

## “LES TRADUCTIONS” DU TEXTE THÉÂTRAL *Bashir Lazhar* entre auteure, traducteurs et professionnels de la mise en scène

FABIO REGATTIN  
UNIVERSITÉ DE BOLOGNE

**Abstract** – In this article, we will describe the series of textual manipulations that allowed to move from a theatrical text in French, written by a Quebec writer, to its Italian stage reading during a festival held in Rome in October 2011. This passage implied many different manipulations: an *interlingual* translation (Jakobson) from French to Italian was followed by its *intra-lingual* revision by the actor and director; lastly, via an *intersemiotic* translation, the latter written version was read-staged before an audience. Despite the presence of various semiotic systems, despite the passage of the text from an interpreter to another, the act is – in many ways – the same: an act of translation, based on the same mental operations. Each professional (translators, directors, actors) translates; each translation has its specificity.

**Keywords:** theatre translation; drama translation; De la Chenelière, Évelyne; *Bashir Lazhar*; intersemiotic translation.

Dans cet article, nous allons décrire les manipulations textuelles qui ont permis de passer d'un texte théâtral en français, écrit par une écrivaine québécoise, à sa lecture scénique en italien dans le cadre d'un festival de théâtre qui a eu lieu à Rome, au mois d'octobre 2011. Notre texte suivra de près une série traductive multiple, que Jean-Loup Rivière (1992) aurait peut-être qualifiée de “téléphone arabe”, et qui compte plusieurs acteurs: les traducteurs “interlinguaux” (cfr. Jakobson 1963) du texte français, les adaptateurs de la traduction et enfin les traducteurs “intersémiotiques” (*ibid.*) qui ont mis en scène l'adaptation (il s'agissait d'une lecture, mais d'une lecture dramatisée qui allait déjà dans la direction d'une véritable mise en scène).<sup>1</sup>

Afin de contextualiser notre description, nous consacrerons les toutes premières pages de cette contribution à établir un rapide aperçu des caractéristiques du texte théâtral, et de la manière dont la réflexion théorique a essayé de surmonter les difficultés spécifiques qu'elles peuvent poser au traducteur (nous ne nous concentrerons que sur les théories dites ‘prescriptives’, qui *suggèrent*, en quelque sorte, une manière de traduire un texte considérée comme meilleure par rapport à ses alternatives).

### 1. Théories prescriptives de la traduction théâtrale, skopos<sup>2</sup>

Lorsque l'on parle du texte de théâtre et de ses rapports aux autres textes de fiction, trois postures différentes sont possibles (toutes ne sont peut-être pas actualisées aujourd'hui, mais elles existent tout de même, du moins d'un point de vue théorique): on peut

<sup>1</sup> Le spectacle a été filmé et mis en ligne à l'adresse <http://www.e-theatre.it/2011/10/28/IL-SUPPLENTE---Rassegna-di-Drammaturgia-Internazionale-Contemporanea.cfm>.

<sup>2</sup> Ce paragraphe a été développé de façon plus complète dans Regattin 2014; il nous semble toutefois que sa présence ici est justifiée à des fins de contextualisation.

considérer qu'une pièce ne présente pas de véritable différence qualitative par rapport à tout autre texte de fiction; on peut considérer que les différences entre le théâtre et le roman se situent principalement au niveau *textuel*; on peut considérer enfin qu'elles concernent plus particulièrement la fonction, et l'usage social, que l'on fait de ces deux types de texte. Ces différentes approches, qui ont toutes leurs bases théoriques,<sup>3</sup> ont tour à tour été réclamées par les théoriciens de la traduction aussi. En voici quelques exemples:

(1) La relation qui s'établit entre le traducteur et le texte théâtral est, à mon avis, éminemment littéraire. En théorie, cela devrait lui être égal s'il avait affaire à un conte ou à un poème. [...] La tâche du traducteur théâtral ne serait pas spécifique (Fernández Cardo 1995, p. 480)

(1) La vocalité et la corporalité se retrouvent dans d'autres textes que les textes de théâtre, dans les textes romanesques, dans tout texte argumenté [...], dans tout texte où [...] la respiration et le rythme sont tout aussi importants que la logique intellectuelle (Déprats 1992, p. 56).

(2) Je fais des traductions pour qu'elles soient dites et entendues, à partir du plateau, et non pour qu'elles soient lues; des traductions où la compréhension doit être immédiate, où aucun retour en arrière n'est possible (Seide 1982, p. 60).

(2) Les *virtualités théâtrales* présentes dans le texte écrit ne s'épanouissent que dans le jeu de l'acteur. Il faut donc que ces virtualités soient inscrites dans le texte traduit pour que celui-ci donne naissance à du théâtre et non à du dialogue illustré (Déprats 1982, p. 47).

