau, qui a d'excellentes traductions à son crédit, m'a déjà dit que c'est bon signe

1. Ce poème, d'abord publié dans *Jeu* 50 (1989.1, p. 83-85), a fait l'objet d'une vive polémique dans *Le Devoir* (du 24 décembre 1993 au 3 février 1994), à la suite d'une accusation de plagiat portée par Jacques Lanctôt, éditeur de Michèle Lalonde. (N.d.l.r.)

lorsqu'on ne parle pas de la traduction : on en déduit que ça n'a pas nui au texte original ! L'oubli du traducteur est en quelque sorte un compliment ! Peut-être les critiques sont-ils davantage incités à se prononcer du fait que, depuis quelques années, il existe un prix de la traduction théâtrale.

Par rapport à l'auteur ou par rapport au théâtre en général, avez-vous fait des découvertes en traduisant cette pièce ?

M. M. — Oui. D'abord, l'œuvre de Goldoni. Je dois avouer que j'avais un préjugé. Ce n'est pas le genre de théâtre que je lis pour enrichir mes connaissances. Il a fallu que j'y sois obligé pour m'intéresser à son œuvre et l'analyser avec plus de minutie. J'ai lu énormément de commentaires sur lui, émanant de critiques italiennes sérieuses et importantes, et j'ai découvert toute la richesse du personnage. Au-delà de ce plaisir que j'ai eu à l'approfondir, j'ai fait une autre découverte, celle-là d'ordre tout à fait personnel : les pièces que j'ai écrites jusqu'à maintenant sont très sérieuses, parfois même didactiques ; cette traduction m'a confirmé qu'on peut faire passer sur un ton comique un tas de choses qui nous tiennent à cœur, comme ce dont j'ai parlé jusqu'à maintenant concernant, par exemple, la marginalisation des immigrants, l'incompréhension, le racisme. C'est une partie de ma découverte. La traduction de *la Locandiera* m'a donc mené vers un projet auquel je pense depuis quelque temps ; écrire une satire sur ce qui se passe ici au Québec, sur la multiethnicité, sur le choc des cultures. Mais pour le moment, je consacre mon temps à la traduction de *The Taming of the Shrew* que dirigera Martine Beaulne.

Dans la Locandiera, l'aspect sociopolitique est très perceptible ; la pièce se termine sur un monologue de Mirandoline, dans lequel elle clame son désir que son auberge soit habitée par des gens qui aient « les mains propres » ; dans quelle mesure avez-vous accentué la métaphore du grand nettoyage politique qui a lieu actuellement en Italie ? Était-ce déjà à ce point présent dans le texte original ?

M. M. — C'est très consciemment que je voulais donner, par le travail de traduction, une métaphore de la société italienne contemporaine, c'est-à-dire d'une société aux prises avec une corruption généralisée (la grande enquête contre la corruption s'appelle d'ailleurs : « Mains propres », *Mani pulite* en italien). C'est pour cela que j'ai mis ces mots dans la bouche de Mirandoline et de Fabrice à quelques reprises. La fin telle qu'écrite par Goldoni célèbre la victoire de la femme sur les hommes, cette femme de tête qui n'est plus la soubrette à laquelle on était habitués dans le théâtre traditionnel, où l'ambition des femmes était de trouver un homme pour pouvoir se marier, etc. Dans *la Locandiera*, les rôles sont complètement inversés ; je trouve très intéressant que ce soit une femme qui représente la classe bourgeoise montante. Elle gère elle-même son auberge, mais elle est tout de même victime de son siècle, elle recherche le pouvoir, et elle le cherche auprès des hommes. Comme les hommes l'avaient recherché et pratiqué pendant des siècles sur les femmes. Ce personnage m'apparaissait comme un *macho* déguisé en femme. La fin originale de *la Locandiera* célébrait donc cette victoire de la femme, mais aussi de la bourgeoisie triomphant des nobles. (Mais pour expliquer la motivation première de Goldoni, il faut mentionner que l'actrice principale de la troupe

