

**APPROCHE FONCTIONNALISTE DE LA
LANGUE AU THÉÂTRE**
**Pour une version chilienne du *Chant du Dire-Dire*
de Daniel Danis**

Andrea Paz Pelegrí Kristić

Sous la direction de Joël Beddows et Annie Brisset

Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences du programme de maîtrise ès art en
théâtre (théorie théâtrale et dramaturgie)

Département de théâtre
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Andrea Paz Pelegrí Kristić, Ottawa, Canada, 2012

RÉSUMÉ

L'étude proposée accompagne une traduction en espagnol d'un extrait du *Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis en vue d'une production de la pièce par la compagnie *Tiatro* à Santiago du Chili. La méthodologie utilisée s'appuie sur la théorie fonctionnaliste du *skopos* (Vermeer 1978). Celle-ci envisage chaque traduction comme un acte de communication à part entière, indépendant de celui du texte source, puisqu'elle est destinée à un système socio-culturel différent et ainsi s'adresse à des usagers différents ; d'où la nécessité de soumettre le dispositif du texte source à ces nouveaux paramètres au moment d'établir le « projet » de la traduction. Cette approche fonctionnaliste remet en question le caractère prescriptif de certains concepts proposés pour traduire le théâtre, comme celui de « *playability* », « *performability* » ou de « théâtralité ». On constate que ces notions sont trop ambiguës et ne tiennent pas compte des particularités esthétiques de chaque pièce ou du contexte de la représentation. L'établissement du *skopos*, c'est-à-dire de l'objectif de notre propre traduction destinée à un public chilien, repose principalement sur une analyse dramaturgique et esthétique de la pièce de Danis. Les particularités du texte sont décrites, en particulier, le traitement de la langue, qui constitue le principal défi de la traduction. Celle-ci est étudiée dans ses rapports avec le théâtre québécois de « l'époque du joual » et avec l'oralité populaire pour cerner une singularité porteuse du projet dramaturgique de l'auteur. L'étude détaillée de la pièce est suivie d'une traduction commentée d'un « dire » intitulé *Les traces du chaos dans la maison Durant*. Cette traduction est présentée sous forme bilingue et accompagnée d'un commentaire explicitant les problèmes rencontrés et les solutions micro-structurelles proposées en fonction du *skopos* préalablement établi.

ABSTRACT

The present research complements a Spanish translation of an excerpt of Daniel Danis' *Le Chant du Dire-Dire (Song of the Say-Sayer)* for a future production by the theatre company *Tiatro* in Santiago de Chile. The methodology is based on Vermeer's *skopos* theory (1978), a functionalist approach to translation. This theory considers every translation an independent communicational act, different from the one established by the source text since it is destined to a different socio-cultural system and thus, different users. As such, it is necessary to adapt the source text system to these new parameters when defining the translation "project". This functionalist approach puts into question some of the best known concepts advanced in theatre translation during the past twenty years, such as "playability", "performability" or "theatricality". They prove too vague and do not take into considering the aesthetic specificities of each play or the context to which they are destined. The parameters of the *skopos*, in the present case, that of a translation intended to be performed in front of a Chilean audience, is based on a detailed analysis of Danis' play. This analysis defines the unique attributes of the text, specifically in regards to the use of language. The research also examines the relationship between the play's language and the "*époque du joual*" (1960-1970's) in *québécois* theatre, as well as its rapport with *québécois* vernaculars, insofar as they are key in the articulation of the playwright's dramaturgical project. The analysis of the play is followed by an annotated translation of the "*dire*" entitled *Les traces du chaos dans la maison Durant (Traces of chaos in the Lasting home)*. This translation, presented in a bilingual format, provides commentary explaining the different problems encountered during the process as well as the micro-structural adaptations proposed according to the pre-established *skopos*.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	vi
Remerciements	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
La spécificité de la traduction théâtrale : un bilan théorique	12
1.1 Particularités de la traduction théâtrale	13
1.2 Survol critique des approches de la traduction théâtrale	15
1.2.1 <i>Playability, performability, physicality</i> , théâtralité : catégories théoriques?	15
1.2.1.1 Susan Bassnett : <i>performability</i> et <i>playability</i>	16
1.2.1.2 Déprats et Shakespeare : gestualité, théâtralité, corporalité du texte	19
1.2.2 Pavis : vers une théorie de la traduction théâtrale au croisement des cultures	21
1.2.3 Traduction théâtrale : ce qu'en disent les praticiens du théâtre ..	26
1.3 Chili : état des lieux de la traduction théâtrale	29
1.3.1 Le cas <i>Lear, rey & mendigo</i> , « transcription » de Nicanor Parra ..	31
1.4 La traduction théâtrale : quelles spécificités?	42

CHAPITRE II

La théorie du *skopos* et la traduction du *Chant du Dire-Dire* en espagnol

chilien	45
2.1 Cadre théorique de la recherche : la théorie du <i>skopos</i>	46
2.2 Le choix du texte	48
2.2.1 La « pulsion du traduire »	48
2.2.2 La dramaturgie franco-canadienne à Santiago du Chili	49
2.3 La compagnie <i>Tiatro</i> dans le milieu théâtral professionnel de Santiago ..	50
2.4 Le projet de mise en scène	53
2.4.1 La fable et les consignes de mise en scène	53
2.4.2 La conception de l'espace scénique et les accessoires	57
2.4.3 Les éclairages	63
2.4.4 La conception des costumes	66
2.4.5 La conception sonore	66

CHAPITRE III

La langue dans la dramaturgie de Daniel Danis : entre « oralité

populaire et littéraire »	68
3.1 D'une « langue symptôme et cicatrice » à une « langue laboratoire et transgression »	69
3.1.1 De <i>Parti Pris</i> à <i>Pygmalion</i> et aux <i>Belles sœurs</i>	70
3.1.2 « L'américanité » de la dramaturgie québécoise	78
3.1.3 Après 1980 : nouveaux référents, nouvelles problématiques	81
3.1.4 Le legs de « l'époque du joul » dans la dramaturgie québécoise après 1980	84
3.2 Daniel Danis et « la langue du terroir »	86

CHAPITRE IV

Analyse de la pièce *Le chant du Dire-Dire*

4.1 <i>Le chant du Dire-Dire</i> : créations à Montréal et à Paris et réception critique	95
4.2 Analyse dramaturgique de la pièce	98

4.2.1	La fable	98
4.2.2	Récit et dialogue, passé et présent	100
4.2.3	Le thèmes et les réseaux signifiants de la pièce	107
4.2.3.1	La Nature omnipuissante	107
4.2.3.2	La Société d'Amour Durant : des reliés-soudés hors-du-commun	109
4.2.3.3	La parole, le silence et le Dire-Dire	111
4.2.4	Personnages ou figures? Entre incarnation et présentation	116
4.2.4.1	Le sujet rhapsodique	118
4.2.4.2	L'individu et le chœur	119
4.2.4.3	Les personnages et leur parole : particularités énonciatives et lexicales	121
4.3	La langue de la pièce	125
4.3.1	Les figures de style	127
4.3.2	Le couplage des mots et les néologismes	130
 CHAPITRE V		
	Traduction commentée	135
 CONCLUSION		
		158
 BIBLIOGRAPHIE		
		165

LISTE DES FIGURES

CHAPITRE I

- Figure 1 :** *Lear, rey & mendigo (Lear, roi et mendiant)*, mise en scène d'Alfredo Castro, TEUC, 1992.
Photographie de Ramón López.
Source : Revista *Apuntes* (1991-1992), n° 103, p. 47.34
- Figure 2 :** *Lear, rey & mendigo (Lear, roi & mendiant)*, mise en scène d'Alfredo Castro, TEUC, 1992.
Photographie de Ramón López.
Source : Revista *Apuntes* (1991-1992), n° 103, p. 50.34

CHAPITRE II

- Figure 3 :** *And sat down beside her*, installation de Gary Hill, Centre Pompidou, 1990.
Photographie, Archives du Centre Pompidou.
Source : <http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/slide/slide_main.php?so=oeu_nom_prem&it=2&cc=29&is_sel=0> 58
- Figure 4 :** image d'une galerie au Centre Culturel Matucana 100, Santiago du Chili.
Photographie, site web Centre Culturel Matucana 100
Source : <<http://www.m100.cl/espacios.php>> 59
- Figure 5 :** *Porque sí (Parce que)*, mise en scène de Mauricio Quevedo, *Tiatro*, 2006.
Photographie : Archives compagnie *Tiatro*.
Source : Archives compagnie *Tiatro*, consultable sur demande 64
- Figure 6 :** *Porque sí (Parce que)*, mise en scène de Mauricio Quevedo, *Tiatro*, 2006.
Photographie : Archives compagnie *Tiatro*.
Source : Archives compagnie *Tiatro*, consultable sur demande 64
- Figure 7 :** *Porque sí (Parce que)*, mise en scène de Mauricio Quevedo,

Tiatro, 2006.

Photographie : Archives compagnie *Tiatro*.

Source : Archives compagnie *Tiatro*, consultable sur demande 65

Figure 8 : *Porque sí (Parce que)*, mise en scène de Mauricio Quevedo,

Tiatro, 2006.

Photographie : Archives compagnie *Tiatro*.

Source : Archives compagnie *Tiatro*, consultable sur demande 65

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord mes deux directeurs, M. Joël Beddows et Mme. Annie Brisset, car sans leur aide précieuse, cette thèse n'aurait jamais abouti. Je remercie la patience et le perfectionnisme de M. Beddows ; je le remercie de m'avoir accordé la liberté de travailler de façon indépendante, de me laisser découvrir mon chemin, sans jamais m'abandonner ; enfin, je le remercie de m'avoir fait confiance tout au long du processus de recherche et d'écriture. Je tiens aussi à exprimer ma plus vive gratitude à Mme. Brisset, dont la lecture au Chili de son ouvrage *Sociocritique de la traduction*, lorsque la maîtrise n'était qu'un rêve lointain, m'a encouragée à choisir l'Université d'Ottawa, ce programme et cet objet d'étude. Je la remercie de ses précisions et ses commentaires, toujours pertinents, ainsi que de nos intéressantes et stimulantes discussions sur le théâtre et la traduction, et de l'intérêt qu'elle a toujours porté à ma recherche et à mes inquiétudes.

Mes plus vifs remerciements au gouvernement chilien et au programme Becas Chile-CONICYT, organismes qui m'ont permis de poursuivre mes études avec succès grâce à leur généreuse bourse.

Je suis très reconnaissante aussi envers mes professeurs du Département de théâtre et à l'École de traduction et d'interprétation de l'Université d'Ottawa, grâce auxquels mon parcours académique a été si fructueux et stimulant : Mme. Yana Meerzon, directrice des études supérieures du Département de théâtre, Mme. Dominique Lafon, M. Sylvain Schryburt, M. Tibor Egervari, Mme. Louise von Flotow et M. Marc Charron. De même, je voudrais remercier Mme. Milena Grass, directrice de l'École de théâtre de la Pontificia Universidad Católica de Chile, qui m'a guidée amicalement dans mon parcours d'initiation à la traduction théâtrale. Je tiens à remercier aussi Mme. Macarena Baeza, toujours disponible pour m'aider malgré la distance. De même, je voudrais remercier

Mme. Alvina Ruprecht, dont les commentaires stimulants m'ont permis de pousser encore plus loin ma réflexion.

Il m'est également impossible d'oublier dans ces remerciements mes collègues et amis de la maîtrise, Antoine Côté Legault, Fanny Gilbert-Collet, Gabrielle Lalonde et Marie-Pierre Proulx. Je les remercie de leur appui constant et inconditionnel, leur amitié précieuse et honnête, leur humour et leur patience. Je suis heureuse d'avoir partagé cette « expérience canadienne » avec eux. Je voudrais de même remercier ma professeur et amie, Andrea Ubal, qui m'a accueillie maintes fois à Montréal pour chacun de mes séjours d'études.

Et finalement, je voudrais remercier ma famille, mes parents, Ana María et Julio, mes sœurs Claudia, Carola, Anita et mon frère Julio, qui m'ont toujours encouragée à poursuivre ma carrière théâtrale et académique, malgré les difficultés. À mon mari Mauricio vont mes remerciements pour son amitié et son amour constants, son appui à la scène et en dehors de la scène. À tous mes amis et collègues restés au Chili, merci pour leur soutien inconditionnel à chaque moment de mon parcours.

INTRODUCTION

La traduction théâtrale est une pratique presque aussi ancienne que le théâtre, du moins en Occident; et pourtant, sa théorisation est un phénomène récent. Les premières analyses remontent à la fin des années 1960, mais il faut attendre les années 1980 pour que la traductologie et les études théâtrales s’y intéressent de façon systématique. Les premières études s’attachent à la spécificité de la traduction effectuée pour le théâtre, c’est-à-dire aux éléments qui la distinguent de la traduction des autres genres littéraires, notamment les textes poétiques. Ces écrits soulignent que le texte de théâtre est essentiellement écrit pour être représenté à l’intention d’un public situé dans un espace-temps donné. Patrice Pavis déclare que la traduction « passe par le corps des acteurs et les oreilles des spectateurs [et qu’] on ne traduit pas simplement un texte linguistique en un autre, on confronte et on fait communiquer [...] des situations d’énonciation et des cultures hétérogènes [...] (1990 : 135). De même, Susan Bassnett considère que le texte dramatique accomplit une fonction différente de celle des autres genres de texte : « *To begin with, a theatre text is read differently. It is read as something incomplete, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized* » (2002 [1985] : 124). Par ailleurs, avec l’avènement de la sémiologie le théâtre va s’émanciper des études littéraires et cette séparation permettra d’approfondir la spécificité du texte théâtral en tant que genre autonome.

À partir du moment où l'on reconnaît qu'une pièce de théâtre présente des problèmes de traduction particuliers, on s'efforce de trouver des catégories opératoires pertinentes pour guider le travail des traducteurs. Certaines notions comme celle de « *playability* » (parfois rendue en français par « jouabilité »), de « *performability* » ou de « théâtralité » pour n'en nommer que quelques-unes, prolifèrent sans être clairement définies. En général, ces notions limitent le théâtre à un art « oral » et « corporel », d'où l'injonction à créer des traductions « faciles à dire », rythmées, naturelles, non littéraires et dont il faut surtout dissimuler le statut de texte traduit. Ces approches ambiguës ont été constamment ressassées au point que pendant deux décennies le débat sur la traduction théâtrale a tourné en rond.

Le texte de théâtre pose indéniablement des problèmes de traduction particuliers appelant des stratégies particulières. Mais peut-on vraiment préconiser des approches spécifiques et universelles si l'on admet que le théâtre n'est pas une pratique homogène et qu'il est encore moins figé? Peut-on vraiment régler de façon normative la complexité du genre théâtral? Peut-on plaquer des concepts opératoires sur la traduction sans pour autant réduire les particularités esthétiques, socio-historiques et dramaturgiques des pièces à traduire? Telles sont les questions sur lesquelles repose l'étude qui va suivre.

L'insuffisance des approches de la traduction théâtrale évoquées précédemment oblige à explorer d'autres modèles, d'autres grilles d'analyse, d'autres outils conceptuels qui pourraient combler certaines lacunes. À cette fin, nous avons opté pour la théorie du *skopos* de Hans Vermeer (1978). Fonctionnaliste par nature et définition, cette approche offre un cadre méthodologique très souple. Nous l'avons retenue pour établir notre projet de traduction vers l'espagnol d'un extrait de la pièce *Le chant du Dire-Dire* du

dramaturge québécois Daniel Danis (1962) en vue de sa production dans un contexte chilien. La traduction est réalisée pour une future mise en scène à Santiago du Chili assurée par la compagnie *Tiatro* établie dans cette même ville. L'extrait de cette version chilienne (plus précisément la deuxième scène de la pièce, intitulée *Les traces du chaos dans la maison Durant*) est précédé d'une analyse dramaturgique et esthétique de la pièce ainsi que d'une explication détaillée du projet de mise en scène telle que nous l'avons imaginée en fonction des caractéristiques de la compagnie *Tiatro*. L'extrait traduit est présenté en version bilingue et accompagné d'un commentaire précisant les problèmes rencontrés lors du travail de traduction et explicitant ce qui a motivé les solutions proposées. Établi dans la perspective fonctionnaliste de la théorie du *skopos*, le projet de traduction permet de tester la validité des thèses dominantes sur la traduction théâtrale dans la mesure où le texte source est loin des conceptions réalistes de la dramaturgie et du théâtre.

La théorie du *skopos* assujettit les stratégies et les choix de traduction au but (ou *skopos*) assigné au texte cible, c'est-à-dire à la fonction que ce dernier remplira ou qu'on veut lui faire remplir dans un contexte de communication particulier ayant en vue des usagers particuliers. Cette fonction est définie préalablement par le traducteur, si possible en collaboration avec les différents agents responsables de la production finale dont le metteur en scène. Cette perspective fonctionnaliste admet qu'un même texte de départ puisse aboutir à des traductions différentes suivant le *skopos* qui leur est assigné. Le texte original, autrefois considéré comme le seul ancrage de la traduction, s'en trouve relativisé par rapport à d'autres critères. Cela ne veut pas dire que la théorie du *skopos* défend l'adaptation systématique d'un texte : le *skopos* peut aussi coïncider avec la fonction

initiale du texte original et être traduit en stricte conformité avec lui. Les possibilités sont multiples, toujours subordonnées à la fonction du texte traduit: « *The translation, with an adequate skopos, does not mean that the translator must adapt to the customs and the usage of the target culture, only that he can so adapt* » (Vermeer 2000 : 228).

Certains critiques considèrent que cette théorie n'est pas applicable à des textes littéraires, car dans ce cas la traduction doit rendre aussi fidèlement que possible la singularité du texte original à l'intention des lecteurs situés dans la culture cible : « *Literary texts must be translated 'faithfully', because the purpose of such translation [...] is to provide an approach for target-culture recipients to a foreign author and his work, his intentions [...] and style [...]* » (Vermeer 1996 : 39). Vermeer fait observer qu'un même texte peut susciter différentes lectures et que celles-ci dépendent non seulement de la subjectivité de chaque lecteur (et donc de chaque traducteur), mais aussi et surtout de « l'ordre du discours » littéraire en vigueur dans la société d'accueil : « *Each culture (each society) has its own norms and conventions of behaviour which regulate what is to be considered right or wrong in that society* » (*Op.cit.* : 42).