(3) Those of us [...] working on stage translation agree that the translator should cooperate on a team basis with actors and producers before and during rehearsals; in other words he/she should play an active part in the production concerned (Snell-Hornby 1995, p. 34).

(3) Il paraît donc essentiel que le traducteur soit présent, d'une part pour veiller à ce que la fidélité qu'il a recherchée dans sa traduction soit respectée, d'autre part pour réaliser en collaboration avec le metteur en scène et les acteurs, dans un climat de respect et de confiance mutuels, toutes les virtualités théâtrales du texte (Tomarchio 1990, p. 87).

Nous nous trouvons ici face aux trois macro-groupes que nous avons indiqués plus haut: traduction du théâtre comme *littérature*, du théâtre comme *texte* spécifique, du théâtre comme *pratique* spécifique. Mais ces lignes théoriques, apparemment en opposition, ne le sont vraiment que si l'on fait abstraction de la fonction que la traduction devra remplir dans la langue-culture-cible, ou – pour reprendre le terme désormais célèbre de Hans Vermeer – son “skopos”. Ce dernier est le principe qui détermine l'action (c'est-à-dire les choix) du traducteur: “Translating is acting, i.e. a goal-oriented procedure carried out in such a way as the translator deems optimal under the prevailing circumstances” (Vermeer 1996, p. 13). Comme l'affirme Élisabeth Lavault-Olléon (2006, p. 511),

La grande innovation de cette théorie est de reconnaître que, dans certains cas, [la finalité] du texte cible n'est pas forcément la même que celle qui a conduit au texte source et que le principe d'équivalence doit céder la place au principe d'adéquation au skopos du texte traduit.

Selon Vermeer, donc, le seul véritable paramètre à considérer (ou du moins le plus important) est le rôle que la traduction devra jouer, en tant que texte autonome, dans la

<sup>3</sup> On peut penser à Elam 1980 pour une exposition des premières, aux travaux d'Anne Ubersfeld (par exemple, Ubersfeld 1978) pour les deuxièmes et à toutes les études sur la sémiologie théâtrale – dont le même Elam 1980 – pour les troisièmes.

langue/culture-cible. En effet, dans la pratique professionnelle, la traduction est avant tout traduction pour quelqu'un, et, qui plus est, en général l'horizon à atteindre n'est pas le public: bien que des exceptions existent,<sup>4</sup> il faut avant tout composer avec un commanditaire (éditeur, agent, institution...) et avec ses nécessités. Ainsi, une traduction "savante" ayant pour but une publication papier pourra être effectuée en faisant abstraction de toute différence entre le texte de théâtre et le texte littéraire (c'est le cas de nombreux classiques, qui sont en même temps des textes pour la scène et des œuvres littéraires reconnues; pensons aux drames de Shakespeare, lesquels, aujourd'hui, peuvent être lus dans des éditions qui s'adressent avant tout aux lecteurs); une traduction pensée pour une mise en scène *spécifique* tirera peut-être le meilleur profit d'une stratégie du type (3); une traduction dont on envisage une mise en scène, qui toutefois n'est pas immédiate – et où le traducteur n'aura pas forcément de rôle ultérieur à jouer – pourra être réalisée en adoptant des stratégies relevant du deuxième type, qui devraient permettre au metteur en scène éventuel de faire son travail en autonomie. À chaque nouvelle traduction, donc, son skopos;<sup>5</sup> et à chaque skopos sa stratégie.

## 2. La traduction interlinguale

Étant donné nos prémisses théoriques, la première tâche à accomplir est la description du skopos de cette traduction. Ce n'est qu'à la lumière de sa fonction, en effet, que les choix micro- et macrotextuels adoptés acquièrent leur sens. *Bashir Lazhar* a fait l'objet d'une lecture scénique au cours d'un festival de théâtre, "In altre parole", qui a eu lieu à Rome au mois d'octobre 2011.

Ce festival de dramaturgie offre en même temps des spectacles et des rencontres entre les différents professionnels du théâtre (auteurs, acteurs, metteurs en scène, traducteurs). Comme l'affirme son fondateur, Pino Tierno, il a pour but de "présenter un état des lieux riche et vivant de la dramaturgie mondiale contemporaine".<sup>6</sup> Cette présentation se fait par la lecture scénique des textes choisis. Son public est, certes, celui des "simples" amateurs de théâtre – c'est pourquoi les lectures sont toutes gratuites – mais aussi celui des professionnels (metteurs en scène et acteurs avant tout), qui peuvent découvrir les potentialités des textes présentés et en envisager des mises en scène de plus longue haleine. Il s'agit, en somme, autant d'un festival que d'une sorte de foire de la dramaturgie mondiale en traduction italienne. Les premières éditions de cette rencontre ont été organisées de façon presque artisanale par Pino Tierno et Marco Belocchi, les deux fondateurs, qui se sont longuement occupés du choix des textes, des traductions (faites directement par eux ou par des proches) et de la plupart des aspects organisationnels; ce modèle s'est rapidement élargi et, très tôt, les deux organisateurs ont commencé à chercher des collaborateurs – avant tout des traducteurs. Signalons que, de même que tout ce qui

<sup>4</sup> C'est le cas de plusieurs pratiques traductives qui ne prévoient pas de récompense économique, le prototype de cette activité étant la traduction en milieu universitaire. En effet, puisque le revenu d'un professeur est garanti par l'institution dont il fait partie, ce dernier pourra se consacrer plus facilement à la traduction même en l'absence d'une rétribution. La contrepartie de son travail sera le capital culturel (et "curriculaire", si l'on veut bien nous passer le terme) obtenu au moment de la publication.