pour laquelle il écrivait est tombée malade, et qu'il en a profité pour écrire une comédie qui mettrait en valeur une de ses maîtresses, grande comédienne elle aussi, de laquelle il s'était entiché. Transporté par la passion qu'il éprouvait pour cette femme, il profite donc de la situation pour lui donner un beau rôle. Et comme il n'était pas le dernier venu des dramaturges, il donne à la pièce d'autres dimensions ; le conflit entre la bourgeoisie montante et la noblesse est vraiment très bien exploité. Dans la pièce originale, elle triomphait d'un seul noble : le chevalier misogyne. J'ai amplifié ce propos : tous ceux qui appartiennent à la noblesse doivent être défaits par elle ; c'est ce que j'ai précisé en aménageant la situation de sorte que deux autres nobles soient chassés par Mirandoline. (Ce geste est évidemment préparé par des changements de répliques au cours de la pièce.) Dans ma version, Mirandoline chasse tous ces nobles de l'auberge, tout en gardant auprès d'elle l'homme à qui son père l'avait promise : Fabrice. Les nobles étant chassés, la Locanda (l'auberge) devient une métaphore de l'Italie actuelle. Dans le dernier monologue original, écrit tout à fait à la mode de cette époque, Mirandoline invitait les spectateurs à revenir et leur faisait la morale : « Lorsque vous vous trouvez dans une situation analogue à la mienne, pensez à ce que j'ai fait, etc. » Puis elle disait « Adieu » au public, dernier clin d'œil après ce nombre incalculable d'apartés qui faisaient partie de la tradition de la commedia dell'arte. J'ai dû modifier ce monologue pour le rendre plus percutant : le chevalier ayant déjà été chassé de l'auberge, elle chasse aussi, mais de façon moins brutale, le comte, qui a toujours eu beaucoup d'égards pour elle, et elle lui demande, faisant allusion à la corruption en Italie : « Vous, Comte, vous devrez un jour m'expliquer comment vous avez réussi à vous enrichir, à amasser une si grande fortune au milieu de tant d'indigents. » Le traitement du personnage du marquis a aussi été accentué. Le marquis, un décadent ridicule, a été étoffé, entre autres, par l'image de l'épée, qui est un tronçon d'épée. Mirandoline lui dit : « Vous êtes à l'image de votre épée, un tronçon d'homme ! » Le pauvre tombe en morceaux...

...comme son épée qui s'est brisée en morceaux le soir de la première !

M. M. — Oui ! Bien que cet incident n'ait pas été voulu !

Dans votre traduction, le marquis, en particulier, mais aussi les deux comédiennes, le comte, Bastien... deviennent beaucoup plus que ce qu'on a coutume d'appeler des « rôles de soutien » ; ils sont des piliers de la comédie !

M. M. — C'est à cause de la fine mise en scène de Martine Beaulne, et aussi à cause du jeu des acteurs, qui étaient superbes. Quand j'ai lu la pièce, je me suis rendu compte du ridicule de ce marquis, auquel je fais dire des choses que les autres ne pourront pas dire. Dès le début, d'ailleurs, il joue sur les homonymes *comte* et *compte* : il dit au comte « vous êtes loin du compte », mais, à ce moment, les spectateurs ne le comprennent pas encore... On n'a pas encore suffisamment identifié les personnages et cette réplique tombe un peu à plat ; mais je l'ai laissée parce qu'elle prépare les jeux de mots qui viennent plus tard, du genre : « Les bons Comtes font les bons amis. » Goldoni est un merveilleux technicien du théâtre, la structure de ses pièces est très efficace. À observer attentivement d'autres pièces de théâtre, j'ai appris qu'il faut toujours préparer les situations comiques et ne jamais compter sur un effet théâtral qui n'a pas été préparé longtemps d'avance.

