

**NOLETTE, Nicole (2015) : *Jouer la traduction : théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 285 p.**

Jane Koustas

Volume 62, numéro 2, août 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041035ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041035ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)

1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Koustas, J. (2017). Compte rendu de [NOLETTE, Nicole (2015) : *Jouer la traduction : théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 285 p.] *Meta*, 62(2), 467–469.  
<https://doi.org/10.7202/1041035ar>

el espacio ibérico. España, por su parte, es bien conocida por las numerosas publicaciones en la disciplina, por lo que en la actualidad se cuenta con una historia de la traducción española bastante completa. Destacan varias obras de referencia. En primer lugar, las dirigidas por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute: *Historia de la traducción en España y Diccionario histórico de la traducción en España* (Lafarga y Pegenaute, 2004; 2009, respectivamente). Luego la de Ruiz Casanova, ya mencionada, y la de Santoyo (2009): *La traducción medieval en la Península ibérica (siglos III-XV)*. El caso de Portugal es diferente, pues no existe una obra que reseñe la historia de la traducción como un conjunto. Existen, sin embargo, trabajos que abordan una época en específico (por ejemplo, Castilho Pais, 2003 y Sabio Pinilla, 2009). Aplaudimos la iniciativa de Ordóñez López y Sabio Pinilla en su *Historiografía de la traducción en el espacio ibérico*, pues la obra sigue enriqueciendo la historiografía de la traducción en la península ibérica.

AURA E. NAVARRO

Grupo de investigación HISTAL  
(Historia de la traducción en América Latina)  
Université de Montréal, Montréal, Canada

#### NOTAS

1. Véase la sección *Documentos* en el sitio web del grupo HISTAL (<http://www.histal.ca/es/documents/>).
2. En su artículo *Translation, History and the Translation Scholar*, Clara Foz (2006) discute el tema de la periodización en historia de la traducción.

#### REFERENCIAS

- BASTIN, Georges (1998). Latin American Tradition (Traduit par M. Gregson). En: Mona BAKER & Kirsten MALMKJÆR (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge, 505-512.
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (1997). *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CASTILHO PAIS, Carlos (2003). Aspectos de la traducción oral en Portugal en el siglo XVI. En: José A. Sabio Pinilla y M<sup>a</sup> Dolores Valencia (dir.), *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII*. Granada: Comares, 169-204.
- CATELLI, Nora & GARGATAGLI, Marietta (1998). *El tabaco que fumaba Plinio: escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*. Barcelona: Del Serbal.
- CORTÉS ZABORRAS, Carmen & HERNÁNDEZ GUERRERO, M<sup>a</sup> José (dir.). (2005). *La traducción periodística*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- FOZ, Clara (2006). Translation, History and the Translation Scholar. En: Georges L. Bastin & Paul Bandia (dirs.). *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press, 131-144.
- LAFARGA, Francisco & PEGENAUTE, Luis (2004). *Historia de la traducción en España*. Ambos Mundos: Salamanca.
- LAFARGA, Francisco & PEGENAUTE, Luis (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Gredos: Madrid.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1996). *Teorías de la Traducción: Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2000). *Aproximación a una Historia de la Traducción en España*. Cátedra: Madrid.
- SABIO PINILLA, José Antonio (2009). La traducción en Portugal durante el siglo XVIII. En: José A. Sabio Pinilla (dir.), *La traducción en la época ilustrada*. Granada: Comares, 205-249.
- SABIO PINILLA, José Antonio & ORDÓÑEZ LÓPEZ, Pilar (2012). *Las antologías sobre la traducción en el ámbito peninsular. Análisis y estudio*. Berna: Peter Lang.
- SANTOYO, Julio César (2009) *La traducción medieval en la Península ibérica (siglos III-XV)*. León: Universidad de León.
- NOLETTE, Nicole (2015): *Jouer la traduction: théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 285 p.