<sup>5</sup> Évidemment, plusieurs traductions d'un même texte pourront avoir des *skopoi* différents: c'est notamment grâce au skopos, du moins en partie, que le phénomène de la retraduction prend son sens.

<sup>6</sup> "La rassegna [...] si propone di presentare, ad un pubblico di esperti ma anche di semplici appassionati di teatro, un panorama variegato e quanto mai vivo della drammaturgia mondiale contemporanea" (Tierno 2011, Internet; la traduction est la nôtre).

entoure cette initiative, le travail de traduction lié au festival était, et est encore, bénévole, tout comme celui de la plupart des acteurs/lecteurs des textes. Une dernière remarque à cet égard: le travail de traduction et le travail de dramatisation des textes se font à des moments différents. Le traducteur remet donc un texte qu'il considère comme définitif aux organisateurs, lesquels, à leur tour, le transmettent aux acteurs/metteurs en scène.

Il nous a été proposé de traduire *Bashir Lazhar*<sup>7</sup> au mois de mai, avec des délais très rapides (moins d'un mois pour la remise du texte aux organisateurs); c'est pourquoi nous avons décidé d'impliquer dans ce travail une collègue, Valentina Conigli. La répartition du texte a été purement quantitative: les pages 13 à 30 (nous faisons référence à De la Chenelière 2011, mais nous avons reçu un scénario en PDF<sup>8</sup>) ont échu à Valentina Conigli, alors que nous avons traduit les pages 30 à 45. Une révision / uniformisation réciproque du texte, concernant surtout certains choix lexicaux, a été effectuée pendant la dernière semaine à notre disposition. L'auteur de ces lignes est le responsable de la dernière lecture avant remise du texte.

Notre position, en tant que traducteurs, devait composer avec deux exigences: d'un côté, la prise en compte du caractère théâtral, parlé, du texte que nous allions produire; de l'autre, l'impossibilité d'assister au travail sur le texte de la part de l'acteur et de la metteuse en scène. Le skopos étant ainsi déterminé, notre travail s'est situé à mi-chemin entre les catégories 1 et 2: traduction "close" (tout devait être dans le texte; inutilité de quelque paratexte qui soit); attention à une oralité vraisemblable et à la polyphonie du texte; renonciation à la prise en compte des "trous" (Ubersfeld 1977), "virtualités théâtrales" (Déprats 1982) ou "texte absent" (Bassnett 1998), vu l'impossibilité de définir exactement ces éléments.

La stratégie commune ainsi établie, le travail de traduction a été relativement simple. Les difficultés textuelles à surmonter étaient liées à la variation linguistique et à certains aspects métalinguistiques et / ou culturels.

Le premier point était relatif au jeu entre les variétés linguistiques des différents participants à l'interaction avec le protagoniste. Bien que le texte soit un monologue, en effet, il peut être interprété de manière plus correcte comme un texte dialogal dont il ne subsisterait que les répliques d'un des interlocuteurs; des bribes des répliques absentes font ainsi surface sous forme de citation immédiate de la part de Bashir, et une plus large polyphonie (au sens bakhtinien du terme) se manifeste aussi par le biais de la lecture, de la part du protagoniste, de compositions écrites par ses élèves, et de différents documents officiels. C'est notamment de l'opposition entre le français international du protagoniste – hyper-correct dans certains cas – et la langue fortement teintée de québécois des travaux des élèves que découle l'effet de réel de certaines répliques; or, une reproduction d'une telle variation posait évidemment problème dans une langue – l'italien – qui n'offre pas de variation diatopique comparable. Comme nous le disions plus haut, l'usage de traits

<sup>7</sup> Le texte est un "faux monologue" qui met en scène un homme d'origine algérienne embauché, au Québec, comme remplaçant dans une classe de sixième (le remplacement a eu lieu suite au suicide de l'enseignante précédente). En laissant de côté les systèmes d'enseignement les plus en vogue, Bashir Lazhar cherchera, en même temps, à préparer ses élèves à la vie dans un monde imprévisible, et à construire sa propre identité de réfugié dans un nouveau pays. Ce faisant, il se heurtera à injustices et incompréhensions de la part des autorités et de ses collègues. Le texte est conçu comme un long monologue (avec la seule exception d'une voix enfantine dans la dernière scène; le protagoniste reste quand même toujours seul sur scène) où Bashir Lazhar discute virtuellement avec ses collègues, sa famille restée en Algérie, les autorités, les élèves.