Plus il a été préparé, plus grande sera son efficacité. Dans le cas de Bastien, ma plus belle trouvaille a été de créer une situation où il puisse dire avec naturel : « Je vais aller me faire cuire un œuf », et faire crouler la salle de rire. Cette réplique aussi a été amenée petit à petit. À la fin, la pièce devient un feu roulant de situations et de répliques humoristiques.

On sent que les comédiens ont du plaisir à jouer.

M. M. — À la suite de la première, j'ai immédiatement senti qu'ils étaient heureux ! Sylvie Drapeau, en particulier, qui sortait d'une expérience assez douloureuse, et qui avait besoin « que ça marche ! ». Elle a très bien rendu toute la vivacité et la sensualité du personnage. Je ne dirai jamais assez combien ces comédiens ont été extraordinaires ! Quand les critiques sont sorties, c'était le bonheur pour tous.

On a aussi l'impression, même si on ne connaît pas la langue, que leur accent italien sonne juste ; avez-vous travaillé avec eux ?

M. M. — Oui, j'ai fait une cassette pour chacun. Dès le départ, je leur avais dit que si on allait parler l'italien avec le même accent qu'on entend dans les publicités à la télévision pour les restaurants, ça ne vaudrait pas la peine. Tous les comédiens ont travaillé fort consciencieusement. J'avoue que, jusqu'à l'avant-première, je ne savais pas trop ce que la pièce allait donner dans l'ensemble. Mais Martine Beaulne a orchestré le tout avec beaucoup de doigté.

Il n'y a, en tout cas, jamais de cabotinage.

M. M. — Non. Et pourtant, ce danger est grand chez Goldoni.

Silvy Grenier, Marie
Michaud, Alain Zouvi
et Nathalie Mallette.
Photo : Yves Renaud.





Féminisme et politique

Les rapports homme-femme sont centraux dans la pièce, et votre traduction les a exploités joyeusement ; croyez-vous que cela peut avoir eu un effet de catalyseur sur le public ?

M. M. — Peut-être. Les hommes de mon âge ont « subi » le féminisme, et en ont finalement retiré beaucoup de bienfaits. Je crois que ça a été l'une des « révolutions » québécoises les plus positives et les plus durables. Quant à l'effet catalyseur de *la Locandiera* sur le public..., disons que cette pièce ne peut pas nuire à la cause des femmes. L'humour agit un peu comme le miel qui sert à masquer l'amertume du médicament. Tant qu'à être « remis à sa place », mieux vaut l'être avec de l'humour !

La Révolution française et la révolution féministe se juxtaposent dans la Locandiera...

M. M. — Il y a une valeur commune à ces deux révolutions : l'égalité. Si l'objectif du féminisme est d'écraser l'homme, ce n'est plus acceptable ; il devient alors substitution du rôle traditionnel de l'homme, assumé désormais par la femme ; pour moi, le féminisme est beaucoup plus : c'est surtout la recherche de l'égalité entre l'homme et la femme, et non l'oppression de qui que ce soit. J'ai réagi, à la lecture de la pièce, au côté *macho* de Mirandoline ; et pour cette raison, j'ai nuancé le rapport qu'elle a avec Fabrice. Je lui fais dire : « [...] Fabrice, c'est autre chose... » Il n'est pas comme les autres hommes de cette auberge. Elle montre de la tendresse à son égard, ce qui n'est pas présent dans le texte original. Elle fait aussi allusion (dans ma traduction) à la Révolution française en disant qu'il y a « de bonnes choses qui nous viennent de France ». Ensuite le chevalier étaye la même idée quand il affirme qu'il n'ira jamais en France « parce que ça gâcherait son plaisir ». Le marquis, par opposition à la belle abergiste, dit que « rien de bon ne vient de France ».

Elle dit assez clairement qu'elle a souvent été mieux traitée par les roturiers que par les nobles...

M. M. — Cette affirmation aussi est de moi. C'est une autre occasion de singulariser Fabrice et de faire allusion aux changements sociaux qui se préparent.

Pourrait-on dire que cette pièce de Goldoni a été, sur le plan de l'écriture et dans l'ensemble de votre carrière, une sorte de laboratoire plein d'enseignements ?