Dans cette œuvre phare qui «dresse le plan de la circulation en traduction de la production théâtrale de l'Ouest canadien francophone, de l'Ontario français et de l'Acadie» (p. 1), l'auteure élargit, sinon éclate, l'idée de la traduction au théâtre: il s'agit non pas d'une étude de la méthode, de l'histoire ou de la pratique de la traduction théâtrale au Canada, mais plutôt d'une analyse de la traduction comme actant, figurant et symbole qui inspirent, déterminent et soutiennent des pièces fortement ancrées dans un bilinguisme parfois ambigu, contesté et brouillé. Comme le suggère bien le titre, on ne joue pas en traduction ni avec la traduction: l'étude se livre à l'analyse des instances où il est question de «jouer la traduction» et se consacre à l'exploration de la traduction ludique dans le théâtre hétérolingue franco-canadien et du plaisir du jeu entre les langues (p. 19). L'auteure précise que son étude porte sur la mise en scène de la traduction ludique dans ce théâtre, ainsi que sur la retraduction de ces spectacles dans un contexte de métropoles où le public ne maîtrise nécessairement qu'une des langues en jeu. On s'intéresse donc non pas à la manière dont la langue

investit la dramaturgie, mais plutôt à la façon dont la dramaturgie investit la langue.

Dans un premier temps, Nolette, à l'instar de Grutman (2005) et d'autres théoriciens, fait la distinction entre un texte bilingue dans lequel « l'apparition de la langue étrangère est pertinente, non redondante » (p. 23) et un texte diglossique qui fait usage de la redondance afin de produire « une double codification : bilingue (identitaire) et unilingue (exotisante) » (p. 23). Elle signale cependant que cette différenciation s'avère moins nette dans ce corpus hétérologue franco-canadien. Les jeux de non-redondance et des enjeux identitaires ainsi que les réceptions bilingues et unilingues s'entrecroisent de sorte qu'on envisage, comme objectif ou résultat du jeu de la traduction ludique « des possibles non exclusivement identitaires ou exotisants » (p. 26). Il en est de même pour la distinction traditionnelle entre traduction et intraduisibilité, celle des jeux de mots par exemple, car la traduction ludique ne se limite pas à de telles contraintes et « s'oriente vers une infinitude de la traduction conçue en contiguïté avec la création » (p. 27). Il convient de noter, par contre, que dans les jeux de traduction de la dramaturgie canadienne qui font l'objet de cette étude, il ne s'agit point de délire ou de désillusions, car « leur ludisme est plutôt empreint de lucidité » (p. 47).

Une deuxième distinction s'impose, soit celle entre le théâtre identitaire et le théâtre postidentitaire, car, selon Nolette, la transition entre les deux est loin d'être achevée dans ce contexte, et les œuvres de son corpus « s'en servent comme un tremplin pour les jeux vertigineux de la traduction, du plurilinguisme et de l'inachevé » (p. 48).

Son corpus est basé sur le « trio Ouest-Ontario-Acadie » (p. 58) et débute avec la discussion concernant le théâtre de l'ouest, séparé par la plus grande distance géographique de Toronto et de Montréal, à savoir les métropoles théâtrales francophone et anglophone. Comme le précise l'auteure en citant François Paré (2003), le théâtre et le jeu proposent une manière d'habiter cette distance. Nolette se penche sur les spectacles phares de Marc Prescott, *Sex, lies et les Franco-Manitobiens*, de David Eaney et d'Ian Nelson, *Scarpin!*, une adaptation intitulée *Les fourberies de Scapin, L'article 23* de Claude Dorge, ainsi que sur une pièce moins récente, *Je m'en vais à Regina* de Roger Auger, tous ces auteurs étant des « joueurs de l'hétérologue théâtral franco-canadien » (p. 8). Si ces titres suggèrent l'aspect comique, voire parodique de ce théâtre, Nolette met bien en évidence son aspect contestataire. Par exemple, le contexte et la cible de la pièce de Dorge sont bien manifestes et chez Prescott, il s'agit « d'une comédie des idéologies linguistiques » (p. 69) relevée par « une véritable comédie des langues » (p. 75). Grâce à une analyse