Cet argument est également défendu par la finlandaise Sirkku Aaltonen dans le contexte de la traduction théâtrale : le texte traduit est à la croisée de deux cultures, deux sociétés et deux systèmes théâtraux différents qui « luttent » pour s'imposer l'un à l'autre. La traduction théâtrale met en jeu l'appropriation d'un texte par un autre, selon les idiolectes et les codes des deux cultures : « *The time-sharing of texts on stage means new tenants moving into texts and making them their own, not as individuals but within the confines of their social, cultural, theatrical and linguistic context* » (2000 : 29). De ce point de vue, toute traduction d'un texte de théâtre implique une certaine adaptation, et il

serait peu réaliste de croire que la culture cible et son système théâtral n'influent pas sur le choix des textes à traduire et sur la manière dont ils sont traduits. Étant subordonné à un espace-temps précis et destiné à une collectivité précise, le théâtre est un art dynamique, à l'écoute des changements sociaux, culturels, esthétiques et politiques d'une société. Les mêmes règles s'appliquent au théâtre étranger, subordonné lui aussi au système théâtral qui l'accueille. Pour ces raisons, la théorie traductive du *skopos* offre une méthodologie qui s'applique particulièrement bien à la dramaturgie.

Le chant du Dire-Dire de Daniel Danis s'est imposé pour ses particularités linguistiques et donc pour les défis de leur transposition dans un milieu hispano-américain. Publiée en 1996 à Paris sous forme de tapuscrit, la pièce a immédiatement suscité l'intérêt des chercheurs et des gens de théâtre par son inventivité et sa complexité. Le langage de Danis, y compris au niveau théâtral, pose une série de problèmes pour n'importe quel traducteur. En déployant un dispositif scénique complexe, où récit et dialogue, présent et passé, théâtralité et performativité se côtoient constamment, l'auteur plonge le lecteur/traducteur et le spectateur dans un univers « autre » qui les déstabilise et les oblige à remettre en question les idées reçues sur le théâtre. Écartelée entre « l'oralité populaire et la littérature » selon Gilbert David, la langue est truffée d'expressions populaires, d'images poétiques soutenues par une grande variété de figures de style et de procédés littéraires tels que le « couplage » des mots (« pensé-rêvé ») et les néologismes (« municipiens »). La pièce présente un défi non seulement pour la traduction, mais aussi pour sa future mise en scène. L'extrait présenté dans cette étude a été choisi précisément parce qu'il manifeste toutes ces particularités stylistiques : néologismes, couplages,

figures de style et expressions populaires, et qu'on y trouve le dispositif dramaturgique danisien, où coexistent récit et dialogue.

Sur le plan culturel, la traduction de cette pièce voudrait inaugurer un échange théâtral entre le Chili et le Canada. Le milieu théâtral chilien, par ailleurs très enclin à importer du théâtre étranger contemporain (surtout allemand et français), méconnaît les autres dramaturgies géographiquement plus proches de lui, comme les dramaturgies de l'Amérique latine (sauf l'Argentine) et de l'Amérique du Nord (la dramaturgie étasunienne montée et lue au Chili provient de la trinité « canonique » O'Neill-Williams-Miller). La dramaturgie canadienne anglophone et francophone reste méconnue. Dans un système théâtral, la diversification de la dramaturgie est nécessaire pour renouveler non seulement les thématiques traitées par les dramaturges locaux, mais aussi pour régénérer les formes esthétiques. Dans ce contexte, la pièce de Danis semble encore une fois un choix approprié, car il s'agit d'un texte contemporain, reconnu internationalement, traduit déjà vers au moins quatre langues, y compris l'espagnol (CEAD s.d. : s.p.), de plus éloigné des thématiques régionalistes et identitaires qui ont caractérisé une bonne partie de la dramaturgie québécoise des années 1960 et 1970 (Pavlovic 2000 : 47).

L'objectif de l'étude est double : d'une part, il s'agit de contribuer au débat théorique sur la spécificité de la traduction théâtrale en articulant autour de la traduction du *Chant du Dire-Dire*, et à partir de l'approche fonctionnaliste du *skopos*, une méthodologie rompant avec les lieux communs sur la traduction théâtrale ; d'autre part, il s'agit d'engager une réflexion systématique sur la traduction théâtrale au Chili, pays où une partie importante de la dramaturgie provient de l'étranger. La traduction des pièces de théâtre est une activité courante et beaucoup de salles chiliennes présentent des pièces

étrangères, sans compter les différents festivals de dramaturgie étrangère organisés à Santiago (Pelegri 2010 : 9-10). Pourtant, la réflexion analytique se fait attendre.¹ Au final, l'étude voudrait contribuer aux efforts de théorisation de la traduction théâtrale ainsi qu'à sa pratique : c'est principalement pourquoi cette étude interdisciplinaire est réalisée dans le cadre d'un département de théâtre et non pas dans un département de traduction ou de littérature.

Le premier chapitre présente un bilan critique des approches dominantes de la traduction théâtrale en portant une attention particulière aux notions de « *playability* » et de « *performability* », fréquemment reprises (et parfois critiquées) chez les traducteurs et les comparatistes dont Susan Bassnett. Du côté francophone, on examinera l'approche de Jean-Michel Déprats, traducteur de Shakespeare, et celle de Patrice Pavis qui demeure une des modélisations parmi les plus complètes sur le sujet. Pavis ne prétend pas établir des vérités théoriques – il précise que ses réflexions relèvent d'avantage de « l'intuition théorique » –, mais le chapitre qu'il consacre à la traduction théâtrale dans *Le théâtre au croisement des cultures* aborde le sujet dans son ensemble. Pavis propose un modèle sémiotique axé sur l'interculturalisme, en spécifiant que la traduction théâtrale est avant tout, et dans la même visée qu'Aaltonen, l'appropriation d'un texte source par un texte cible dans un contexte culturel et esthétique particulier. Il souligne aussi que le contexte socio-historique influe sur le texte cible comme il a influé sur le texte source dans l'environnement qui était le sien, ce qui est au fondement de la théorie du *skopos*. En effet, Pavis rejette d'emblée des notions comme « *playability* » ou même « théâtralité » puisqu'elles imposeraient, ne serait-ce qu'implicitement, des manières de « bien jouer »

¹ Une exception notable serait Milena Grass, traductrice et directrice du département de théâtre de l'Université Catholique du Chili. Une partie de ses recherches portent sur la place de la traduction théâtrale au Chili.

ou de « bien dire », au mépris des particularités culturelles des différents systèmes théâtraux en jeu. Malgré la complexité et la justesse de ses hypothèses, le seul concept opératoire qu'il propose est celui du *verbo-corps*, défini comme « *l'alliance du texte prononcé et des gestes (vocaux et physiques) accompagnant son énonciation [...]* » (1990 : 151). Or, Pavis considère que pour traduire les situations d'énonciation, il faut connaître le *verbo-corps* de la culture source dont il émane et à laquelle appartient le texte de départ, et ensuite articuler ou trouver un *verbo-corps* équivalent dans la culture cible, chose littéralement impossible à faire lorsqu'on traduit des pièces anciennes ou appartenant à des cultures éloignées. De ce fait, cette approche, bien que semblable par certains aspects à la théorie du *skopos*, devient difficile à utiliser dans le cadre de cette recherche.

À la suite du bilan critique sur les approches de la traduction théâtrale, on examinera la situation de la traduction théâtrale au Chili. Ce bilan devrait confirmer l'importance de réfléchir aux aspects théoriques et pratiques de la traduction théâtrale dans ce pays. Pour compléter ce parcours, une traduction qui a fait école au Chili fera l'objet d'une brève analyse : la traduction du *King Lear* de Shakespeare par le poète chilien Nicanor Parra, intitulée *Lear, rey & mendigo*. Unique en son genre, cette traduction semble avoir fait école au Chili grâce aux choix linguistiques de l'auteur : un espagnol presque ibérique se mêle à un espagnol inspiré des vernaculaires campagnards chiliens. Ce choix représente pour l'auteur une manière de rendre à Shakespeare sa spécificité langagière, caractérisée par une juxtaposition des registres vernaculaires et soutenus, des styles grotesque et sublime. Selon Parra, les traductions espagnoles auxquelles il a eu accès ont fréquemment gommé cette spécificité.

Le deuxième chapitre est consacré à la définition du *skopos*, c'est-à-dire, à la fonction attribuée au texte d'arrivée, à la mise en scène anticipée de la pièce par la compagnie chilienne *Tiatro*, à Santiago. Cette compagnie émergente et indépendante, fondée par les comédiens Mauricio Quevedo et Andrea Pelegri, a été active dans le milieu théâtral professionnel chilien dès 2006 jusqu'à 2009,² avec cinq productions à son actif dont trois portent sur des textes étrangers en traduction. La compagnie a fait l'objet d'une réception critique élogieuse dans les médias dits alternatifs (sites Internet consacrés au théâtre émergent, programmes de radio...), mais aussi dans des instances institutionnelles comme le I^{er} Festival de la dramaturgie américaine contemporaine (2008), le II^e Festival d'avant-garde scénique (2006) et le VI^e Festival des nouveaux metteurs en scène (2006), où la compagnie a obtenu des prix dans plusieurs catégories.

La lecture scénique préconisée du texte de Danis, décrite aussi au deuxième chapitre, mettra au premier plan l'universalité de la fable proposée par l'auteur, dans laquelle on peut voir une métaphore de l'homme originel, avant l'avènement de la culture et du langage, au sens rationnel et cartésien du terme. Ce que Danis énonce, selon cette interprétation, c'est un retour aux sources, à une époque où la nature occuperait une place primordiale dans l'existence des êtres humains. Pour David Blonde, la présence symbolique de la nature dans la pièce va en ce même sens : « [...] en dotant tout objet d'une âme comme dans les religions animistes en Asie et assujettissant l'être humain aux forces invincibles de la nature, la personnification traduit la nostalgie de Danis vis-à-vis d'un âge d'or qui aurait précédé l'état de culture » (2003 : 103).

² Les deux membres fondateurs ont pris deux années sabbatiques pour poursuivre leurs études supérieures à l'étranger.

De ce fait, cette quête de pureté et de dépouillement poursuivie par les personnages de la pièce trouve un écho dans le projet de mise en scène, où une certaine austérité guidera les choix scéniques. Chose certaine, la parole sera priorisée pour que la mise en scène mette en évidence la richesse langagière et le style particulier de Danis : les métaphores et les procédés poétiques employés par l'auteur. La traduction cherchera donc à rendre compte, dans sa version chilienne, de la spécificité linguistique de la pièce. La version espagnole se guidera sur les procédés de Danis au lieu d'aller puiser des équivalents « tout faits » dans tel sociolecte ou régiolecte chilien. On veut éviter ainsi de situer l'action dans un milieu social ou géographique particulier du Chili, ce qui conduirait à une lecture régionaliste et réduirait la portée et l'originalité de la pièce.

Compte tenu de l'importance de la langue dans la pièce et dans l'ensemble de la dramaturgie danisienne, le troisième chapitre étudie la place que cette langue occupe dans le champ théâtral québécois, plus particulièrement par rapport à ce qu'André Gervais appelle « l'époque du joual » (2000). Selon Dominique Lafon (2003), l'émergence du joual sur les scènes québécoises a permis sur le plan esthétique et stylistique une libération des écrivains et des dramaturges, opprimés par le fantasme d'un français dit normatif et hantés par cette « surconscience linguistique » analysée par Lise Gauvin (2000). Même si Danis s'inspire de l'oralité populaire, sa dramaturgie ne se réduit pas à une reproduction contemporaine de l'écriture « joualisante » spécifique aux années 1960 et 1970. Son écriture relève d'une recherche stylistique et esthétique unique en son genre. Il existe pourtant des liens entre la langue de ses pièces, son « dire-théâtre », et la langue québécoise (certainement loin des problématiques identitaires ou politiques) : « [...] j'enfonce mon corps-Québec dans le sol, pour prendre racines, m'interroger sur la langue

[...] » (Danis dans Hemmerlé 2001-2002 : s.p.). Il reconnaît donc une filiation avec le français du Québec. D'une certaine manière, son style se nourrit du contexte socio-historique et linguistique, mais ce contexte lui sert avant tout de matériau pour modeler son langage au même titre que les arts visuels qu'il explore aussi.

Dans le quatrième chapitre, les particularités stylistiques et dramaturgiques de la pièce sont analysées. Une attention particulière est portée à l'interaction entre récit et dialogue, au statut ambigu des personnages, aux thèmes développés ainsi qu'aux procédés poétiques dont certaines figures de style. En même temps, on examine le contexte de production de la pièce originale, créée en 1998 à Montréal, puis en 1999 en France, pour déterminer les différences par rapport au contexte chilien dans lequel la version traduite sera montée. L'analyse dramaturgique, guidée par l'objectif ou *skopos* préalablement établi, permettra de relever les problèmes de traduction posés par l'extrait sélectionné et intitulé *Les traces du chaos dans la maison Durant*.

Présentée dans une version bilingue au cinquième et dernier chapitre, la traduction fera l'objet de commentaires ponctuels sous forme de notes infrapaginales. On y expliquera les problèmes de traduction de nature microstructurelle et on en discutera les solutions possibles en justifiant la solution retenue.

CHAPITRE I

La spécificité de la traduction théâtrale : bilan théorique

Le regard jeté par la traductologie sur la dramaturgie est relativement récent, si l'on considère qu'en Occident la traduction théâtrale remonte au moins à l'Empire romain, avec la traduction des pièces grecques par des écrivains latins comme Plaute (Gilula 1989 : 100-101). Les premiers indices d'une réflexion systématique sur la traduction théâtrale apparaissent dans une série d'articles publiés dans la revue *Babel* à la fin des années 1960 par des linguistes et poéticiens comme Georges Mounin, Lars Hamberg et Jiri Levy. Après ces cinq ou six articles succincts et quelques études peu substantielles, il faudra attendre les années 1980 pour qu'on s'intéresse sérieusement à la traduction théâtrale. Entre 1980 et 1985, plusieurs ouvrages, recueils d'articles et chapitres d'une résonance internationale sont publiés, notamment *The Languages of the Theatre* (1980) et *Page to Stage* (1985), deux collectifs sous la direction d'Ortun Zuber-Skerritt, ainsi que le chapitre souvent cité de Susan Bassnett sur la traduction de textes dramatiques dans son ouvrage introductif *Translation Studies*. À partir de 1985, l'intérêt augmente et les publications se multiplient. Mais, comme le notent Fabio Regattin (2004) et Julio César Santoyo (dans Merino Álvarez 1994), même si depuis quinze ans la réflexion s'enrichit peu à peu, ce champ demeure négligé et une grande partie des écrits sur le sujet tombent dans la redite.

Dans un premier temps donc, un bilan succinct des études portant sur la traduction théâtrale sera établi, dans lequel seront rappelées brièvement les théories et les notions les plus marquantes pour ensuite analyser certains des concepts opératoires articulés par d'autres chercheurs. Seront priorisées des notions comme « *playability* » (parfois rendue par « jouabilité ») et de « *performability* » ainsi que les quelques tentatives de théorisation sur le sujet, principalement celle de Patrice Pavis (1986) considérée comme l'une des réflexions de langue française les plus significatives puisqu'elle a fait école. Ce bilan historiographique s'avère essentiel pour un projet de recherche à la fois théorique et pratique dans la mesure où la traduction effective d'un texte permet de mettre en perspective et d'interroger la pertinence des notions proposées. L'interaction « théorie-pratique » sert, d'une part, à relativiser les discours connus sur la traduction théâtrale, et, d'autre part, à nourrir l'expérience traductive.

1.1 Particularités de la traduction théâtrale

Un des problèmes inhérents à la traduction théâtrale concerne la spécificité trop souvent incomprise de la dramaturgie par rapport aux autres genres. Si depuis plusieurs années, la traductologie reconnaît l'existence d'enjeux particuliers à la traduction de textes poétiques ou celle de romans dont l'écriture pose des problèmes particuliers, peut-on en dire autant pour la dramaturgie? Dans quelle mesure comprend-on les particularités du texte théâtral, particularités qui déterminent les choix intersémiotiques, stylistiques et poétiques des traducteurs?

Quand on passe en revue les articles et les ouvrages les plus percutants sur la traduction théâtrale, peu importe l'époque, on constate que la plupart des auteurs reconnaissent au texte dramaturgique certaines spécificités dont la plus importante est

qu'il s'agit d'un texte écrit pour être mis en scène. Par conséquent, la plupart reconnaissent que, par son essence même, le texte dramatique est *troué* (Ubersfeld 1996 : 19). Autrement dit, il s'agit d'un texte plein de lacunes et de questions auxquelles la mise en scène essaiera de répondre par des choix scéniques. Certains auteurs dont les réflexions s'inscrivent dans des postulats plus littéraires sur la traduction théâtrale (Regattin 2004 : 158) jugent inutile de séparer le théâtre des autres genres littéraires. Selon eux, le traducteur devrait prêter attention aux caractéristiques stylistiques du texte comme la rythmique, l'oralité ou les niveaux de langue, qui peuvent se retrouver dans n'importe quel autre genre de texte. Cette prise de position leur permet de faire fi de toute considération liée au potentiel scénique du texte selon un contexte quelconque (institutionnel, discursif, esthétique, etc.). Cette position, jadis ardemment défendue par certains théoriciens et praticiens du théâtre et de la traduction, est moins vive aujourd'hui, mais certains auteurs y adhèrent toujours (Regattin 2004 : 158-159).

Même si l'on admet que le texte de théâtre puisse comprendre des éléments plus littéraires que dramaturgiques ou qu'il puisse être écrit pour être lu et non pas joué, il n'en demeure pas moins qu'il se définit principalement par une série de caractéristiques qui lui sont propres, à savoir des « matrices textuelles de "représentativité" » (Ubersfeld 1996 : 16). L'hybridité d'une œuvre dramaturgique qui puise dans le roman ou la poésie – c'est le cas de Daniel Danis – ne remet pas ce principe en question :

[u]n texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte. Spécificité non tant du texte que de la lecture qui peut en être faite. Si l'on peut lire Racine comme un roman, l'intelligibilité du texte racinien ne s'en porte pas bien (Ubersfeld 1996 : 16-17).

De ce fait, dès que le texte est considéré comme faisant partie du domaine théâtral – c’est-à-dire, que sa *fonction* est théâtrale et qu’il n’est pas destiné aux systèmes du roman ou de la poésie –, on devrait, selon Ubersfeld, y repérer des « matrices textuelles de “représentativité” ».

En ce sens, Ubersfeld explique que le théâtre a un double statut : d’une part, le texte dramaturgique avec ses éléments littéraires et pérennes et, d’autre part, le texte performatif (aussi appelé représentation) qui est alors éphémère. L’articulation de cette dualité varie selon les époques et, surtout, selon les conventions sociales, esthétiques et culturelles propres à chaque pratique. D’où ces deux positions contrastées : d’une part, la position traditionaliste défend la suprématie absolue du texte sur la mise en scène et voudrait que celle-ci ne soit qu’une *traduction* du texte écrit dans un autre système de signes ; d’autre part, la position contraire soutient l’indépendance de la représentation par rapport au texte, une attitude propre au théâtre contemporain où le texte est considéré comme une composante parmi d’autres du spectacle. Deux approches de la traduction théâtrale en découlent : celle-ci est vue soit comme une activité littéraire, soit comme une des étapes menant à la production d’un spectacle et d’un événement. Les concepts opératoires qui seront examinés par la suite s’inscrivent dans cette deuxième approche, considérant le théâtre comme un genre autonome et la traduction comme faisant l’objet d’une approche spécifique par opposition aux autres genres.