M. M. — Tout à fait. La traduction est aux langues ce que l'émigration est aux populations, aux êtres humains. Traduire, c'est émigrer, et vice-versa. C'est donc apporter du nouveau, enrichir. Il y a bien sûr plusieurs façons d'envisager une traduction. L'image qui correspond le plus au travail que j'ai effectué est celle d'une tension constante entre le texte original et le texte d'arrivée ; une tension qui ne disparaît jamais. Qu'on soit plus fidèle ou qu'on prenne plus de liberté, il subsiste toujours un malaise. La traduction se situe quelque part entre le texte d'origine et la traduction idéale, telle qu'on la conçoit théoriquement. Elle n'est jamais égale à ce qu'elle traduit. Elle l'enrichit plus souvent qu'elle ne l'appauvrit.

Dans cette traduction, j'ai appliqué, consciemment ou inconsciemment peu importe, ma théorie sur la culture immigrée. Ces apartés en langue italienne déclamés sur la scène du T.N.M. doivent nous rappeler que l'assimilation est impossible et que le métissage culturel est un des antidotes aux crispations ethniques et à la haine raciale.

À chacun sa façon de vivre et d'exprimer le métissage. Le mien fait appel à l'enfance : aussi longtemps que les mots de mon enfance évoqueront un monde que les mots d'ici ne pourront saisir, je resterai un immigré... aux multiples appartenances. Le défi pour l'écrivain immigrant, c'est de faire de l'immigration une métaphore de l'existence humaine.

Est-ce qu'on pourrait en déduire que vous-même avez maintenant acquis une certaine distance par rapport à tout ce que vous avez vécu, aux ruptures qui se produisent nécessairement lors d'une immigration ?

M. M. — Absolument. Il y a une distance par rapport à ce que j'ai vécu, mais il y a aussi une distance plus subtile par rapport à la fonction de la littérature et du théâtre ; au moment où j'ai écrit *Addolorata* et *Gens du silence*, mais surtout *Déjà l'agonie*, je vivais ces situations, et je pouvais difficilement m'en détacher ; mais j'étais convaincu qu'une pièce comme *Gens du silence* allait changer les rapports entre les immigrants et la société d'accueil ! Avec le temps, on se rend compte que c'est une goutte d'eau dans l'océan, bien qu'on ne puisse jamais mesurer les effets d'une œuvre artistique sur les mentalités des gens, le cours des choses ou la société en général. L'influence d'une œuvre est difficilement quantifiable. Je crois que c'est l'ensemble, le mouvement culturel global qui peut influencer les mentalités et aussi, bien sûr, les gens qui prennent les décisions et occupent les postes de pouvoir.

Pour qui écrivez-vous ?

M. M. — Je crois qu'on écrit pour soi-même d'abord ; ensuite, si cela a un impact et un sens pour les autres, sur ceux qui lisent ou voient les pièces, c'est tant mieux. J'accorde maintenant une portée toute relative à ce que j'écris. C'est à la suite de ce constat que j'ai pris de la distance par rapport à une certaine écriture engagée alourdie par le didactisme. Cela dit, je crois toujours que les mots ne sont pas innocents et que la parole a une fonction sociale. On peut tout dire, il suffit de trouver la forme qui puisse en faire une œuvre d'art. Le problème est de savoir qui va décider de la valeur artistique d'une œuvre. Jusqu'à il y a quelques années, j'avais l'impression qu'au Québec il n'y avait de place que pour un courant (une mode !) à la fois. Aujourd'hui, dans plusieurs domaines, on admet la diversité. Un exemple : au début des années quatre-vingt, lorsque j'ai proposé *Addolorata* à quelques théâtres, j'ai eu des réponses comme celle-ci : « Qui, croyez-vous, va être intéressé par vos histoires d'immigrants ? » Aujourd'hui, on s'arrache les textes d'auteurs immigrants. On a toujours tort d'avoir raison trop tôt ! ♦