précise du contexte historique et sociologique, des répliques bien choisies, du parcours et de la réception parfois dans des milieux francophones, anglophones ou bilingues de ces pièces - ainsi que d'autres pièces comme *Six* de David Beaumont adaptée par Ian Nelson sous le titre *Five, Six Pick Up Sticks, Récolte* de Joëlle Préfontaine, *Elephant Wake* de Joey Tremblay, *La maculée/s Tain* de Madeleine Blais-Dahelm, qui ont connu parfois une circulation différente, dans les institutions théâtrales anglo-canadiennes ou montréalaises par exemple - Nolette démontre d'une façon convaincante que le théâtre hétérologue du Manitoba et de la Saskatchewan met en scène une « voltige entre accommodement et résistance » (p. 53) qui fait rire, réfléchir et réagir.

Fondé sur l'œuvre d'André Paiement, le théâtre en Ontario français comporte encore, selon l'auteure, de multiples contradictions. Si, par exemple, l'œuvre de Paiement se trouve ancrée dans le réalisme social, empreinte de tragique et marquée par une ironie comique, le théâtre de Patrick Leroux effectue une rupture ludique au cours des années 1990 (p. 117). L'auteure signale aussi les contradictions géographiques, car, situé à proximité de Toronto et de Montréal, ce théâtre connaît une circulation, et donc une réception, fort distinctes de celui du théâtre de l'ouest. De plus, le « réseau triangulaire » (p. 118) entre Sudbury, Toronto et Ottawa, villes en partie francophones ou francophiles qui participent à la circulation et aux coproductions, « assure une certaine autonomie au milieu théâtral en Ontario français » (p. 118) quoique Montréal reste, d'une façon contradictoire, une première métropole pour le théâtre franco-ontarien. Ces contradictions s'approfondissent grâce aux traductions au Festival de Stratford, ou en sous-titre et au Théâtre français de Toronto, qui, tout en élargissant le public, compliquent, sinon compromettent, les jeux de langage et l'hétérologue ludique de ce théâtre.

Nolette trace le bilan du théâtre fondateur, le Théâtre du Nouvel-Ontario, de Paiement et de sa coopérative, CANO, aux spectacles hétérologues plus récents, y compris *L'homme invisible/The Invisible Man* ou *The Invisible Man/L'homme invisible*, selon le contexte, l'adaptation du texte emblématique de Patrice Desbiens, *Le beau prince d'Orange*, pièce marquée par la stratégie délibérée et provocatrice d'une inflation langagière » (p. 133) et *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe* de Patrick Leroux, *Le Projet Rideau Project*, spectacle « colingue » (p. 76) monté par le Théâtre de la Cataulte et *Swimming in the Shadows* de Joël Beddows dans lequel les comédiens francophones jouent en anglais. Le théâtre franco-ontarien se caractérise par la diversité de son public. Ses stratégies d'hétérologue ludique s'étalent de « la schizophrénie

linguistique» (p. 121) chez Paiement, au «bilinguisme soustractif» (p. 129) de Dalpé, à «la «notion périmée de la langue» babélisée et théâtralisée» (p. 136) chez Leroux et «aux clignotements anglo-ontariens et montréalais» (p. 170).