1.2 Survol critique des approches de la traduction théâtrale

1.2.1 Playability, performability, physicality, *théâtralité* : catégories théoriques ?

Nombre d’études sur la spécificité de la traduction théâtrale proposent des fils conducteurs et des concepts devant baliser la traduction des textes dramatiques. Ainsi,

des expressions comme « jouabilité », « *performability* » ou « *physicality* » sont souvent employées, non seulement par des chercheurs, mais aussi par des traducteurs pour justifier leurs choix. Même si ces notions demeurent floues et *a priori* subjectives, elles sont si souvent répétées qu'elles donnent l'impression d'avoir « fait école » en traductologie et dans les études théâtrales.

1.2.1.1 Susan Bassnett : *performability et playability*

Notion critiquée par la comparatiste et traductologue britannique Susan Bassnett, le critère de *performability* est très ambigu. Bassnett souligne que cette notion sert à justifier une série de pratiques qu'elle qualifie d'« hétéroclites » : adaptation d'un texte par un dramaturge pour satisfaire les contraintes supposées d'un public cible (au moyen d'une re-traduction ou bien de suppressions et d'ajouts par rapport au texte original), traduction du sous-texte ou du *gestural text* de la pièce (Bassnett 2002 : 134) ou encore élaboration d'un texte cible « facile à mettre en bouche » (Bassnett 1991 : 101-102). Le fait que ces approches n'ont aucun rapport entre elles souligne que le sens de *performability* varie selon les traducteurs. Le terme est donc abusivement utilisé pour justifier certains choix, surtout lorsqu'il s'agit de nouvelles traductions de pièces canoniques souvent commandées par des théâtres institutionnels. Pour que cette notion puisse légitimement justifier la nouvelle traduction d'une pièce, alors il faut clairement la définir, mais cet exercice s'avère quasi impossible: « *If a set of criteria ever could be established to determine the 'performability' of a theatre text, then those criteria would constantly vary, from culture to culture, from period to period and from text type to text type [...]* » (Bassnett 1990 : 102). Pourtant, aucun traducteur n'explique ce que *performability* veut dire selon le contexte et la fonction de sa traduction.

Bassnett critique justement l'ambiguïté de la notion de *performability*. Paradoxalement peut-être, dans *Translation Studies*, elle utilise un terme tout aussi flou pour définir la spécificité de la traduction théâtrale, celui de *playability*, d'ailleurs repris par d'autres traducteurs et théoriciens sans pour autant en donner de définition claire. Essayons de dégager le sens de cette notion à partir du contexte: « [...] *if the theatre translator is faced with the added criterion of **playability** as a prerequisite, he is clearly being asked to do something different from the translator of another type of text [...]* » (Bassnett 2002 : 126 ; nous soulignons). On en déduit que Bassnett attribue à la notion de *playability* (jouabilité) une facilité à mettre le texte en bouche, ce qui renvoie à une conception normative de l'esthétique théâtrale.

Ce serait un critère de traduction qui permettrait de rendre, dans la langue cible, la structure gestuelle du texte et une certaine oralité, relevant elle aussi d'une conception normative de la pratique. Cette notion reste donc tout aussi problématique que celle de *performability*, puisqu'elle s'appuie sur une série de présupposés universalistes qui ne peuvent pourtant pas s'appliquer à toutes les esthétiques théâtrales. La notion de *playability* renvoie à une série de questions sur l'idée même de *jeu* : de quelle tradition de jeu parle-t-on? Si le critère de « jouabilité » est une condition pour « bien » traduire une pièce, existe-t-il alors un type de jeu qui serait le « bon » ou le plus juste? Une connaissance même superficielle de l'histoire du jeu ou de la formation du comédien souligne l'impossibilité de répondre par l'affirmative à cette question. Au bout du compte, la notion de *playability* tout comme celle de *performability*, orientent les choix de traduction « en général », à partir de critères esthétiques et théâtraux préétablis, sans prendre en considération les particularités structurelles ou stylistiques propres à chaque

texte de départ. Dans son analyse de la traduction théâtrale, Pavis signale l'ambiguïté théorique qu'entraîne l'emploi de ces notions :

[...] les notions de « tempo-rythme » de Stanislavski [...] ou de jouabilité (*playability*) de Susan Bassnett [...] ou de Mary Snell-Hornby [...] courent le risque de dégénérer en une norme du bien jouer (du bien rythmer) comme s'il y avait un rythme de jeu, voire une mise en scène inscrite dans le texte-source à mettre en évidence et à restituer dans le texte-cible (Pavis 1990 : 152-153).

Chaque texte de théâtre permet un certain nombre de lectures, des « familles » de lectures, en fonction de la configuration des composantes textuelles et aussi à partir du contexte culturel et socio-historique dans lequel il s'inscrit. Même si l'interprétation varie selon les époques, les possibilités pour un même texte ne sont pas infinies (Eco 1992 : 129-130) Mais, comme le signale Ubersfeld à l'instar de Pavis, on ne peut pas non plus imposer *une* seule lecture comme étant la seule légitime – une lecture consacrée –, car on risque de confondre « l'intégrité » de la pièce avec « une lecture codée et [...] un mode très déterminé de représentation » (Ubersfeld 1996 : 14).

Dans un article publié en 1998, Bassnett déplace les enjeux de la traduction théâtrale en s'éloignant des notions ambiguës comme *playability* ou *performability*, qui reflètent, selon elle, une manière occidentalisée (ou du moins, européanisée) d'analyser et de comprendre le théâtre. Elle signale que le sous-texte, s'il existe, n'est pas universel et partagé de la même façon par toutes les cultures, de sorte que le traducteur ne serait pas toujours en mesure de le comprendre ou de le reconnaître dans un texte donné (Bassnett 1998 : 105). Bassnett conclut que le traducteur de la dramaturgie a pour seule tâche de travailler avec les signes du texte : les déictiques, les rythmes, les silences, les pauses (*op.cit.* : 107), c'est-à-dire les éléments linguistiques de la pièce. La chercheuse renonce ainsi à identifier des critères spécifiques pour la traduction théâtrale, car ceux-ci sont

voués à ignorer les particularités non seulement de chaque œuvre et chaque auteur, mais aussi de chaque tradition théâtrale et des cultures dont elles émanent.

1.2.1.2 Déprats et Shakespeare : gestualité, théâtralité, corporalité du texte

Dans le cadre du colloque organisé par le Centre de traduction littéraire de Lausanne en 1993, Jean-Michel Déprats, connu notamment pour son rapport privilégié à l'œuvre de Shakespeare, admet que la traduction théâtrale « est spécifique » car le « texte de théâtre porte un devenir scénique, pas forcément un devenir scénique précis, celui d'une mise en scène, mais en tout cas un devenir scénique » (Déprats 1993 : 34). Comme Pavis ou Bassnett, Déprats reconnaît la particularité de la traduction théâtrale au sens où elle présente des caractéristiques qui la différencient des autres formes de traduction. Même si Déprats traduit aussi des auteurs comme Howard Baker, Christopher Marlowe ou Tennessee Williams, pour ne nommer que ceux-là, la plupart des articles qu'il a publiés sur la traduction théâtrale portent sur l'œuvre de Shakespeare et sur les défis et les problèmes qui lui sont spécifiques. De ce fait, la plupart de ses considérations théoriques sont issues d'un travail portant sur le corpus shakespearien.

Selon Déprats, la langue shakespearienne est essentiellement orale et donc destinée à être dite et incarnée dans le corps de l'interprète. On peut donc, selon lui, distinguer les traductions pour la lecture des traductions scéniques conçues pour être jouées. Cette distinction est capitale, car la justesse de la traduction reposerait davantage sur sa « jouabilité » que sur une précision étymologique ou lexicale quelconque. Notons aussitôt que Déprats emploie la notion de *jouabilité* – identifiée par Pavis comme un équivalent de l'anglais *playability* (1990 : 152-153) – pour désigner une traduction destinée à la scène et qui garderait, dans le cas particulier de Shakespeare, cette

dimension orale et physique de sa langue, ce qui n'est pas synonyme d'une mise en bouche ou d'une fluidité nécessairement faciles étant donné la complexité du texte de départ. Or, cette notion, toute comme celle de *playability* telle que Bassnett la définit, reste ambiguë puisqu'elle fait appel à une interrogation sur les critères qui déterminent si une traduction est plus « jouable » qu'une autre. Pour Déprats, une traduction shakespearienne est plus jouable lorsqu'elle reproduit les marques d'oralité ainsi que la gestualité de la langue – gestualité comprise ici comme l'équivalent du *gestus*³ brechtien.

Une autre notion proposée par Déprats, liée elle aussi à la jouabilité, est celle de *théâtralité*. Il s'agit encore une fois d'une notion complexe dont la définition ne cesse de faire l'objet de débats. Déprats indique qu'il y a autant de « théâtralités » que de « dramaturgies », en reconnaissant que ce concept est polymorphe et que sa compréhension varie selon chaque pratique. Chez Shakespeare, d'après lui, « la théâtralité est [...] d'abord un certain type d'oralité, un acte sonore ou oral, un mouvement de la voix » (Déprats dans *Assises* 1990 : 75). La théâtralité shakespearienne

³ Selon Brecht, « le domaine des attitudes que les personnages adoptent les uns envers les autres, nous l'appelons le domaine gestuel. Attitude corporelle, intonation et jeu de physionomie sont déterminés par un *gestus* social : les personnages s'injurient, se complimentent, s'instruisent l'un à l'autre, etc. » (Brecht 1978 : 79).

Il faut noter d'emblée que le *gestus* brechtien n'est pas d'ordre individuel, mais davantage social : « Le *gestus* se compose d'un simple mouvement d'une personne en face d'une autre, d'une façon socialement ou corporativement particulière de se comporter » (Pavis 2006 : 153). Pour Brecht, le *gestus* ne renvoie pas à la sphère individuelle de l'homme, mais plutôt à celle collective, groupale, de classe. Il cite ainsi une gestualité propre à ces milieux, sans pour autant tomber dans une représentation sociale ni figée ni sclérosée. En outre, il permet de contredire le texte à travers les actions des comédiens sur scène, en encourageant la réflexion chez le spectateur, en « fissur[ant] radicalement la représentation en deux blocs : le montré (le dit) et le montrer (le dire). Le discours ne forme plus un bloc homogène, il menace à tout moment de se séparer de son énonciateur » (Pavis 2000 : 73). Le *gestus* devient donc un élément fondamental (sinon le plus important) dans le processus de distanciation, en laissant paraître le commentaire derrière le texte, l'attitude du comédien face à ce qu'il joue.

Suivant cette lignée, le *gestus* de la langue shakespearienne dont Déprats parle produirait lui aussi une contradiction constante entre discours et action, énonciateur et énoncé, que la traduction devrait rendre. Pourtant, nous nous demandons jusqu'à quel point l'aspect social et politique souligné par Brecht est vraiment présent chez Shakespeare. Il s'agit d'une question qui mériterait d'être étudiée plus avant, mais qui dépasse évidemment le cadre de cette étude.

résiderait donc en grande partie dans cette gestualité articulée à même le texte, étant donné que les didascalies sont presque inexistantes, contrairement à bien des auteurs anglophones qu'il a également traduits. Il suggère ainsi que ces « noyaux de théâtralité » (Déprats 1993 : 39) orientent le jeu du comédien puisque chaque *gestus* présuppose des comportements et des rythmes. Bref, « ce *gestus* comprend l'attitude physique du locuteur, son comportement vis-à-vis de son partenaire mais aussi son attitude mentale vis-à-vis de son discours et de sa situation théâtrale » (Déprats 1993 : 39). De ce fait, l'ordre ou le nombre des mots, ainsi que la disposition syntaxique portent et véhiculent un *gestus* guidant la démarche du comédien.

Bien que les notions employées par Déprats s'articulent autour du théâtre shakespearien, des critiques comme Pavis considèrent qu'elles sont encore trop abstraites et qu'elles ne tiennent pas assez compte des particularités culturelles du texte source et de la société ou de la culture cible qui traduit ce texte (Pavis dans *Assises* 1990 : 88). Pavis propose d'autres catégories et d'autres notions car il considère que chaque acte de traduction est un phénomène de transfert interculturel.

1.2.2 Pavis : vers une théorie de la traduction théâtrale au croisement des cultures

De manière générale, Pavis aborde la traduction théâtrale dans une perspective avant tout sémiotique (Regattin 2004 : 162-163). D'emblée, il signale que son étude porte uniquement sur des textes traduits en fonction d'une mise en scène éventuelle. Ses propos théoriques reposent donc sur l'analyse d'un corpus d'œuvres issues d'une commande faite par un metteur en scène ou par une direction artistique, ou bien de traductions faites en vue d'une éventuelle manifestation scénique. De plus, il considère le texte traduit comme une des multiples composants du spectacle, sans en détenir nécessairement le

statut principal. En ce sens, chez Pavis comme chez Déprats, une traduction faite pour être lue n'est plus spécifique à la pratique théâtrale et fait plutôt partie de la catégorie des traductions littéraires (Pavis 1990 : 165).

Pavis envisage la traduction comme un processus de « translation interculturelle ». Il insiste sur l'idée que la traduction théâtrale est une confrontation « des situations d'énonciation et de cultures hétérogènes sur scène, séparées par l'espace et par le temps » (*op cit.* : 135). Elle est donc beaucoup plus complexe qu'une simple traduction interlinguistique puisqu'elle engage la transposition des dimensions idéologiques, culturelles ou ethniques d'une pièce, non seulement sur papier, mais également au moment de la mettre en scène. Le traducteur doit adapter cette situation d'énonciation de la culture source (implicite à l'ensemble du texte) vers la culture cible à partir d'une nouvelle situation d'énonciation, paradoxalement distincte et tout à la fois dépendante de l'original. Contrairement aux traducteurs romantiques allemands étudiés par Antoine Berman, la traduction théâtrale est considérée ici comme une appropriation d'un texte source et sa transformation en un texte cible sert à abolir les rapports d'égalité ou d'équivalence entre les deux :

[La traduction théâtrale] se conçoit comme *appropriation* [...] d'un texte par un autre, en fonction de la réception concrète du public de théâtre. La théorie de la traduction ne fait en somme que suivre le mouvement général de la sémiologie théâtrale qui réoriente ses objectifs en fonction d'une théorie de la réception (Pavis, 1985). D'où l'insistance sur le processus de l'*appropriation* culturelle et des concrétisations et filtres successifs qui balisent le cheminement de l'œuvre *traduite devant* la culture cible (*op. cit.* : 163).

Pavis s'en explique par les étapes d'un processus conduisant du texte source jusqu'à la mise en scène comme texte cible : la concrétisation textuelle (T1), la concrétisation dramaturgique (T2), la concrétisation scénique (T3) et finalement la concrétisation

réceptive (T4). Il identifie tout au début de cette série le T0, texte de départ, qui s'apprête à subir toutes ces transformations.

La première concrétisation comprend la traduction des structures macro-textuelles et micro-textuelles de la pièce – c'est-à-dire la traduction du texte écrit – mais en considérant toujours son unicité dramaturgique. Cette activité relève davantage de l'analyse textuelle que de la simple traduction interlinguistique, comme le soulignent d'ailleurs Mounin et Pavis, car « elle engage trop une stylistique, une culture, une fiction, pour ne pas passer par ces macrostructures-là » (*op. cit.* : 139). Ensuite, la concrétisation dramaturgique (T2) comprend une analyse dramaturgique des composantes du texte – la fable, les personnages, les didascalies, etc. – afin qu'il soit compréhensible pour le metteur en scène, pour les concepteurs, pour les acteurs et surtout pour un éventuel public. Ces deux concrétisations semblent presque interchangeables, ou sont du moins simultanées dans un processus visant une production, puisque déjà au moment de la traduction (T1) elles exigent une analyse dramaturgique :

[p]eu importe, d'un point de vue théorique, que cette fonction dramaturgique [systématisation des choix dramaturgiques] soit ou non spécifiée et distinguée du travail en T1 : ce qui compte, c'est le processus de concrétisation (fictionnalisation et idéologisation) que la traduction dramaturgique effectue sur le texte [...] (*op. cit.* : 140).

En d'autres mots, la concrétisation dramaturgique vise l'articulation d'un « pré-texte » à la prochaine concrétisation, celle de la scène. Parmi les stratégies employées une fois le « pré-texte » défini, on trouve la suppression ou l'ajout de dialogues et de personnages ainsi que certaines explications scéniques ou dramaturgiques pour faciliter la compréhension des passages obscurs. En somme, ces deux premières étapes relèvent

d'une adaptation du texte, car le traducteur commente à même son travail la pièce originale. Autrement dit, il propose en filigrane une lecture de la pièce.

La troisième concrétisation (T3) est une mise à l'épreuve du texte traduit sur scène. Le traducteur peut continuer à intervenir ou s'arrêter là, selon son rapport avec le metteur en scène, s'il a travaillé avec un ou non. Si le traducteur traduit en dehors de toute collaboration avec un metteur en scène, Pavis précise qu'il peut imaginer la situation d'énonciation scénique dans laquelle le texte va s'insérer. Finalement, la dernière concrétisation concerne le public. Après une succession d'étapes et de concrétisations, le texte a subi des transformations qui l'éloignent de l'original et le rapprochent de la culture cible. De ce point de vue, « il est [...] déjà évident que l'énonciation [...] dépend de la manière dont la culture ambiante organise l'écoute et fait exprimer les personnages [...] et les acteurs [...] » (*op. cit.* : 141).

Un autre concept important chez Pavis est celui du *verbo-corps* ou de *langue-corps*, défini comme « l'alliance de la représentation de la chose et de la représentation du mot », c'est-à-dire du texte dit et des gestes qui l'accompagnent. Les gestes peuvent être aussi physiques que vocaux. (*op. cit.* : 151). Ce *verbo-corps* est spécifique à une culture – utilisée ici au sens très large – et aussi à une époque : le devoir du traducteur théâtral est de trouver l'équivalence du *verbo-corps* du texte source dans la culture cible. Pour cela, le traducteur doit analyser puis visualiser ce *verbo-corps* source au moment de le transposer dans la culture cible, ce qui nécessite un regard sur les traditions de jeu qui ont possiblement influencé le texte original, que ce dernier soit en harmonie ou non avec les tendances qui prédominaient à son époque.