<sup>8</sup> Des différences entre le texte publié et la version sur laquelle nous avons travaillé subsistent; c'est pourquoi la référence aux pages du texte est à considérer comme purement indicative.

québécois avait ici avant tout une fonction mimétique, de reproduction d'une écriture plausible pour l'âge des élèves de Bashir; même en l'absence d'une variété diatopique semblable, il nous a été possible de jouer sur un usage plus ou moins formel de la langue, en introduisant de temps en temps des traits franchement populaires. La distance n'est donc plus diatopique mais diastratique, sans que cela compromette la multiplication des voix dans le monologue. Une certaine distance diastratique caractérisait de toute manière le texte original aussi, comme le démontre le traitement de la négation. Toujours formulée "en bonne et due forme" par le protagoniste, elle perd souvent le "ne" dans la langue – pourtant écrite – des élèves:

Mon école est la plus belle du monde. Elle a une cour *où est-ce que* le ballon rebondit très bien. Elle a des dessins partout, et des casiers qui débordent avec des noms de filles et de garçons. Elle a un préau pour nous couvrir *pour s'il pleut*, [...] des abreuvoirs *pour si on a soif*. [...] *Je suis pas certaine* de ça. Mon école *a faite* la guerre contre la faim de ceux qui mangent pas le matin... (pp. 26-27).

La mia scuola è la più bella del mondo. C'è un cortile *che* il pallone rimbalza molto bene. Ha disegni *da per tutto*, e degli scaffali tutti pieni di nomi di ragazze e di ragazzi. Ha una tettoia per coprirci se piove, [...] le fontanelle *per se* abbiamo sete. [...] Non sono certa di questa cosa. La mia scuola *ha fatta* la guerra contro la fame di quelli che al mattino non mangiano...

Dans ce court extrait (dont nous rappelons, dans la fiction, le caractère *écrit*: il s'agit de la production écrite d'une élève de Bashir), les expressions en *italiques* signalent – dans les deux textes – des ruptures par rapport au standard<sup>9</sup> écrit. En français, la graphie "où est-ce que" pourrait correspondre à une rationalisation d'*ousque* (utilisé à la place d'*où*; considéré comme populaire et vieilli par les dictionnaires, mais encore utilisé oralement au Québec<sup>10</sup>); les formes "pour si + verbe conjugué" appartiennent à un registre populaire, alors que le passé composé "a faite" pour *a fait* répond encore une fois à la reproduction écrite de la prononciation québécoise orale de cette forme, où le *t* est prononcé. En italien, nous avons décidé d'intervenir là où la langue le permettait, indépendamment des déviations du standard de l'original. Ainsi, le "che" polyvalent prend la place de *in cui/dove*; nous avons introduit une faute d'orthographe ("da per tutto" pour *dappertutto*); enfin, nous avons reproduit la syntaxe de la construction *pour si* et l'accord fautif du participe passé ("ha fatta" pour *ha fatto*).

Un autre point sensible concernait le problème – métalinguistique et, au moins dans une certaine mesure, culturel – du rapport à l'orthographe. Historiquement (les différents championnats d'orthographe, et une pratique – la dictée – qui continue jusqu'à un âge très avancé, sont là pour nous le rappeler), le rapport des locuteurs francophones à l'écriture a été conditionné par sa difficulté, due à l'éloignement progressif entre langue parlée et langue écrite (cfr. par exemple Walter 1988). La situation est très différente pour des cultures, telles que l'italienne ou l'espagnole, où l'écriture a gardé une proximité presque phonétique vis-à-vis de l'oral, et où, par conséquent, les fautes d'orthographe

<sup>9</sup> Nous sommes conscient de l'usage problématique de ce terme dans une optique variationnelle; nous l'utiliserons néanmoins dans son sens intuitif de "norme adoptée par l'usage, par un groupe de personnes" (*Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>).

<sup>10</sup> Voir par exemple les conseils de rédaction aux étudiants de l'Université d'Ottawa: "En Ontario et au Québec, on peut entendre le pronom relatif *où* prononcé *youque*. En situation soutenue, vous devriez remplacer cette prononciation familière par *où* tout simplement. Peut-être prononcez-vous *ousque*, mais de toute façon, c'est *où* que vous devriez utiliser à l'université" ([http://www.visezjuste.uottawa.ca/pages/francais\\_parle/phenomene\\_transcriptions.html](http://www.visezjuste.uottawa.ca/pages/francais_parle/phenomene_transcriptions.html)).

connotent une compétence scripturale très approximative. L'orthographe ponctue le texte, sous la forme des fautes involontaires de la part des élèves mais aussi, tout à la fin, par les fautes – volontaires cette fois – que Bashir Lazhar introduit dans une fable qu'il a écrite pour que sa classe la corrige. La seule traduction possible est ici une traduction qui remplace les fautes de français par des fautes en quelque sorte analogues en italien. Or, une double suspension d'incrédulité est ici demandée au lecteur et au spectateur italien: il doit accepter avant tout que la performance linguistique d'un élève de onze ans soit modeste (ce qui est somme toute admissible); il doit ensuite – ce qui est plus compliqué – accepter que ces fautes soient, dans la fiction, des fautes d'italien !