Si le théâtre franco-ontarien s'est fondé sur l'œuvre de Paiement et, en quelque sorte et de différentes manières la prolonge, le théâtre acadien s'est trouvé à un certain point dans l'ombre de *La Sagouine*. C'est au tour des dramaturges tels Rino Morin Rossignol, Herménégilde Chiasson et, plus récemment, Paul Bossé, Christian Essiambre et Philippe de Soldevila de pousser plus loin «le jeu théâtral au cœur du grouillement linguistique acadien» (p. 179). Comme le précise Chiasson, «on n'arrive pas à se brancher sur un langage, sur une particularité, et ça, c'est dur. Pour rendre compte de l'Acadie, il faudrait écrire en français, en chiac, en anglais, bref, il faudrait écrire sur toute une aliénation» (p. 188). Si Antonine Maillet avec *La Sagouine* et les textes consécutifs, et Laval Goupil, avec *Tête d'eau*, ont su «fixer une langue orale» (p. 182), elle ne représente, comme le démontre Nolette, qu'une partie de cette parole multiple qu'est l'Acadie. De Rossignol qui «invite tous les stéréotypes des régionalismes acadiens dans *Le pique-nique* (p. 187), à Chiasson chez qui les dialectes des personnages transmettent sur scène leur attachement à l'Acadie ainsi que leur engagement social et politique (p. 189), à une dramatisation du texte de France Daigle qui s'intitule *Moncton-Sable, à 2001: A Space Odyssey*, une pseudo-traduction signée Bossé, jusqu'aux *Trois exils de Christian E* (exil linguistique, exil géographique, exil théâtral) d'Essiambre et de Soldevila, le «grouillement linguistique» acadien se transforme en jeu théâtral. La circulation de cette dernière pièce qui a connu un grand succès d'abord à Ottawa et par la suite dans d'autres théâtres franco-canadiens, y compris ceux au Québec, les collaborations avec d'autres compagnies comme le TTF, ainsi que les traductions de Glen Nichols, y compris *Traces*, la traduction d'*Empreintes*, mettent en évidence l'intérêt de ce théâtre au-delà de l'image folklorique de *La Sagouine* et «la construction de ces communautés hybrides sans frontières par le jeu et par l'humour» (p. 244).

Comme Nolette le précise dans sa conclusion, cette étude de la place de l'hétérolinguisme ou de l'inscription de la variabilité linguistique et de la traduction ludique dans le théâtre franco-canadien à l'extérieur du Québec invite les comparaisons entre la traduction ludique comme stratégie créatrice entre les trois zones, de l'ouest, de l'Ontario et de l'Acadie. Mais elle incite surtout à poser de nouveaux regards sur, par exemple, la division traditionnelle entre le spectacle vivant et la littérarité du texte ou, d'un aspect plutôt théorique, sur la

traduction comme activité entre deux langues et deux cultures (p. 251). Il s'agit plutôt, et souvent, d'un jeu à l'intérieur d'une même langue hybride. Nolette nous propose donc non seulement une analyse fascinante et compréhensive des théâtres à la fois semblables et distincts, mais un élargissement des théories de la traduction, car selon elle, «la traduction ludique, c'est un véritable dialogue entre le domaine de la traductologie et celui des littératures franco-canadiennes, un dialogue qui les renouvelle tous les deux» (p. 251). Stimulant modèle que celui de Nolette.

JANE KOUSTAS

Brock University, St. Catharines, Ontario

#### RÉFÉRENCES

- GRUTMAN, Rainier (2005): La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones, dans Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Merkle et Martin Pâquet (dir.). *Des cultures en contact: visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 201-223.
- PARÉ, François (2003): *La distance habitée*. Hearst: Le Nordir.

APTER, Ronnie et HERMAN, Mark (2016): *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Londres/New York: Bloomsbury, 282 p.

Dans *Translating for Singing*, Ronnie Apter et Mark Herman, tous deux traducteurs vers l'anglais de livrets d'opéra et plus généralement de textes chantés, présentent la nature, les difficultés et les joies de leur travail, tout en le théorisant et en historicisant la tâche du traducteur de ce genre de textes. Si l'ouvrage se borne à la traduction vers l'anglais, nul doute que les considérations des auteurs ne puissent servir à la réflexion sur la traduction d'opéras et de chants en d'autres langues. L'ouvrage se compose de 12 chapitres et d'une conclusion, et il est doté d'un index ainsi que d'une bibliographie très fournie. Des extraits d'airs traduits souvent donnés avec leur partition viennent amplement illustrer le propos, ce qui permet aux lecteurs le désirant de vérifier par eux-mêmes ce qui est avancé.

Le texte d'Apter et Herman est précédé d'une préface de Jonas Forssell, traducteur suédois, qui expose tout d'abord une contradiction fréquente dans l'opéra: genre scénique, voué à l'expression, ses œuvres sont souvent chantées dans des langues que la plupart des publics ne comprennent pas. Forssell soulève plusieurs questions qui incitent le lecteur à chercher des réponses dans les chapitres