Quoique l'effort de Pavis pour lier la représentation et la gestualité au texte traduit soit remarquable, il n'en demeure pas moins qu'il pose lui aussi une série de problèmes. Certes, il avertit que son propos relève d'intuitions théoriques plutôt que de certitudes, mais la notion du *verbo-corps* est centrale dans ses réflexions sur la traduction théâtrale et mérite une analyse plus approfondie pour déterminer jusqu'à quel point elle peut devenir une catégorie opératoire pour la traduction théâtrale. Ce travail reste à faire. Le principal problème méthodologique tient justement à la virtualité, et donc au niveau abstrait, inconnu et projeté du *verbo-corps* de la culture cible, plus particulièrement pour les textes issus d'un canon. Avec quel degré d'exactitude le traducteur pourrait-il connaître, par exemple, le *verbo-corps* d'une pièce shakespearienne? À coup sûr, ce *verbo-corps* dépend beaucoup plus, comme le signale Pavis, de l'appropriation – qui s'opère à travers l'acte traductif – de la culture et de l'époque cibles que du texte source. Par conséquent, n'est-on pas confronté à un problème herméneutique, qui alors subordonne la lecture à l'espace-temps où le traducteur effectue cette lecture? En reprenant de nouveau l'exemple de Shakespeare, plusieurs études comparatives sur des traductions vers le français, par exemple, montrent comment les traducteurs choisissent, selon les époques, de supprimer ou d'édulcorer certaines expressions, ce qui modifie évidemment le *verbo-corps*. Certains vont jusqu'à changer les événements de la pièce pour les adapter, moins au « bon goût » de leur temps comme on le répète souvent, qu'aux exigences de la société réceptrice, c'est-à-dire du système de communication qui appelle le texte étranger pour un usage qui lui est propre à ce moment précis de son histoire. Comme l'affirme Déprats à ce sujet, « [l]a traduction de Shakespeare, comme la mise en scène, n'est pas effectuée par des agents totalement libres, mais par des lecteurs inscrits dans une histoire et régis

malgré eux par la sensibilité d'une époque, ses goûts littéraires, son rapport à la langue » (1998 : 64-65).

La force principale de cette tentative de modélisation relève du fait que Pavis envisage la pièce dans un système théâtral plus large, non seulement celui de la culture source, mais également celui de la culture cible. Ainsi, il reconnaît que la traduction d'une pièce est toujours une accumulation de choix esthétiques, idéologiques et surtout culturels, et que les catégories prescriptives supposément universalistes comme *playability* ou *performability* ne prennent pas toujours en considération ces éléments.

Si l'on pense que dans cette étude nous nous appuyons sur la théorie du *skopos* qui propose une analyse du texte source et une clarification du but de la traduction selon les contraintes de la culture cible, la théorie de Pavis semble conforme à ces principes en exigeant elle aussi la prise en compte de la culture cible ainsi que la fonction du texte selon une mise en scène éventuelle considérée comme une énonciation à part entière, un acte de communication différent de celui qui a eu lieu de la culture source. En d'autres termes, les deux théories envisagent la fonction du texte dans une perspective systémique et processuelle.

1.2.3 Traduction théâtrale : ce qu'en disent les praticiens du théâtre

Si la traduction théâtrale a suscitée l'intérêt de la traductologie ou des études théâtrales, elle a aussi intéressé les praticiens du milieu : dramaturges, comédiens et metteurs en scène. Bien que leurs écrits soient généralement plus succincts si on les compare aux réflexions des théoriciens et des traducteurs, les considérations des artistes sont importantes pour comprendre le rapport de ceux-ci – d'un point de vue pratique – avec la traduction théâtrale.

De manière générale, les réflexions des praticiens sur la traduction théâtrale sont plus intuitives que théoriques, puisqu'au lieu d'articuler des outils pour la traduction, ils produisent un savoir expérientiel sur son processus ou son résultat. Un des postulats repris dans certains articles et entrevues de praticiens pourrait se résumer en une injonction célèbre du metteur en scène et traducteur Antoine Vitez : « le devoir de traduire ». Peu importe le contexte culturel ou social, les praticiens reconnaissent l'importance et le besoin de traduire les grands textes du répertoire mondial. Vitez ira jusqu'à affirmer : « [o]n ne peut traduire et pourtant on y est obligé. C'est cette impossibilité que j'aime. On ne peut pas mais on y est obligé. On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire. C'est presque un devoir politique, cet enchaînement à la nécessité de traduire les œuvres » (Vitez dans Banu 1982 : 6). Ce besoin semble être encore plus pressant dans les anciennes colonies des empires européens, où les praticiens dépendent des traductions créées ailleurs : le Québec en est un exemple pendant la période où émerge le « théâtre québécois ». Pour Gilbert Turp, comédien, dramaturge et traducteur de Brecht ou René Gingras, traducteur et dramaturge, la retraduction des classiques est obligatoire pour redonner leur « spécificité culturelle » à ces textes du répertoire mondial, dont l'action dramatique semblait être relocalisée à Paris. Dans ce cas-ci, les motivations pour retraduire sont aussi politiques et identitaires et pas seulement esthétiques ou théâtrales, comme en attestent les transformations qui relocalisent explicitement les classiques étrangers dans le contexte des revendications du Québec.

Le devoir de traduire s'impose comme une contrainte pour les praticiens, qui voient dans la traduction de pièces étrangères une manière de nourrir leur propre

dramaturgie. Or, si la traduction est un devoir, au bout d'un certain temps la retraduction des œuvres s'impose elle aussi. Pour la plupart des praticiens, la durée de vie des pièces traduites est éphémère, car les rapports avec la langue, la culture et l'histoire se modifient et, comme le soutient Pavis, les situations d'énonciation varient constamment de sorte que les pièces sont toujours lues à la lumière de chaque nouvelle époque et de l'évolution du système théâtral.

Bien que les réflexions des praticiens soient plus intuitives et, d'après eux, liées à leurs parcours particuliers, une série de notions, voire des clichés, se répètent : en général, la plupart des praticiens mettent l'accent sur l'idée du rythme ou du souffle de chaque texte : « Dans le texte, c'est donc l'énonciation qui m'intéressait d'emblée : le rythme, la respiration comme support au sens et à son impact » (Gingras 2009 : 56). L'attention portée à ces éléments qui concernent le travail du comédien et du metteur en scène est manifeste vu que l'intérêt pour la traduction est, dans ce cas-ci, d'ordre pratique. De même, l'idée de l'oralité, d'une parole incarnée par les comédiens se répète : « Il faut que les phrases aient un rythme juste. Il faut que les accents toniques et les respirations soient aux bonnes places. Il faut que l'acteur puisse jouer ce que j'écris les deux pieds bien ancrés au sol » (Lefebvre dans Saint-Pierre 2009 : 64).

Malgré les quelques idées générales proposées par des praticiens qui ont parlé de la traduction théâtrale, une chose est sûre : il est très difficile de séparer leur parcours artistiques de leurs opinions sur la matière, puisque chaque constat, chaque conclusion fait partie d'une expérience particulière et aussi d'une façon de concevoir le théâtre. Ainsi, les réflexions des différents praticiens seront imprégnées de leurs positions

esthétiques et artistiques ; elles ne s'appliquent qu'à leur démarche étant donné qu'ils ne cherchent pas à théoriser ou à proposer des catégories analytiques.

1.3 Chili : état des lieux de la traduction théâtrale

L'enjeu de cette étude étant de produire une version du *Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis pour le contexte chilien, un état des lieux de la traduction théâtrale au Chili s'impose. Quelles sont les études les plus importantes sur la question? Quelles sont les traductions des pièces de théâtre les plus influentes dans le contexte culturel chilien? Quelle est la place du théâtre traduit dans la culture chilienne?

D'emblée, force est de constater qu'au Chili, peu de gens s'intéressent à la théorisation de la traduction théâtrale alors qu'une partie considérable des textes joués dans ce pays sont en fait des traductions. Comme le signale Milena Grass, les traductions au théâtre et dans la littérature en général jouent un rôle fondamental dans la transmission littéraire et dans la production culturelle du Chili et de l'Amérique Latine :

On se rend rarement compte du fait que notre connaissance de la littérature provient de la lecture d'œuvres classiques et contemporaines en traduction. En ce sens, l'imaginaire latino-américain est formé par une grande quantité de transpositions linguistiques, vues toujours comme un phénomène qui ne pose aucun problème (Grass 2008 : 20 ; nous traduisons).⁴

Dans une certaine mesure donc, l'espagnol chilien peut être considéré comme une *langue-de-traduction*, tout comme le français du Québec comme le souligne Antoine Berman dans sa préface à *Sociocritique de la traduction* d'Annie Brisset (1990a : 11). Au Chili, le théâtre ne fait pas exception : une grande partie des textes montés sont de provenance étrangère et donc joués en version traduite. Selon Milena Grass, ce corpus

⁴ « Rara vez tomamos conciencia de que nuestro conocimiento de la literatura ha pasado por leer traducciones de clásicos y contemporáneos. En este sentido, el imaginario literario latinoamericano está formado por un gran caudal de trasposiciones lingüísticas, tomadas siempre como algo dado que no presenta ningún problema».

incontournable devrait occuper une place centrale dans la réflexion intellectuelle et culturelle du Chili, mais ce n'est pas le cas.

Dans une communication où elle aborde plus spécifiquement les traductions de pièces jouées au Théâtre de la Universidad Católica de Chile (TEUC), un des théâtres institutionnels les plus importants du pays, Grass remarque que près de la moitié des pièces présentées dès sa fondation en 1943 jusqu'en 2007 sont des traductions, soit 79 sur 167 productions. Même s'il n'existe aucune étude semblable portant sur les autres théâtres chiliens, on peut supposer que la proportion des productions montées en traduction y est comparable dans la mesure où les théâtres institutionnels du Chili ont une histoire et des origines communes (Pradenas 2002 : 217-228).⁵ De toute évidence, les traductions produites sur les scènes du Chili constituent un capital symbolique incontournable quand on considère la pratique dans une perspective nationale et l'émergence d'un répertoire perçu comme étant proprement chilien. Dans cette même étude, Grass signale que la plupart des pièces traduites proviennent de France, de Grande-Bretagne et des États-Unis. Les dramaturges les plus traduits sont Molière et Shakespeare, avec neuf et sept pièces traduites respectivement (Grass 2008 : 6). Ce n'est pas étonnant si l'on pense que le TEUC est un théâtre proposant une programmation axée principalement sur la production de pièces classiques ou, pour les œuvres plus contemporaines, sur des dramaturges déjà consacrés, notamment David Mamet, Edward Albee, Luigi Pirandello ou Jean Giraudoux (*Loc. cit.*).

⁵ Les théâtres institutionnels les plus importants du Chili ont été fondés au sein des universités pendant les années 1940 principalement grâce à la relative stabilité économique et sociale du pays, et au mouvement américaniste qui régnait en Amérique Latine pendant ces années où les arts avaient par ailleurs beaucoup d'importance dans les universités. Un autre facteur a été l'arrivée de plusieurs compagnies européennes de théâtre cherchant un refuge pendant la Seconde Guerre mondiale et la Guerre Civile espagnole (comme le Ballet de Kurt Jooss ou l'actrice espagnole Margarita Xirgú).

1.3.1 *Le cas Lear, rey & mendigo, « transcription » de Nicanor Parra*

Étant donné que Shakespeare est un des auteurs les plus traduits et joués au TEUC et l'un des auteurs les plus souvent montés à Santiago⁶, nous voudrions commenter une des traductions de ses pièces qui, d'une certaine manière, a fait école : la traduction du *King Lear* effectuée en 1992 par l'antipoète chilien Nicanor Parra, *Lear : rey & mendigo* (Lear, roi et mendiant).⁷ Ce n'est pas la première traduction faite par un poète latino-américain : Pablo Neruda, récipiendaire du prix Nobel de littérature en 1971 a lui aussi traduit Shakespeare, plus précisément *Romeo and Juliet* en 1964. Les deux traductions sont davantage des appropriations poétiques que de simples traductions interlinguistiques. Néanmoins, celle de Nicanor Parra présente des choix plus irrévérencieux que celle de Neruda : la version de Parra reste à nos jours la traduction chilienne de Shakespeare la plus étonnante, reconnue en tant que telle au Chili et à l'étranger. Des critiques comme Harold Bloom ou Catherine Boyle ont signalé la singularité de cette version par rapport aux autres traductions en espagnol de la pièce ; selon Chris Fassnidge, metteur en scène

⁶ Voir le site web www.soloteatro.cl où l'on trouve la programmation en ligne de la plupart des théâtres de Santiago. À titre d'exemple, dans les programmations de 2009, on retrouve au moins deux pièces de Shakespeare. En 2009 et 2010, le Chili a fêté le bicentenaire de son indépendance : la plupart des premières étaient des pièces chiliennes écrites pour l'occasion ou des classiques du répertoire chilien. En temps normal, Shakespeare figure dans la programmation de l'ensemble des théâtres.

⁷ Dans un article sur l'antipoésie et Nicanor Parra, Cédémil Goic affirme que « [l]a constatation d'un égarement dans la poésie dû à un éloignement de la vie et à une sacralisation qui soumet la poésie à un espace littéraire donné provoque chez Nicanor Parra le mouvement connu sous le nom d'antipoésie. Son but déclaré est alors de restituer la poésie à l'espace réel » (Goic 1973 : 379). De ce fait, l'antipoésie est un style qui s'oppose à l'académisme poétique et qui cherche à retrouver le poétique dans la vie quotidienne, dans des phrases banales, dans la langue parlée de tous les jours, afin d'insérer ces matériaux non littéraires dans ses antipoèmes. Parra s'inscrit dans un mouvement qui a débuté avec les avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle et dont l'un des grands représentants est le poète chilien Vicente Huidobro, associé aux cubo-futuristes ainsi qu'au mouvement Dada. L'antipoésie récuse la « poésie poétisante ». Elle trouve son prolongement dans les années 1960 et 1970 avec l'exploitation des potentialités de la langue suscitées par la psychanalyse, la syntaxe générative de Chomsky ou l'écriture combinatoire, et sous contrainte des écrivains de l'Oulipo et surtout du mouvement *Change* au sein duquel l'Amérique latine tient une place importante.

britannique, elle aurait sans aucun doute été félicitée par Shakespeare lui-même (Cabrera Muñoz 2010 : s.p.).

Jouée en 1992 au TEUC, et d'ailleurs pour la première fois au Chili (Boyle 2011 : 149 ; Fassnidge 1991-1992 : 65), puis publiée en 2004,⁸ cette traduction est considérée comme « une contribution à la langue espagnole dans son ensemble, voire à la philologie shakespearienne »⁹ (Hurtado 1991-1992 : s.p.; nous traduisons). On la considère aussi comme le point culminant de l'esthétique antipoétique de Parra, qui a influencé la poésie latino-américaine contemporaine (Niall Binns dans Cabrera Muñoz 2010 : s.p.). Parra est un des poètes chiliens les plus illustres et, au-delà de la consécration critique immédiate de l'œuvre, *Lear : rey & mendigo* semble réellement accéder au canon chilien, bien qu'il s'agisse d'une traduction.

Le contexte dans lequel cette traduction a été montée mérite un regard afin de capter la singularité du projet. Créée en 1992, soit deux ans après le retour de la démocratie au Chili, la pièce a suscité de fortes attentes dans le milieu théâtral en raison des ressources humaines et économiques mobilisées par le TEUC et l'Université Catholique pour assurer son succès : d'abord, la traduction est commandée à l'un des poètes les plus célèbres du pays ; ensuite, la mise en scène est signée par Alfredo Castro, important metteur en scène chilien pendant la dictature, directeur de la compagnie *Teatro de la Memoria*, qui a présenté *Historia de la Sangre* au Festival Trans-Amérique (FTA) de 1995 ; puis, les comédiens engagés pour le projet sont tous des vedettes du milieu théâtral, cinématographique et télévisuel chilien ; enfin, on y a consacré un budget de 30

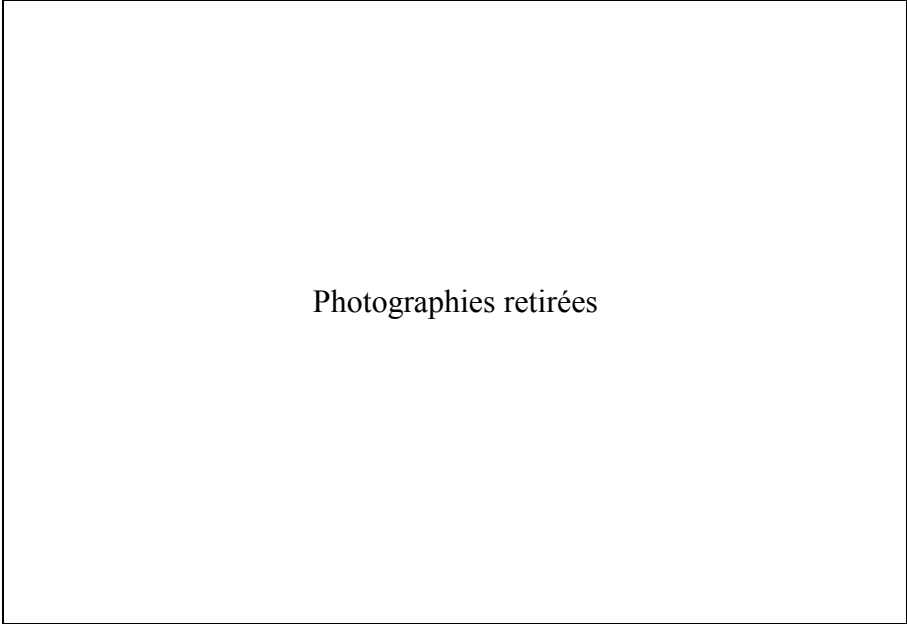
⁸ Les traductions théâtrales effectuées et publiées au Chili sont rares ; d'où l'importance de la version de Parra pour le canon littéraire et traductif chilien.

⁹ « [...] un aporte para toda la lengua castellana e, incluso, para la filología shakesperiana. »

millions de pesos chiliens (soit un peu plus de 61 000\$ CAD), une somme considérable au début des années 1990 si l'on pense qu'aujourd'hui à Santiago, une production coûte en moyenne 20 millions de pesos chiliens (soit 41 000\$ CAD) (Grass 2008 : 2).