Si l'adaptation est considérée comme nécessaire dès que l'on a affaire à du métalinguistique (cfr. par exemple Bastin 1993), il n'en reste pas moins que ce procédé risque de porter atteinte à la vraisemblance de l'acte traductif même: le lecteur / spectateur est invité à se concentrer sur sa propre langue, en cassant le cadre fictionnel qui voudrait que l'action se déroule ailleurs.

BASHIR: [...] Una notte di Giugno,

VOCE INFANTILE: G minuscola.

BASHIR: una bambina dai capelli castani aspettava un'aereo blu.

VOCE INFANTILE: Un aereo, senza apostrofo. [...]

BASHIR: La bambina aperse

VOCE INFANTILE: Aprì.

Il s'agit de problèmes somme toute mineurs, et qui n'affectent pas la pièce dans son ensemble; de problèmes qui, de plus, ne sont pas spécifiques à la traduction théâtrale (la spécificité de cette pratique ne résiderait en effet que dans l'impossibilité de recourir à des notes en bas de page pour signaler les difficultés que nous avons indiquées *in extenso* ci-haut). Mais c'est ici que le témoin a été passé à Marco Belocchi, qui a donné un corps et une voix au Bashir italien, et à Olga Garavelli, qui en a assuré la mise en scène.

### 3. La traduction intersémiotique

Nous allons répartir cette section en deux sous-parties, car les traducteurs intersémiotiques que sont le seul interprète du texte et sa metteuse en scène ont opéré en deux moments:<sup>11</sup> avant la lecture, il y a eu en effet une intervention directe sur le texte écrit.

#### 3.1. Phase 1 – Du texte au texte

Une première phase a mené à la création d'un texte qui, tout en gardant entièrement la structure de la traduction Conigli-Regattin, a été réduit de 20 pour cent environ. Les interventions de Belocchi-Garavelli ont porté tant sur l'aspect typographique (avec une segmentation en paragraphes qui était absente dans le texte français et dans notre traduction) que sur la textualité, avec une modification sensible des didascalies d'un côté, et la réduction de plusieurs répliques de l'autre. Plus en général, le travail sur le texte visait trois objectifs:<sup>12</sup> réduction de sa longueur (et par conséquent de la longueur du

<sup>11</sup> Nous tenons à remercier ici Olga Garavelli et Marco Belocchi, qui nous ont permis d'étudier *leur* version finale du texte, celle qui a été lue au festival "In altre parole".

<sup>12</sup> Encore une fois, le skopos: nous sommes en train d'énoncer, rétrospectivement, le skopos hypothétique de la traduction intersémiotique de Garavelli et Belocchi.

spectacle), amélioration du style (notamment pour ce qui concerne la fluidité de l'élocution), aide au jeu d'acteur.

Le premier objectif a été atteint en condensant le texte et en réduisant sa redondance. Cette citation, tirée de l'incipit, en est un exemple patent:<sup>13</sup>

<Buongiorno, mi chiamo Bashir Lazhar. Sostituisco la professoressa Martine Lachance che, come saprete, d'ora in avanti sarà assente.> || Buongiorno, come va? Sono il vostro supplente e mi chiamo Bashir Lazhar. Potete chiamarmi Signor Lazhar. Martine Lachance non verrà in classe oggi. || <Buongiorno, il mio nome è Signor Lazhar ma potete chiamarmi Bashir, sono il supplente della professoressa. Sarò il vostro insegnante per un tempo indeterminato.> || Buongiorno ragazzi. Martine è assente e io cercherò di fare del mio meglio per sostituirla. || <Buongiorno. Sono un supplente professionale diplomato in piena regola e mi è stato chiesto di sostituire la professoressa Martine Lachance.> || Buongiorno, sono qui per assicurare la supplenza di Martine Lachance che vi ha lasciati. Che ci ha lasciati. || Ciao a tutti, io sono Bashir. E voi? Sentite, non per cominciare con un gioco di parole, ma non ci sono chance che la Lachance torni a scuola. Difficile che si ripresenti, quindi forza, mettiamoci al lavoro. Farò il possibile per essere un prof tranquillo, popolare e tutto. OK?