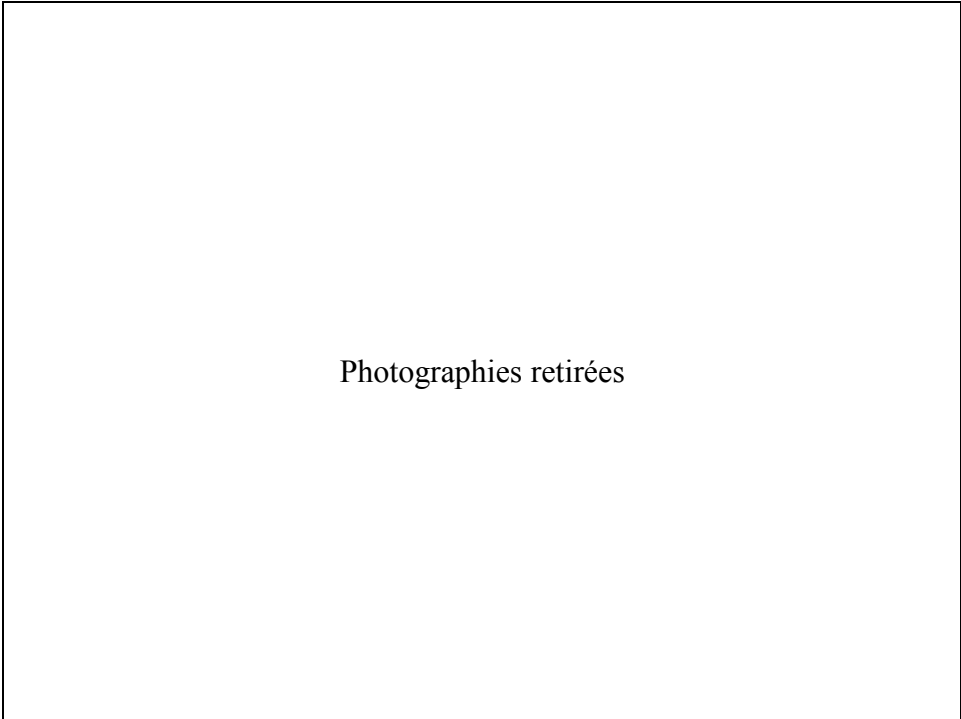
La traduction de Parra survient à un moment historique chargé : les dix-sept années de la dictature militaire dirigée par Augusto Pinochet viennent de prendre fin. Sous ce régime, de nombreux citoyens chiliens ont été systématiquement tués et torturés tandis que d'autres se sont exilés. Selon le rapport Valech (2004 : 653),¹⁰ le nombre de victimes s'élève à 27 153. Or, ce chiffre ne cesse d'augmenter car la commission chargée du rapport reçoit à ce jour de nouveaux cas à étudier. Après la disparition du régime de Pinochet, le pays passe par une étape de transition démocratique sous le mandat de Patricio Aylwin, élu en 1989. Confrontés à un passé douloureux, les Chiliens doivent néanmoins préparer l'avenir. Dans ce contexte, le *Lear* de Shakespeare/Parra/Castro fait l'objet d'une nouvelle lecture sans pour autant changer le récit, les personnages ou l'espace-temps du texte original. Pour mettre le lecteur en contexte, la conception du décor, des éclairages et des costumes n'est ancrée dans aucune époque particulière : l'équipe de production fournit au spectateur des signes qui situent la pièce dans une époque lointaine, primitive même, mais qui ne rappelle en rien l'époque de Shakespeare (Fig. 1 et 2, page 34). Le scénographe Alejandro Rogazy emploie des éléments plus suggestifs que référentiels pour évoquer, par les couleurs, les thématiques qui traversent la pièce (Fassnidge 1991-1992 : 64). Bien que le récit invite les spectateurs chiliens à établir des liens avec leur contexte politique et social, la production ne modifie pas la dramaturgie pour situer l'œuvre de Shakespeare en 1992.

¹⁰ Rendu public en 2004, ce rapport fait état des violations des droits de l'homme sous la dictature militaire, qui a duré de 1973 à 1990. On le juge plus complet que le rapport Rettig de 1991.



Photographies retirées

Figure 1 : *Lear, rey & mendigo*, mise en scène d'Alfredo Castro.
De gauche à droite : Gabriela Hernández (Goneril), Claudia di
Girólamo (Cordelia), Héctor Noguera (Lear) et Schlomit
Baytelman (Regan). Photo : Ramón López.



Photographies retirées

Figure 2 : *Lear, rey & mendigo*, mise en scène d'Alfredo Castro. À gauche Ramón
Núñez (Fool) et à droite Héctor Noguera (Lear). Photo : Ramón López.

Pour Catherine Boyle, il serait réducteur d'y voir, par exemple, « [...] 'l'abdication' du pouvoir par Pinochet après sa défaite au plébiscite de 1988. C'est une interprétation que certains m'avaient suggérée et dont l'attrait est évident. Mais cette lecture, selon moi, ne fonctionne pas complètement¹¹ » (Boyle 2011 : 158 ; nous traduisons). On peut y voir, par contre, comment les créateurs du projet problématisent par leur travail le fonctionnement de la mémoire et de l'oubli dans une période de transition politique, une période obscure sur le plan idéologique et caractérisée par des questionnements qui trouvent un écho dans les derniers mots d'Edgar :

*Debemos inclinarnos ante el peso
De estos tiempos sombríos. Decir lo que sentimos
No lo que se supone que debemos decir.
Quienes sufrieron más fueron los viejos
Nosotros que somos jóvenes
No viviremos ni veremos tanto*¹² (Parra dans Boyle 2011 : 158).

Au lieu d'une interprétation réductrice du texte, la version Shakespeare/Parra/Castro du *Roi Lear* s'insère dans un contexte trop politique et socialement chargé pour qu'il n'y trouve un écho particulier ; l'analyse de la pièce doit donc en tenir compte. *Lear* soulève des questions philosophiques sur la condition humaine et son rapport au collectif qui entrent inévitablement en résonance avec le vécu des spectateurs chiliens. Certes, dans un théâtre institutionnel associé à une université catholique, les filiations ou les prolongements politiques sont présentés de manière subtile. Malgré cela, susciter une

¹¹ « [...] la « abdicación » al poder de Pinochet después de haber perdido el plebiscito de 1988. Es un significado que la gente me había comentado y cuya atracción es obvia. Pero esta lectura, creo, no puede funcionar a pleno. »

¹² « The weight of this sad time we must obey /Speak what we fell, not what we ought to say./The oldest son hath borne most; we that are young/ Shall never see so much, nor live so long » (Shakespeare dans Boyle 2011 : 158).

prise de conscience de l'époque chez le spectateur fait partie des intentions du metteur en scène qui, pour sa part, considère que les classiques doivent parler du Chili et du monde actuel pour ne pas devenir des objets archéologiques :

Il est nécessaire d'interpréter les œuvres classiques à la lumière des nouvelles tendances, de créer des méthodes et des formes d'analyse en accord avec notre époque, avec l'histoire passée, avec la crise contemporaine, pour rapprocher sur le plan des idées et des émotions, au moyen de nouvelles conceptions esthétiques, les classiques du spectateur d'aujourd'hui. / Il faut des hommes au fait de l'histoire... des artistes qui ne craignent pas la douleur (Castro 1991-1992 : 46 ; nous traduisons).¹³

En revanche, si la mise en scène émane indiscutablement d'un contexte politique précis, en va-t-il de même pour la traduction de Nicanor Parra sur le plan linguistique?

Précisons d'abord que le poète préfère qualifier son travail de « transcription » plutôt que de traduction, car selon lui, « *Lear* est écrit pour un instrument qui est la langue anglaise, donc je voudrais être le transcripteur de cette partition pour un autre instrument qui est la langue espagnole »¹⁴ (Parra dans Hurtado, 1992 : s.p.; nous traduisons). De plus, Parra estime que sa propre antipoésie est liée à l'écriture shakespearienne et à la liberté d'expression inhérente à ce vers où l'on trouve un mélange « d'académie, de rue et de foire ».¹⁵ Parra conçoit l'antipoème comme un « discours dramatique, et un discours dramatique, faut-il ajouter, est un vers blanc shakespearien »¹⁶ (*Loc.cit.* ; nous traduisons). Il ajoute : « j'ai l'impression que j'étais né pour traduire le

¹³ « *Se hace necesario reinterpretar las temáticas de las obras clásicas a la luz de nuevas tendencias, generar métodos y formas de análisis acorde con los tiempos que vivimos, con la historia transcurrida, con la crisis contemporánea para aproximar ideológicamente y emotivamente, a través de nuevas concepciones estéticas, los clásicos al espectador de hoy. / Se requieren hombres al día con la historia... artistas sin miedo al dolor.* »

¹⁴ « *Lear está escrito en un instrumento que es el idioma inglés, entonces, yo quisiera ser el transcriptor de esta composición a otro instrumento que es el idioma español.* »

¹⁵ « *[...] de academia, de calle y de feria.* »

¹⁶ « *[...] un parlamento dramático, y un parlamento dramático, habría que agregar, es un verso blanco shakesperiano.* »

Roi Lear »¹⁷ (*ibid.*). La caractéristique la plus marquante de cette traduction, c'est l'utilisation tout au long du texte d'un langage écartelé entre un espagnol ibérien, avec par exemple l'emploi de la deuxième personne du pluriel (*Habéis hecho*), au lieu de la forme chilienne ou latino-américaine (*han hecho*), et une langue populaire chilienne truffée d'expressions campagnardes,¹⁸ de proverbes populaires : « *quien te quiere, te aporrea* »¹⁹, « *la necesidad tiene cara de hereje* » ou « *aquí hay gato encerrado* »²⁰ (Sepúlveda 1991-1992 : 42). L'emploi des formes vernaculaires cherche à rendre compte de la multiplicité des registres du texte original, une réalité formelle évacuée dans presque toutes les traductions de langue espagnole qu'il a consultées. Ainsi, comme le signale Cabrera Muñoz, la « transcription » de Parra met en relief et juxtapose deux codes différents : le registre populaire et traditionaliste ancré dans un espace-temps particulier et celui associé à une conception théâtrale atemporelle, qui renvoie à l'espace-temps de la fiction (Cabrera Muñoz 2007 : 3). Ainsi obtient-on, d'une part, un « effet » qui rappelle la version originale créée en partie grâce à la coexistence des registres dits « nobles » et « grotesques », exprimés par des insultes et des métaphores et, d'autre part, une légitimation de la tradition orale populaire chilienne, de la poésie vivante, éloignée du monde académique et des normes.

Peu étonnant donc que dans une entrevue avec Maria de la Luz Hurtado, Parra explique les choix qui sous-tendent sa traduction, caractérisée par la transfiguration du langage, la « macération » du texte, la préservation de certains passages dans la langue

¹⁷ « *La sensación que tengo es que yo nací para traducir el Rey Lear.* »

¹⁸ Nicanor Parra est originaire du sud du Chili, de la ville de Chillán plus précisément, et sa sœur, Violeta Parra, a été une des folkloristes les plus importantes du Chili. Les influences du milieu rural sont donc évidentes.

¹⁹ Un équivalent français serait : « Qui aime bien châtie bien ».

²⁰ En français : « Il y a anguille sous roche ».

originale, les choix de ponctuation et la mise en page (Hurtado 1991-1992 : s.p). Pour Hurtado, la « transcription » de l'antipoète cherche à préserver la sonorité des mots et la liberté d'expression inhérente aux vers blancs et aux formes de versification anglaises en général, le contraire donc de la versification française ou espagnole, plus soucieuses des règles et des rimes. Selon Parra, les vrais personnages ne sont ni Kent, ni Lear, ni Gloucester, mais plutôt les propos qui leurs sont attribués. Dans la transcription, il faut accorder la priorité à la sonorité des vers, à leur structure, sans oublier bien sûr le sens qu'ils véhiculent : « c'est très difficile ; il faut faire un travail d'horlogerie poétique pour que les vers coulent et soient reconnaissables »²¹ (*Loc. cit.* ; nous traduisons). Par rapport à cette langue, Parra remarque que dans certains passages, surtout dans les monologues, Shakespeare abuse d'une préciosité baroque qu'il nomme « le mal du siècle » et qu'il faut donc atténuer. Parra compare cette atténuation de la préciosité baroque au moyen de la traduction-transcription à une « macération », de la même manière, dit-il, que dans les cuisines de la campagne chilienne on fait macérer les oignons pour les adoucir (*Loc. cit.*).

Le poète a choisi de laisser en anglais certains passages devenus énigmatiques, même pour les anglophones. La défamiliarisation ainsi obtenue représente un des procédés clé de sa « transcription » :

Il existe une croyance selon laquelle les pièces ont été écrites dans la même langue que celle dans laquelle on les joue au théâtre. On gagne à rappeler constamment au public que ce qu'il entend, c'est une fiction, que la pièce a été écrite dans une autre langue. [...] [j']ai décidé de maintenir le plus possible en anglais : les noms des personnages, les salutations, les mots connus de tout le monde [...] (Parra dans Hurtado, 1992 ; nous traduisons).²²

²¹ « *Eso es muy difícil; es un trabajo de relojería poética lograr que los versos fluyan y sean reconocibles* ».

²² « *Hay una superstición que consiste en creer que el teatro tiene que dar la sensación de que la obra que se representa en un idioma fue escrita en ese idioma. Se gana al decidirnos a recordarle al público en todo*

Suivant la même logique, Parra qui se méfie des règles normatives modifie et retravaille la ponctuation. Dans sa « transcription », il a éliminé le plus de signes de ponctuation comme les virgules et les points et il propose une mise en page semblable à celle de ses anti-poèmes car, d'après lui, il faut se passer de la ponctuation à l'écrit : « Quand on parle, on n'emploie pas de ponctuation ; pourquoi l'employer à l'écrit? C'est un poids mort. À l'époque de la cassette et du CD, on lira de moins en moins et, heureusement, le problème de la ponctuation disparaîtra »²³ (*Loc. cit.*).

Voici un exemple, tiré de l'acte II, scène 2, où l'on voit comment Parra modifie la ponctuation et la mise en page :

Kent *Por granuja por pícaro por traga-sobras*
Despreciable
engreído
miserable
Eres un delator
un hijo de puta
Presumido
rastrero
zalamero
Sangre de horchata
Arribista cobarde
Caballero nonato de
/cincuenta libras
Holgazán insolente
Cuya hacienda cabe en una maleta

momento que lo que oye es una ficción, que la obra fue escrita en otro idioma. [...] [r]esolví dejar en inglés todo lo que sea posible: los nombres de los personajes, los saludos, palabras que conoce todo el mundo. [...] »

²³ « Cuando hablamos no usamos la puntuación, entonces, ¿porqué (sic) se va a usar cuando se escribe? Es un peso muerto. En esta era del cassette y del compact disk, cada vez vamos a leer menos y va a desaparecer, felizmente, el problema de la puntuación. »

Tres tristes trajes al año

Patas hediondas

Empañador de espejos

Sí

Lacayo experto en genuflexiones

Pero que no es más que un engendro ruin

De granuja alcahuete

Cabrón

Hijo y nieto de perra descastada.

Te daré una paliza hasta hacerte chillar

Si te atreves

A negar una sílaba de tu currículum²⁴

(Parra dans Grass 2008 : 16).

Le découpage du texte efface les signes de ponctuation, et exige avant tout une lecture attentive de la part du comédien pour échapper à la tentation de déclamer le texte. Pendant les répétitions, Parra a averti les comédiens de ne pas « manger » les mots, de trouver le sens de chacun d'entre eux à tout moment (Hurtado *op. cit.* : s.p).

Par ailleurs, le lecteur canadien remarquera sans doute dans cette traduction de *King Lear* plusieurs similitudes avec la « tradaptation » de *Macbeth* par Michel Garneau (1978). L'emploi des vernaculaires dans les deux versions est la ressemblance la plus évidente. Dans les deux textes, en outre, les auteurs entremêlent des vernaculaires contemporains (du Chili et du Québec) avec des formes archaïques, ce qui produit un double effet quelque peu paradoxal d'éloignement temporel et de proximité. Cependant, la fonction de la traduction de Parra est différente de celle de la tradaptation de Garneau.

²⁴ « *A knave, a rascal, an eater of /broken meats; a base, proud, /shallow, beggarly, three-suited, /hundred-pound, filthy worsted-/stocking knave; a lilly-liver'd, /action taking knave; a whorson, /glass-gazing, super-serviceable, /sinical rogue; one-trunk-inheriting /slave; one that would'st be a /bawd, in /way of good service, and /art nothing but the composition of /a knave, beggar, coward, pandar, /ant the son and heir of a mungrel /bitch: one whom I will beat into /clamorous whining, if thou deny'st /the least syllable of thy addition* » (Shakespeare dans Grass, 2008 : 16).

Selon Annie Brisset, le travail de Garneau a une visée perlocutoire parce qu'elle introduit « un ensemble de transformations qui confèrent au texte d'arrivée une fonction persuasive ou incitative. Cette fonction, absente du texte de départ, est de nature à induire certains comportements chez le récepteur » (*Op. cit.* : 195). Mais, contrairement à Parra, Garneau « localise » le texte de Shakespeare au Québec en y transposant, par exemple, le nom des personnages et des lieux et en atténuant tout ce qui renvoie au monde « anglais » de sorte que le récit shakespearien de la spoliation d'un pays coïncide avec le récit nationaliste et identitaire québécois et avec les termes et métaphores de la poétique des chantres de l'indépendance comme Miron ou Chamberland à la veille du premier référendum sur la souveraineté du Québec.

Comme le montre l'analyse de Brisset, le *Macbeth* de Garneau s'inscrit dans un contexte politique québécois spécifique où la pièce de Shakespeare/Garneau « est tout aussi tributaire des stéréotypes littéraires de son époque et de son lieu de production » (*op. cit.* : 257). Les intentions de Parra ne sont pas d'ordre nationaliste, d'abord parce que la situation linguistique de l'espagnol chilien n'est pas comparable à celle du français québécois. Il n'est pas urgent au Chili de légitimer une langue commune et publique et encore moins d'affirmer une indépendance politique et culturelle par rapport à l'Espagne ou à d'autres puissances hégémoniques de la région.

Malgré les différences évidentes entre ces contextes discursifs, il faut noter que la version de Parra a été créée dans un Chili post-dictature en quête d'une nouvelle démocratie. Ce contexte exerce nécessairement une influence sur la réception de la pièce. Pour Catherine Boyle, « le langage [dans *Lear* : *rey & mendigo*] se transforme en une métaphore vivante de l'intense problématique de l'espace démocratique, de l'inclusion de

ce qui est " au-delà " (géographiquement, politiquement, idéologiquement) une fois que le changement s'est opéré » (Boyle 2011 : 159).²⁵

La traduction de Parra a été peu étudiée au Chili, mais certains la considèrent comme l'apogée de sa carrière d'antipoète (Cabrera Muñoz 2010). En revanche, la lecture politique, celle d'une revendication de la démocratie chilienne, est moins évidente. On peut y voir tout au plus une volonté de démocratiser l'expérience shakespearienne par l'usage de cette langue populaire et folklorique chilienne qui redonne au texte source ses qualités « barbares » ou « grotesques » gommées dans certaines traductions espagnoles. Conformément au projet antipoétique, la rencontre de Parra avec Shakespeare lui permet « de *dés-endécasyllaber* la poésie »²⁶ et de l'arracher de la poésie académique, ce « paradis du solennel imbécile ».²⁷ Si cette traduction a une visée perlocutoire, celle-ci est bien plus antipoétique que politique.