Les coupures, ici, n'ont rien de chirurgical. Les répliques sont soit entièrement gardées, soit intégralement oblitérées. Le même procédé s'étendra parfois au niveau des scènes. Les cas où le texte n'est pas simplement coupé, mais présente des modifications véritables, sont par contre très rares (cinq ou six sur l'ensemble de la pièce), et peuvent être classifiés sous la rubrique de l'amélioration stylistique (simplification de la prononciation, plus grande idiomaticité de certaines formulations):

**Non mi sembra il caso di perdere tempo** e questo lavoro va troppo per le lunghe. > **Perdiamo tempo** e questo lavoro va troppo per le lunghe.

Il tempo vola e c'è sempre qualcosa... La settimana scorsa c'è stato **l'incontro con il pompiere in classe**, domani vanno a visitare una latteria... > Il tempo vola e c'è sempre qualcosa... La settimana scorsa c'è stato **l'incontro in classe con il pompiere**, domani vanno a visitare una latteria...

Ces aspects ne présentent peut-être pas de véritable intérêt au niveau traductologique, si ce n'est la confirmation d'un type de travail maintes fois signalé (et en général blâmé) par les théoriciens de la traduction, qui voient, dans la prise en charge du texte par des non-spécialistes de la langue de départ, un signe du rôle subordonné du traducteur théâtral.

Les interventions sur les didascalies semblent, quant à elles, beaucoup plus intéressantes. Toute notation psychologique est éliminée et les didascalies perdent leur aspect discursif, se réduisant parfois à un seul mot qui indique le lieu de la scène où une certaine série de répliques aura lieu. Voyons les toutes premières didascalies du texte:

1. <L'attore è rivolto verso il pubblico. Solo il viso è illuminato. Non si capisce bene se si stia rivolgendo agli spettatori, poi ci accorgiamo che si prepara davanti allo specchio.> *Proscenio*.  
2. Buio. <Quando torna la luce, si capisce che è davanti a un pubblico. È dietro la cattedra.> 3. Rovista sulla cattedra. [...] Scrive. [...] Scrive. [...] Scrive. [...] 4. <Si gira e parla a un interlocutore immaginario, in un> Flash-back. *Ansima. Sedia*. 5. <Ritorno in classe.> *Cattedra*.

<sup>13</sup> Nous reproduirons ici notre traduction, en signalant entre <crochets> les parties éliminées. La barre double || signale par contre un nouveau paragraphe. Par la suite, les **caractères gras** signaleront la partie du texte qui a été modifiée, à l'intérieur d'un contexte plus large. Un ajout sera signalé en *italiques*.

Comme on le voit, les modifications touchent à la typologie textuelle prééminente, l'explication de l'attitude du protagoniste cédant le pas à l'incitation à l'action (cfr. Adam 2011). Elles sont avant tout, nous semble-t-il, l'indice d'une interprétation qui a déjà eu lieu: c'est parce que Belocchi et Garavelli ont déjà assumé pleinement les mobiles et les raisons psychologiques du personnage qu'ils peuvent les évacuer du texte, en se contentant de la simple dénotation.

### 3.2. Phase 2 – Du texte à la lecture

Venons-en, enfin, au moment de la mise en scène. Si l'on accepte la tripartition désormais classique établie par Roman Jakobson (traduction interlinguale, traduction intralinguale, traduction intersémiotique), on admettra qu'on se trouve ici face à une traduction intersémiotique du texte établi précédemment par le couple Belocchi-Garavelli. "Intersémiotique" puisqu'il y a passage non seulement de l'écrit à l'oral, mais aussi à l'imbrication de systèmes de signes différents (le décor, les déplacements de l'acteur, sa mimique, l'usage de sa voix) qui caractérise l'action théâtrale même dans sa version minimale, celle de la lecture.<sup>14</sup>

Le rôle du professionnel de la scène prend ici tout son sens; c'est son interprétation qui permet parfois au texte de *faire sens*, qui fait en sorte que ses "virtualités théâtrales" s'épanouissent. Et, dans un cas au moins, l'interprétation donnée au texte par ses traducteurs intersémiotiques a permis de résoudre une véritable *crux* qui se posait aux traducteurs interlinguaux – bien moins compétents du fait théâtral – que Valentina Conigli et nous-même nous étions. Comme tout traducteur face à un texte de théâtre, et avec une posture cohérente avec la stratégie choisie, nous avons visualisé (chacun à sa façon, mais de manière réciproquement très proche) notre "mise en scène mentale" du texte, et, pour les deux, une fois la traduction terminée un doute subsistait. L'une des lignes de force de l'intrigue de *Bashir Lazhar* consiste dans la détérioration progressive que subissent les rapports du protagoniste avec les autres personnages (virtuels) de la pièce, à l'exception des élèves. Dans les dialogues virtuels et dans le discours faussement rapporté de Bashir, l'attitude des interlocuteurs passe de l'intérêt et de la gentillesse à la froideur, et enfin à une hostilité de plus en plus affichée, comme le montrera la série de répliques suivante, où il est toujours question du rapport de Bashir avec une collègue:

Ah bonjour, Mademoiselle Lajoie. ... Ah bon, si vous voulez, Claire, d'accord... Ah vous trouvez ? Merci mais je ne sais pas vraiment danser, je... je me laisse aller à la musique ! Oui, c'est une belle fête ! Vous vous amusez ? Oui, ça fait du bien de voir Madame la Directrice aussi détendue ! Merci, c'est gentil mais je ne prends pas d'alcool (p. 25).