1.4 La traduction théâtrale : quelles spécificités?

Malgré le regard que la traductologie et les études théâtrales ont porté au phénomène de la traduction dramaturgique, les efforts de théorisation sont encore balbutiants, affirmation encore plus vraie dans le contexte chilien. D'abord, une grande partie des études ne font que reprendre les études antérieures et les notions de *playability*, *performability*, *physicality*, etc., sans pour autant les définir. D'autres articles, de nature plus prescriptive, proposent une série de « stratégies plus ou moins spécifiques, qui se

²⁵ «El lenguaje [en *Lear, rey & mendigo*] se transforma en una metáfora viviente de la intensa problemática del espacio democrático, de la inclusión de lo que está más allá (geográficamente, políticamente, ideológicamente) una vez que se haya producido el cambio. »

²⁶ Référence à un des poèmes de Parra, où il affirme, en espagnol que « *la poesía chilena se endecasilabó. ¿Quién la desendecasilabaré? El desendecasilabador* ».

²⁷ Référence au poème de Parra « *La montaña rusa* » (*La montagne russe*) : « *Durante medio siglo/la poesía fue/el paraíso del tonto solemne./Hasta que vine yo/Y me instalé con mi montaña rusa./Suban, si les parece. Claro que yo no respondo si bajan/Echando sangre por boca y narices.* »

résumant à certaines orientations en fonction du rapport texte/représentation » (Regattin 2004 : 157). Ces stratégies présupposent une spécificité tout au moins processuelle de la traduction théâtrale, qui la distinguerait des autres genres littéraires. La plupart de ces études se limitent à une analyse prescriptive de la traduction théâtrale, en reléguant au second plan les autres éléments importants à considérer. Regattin indique comment, dans les dernières décennies, des chercheurs comme André Lefevere, Sirkku Aaltonen, Annie Brisset ou Louise Ladouceur ont ouvert les voies de cette recherche, en considérant dans quelle mesure le système littéraire de la culture cible détermine la traduction, la mise en scène comme système d'énonciation semi-autonome ou comment les choix de traduction varient selon les contextes socio-historiques et discursifs ou encore, suivant l'évolution des conventions théâtrales (*loc. cit.* : 167).

Pour certains, l'idée d'une spécificité propre à la traduction théâtrale relève d'un regard normatif sur la pratique, dans un esprit universaliste qui néglige les particularités culturelles, sociales et esthétiques propres à chaque auteur et à chaque œuvre, et relevant de sa culture d'origine. Appliquer les mêmes stratégies de traduction pour traduire une pièce de Feydeau ou de Molière, par exemple, s'avérerait réducteur pour traduire un Beckett ou un Valère Novarina. En outre, cette prétendue spécificité s'appuie sur des principes et des critères qui ne sont ni universels, ni tributaires du théâtre : par exemple, la « facilité à mettre en bouche », généralement attribuée à un théâtre plus proche du réalisme, est peu utile au moment de traduire les pièces de Daniel Danis.

À cet égard, la théorie du *skopos* offre une solution pertinente pour sortir de l'impasse créée par ces écrits prescriptifs. Cette approche fonctionnaliste permet des stratégies de traduction choisies ou développées en fonction des particularités esthétiques

et artistiques de la pièce (à travers son analyse) et en tenant compte d'un objectif (sa mise en scène), objectif qui justifie la traduction du texte en fonction d'un contexte spatio-temporel concret et particulier. Le chapitre suivant aura pour objet de décrire cette approche et de montrer pourquoi et comment elle peut s'appliquer aux particularités du *Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis.

CHAPITRE II

La théorie du *skopos* et la traduction du *Chant du Dire-Dire* en espagnol chilien

À la suite du bilan théorique concernant la spécificité de la traduction théâtrale, nous avons constaté que la plupart des notions opératoires (*playability*, *performability*, théâtralité) proposées aux traducteurs pour rendre cette spécificité sont limitées et qu'elles imposent des critères et des stratégies *a priori* sans prendre en considération les particularités esthétiques des textes ni leur contexte de production. Faute d'outils conceptuels appropriés à la traduction théâtrale, l'approche fonctionnaliste incarnée dans la théorie du *skopos* (Hans Vermeer, 1978) offre un modèle adapté à la complexité du transfert d'une pièce de théâtre entre une culture source et une culture cible, avec toutes les étapes qui s'y attachent : depuis la lecture du texte étranger jusqu'aux répétitions et aux représentations, en passant par la traduction interlinguistique proprement dite.

Dans ce chapitre, la théorie fonctionnaliste sera d'abord décrite pour ensuite exposer de manière détaillée le *skopos* ou l'objectif de notre traduction, en espagnol chilien, de la pièce *Le chant du Dire-Dire* de Daniel Danis, à savoir la représentation de la pièce à Santiago du Chili par la compagnie *Tiatro*. La place de cette compagnie dans le milieu théâtral professionnel de Santiago sera aussi expliquée, ainsi que le projet de mise en scène qui lui est destiné, ce qui permettra de circonscrire le projet de traduction et de déterminer quelles seront les stratégies appropriées au but assigné au texte d'arrivée.

2.1 Cadre théorique de la recherche : la théorie du *skopos*

La théorie du *skopos* est une approche fonctionnaliste de la traduction élaborée par Hans Vermeer (1978). Elle postule que la traduction d'un texte est une action (d'après la théorie de l'action traductionnelle de Hölz-Mänttari (1984).²⁸ La traduction est vue comme une action humaine et, en tant que telle, nécessairement orientée vers un but : « *Vermeer defines human action as intentional, purposeful behavior that takes place in a given situation ; it is part of the situation at the same time as it modifies the situation [...]* » (Nord 1997 : 11). Cette action traductionnelle produit un texte d'arrivée (*target text*) dont le but ou *skopos* doit être établi préalablement par le traducteur, au besoin avec le donneur d'ouvrage (*initiator* ou *commissioner*). Dans certains cas, il est possible que le traducteur soit aussi l'initiateur du projet. C'est le cas d'un metteur en scène qui produit sa propre traduction. De ce fait, « *a skopos is intended by the translator; a function is inferred from certain features of a text and/or its socio-situational embedding [...] and then ascribed to a text by a recipient* » (Vermeer 1996 : 7).

Tous les choix de traduction sont subordonnés à ce *skopos*, c'est-à-dire à la *fonction* assignée au texte d'arrivée définie suivant le contexte de communication qui sera le sien et suivant l'usage et les usagers (*addressees*) auxquels il est destiné. Pour Vermeer, tout acte de traduction (*translational act*) repose sur un *skopos*. Un même texte de départ peut donc aboutir à des traductions différentes si elles répondent à des usages

²⁸ Le principe essentiel de la théorie du *skopos* est issu du schéma de la communication proposé par Karl Bühler, à savoir que tout acte de communication est orienté vers un but. Bühler distingue trois fonctions selon que la communication est axée sur le destinataire (fonction expressive), sur le destinataire (fonction conative) ou sur le message (fonction référentielle). Jakobson a ajouté trois nouvelles fonctions selon que la communication privilégie le contact entre les interlocuteurs (fonction phatique), le fonctionnement du code ou de la langue proprement dite (fonction métalinguistique) et enfin la forme du message (fonction esthétique). Autrement dit, la théorie du *skopos* pose concrètement l'acte traductif comme un acte de *communication* et introduit la traduction dans le champ de la pragmatique.

différents. Autrement dit, le texte original n'est plus l'unique repère du traducteur : selon cette approche, on tient compte du fait que le texte traduit n'a pas forcément la même *finalité* que son original. Par conséquent, chaque projet de traduction exige une analyse *préalable* de la fonction du texte d'arrivée et du contexte de communication qui lui est propre : « *[w]hat the skopos states is that one must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The theory does not state what the principle is : this must be decided separately in each specific case [...]* » (Vermeer 2000 : 228).

À la différence des tentatives de modélisation antérieures, le modèle du *skopos* présuppose que la traduction est un acte de communication distinct de celui qui a produit le texte source. Autrement dit, il ne repose pas sur le principe que les deux textes ont *ipso facto* la même finalité, mais il n'exclut pas non plus cette possibilité. Longtemps considérée comme le critère le plus important pour juger la qualité d'une traduction, la notion de « fidélité » au texte original est désormais remplacée par celle d'« adéquation » au *skopos* du texte cible. Contrairement à certaines interprétations erronées du modèle, le principe d'adéquation n'exclut pas qu'un texte puisse être traduit en conformité exacte avec l'original, et même que le texte puisse être traduit mot pour mot sans changer l'ordre des mots si tel est l'objectif expressément demandé par l'utilisateur.²⁹ Inversement, le *skopos* n'est pas synonyme d'adaptation systématique de l'original. Là encore, l'adaptation est

²⁹ À titre d'exemple, il arrive qu'un metteur en scène préparant une nouvelle traduction d'une œuvre écrite dans une langue qu'il ne connaît pas demande à un locuteur de cette langue une version littérale absolue, c'est-à-dire mot pour mot et sans changer l'ordre des mots de l'original. Quand André Brassard et Michel Tremblay ont monté certaines pièces de Tchekhov, ils ont travaillé parallèlement avec ce type de versions et avec des traductions françaises et anglaises dites conventionnelles. À l'extrême opposé, on trouve la *traduction signalétique*, utilisée par exemple dans les laboratoires pour la veille scientifique. Dans ce cas, le laboratoire pourra demander que seuls des mots clés d'un article publié dans une langue étrangère soient traduits. À partir de ces « descripteurs », le client décidera s'il est utile de faire traduire certaines parties du texte ou bien le texte entier. La gamme des usages et des finalités d'une traduction est donc très large.

une modalité possible sur le spectre de toutes celles qui existent. Le statut du texte source est simplement relativisé en fonction du *skopos* du texte cible en même temps que la configuration de chaque nouvelle traduction découle de sa finalité propre. Signalons que ce modèle a aussi le mérite d'intégrer les *agents* qui interviennent dans le processus de traduction et de donner au traducteur la place centrale qui lui revient dans ce processus.

2.2 Le choix du texte

Bien que le choix de traduire un texte plutôt qu'un autre relève en bonne partie des goûts personnels, deux raisons justifient notre choix de la pièce de Danis en vue de sa production dans le contexte théâtral chilien actuel.

2.2.1 La « pulsion du traduire »

En 1984, dans l'introduction de son ouvrage capital, *L'Épreuve de l'étranger*, Antoine Berman parlait d'une visée métaphysique de la traduction à laquelle s'attache une « pulsion du traduire », un « [...] *désir* de traduire qui constitue le traducteur comme traducteur, et que l'on peut désigner du terme freudien de *pulsion* puisqu'il a, comme le soulignait Valéry Larbaud, quelque chose de « sexuel » au sens large du terme » (Berman 1984 : 21). Cette visée métaphysique, identifiée dans « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin vise par la traduction à rejoindre la « langue pure » qui transcende la multiplicité babélique des langues. Dans le projet qui nous occupe ici, la « pulsion de traduire » n'est pas liée à la tâche décrite par Benjamin : celle-ci concernait la traduction de la poésie et des textes sacrés. Notre traduction a une tout autre finalité. Pourtant, la pulsion de traduire définie par Berman s'y applique en raison des difficultés que présente la langue de Danis. Et ce sont justement ces difficultés qui nous poussent tout au moins à essayer de « faire jouer la langue maternelle » (*op. cit.* : 22), d'ouvrir et d'élargir la

langue espagnole, dans sa version chilienne, trouvant une manière de nous rapprocher de celle du dramaturge. La « pulsion du traduire » dans ce projet se manifeste comme un défi propre au phénomène de la traduction vers l'espagnol et non pas comme la prise de conscience d'une quelconque pauvreté de cette langue par rapport au français.

2.2.2 La dramaturgie franco-canadienne à Santiago du Chili

Dans un autre ordre d'idées, le choix du *Chant du Dire-Dire* s'explique par le souci de diversifier la dramaturgie étrangère représentée au Chili, en particulier à Santiago où la plupart des textes étrangers contemporains (mis à part les textes canoniques) montés dans une langue autre que l'espagnol sont de provenance européenne, principalement de la France, de l'Allemagne et de la Grande-Bretagne (Grass 2008). À ce jour, la dramaturgie canadienne d'expression française est presque inconnue au Chili. Au cours des vingt dernières années, nous avons relevé en tout trois mises en scènes de textes franco-canadiens : *Albertine, en cinq temps*, créée par le théâtre ICTUS en 1993, deux versions des *Belles-Sœurs*, la première en 1987 dans une mise en scène de Gustavo Meza et la seconde en 2005 dans une mise en scène d'Elsa Poblete, ainsi qu'une version de *Littoral* créée en 2007 par des étudiants de théâtre en fin de programme (Pelegrini 2010 : 8). À part ces trois productions, l'intérêt de monter des auteurs canadiens y compris québécois semble très limité. Cela tient sans doute à la méconnaissance de cette dramaturgie dans le milieu chilien habitué à chercher de nouvelles formes dramaturgiques en Europe.

Traduire des auteurs contemporains du Canada, en particulier des auteurs québécois, ouvrirait l'éventail des possibilités esthétiques qui se présentent aux artistes chiliens. Depuis une vingtaine d'années, la dramaturgie québécoise contemporaine a

attiré l'attention des metteurs en scène étrangers, entre autres, grâce à sa présence dans plusieurs festivals internationaux :

[...] l'écriture québécoise s'est elle-même considérablement transformée [...]. Plus variée, et souvent plus complexe, sur le plan formel, plus littéraire et plus « planétaire » dans ses préoccupations, plus dégagée de la prise de parole et d'un certain réalisme qui avait longtemps dominé, elle convient sans doute davantage, désormais, aux modernités étrangères [...] (Pavlovic 2000 : 47)

Au Mexique comme en Europe, la dramaturgie de Danis a suscité l'intérêt de compagnies et de metteurs en scènes parmi les plus variés, sans doute grâce au travail langagier proposé par l'auteur, mais aussi en raison de ses thèmes qui entrent en résonance avec une pléthore de contextes. On peut donc présumer que *Le chant du Dire-Dire* intéresserait le public de Santiago du Chili aussi bien que le milieu théâtral professionnel.

2.3 La compagnie *Tiatro* dans le milieu théâtral professionnel de Santiago

Après avoir expliqué le choix du texte et l'importance de ce projet dans le contexte du théâtre présenté à Santiago, une brève description de la place de la compagnie *Tiatro* dans le milieu théâtral professionnel à Santiago s'impose, vu qu'elle assurera la future mise en scène du *Chant du Dire-Dire*. *Tiatro* est une compagnie chilienne émergente³⁰ établie dans la capitale du pays, Santiago, et fondée en 2006 par les comédiens Mauricio Quevedo et Andrea Pelegri lorsqu'ils terminaient leur formation d'acteurs à la Pontificia Universidad Católica de Chile (Université Catholique du Chili).

La compagnie fait appel à d'autres artistes et comédiens choisis en fonction des besoins

³⁰ Nous avons décidé d'employer le terme « émergent », malgré les questions qu'il soulève. À quel moment une compagnie n'est-elle plus émergente? Quelles sont les critères d'émergence d'une compagnie: les années d'expérience? Ses moyens financiers? Le public qui assiste à ses spectacles? Le fait de ne pas être repérées par la critique professionnelle? Selon le Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ), un artiste dit émergent, ou de la relève, compte un maximum de cinq ans de carrière. Pour le Conseil des arts du Canada (CAC), un artiste en début de carrière doit avoir au moins deux ans d'expérience professionnelle et être formé par une institution reconnue. La compagnie *Tiatro* cadre donc avec ces critères, si l'on pense que sa première pièce a été créée en 2006 et que tous les membres ont terminé leur formation en 2007. (*Conseil de la Culture du Bas-Saint-Laurent* s.d :s.p.)

et de la spécificité artistique de chaque projet. Au fil des années, certains créateurs sont devenus de réels collaborateurs ayant participé à deux productions ou plus, sans pour autant être considérés comme des membres de la compagnie puisque les décisions artistiques et esthétiques sont prises par Quevedo et Pelegri. Le seul artiste dont le statut se rapproche de celui des membres fondateurs est le comédien Daniel Gallo, qui a participé à quatre des cinq productions de la compagnie.³¹

Échelonnées entre 2006 et 2009, les cinq productions de la compagnie sont les suivantes : deux créations collectives, *Porque sí* (Parce que) et *2010 instrucciones de uso* (2010, mode d'emploi) respectivement présentées en 2006 et 2009 ; une pièce de l'auteur américain David Rabe, *Hurlyburly*, présentée à Santiago en 2008 dans le cadre du *I^{er} Festival de dramaturgie américaine* ainsi que deux laboratoires portant sur des textes canoniques : *Mademoiselle Julie* (2007-2009) d'August Strindberg et *Caligula* (2008) d'Albert Camus. Trois de ces pièces ont été présentées dans des salles de théâtre professionnelles et ont généré des revenus tandis que les deux laboratoires n'ont été ouverts qu'à un public restreint (collègues, étudiants de théâtre, professeurs de l'université). Ce sont les membres de la compagnie qui ont traduit en espagnol *Hurlyburly* (traduction de Quevedo) et *Caligula* (traduction de Pelegrí). Ces traductions ont été entreprises en fonction de projets de mise en scène, ce qui montre l'intérêt que la compagnie porte depuis ses débuts à la dramaturgie étrangère aussi bien qu'à la fonctionnalité de la traduction, car celle-ci est envisagée dans le contexte spécifique des projets artistiques dans lesquels on veut l'insérer. La qualité du travail de la compagnie et le sérieux de sa démarche sont attestés par les différents prix reçus : Prix de la mise en

³¹ Voir l'entrevue d'Andrés Mancini intitulée *Los medios de prensa tradicionales no avalan las actividades de las compañías jóvenes* (Les médias traditionnels n'appuient pas les activités des jeunes compagnies). (Mancini 2008).

scène et de la scénographie pour la pièce *Porque sí* au *II^e Festival d'avant-garde scénique*, Mention honorable pour la mise en scène et Prix d'interprétation masculine et féminine au *VI^e Festival des nouveaux metteurs en scène* de l'Université du Chili, et Prix d'interprétation féminine au *I^{er} Festival de dramaturgie américaine* pour la pièce *Hurlyburly*.

En tant que compagnie émergente, *Tiatro* n'est affiliée ni à un théâtre institutionnel, ni à un théâtre privé. De ce fait, la plupart des projets de mise en scène sont conçus de façon indépendante, sans recevoir d'« appui au fonctionnement » d'une instance publique ou privée. La compagnie tire profit de cette réalité en explorant des lieux dits non traditionnels : une maison squattée au centre-ville, le salon d'une maison transformée en salle de théâtre ou encore, une salle de répétition. Les seuls projets qui ont bénéficié d'un soutien financier sont *Hurlyburly* et *Caligula*, lesquels ont été subventionnés par l'Institut américain de la culture et l'Université Catholique du Chili, respectivement. En conséquence, bien qu'active dans le milieu théâtral de Santiago, la compagnie jouit d'une certaine réputation sans être pour autant célèbre.

Il faut noter que des compagnies sont fondées chaque jour à Santiago : la région compte environ six millions d'habitants³² et une quinzaine d'écoles professionnelles de théâtre. En créant leur propre compagnie, les finissants des lieux de formation veulent assurer leur avenir professionnel, d'où la difficulté pour les compagnies émergentes de percer dans un milieu théâtral si actif où l'on présente environ soixante-quinze pièces par mois d'une saison qui va de mars à janvier de l'année suivante (*Soloteatro* s.d. : s.p.). Vu

³² Dans *Chile : Ciudades, pueblos, aldeas y caseríos* (INE [institut national de la statistique], 2005), la population urbaine de la Région métropolitaine de Santiago s'établissait à 5.822.316 habitants. En 2011, le chiffre a probablement augmenté.

que *Tiatro* est une compagnie émergente, moyennement connue, le nombre de spectateurs qui assistent à ses créations est limité : entre vingt et trente spectateurs par représentation, tout au plus une centaine quand la capacité de la salle le permet. On peut prévoir qu'à Santiago, le public de la future mise en scène du *Chant du Dire-Dire* sera restreint puisque la pièce sera probablement présentée dans une petite salle ou dans un lieu non traditionnel.

2.4 Le projet de mise en scène

2.4.1 *La Fable et les consignes de mise en scène*

La mise en scène cherchera principalement à mettre en valeur la recherche langagière propre à l'esthétique danisienne et d'y subordonner tous les autres éléments constitutifs de la fable. Le projet scénique mettra en relief les multiples fonctions de la parole dans la pièce, du triple point de vue thématique et symbolique aussi bien que stylistique. Nous entendons la notion de « fable » au sens brechtien :

[elle] ne correspond pas simplement à un déroulement de faits tirés de la vie en commun des hommes [...], ce sont des processus ajustés dans lesquels s'expriment les idées de l'inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes. Ainsi les personnages ne sont pas seulement des reproductions de personnes vivantes, ils sont ajustés et modelés en fonction des idées (Brecht 1978 : 107)

Brecht en donne un exemple avec son interprétation de la fable de *Hamlet* (*op. cit.* : 91-92). Selon l'auteur allemand, le metteur en scène est obligé d'articuler des fables selon les intérêts et besoins du public contemporain. Ici, le sens donné à cette relecture est politique, comme dans toute la théorie brechtienne, mais l'idée d'une interprétation de la fable faite par le metteur en scène sert notre propos.

Dans notre lecture de la fable de Danis³³, *Le chant du Dire-Dire* est l'histoire du retour aux origines de la race humaine, du retour à son état primordial avant la culture, à « un âge d'or » (Blonde 2003 : 103), histoire présentée métaphoriquement à travers celle des frères Durant. Craignant le silence de leurs enfants adoptifs, les parents Durant décident de créer ce mystérieux objet, le Dire-Dire, pour qu'ils puissent parler. Or, avec cet objet « on [...] appell[e] de très loin le chaos » (Danis 2006 : 14) ; ainsi, dès que les frères Durant sont capables de parler, une série de catastrophes surviennent, à commencer par l'orage initial qui tue le père et la mère et qui donne son talent musical à Noéma, la sœur. Pendant le reste de la pièce, les trois frères essaient, sans succès, de redonner la parole à leur sœur qui, après avoir tourné dans les bars de la région, est rentrée dans un état catatonique. À la fin de la pièce, les frères Durant renoncent à leur espoir de guérir Noéma et, fuyant le monde civilisé, s'enfoncent dans la forêt pour que leur sœur puisse épouser le Tonnerre, et ensuite pour se percer les tympanes, se crever les yeux et se couper la langue. Les frères Durant atteignent alors un état de neutralité, de pureté, tel que Danis l'annonce en exergue : « Loin de tout regard, de tout bruit, de toute parole prononcée, loin au-dedans de son corps, plongé dans le silence du silence, l'être peut secrètement s'unir à son âme-étant *pour atteindre une indifférence à la vie et à la mort afin de laisser monter, en son corps, la pureté* » (*op. cit.* : 9 ; nous soulignons). Cette mutilation, qui met fin non seulement à la fiction recréée par les personnages, mais aussi à leur vie dans la fable, symbolise la conclusion d'une quête humaine vers la pureté.

C'est cette quête de pureté, de neutralité et d'austérité que nous voudrions mettre en valeur dans la mise en scène. La parole tiendra donc le rôle principal, en construisant

³³ La fable proposée par Danis sera décrite au chapitre IV.

l'espace, le temps et les personnages à travers les rythmes, la musicalité des mots et les figures de style proposés par Danis. Il s'ensuit que la traduction portera une attention particulière à la sonorité des mots et à la construction poétique du langage. Tous ces éléments vont circonscrire le jeu du comédien puisqu'ils s'éloignent de la construction réaliste et référentielle des personnages et mettent l'accent sur des principes formels.

Ce n'est pas un effet du hasard si Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon évoquent l'importance de la parole pour déterminer la rhétorique du jeu dans le théâtre contemporain : « La notion [de se laisser traverser par le texte] n'est pas nouvelle [...]. Elle donne assurément au travail d'acteur une dimension abstraite, fragile, qui installe la mise en scène dans le champ du sensible. La recherche rythmique ou musicale supplante alors toute approche référentielle » (Ryngaert et Sermon 2006 : 105). Dans le cas présent, le jeu du comédien se déploie entre le chœur, le dialogue, le commentaire et la narration, dans les registres les plus variés, en passant par des répliques truffées d'expressions populaires et de passages poétiques écrits dans un français recherché. Le comédien devient un « sujet rhapsodique », « à la fois intérieur et extérieur à l'action » (Sarrazac 2005 : 70) sans s'inscrire dans un registre psychologiste. Dans le même sens, Alain Françon, metteur en scène français de la pièce, signale que « [c]ette mobilité qu'il faut pour être tantôt dans l'ordre de la parole qui narre, tantôt dans l'effectif, le concret et la violence d'une situation est une démarche formidable pour un acteur. Cela éloigne beaucoup de la psychologie » (Françon dans Danis 2005 : 4).

Une deuxième consigne de mise en scène soulignera la nature fictive et artificielle de la pièce de Danis : d'emblée, avec le « dire » 1, *Émerger pour le temps des partages*,

le public assiste à une représentation, construite et fictive.³⁴ Ainsi, tous les éléments de la mise en scène mettront en évidence l'artificialité de l'œuvre : pas d'illusion, pas de quatrième mur, pas de référence à la réalité sociale ou politique des spectateurs. La pièce, suivant notre lecture, traite de sujets universels et transversaux par rapport à l'expérience humaine.

En raison de son esthétique, le texte est complexe à saisir. Il exige un public attentif. Le texte imprimé compte soixante-treize pages : en lisant la pièce à un débit raisonnable pour la compréhension, il faudrait compter deux heures et demie de spectacle. La suppression de certains passages jugés superflus doit être envisagée considérant que, selon notre expérience de la fréquentation des théâtres à Santiago, la durée moyenne d'un spectacle est d'environ une heure et quarante-cinq minutes. Les coupures se justifient aussi par certaines critiques subies par la pièce lors de sa représentation à Montréal en 1998. De manière générale, la presse reproche au texte une lourdeur et une complexité extrêmes.³⁵ Ainsi, des « dire » comme *Les eaux fortes de nuit*, *Le calfeutrage des fenêtres contre les vents-songes* ou l'une des trois variations de *L'heure des soins d'amour* pourraient être supprimés, car ils répètent des idées exprimées dans les autres « dire » sans y apporter de nuances. De même, il serait possible éventuellement d'éliminer certains dialogues à l'intérieur d'autres « dire » pour alléger le texte.

³⁴ La pièce n'est pas divisée en tableaux ou scènes, mais en « dire ». Voir le chapitre IV pour une analyse détaillée.

³⁵ Voir la section sur la réception critique de la pièce dans le chapitre IV.

2.4.2 La conception de l'espace scénique et les accessoires

La mise en scène sera d'une austérité absolue. En ce qui concerne la scénographie, l'espace sera presque dépouillé d'accessoires, loin de tout effet de récréation d'espaces dramatiques, déjà définis par la parole, comme la maison des frères Durant ou le château de la Savane. Comme le suggère Nadine Desrochers (1999 : 125), la plupart des espaces sont créés par le récit et la narration. Il n'est donc pas nécessaire de les rendre explicites et manifestes. Si l'on cherche à situer l'action de façon trop concrète dans un lieu ou à une époque donnés, on peut facilement « sur-contextualiser » la pièce, comme on l'a d'ailleurs fait dans certaines productions québécoises des pièces de Danis (David 2002 : 211-212). On s'approcherait ainsi dangereusement d'une mise en scène mimétique qui neutraliserait les multiples possibilités proposées aux spectateurs par la parole de Danis. Son recours à des figures de style comme l'hypotypose ou la personnification permettrait d'élever tous les détails et les éléments quotidiens de la pièce à un statut poétique (Blonde, 2003 : 94) et, en conséquence, de créer des images au moyen de la parole au lieu d'illustrer cette parole. Selon la lecture du texte proposée, l'idée de matérialiser les éléments qui sont décrits irait à l'encontre de l'essence d'une pièce dont les protagonistes sont précisément la parole et la langue, au niveau stylistique et symbolique.

Pour éviter de surcharger l'espace scénique ou de recréer des lieux de manière tangible, nous nous inspirerons des installations d'art contemporain, en particulier celles des artistes comme Pier Paolo Calzolari ou Gary Hill (notamment son installation *And sat down beside her*, présentée à Paris au Centre Pompidou en 1990) de manière à créer un espace minimaliste, peint en blanc, composé d'une série de structures géométriques

abstraites (Figure 3, page 58). Cela aura comme avantage de permettre aux comédiens de se déplacer partout sur scène selon les besoins de la mise en scène. Cette construction spatiale se voudra une abstraction, un lieu ouvert permettant un jeu de niveaux et de positions corporelles. Ainsi, comme dans la photo de l'installation de Hill, les comédiens pourront se placer sur les structures blanches, soit individuellement, soit collectivement, selon les besoins narratifs de la fable.

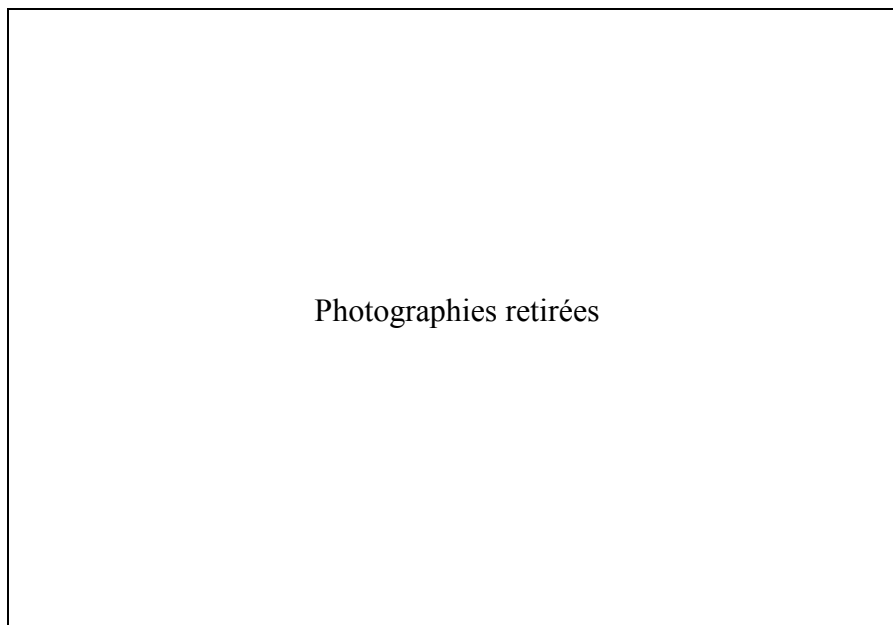


Figure 3 : *And sat down beside her*, Gary Hill, 1990, Centre Pompidou

En ce qui concerne le choix de la salle, nous voudrions travailler dans un endroit non traditionnel : un hangar ou même une galerie d'art. Nous pensons notamment aux espaces du centre culturel Matucana 100, à Santiago (Figure 4, page 59) où l'on peut facilement explorer un jeu de proximité entre interprètes et spectateurs, sans nécessairement proposer un dynamique qui se rapproche de l'« *Environmental Theatre* » (1973) défini par Richard Schechner où le public n'est pas séparé des comédiens, ni un

théâtre in situ (*site-specific theatre* ou *site-specific performance*), esthétique qui cherche à imbriquer le récit de la pièce avec la « narration de l'espace » (Kaye 2000 : 54), c'est-à-dire où les histoires et les signes de cet espace deviennent une partie essentielle de la production.

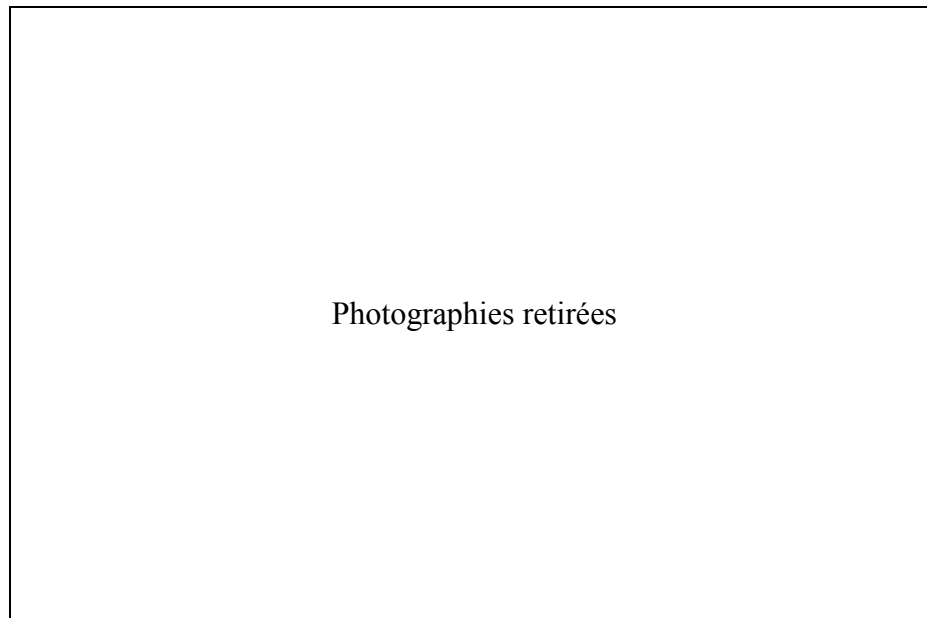


Figure 4 : une galerie du Centre Culturel Matucana 100 à Santiago.

Dans le cas présent, nous voudrions un endroit non traditionnel, de petite taille pour accueillir un public restreint (un maximum de 25 spectateurs par représentation) qui ne peut faire autrement que d'être situé à proximité de l'action, pour permettre justement aux comédiens d'explorer des registres vocaux et corporels plus subtils, difficilement appréciables dans un espace trop vaste où les comédiens sont obligés de projeter la voix au lieu de travailler dans des registres plus nuancés. En guise de contre-modèle au projet envisagé, mentionnons que dans la pièce la plus récente de Danis, *Mille anonymes*, présentée en 2011 au FTA et mise en scène par le dramaturge lui-même à l'Espace Go,

les acteurs ont utilisé des micros afin de créer des jeux vocaux et des effets électroniques audibles pour le public. Sans les micros, il aurait été impossible d'apprécier la subtilité de ces nombreux effets vocaux.

Au lieu de situer les personnages dans un lieu concret et à une époque précise, nous voudrions placer l'espace scénique dans une temporalité anhistorique afin de mettre en relief les éléments mythiques et fantastiques de la pièce : la nature toute-puissante, le « talent » surnaturel de Noéma, etc. Les personnages doivent apparaître sur scène le temps de raconter leur histoire, déjà terminée, et disparaître après le temps de la représentation (Hemmerlé 2001-2002 : 16-17). Ils appartiennent *a priori* au royaume de la fiction car l'auteur les place sciemment dans un contexte indéterminé. Ils sont avant tout définis par un langage inventé. Il nous paraît donc important de les situer dans un endroit onirique, comme le souhaite par ailleurs Danis : « [j]e suis violenté quand on ramène mes personnages dans un endroit historisant [...]. Dans *Le Chant du Dire-Dire* c'est la même chose. Si on historicise les personnages, on ne raconte plus leur endroit mythologisé » (Danis 2005 : 4).

En conséquence, la traduction ne cherchera pas à transposer l'action de la pièce dans un lieu rural du Chili, d'abord parce que les indices spatiaux de l'action ne sont pas particulièrement chiliens, comme nous le verrons dans le chapitre IV. De plus, même si dans certains passages, le langage des personnages s'inspire clairement de vernaculaires québécois, nous ne chercherons pas non plus des équivalents puisés dans les vernaculaires chiliens pour traduire les sacres et les expressions familières (nous pensons notamment au « dire » 8 *La belle machine de Noéma*, Danis 2006 : 34-37). L'intégration de vernaculaires chiliens, surtout ceux de Santiago, entraînerait une transposition spatio-

temporelle vers une banlieue ou un bidonville de Santiago avec des connotations socio-économiques qui parasiteraient le texte. Le spectacle risquerait d'être perçu comme un portrait critique des inégalités de la société chilienne, suivant une certaine pratique dramaturgique locale, et alors moins comme un objet de provenance étrangère.

Fait important à signaler avant de poursuivre la description du projet de mise en scène, la dramaturgie chilienne, surtout à partir des années 1960, s'est consacrée à ce que Luis Pradenas nomme une « poétique de la marginalité » :

Celle-ci se place au centre d'un éventail dramatique déployé dans un théâtre « en transition », se rapprochant des événements du quotidien sous l'influence de trois tendances principales : celle du « naturalisme », celle d'un « théâtre épique », et celle d'un « théâtre de l'absurde », où coexistent de multiples approches, parfois mêlées allant d'une recherche « folklorique » des racines populaires jusqu'à celle, esthétique, tendant à briser le langage pour faire jaillir le théâtre... (Pradenas 2002 : 262).