Dans ce premier extrait, il semble que le protagoniste essaie d'esquiver les tentatives de rapprochement de la part de l'interlocuteur; ses réponses, certes polies, n'invitent jamais une véritable réplique: tout le poids de la conversation porte sur sa collègue. Quelque temps plus tard, la situation ne semble pas avoir changé. Une stratégie d'évitement se met même en place à la fin de l'échange:

Ah, bonjour. J'étais dans mes pensées. ... Bien sûr je vous en prie. Ah, vous avez changé vos cheveux ? ... Ah oui ça se voit, c'est très... voyant. C'est... rouge, c'est très... ça vous va

<sup>14</sup> La différence entre une mise en scène complète et une "simple" lecture est évidemment réduite ici, lorsque l'on a affaire à un monologue où les mouvements sur scène de l'acteur sont facilement escamotables.



bien, c'est très présent. *Silence gêné*. J'étais sur le point de terminer, nous avons si peu de temps pour manger et j'aime bien me promener un peu avant de reprendre le travail (p. 35).

Quelques pages plus tard, sans que rien ne justifie en apparence ce changement d'attitude, et alors que Bashir paraît enfin chercher à établir un contact, l'intérêt se mue en hostilité:

Bonjour Claire ! Ah je suis très très content de quelque chose... et je voulais vous raconter la petite trouvaille... [...] Vous êtes pressée ? Ah ! Bien je vais dans la même direction ! ...Pardon ? Vous aviez remarqué, oui. [...] Je vous agace, n'est-ce pas ? Pourquoi vous dites ça ? Je tenais simplement à partager cette expérience avec vous... Je vous ai chiffonnée l'autre jour, mais oui je vous ai chiffonnée, mais oui voyez-m'en désolé. [...] Et vous partez comme ça ? Vous ne voulez pas être vue avec moi ? C'est vous qui m'avez abordé, qui avez fait des minauderies pour que je vous remarque ! C'est vous ! (pp. 36-38).

Si l'on excepte la dernière phrase, qui arrive toutefois à un moment où la détérioration en cours a déjà profondément touché le rapport de Bashir avec ses collègues, rien ne semble (linguistiquement) justifier le changement d'attitude de ces derniers, la politesse du protagoniste n'étant jamais en discussion. Pourquoi la directrice devrait-elle se sentir menacée ou vexée par des propos comme ceux-ci ?

Madame la directrice ? Je ne voudrais pas vous interrompre dans votre ouvrage, la porte était ouverte... Vous avez deux minutes ? Une minute ? Oui je voulais vous parler de quelque chose. Je m'assois ? *Il s'assoit*. Je suis un peu surpris d'avoir si peu de temps avec les enfants... Je veux dire, je n'arrive pas à leur apprendre tout ce que je juge... non, même pas, je veux dire, même le programme, qui n'est pas si chargé, au rythme où vont les choses, nous n'y arriverons pas... Les semaines filent, et il y a toujours quelque chose... La semaine dernière, il y a eu cette rencontre avec un pompier en classe, demain ils partent visiter une fabrique de fromage, puis encore après-demain nous manquons un cours de français pour assister à la pièce de théâtre de l'autre sixième année... Et puis tous les jeudis il y a la psychologue... je sais, je sais, mais je crois que le groupe va bien... Je ne ressens pas le choc post-traumatique dont vous me parliez... si quelques individus ont besoin d'aide je ne crois pas qu'il faille pour autant priver tout un groupe de ses cours de mathématiques ou de français. Je sais que ça peut paraître dur, mais je crois que la tâche d'une école a ses limites (p. 20).

...parce que la réalité d'une conversation ne passe pas seulement par le plan segmental. Si la tâche du traducteur intersémiotique est de changer, justement, de média, ici tout semble acquérir un sens grâce au passage de l'écrit à l'oral, au suprasegmental, au prosodique. Si le Bashir visualisé par les deux traducteurs interlinguaux était timide et en proie aux événements, le protagoniste de la lecture de Marco Belocchi semblait beaucoup plus irascible et plus autoritaire. Dans le dernier passage cité,<sup>15</sup> le ton de la voix de Bashir monte au fur et à mesure que le temps passe; à la fin de la réplique, il crie presque. Le spectateur (et la directrice avec lui) ne doit pas faire trop d'effort pour se sentir menacé. Le texte ne change aucunement: Belocchi et Garavelli ne font qu'exploiter une possibilité dont ils disposent, celle de jouer avec la parole. Un "trou" du texte de théâtre, rempli de façon intelligente, permet de redonner toute sa cohérence à l'intrigue.

Un dernier exemple, beaucoup plus minimal, relève encore des choix adaptatifs des traducteurs intersémiotiques, et démontre comment – de façon subliminale – ces derniers ont pu favoriser la suspension d'incrédulité du public sans modifier la *lettre* du texte que nous leur avons fourni. Les élèves de Bashir Lazhar continuent d'avoir onze ans environ;

<sup>15</sup> Dans l'enregistrement du spectacle signalé à la note n. 1, le passage dont il est question est disponible à partir de la minute 15.15.

la voix *off* de l'un d'entre eux, qui donne lieu au seul véritable dialogue du texte tout à la fin de la pièce, est cependant celle d'un enfant de sept-huit ans. Une modification moindre, qui fait en sorte que les fautes d'orthographe des écoliers s'avèrent plus facilement acceptables en italien aussi.

#### **4. Conclusion: “les traductions”**

Une seule mise en scène, quatre textes différents: le texte dramatique de départ, sa version italienne, sa révision de la part de l'acteur et de la metteuse en scène, le texte spectaculaire enfin (cfr. Elam 1980). Malgré la présence de systèmes sémiotiques variés et diversifiés, malgré le passage de la pièce d'une main à l'autre, d'un interprète à l'autre, l'acte est un: un acte au sens large traductif, qui s'appuie sur les mêmes opérations mentales. À chaque professionnel sa traduction ? La capacité, de la part des traducteurs intersémiotiques, de redonner son sens à un texte écrit qui parfois en manquait, semble permettre de répondre par l'affirmative. Et tant pis si une collaboration réelle, si une coprésence, n'est pas toujours possible: les virtualités théâtrales ont apparemment la peau dure, et savent survivre dans toute traduction simplement attentive.

## Références bibliographiques

- Adam J.-M. 2011, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Armand Colin.
- Bassnett S. 1998, *Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre*, in S. Bassnett et A. Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 90-108.
- Bastin G. 1993, *La notion d'adaptation en traduction*, in "Meta: journal des traducteurs" vol. 38, n. 3, pp. 473-478.
- De la Chenelière É. 2011, *Bashir Lazhar* [2002], Montréal, Leméac.
- Déprats J.-M. 1982, *Traduire Shakespeare pour le théâtre*, in "Théâtre/Public" n. 44, pp. 45-48.
- Déprats J.-M. 1992, *Deux ou trois choses que je sais d'elle...*, in "Comédie-française: les cahiers" n. 2, pp. 55-58.
- Elam K. 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Routledge.
- Fernández Cardo J.M. 1995, *De la práctica a la teoría de la traducción dramática*, in F. Lafarga et R. Dengler (dir.), *Teatro y traducción*, Barcelona, UPF, pp. 405-411.
- Jakobson R. 1963, *Aspects linguistiques de la traduction* [1957], in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, pp. 78-86.
- Lavault-Olléon É. 2006, *Le skopos comme stratégie de déblocage: dialecte et scotticité dans Sunset Song de Lewis Grassie Gibbon*, in "Meta: Journal des traducteurs" vol. 51, n. 3, pp. 504-523.
- Regattin F. 2014, *Traduire des théâtres: stratégies, formes, skopos*, in "Repères DoRiF Traduction, médiation, interprétation" vol. 2, août 2014, [http://www.dorif.it/ezone/ezone\\_articles.php?id=164](http://www.dorif.it/ezone/ezone_articles.php?id=164).
- Rivière J.-L. 1992, *Discretion et fraternité*, in "Comédie-française: les cahiers" n. 2, pp. 81-84.
- Seide S. 1982, *La traduction complétée par le jeu*, in "Théâtre/Public" n. 44, pp. 60-61.
- Snell-Hornby M. 1996, *All the world's a stage: multimedial translation, constraint or potential?*, in C. Heiss et R.M. Bollettieri Bosinelli (dir.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLUEB, pp. 29-45.
- Tierno P. 2011, *Intervista*, <http://www.inaltreparole.org/2011/rassegna-stampa/intervista-a-pino-tierno> [consulté le 15.10.2013].
- Tomarchio M. 1990, *Le théâtre en traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur*, in "Palimpsestes" n. 3, pp. 79-104.
- Ubersfeld A. 1977, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales.
- Vermeer H.J. 1996, *A Skopos Theory of Translation*, Heidelberg, TEXTconTEXT Verlag.
- Walter H. 1988, *Le Français dans tous les sens*, Paris, Seuil.