Des dramaturges comme Jorge Díaz ou Egon Wolff ont ainsi dépeint dans leurs œuvres respectives des marginaux chiliens, des habitants de bidonvilles et des banlieues en contraste avec la bourgeoisie chilienne. Pourtant, c'est avec l'écrivain Juan Radrigán pendant les années 1980 que ce portrait de la marginalité devient un tableau à part entière, surtout avec le travail langagier de cet auteur dramatique : les dialogues et les monologues sont transcrits comme on les entend, phonétiquement, selon un procédé qui n'est pas sans rappeler celui de certains dramaturges québécois comme Jean-Claude Germain. Désormais, cette langue orale chilienne est associée aux marginaux. C'est pourquoi, en suivant la tendance instaurée par Radrigán, le vernaculaire évoquerait inévitablement la marginalité et serait par conséquent interprété comme une critique sociale et politique.

Aujourd'hui, cette tendance bien enracinée se poursuit, mais avec des variantes : le dramaturge Luis Barrales, dans sa pièce *H.P (Hans Pozo)* inspirée d'un fait divers, explore lui aussi les vernaculaires sur le plan stylistique pour dépeindre des personnages adolescents issus d'une classe sociale particulière, qu'on appelle de manière péjorative « *flaites* ». Dans ce cas, les formes dramatiques sont plus proches du récit et de la poésie que du naturalisme. L'auteur ne divise pas son texte en scènes mais en « *rounds* » ; les acteurs parlent parfois comme « des acteurs », pour faire la différence entre eux et les personnages de « *flaites* » qu'ils représentent. Quoique travaillée de manière peu naturaliste, la langue n'en demeure pas moins un indice d'appartenance socio-économique et donc, une stratégie pour dénoncer une situation d'inégalité sociale.

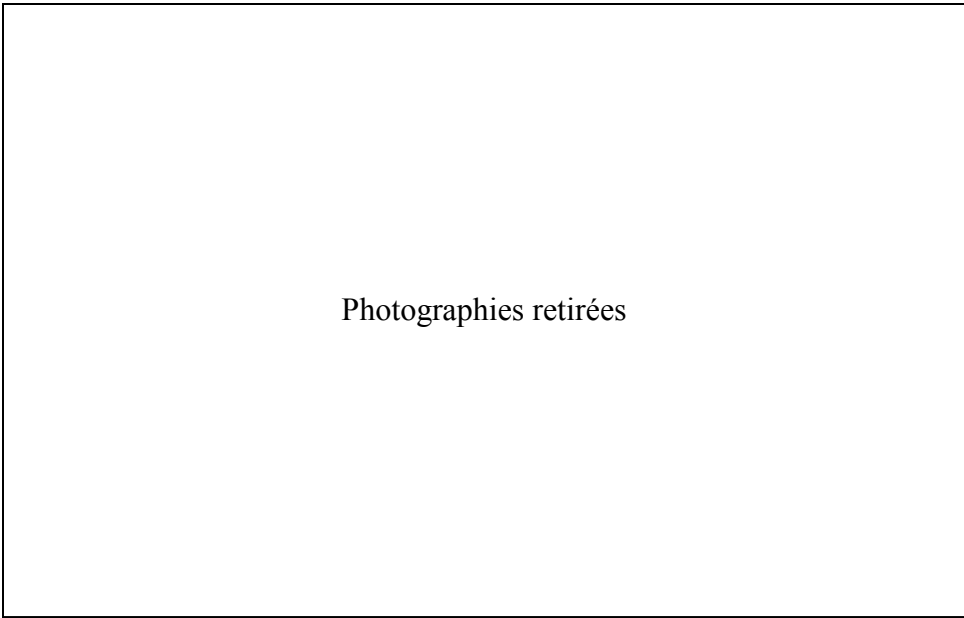
En ce qui concerne les accessoires, le seul objet dont on ne pourrait pas se passer dans la mise en scène est le « Dire-Dire ». Celui-ci n'est jamais complètement décrit. On sait seulement qu'il est « pensé-rêvé » par la mère et fabriqué en cuivre par le père. Il a pour fonction d'aider les frères Durant à « se délier pour devenir audibles à ce monde » (Danis, 2006 : 13). On ne peut pas en sous-estimer son importance vu que la parole et le silence sont les thèmes principaux de la pièce. De plus, l'objet fait partie de la fable puisque le personnage de Rock déclare que c'est à travers le Dire-Dire « [qu']on avait appelé de très loin le chaos » (Danis 2006 : 14). Si l'importance de cet objet est capitale, il est difficile de décrire sa construction scénique car le projet de mise en scène est actuellement à un stade embryonnaire. Il est clair qu'au moment de matérialiser la mise en scène et de construire le décor, plusieurs éléments se préciseront. Chose certaine, et suivant la logique de la scénographie, l'objet ne cherchera pas à évoquer quoi que ce soit (un cornet ou un instrument) ; il sera au contraire inventé pour l'occasion, construit

probablement avec des matériaux naturels (en cuivre, métal ou bois, mais pas en plastique).

2.4.3 Les éclairages

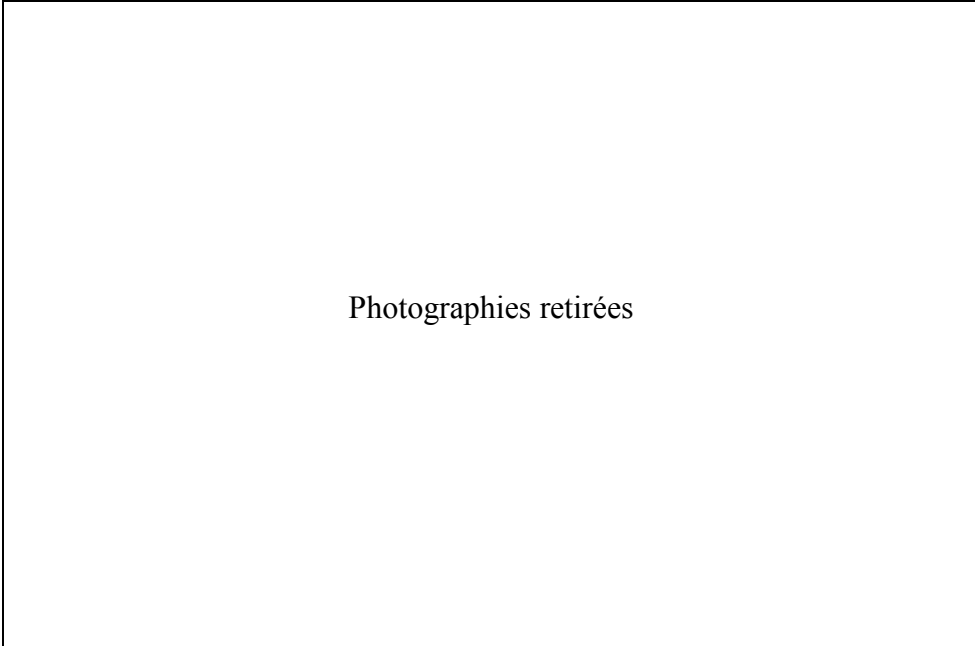
Si le décor et les accessoires seront presque inexistants, en revanche les éclairages auront une place centrale dans la future mise en scène. Chez Danis, la plupart des didascalies, par ailleurs peu nombreuses, régissent les changements d'éclairage : pour passer de l'obscurité à la lumière ou pour indiquer la vitesse du changement (« doucement » ou « brusquement »). Il est intéressant de noter que, dans le « dire » *La belle machine de Noéma*, l'auteur préconise l'obscurité totale à la fin de la scène pour que les spectateurs remarquent, pour la première fois, la phosphorescence de Noéma. Ainsi, la lumière comme le Dire-Dire sont importants non seulement sur le plan symbolique mais aussi pour la gestion de l'intrigue : c'est à travers les changements de lumière à des moments précis qu'on peut voir le corps de Noéma s'illuminer progressivement. Les éclairages serviront aussi à construire, de manière subtile, des espaces créés par la parole, la savane ou leur cabane, par exemple, au moyen des couleurs et des variations d'intensité de la lumière. Cela permettra d'évoquer ou de compléter certaines images décrites par la parole, sans pour autant les rendre de manière naturaliste.

Ce type de travail sur les éclairages correspond à une esthétique déjà explorée par *Tiatro* : dans sa première pièce, *Porque sí* (2006), il n'y avait aucun décor fixe mise à part une corde à linge traversant la scène, de sorte que tous les changements d'espace ou d'atmosphère étaient créés par les éclairages (Figures 5, 6, 7 et 8, pages 64 et 65) :



Photographies retirées

Figure 5 : *Porque sí (Parce que)*, mise en scène de Mauricio Quevedo, *Tiatro*.



Photographies retirées

Figure 6 : *Porque sí (Parce que)*, mise en scène de Mauricio Quevedo, *Tiatro*.

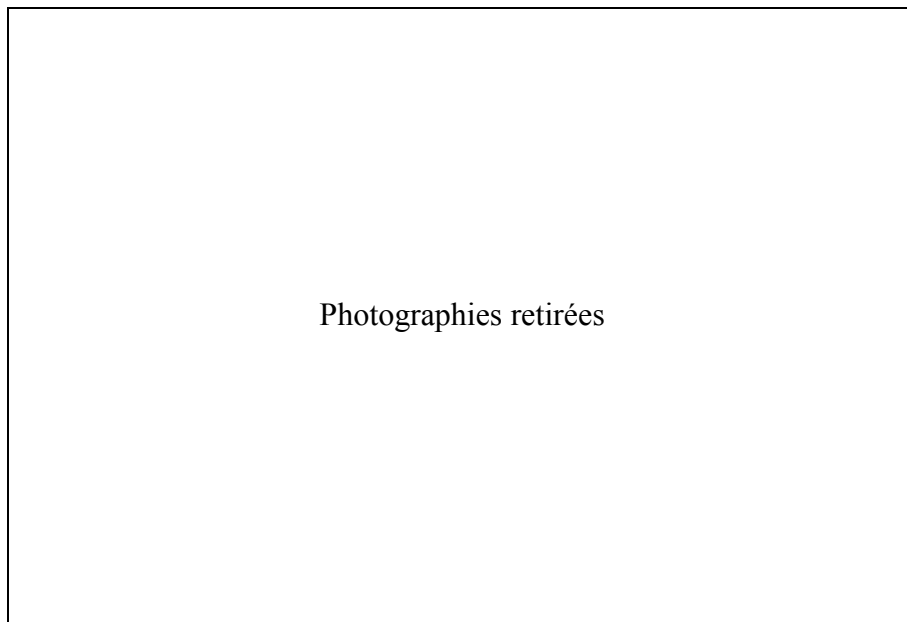


Figure 7 : *Porque sí (Parce que)*, mise en scène de Mauricio Quevedo, *Tiatro*.

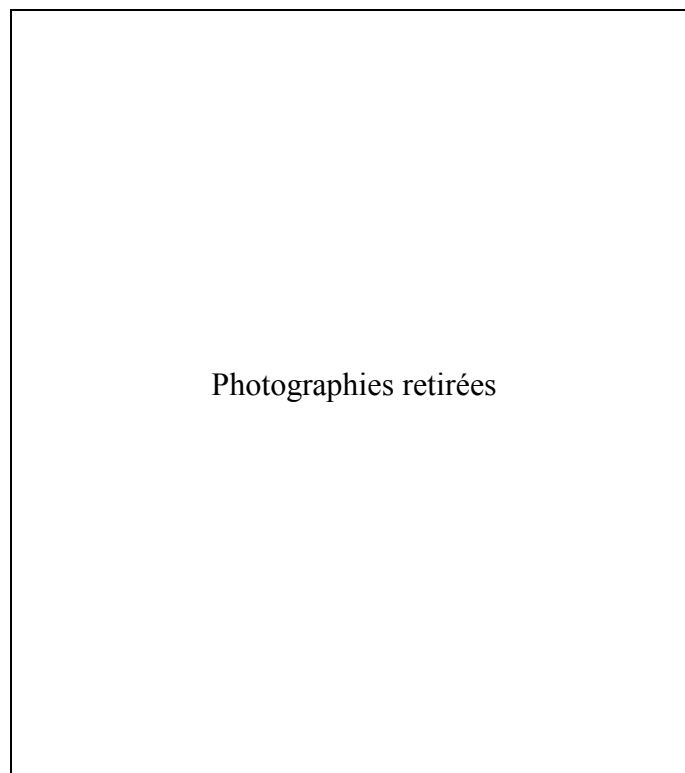


Figure 8 : *Porque sí (Parce que)*, mise en scène de Mauricio Quevedo, *Tiatro*.

Nous voudrions continuer dans la même voie avec la mise en scène du *Chant du Dire-Dire*, en délimitant les espaces au moyen de ces jeux de lumière. Pour ce projet, nous voudrions aussi explorer d'autres types d'éclairage, comme des ampoules ordinaires pour créer, par exemple, des espaces réduits et plus intimes, ce qui permettrait par exemple de distinguer entre les scènes majoritairement dialoguées et les scènes plus monologuées ou narrées, dans lesquelles les personnages réfléchissent sur leur situation, dans des registres plus poétiques.

2.4.4 La conception des costumes

Pour la conception de costumes, nous voudrions respecter cette même approche quelque peu austère, toujours en essayant de ne pas historiciser les personnages, ni de les situer dans un contexte spatio-temporel précis. Or, certains référents doivent être respectés car l'intrigue se déroule probablement au XX^e siècle : les personnages ont un téléviseur et une voiture et ont accès à un hôpital doté d'une machine à rayons X. Les costumes seront le plus simples possibles, dans des tons clairs et dans une gamme de brun, blanc ou beige, mais colorés à certains moments par les éclairages. Nous voulons aussi différencier les vêtements de chaque personnage tout en proposant certaines constantes pour les identifier : par exemple, le même type de pantalon pour les trois frères, mais dans des couleurs différentes, ou l'utilisation d'un même tissu. Même si par moments les trois frères Durant forment un chœur, ils se distinguent notamment par leur langage, ce qui doit trouver un écho dans leur habillement.

2.4.5 La conception sonore

Étant donné que la musicalité et la rythmique du langage ont une place centrale dans cette mise en scène, l'environnement sonore sera lui aussi marqué par la puissance

de la voix humaine, de telle sorte qu'on n'utilisera ni musique enregistrée, ni instruments musicaux. La partition sera composée à partir de voix humaines qu'on entendra en direct : un chœur formé de quatre chanteurs-musiciens sera situé sur l'espace scénique, à côté des comédiens. Nous nous inspirerons pour ce type de musique du disque de la chanteuse islandaise Björk intitulé *Medulla* (2004), où toutes les chansons sont interprétées *a cappella*. La chanteuse profite des possibilités de la voix humaine, en passant par le beat-box, le chant lyrique et des sons presque gutturaux, pour produire des compositions sonores originales; d'après Björk, « *Medulla is primitive, like before civilisation. It's the soft squidgy thing in the brain.* » (Björk dans Anonyme s.d : s.p). En effet, l'atmosphère créée par ce style de musique relève d'une musicalité primitive qui complète à notre avis l'atmosphère mythique et anhistorique proposée par le texte.

Après avoir établi le projet de traduction et son *skopos*, nous allons étudier la langue de Danis dans son rapport avec la langue du théâtre québécois qui s'est développé depuis la fin des années 1960.

CHAPITRE III

La langue dans la dramaturgie de Daniel Danis: « entre oralité populaire et littérature »³⁶

Comme beaucoup de dramaturges québécois, Daniel Danis est influencé par un problème qui se manifeste depuis le constat pessimiste d'Octave Crémazie sur l'état de la langue et de la littérature française en sol canadien : dans une lettre adressée le 29 janvier 1867 à l'abbé Casgrain, l'auteur exprime l'urgence de trouver une « langue-à-soi », une langue autre que le français, de même que la nécessité de proclamer l'indépendance littéraire du Canada, car, selon lui, les Canadiens ne sont que des « colons littéraires », incapables d'intéresser les Européens à leur littérature, écrite « d'une assez piteuse façon » (Crémazie 1882 : 40). S'ils écrivaient en huron ou en iroquois, leur littérature captiverait les gens du Vieux Continent grâce à son exotisme. Dès lors, la question de la langue a hanté les générations d'auteurs québécois à suivre. Selon Gilbert David, « le chantier de tout auteur québécois “de souche” [...] commence et se poursuit dans le combat sans fin avec une langue déterritorialisée et en même temps, omniprésente, ne serait-ce qu'en tant que fantôme du “beau langage” et de la Grande Littérature » (David 2007 : 64).

Cela dit, la dramaturgie de Danis, qui se développe à partir des années 1990, se situe en dehors des débats identitaires et politiques traditionnels autour de la langue tels qu'ils se sont exprimés dans le contexte de la Révolution tranquille. Elle ne correspond

³⁶ Nous empruntons la formule à G. David (2007).

pas non plus à un usage uniquement mimétique de l'oralité populaire. On ne peut pas nier pour autant les liens établis par le dramaturge avec l'oralité populaire de sa terre natale, mais ses objectifs ne sont pas politiques, contrairement aux dramaturges phares des années soixante et soixante-dix. On peut néanmoins se demander dans quelle mesure il existe une filiation esthétique ou langagière entre ce qu'André Gervais (2000) appelle « l'époque du joul » et la démarche de Daniel Danis.

En ce sens, il importe de décrire succinctement les traits principaux de « l'époque du joul » pour en saisir les possibles influences sur la dramaturgie postérieure aux années 1980, et en particulier, celle de Danis. Notre propos n'est pas de plaquer sur son œuvre une filiation réductrice avec le joul, ni de confondre ses recherches dramaturgiques et esthétiques avec celles des écrivains de « l'époque du joul ». Il s'agit plutôt d'avancer des hypothèses quant aux influences possibles du joul dans les écrits de Danis pour relever les transformations opérées par l'auteur, car celui-ci considère ce parler populaire comme une possibilité parmi d'autres au moment de concevoir un style et un langage sciemment hybride sur le plan stylistique.

3.1 D'une « langue symptôme et cicatrice » à une « langue laboratoire et transgression »³⁷

À partir du XIX^e siècle, et surtout après la Confédération canadienne, le Québec vit une « surconscience linguistique » qui entraîne « une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents » (Gauvin 2000 : 8). Avec les observations faites par Octave Crémazie sur la langue et les littératures canadiennes-françaises, il s'inaugure un débat depuis lors omniprésent au Canada français. À partir de ce moment là, les réflexions sur le statut et les fonctions de

³⁷ Lise Gauvin (2000 : 211).

la langue dans la littérature québécoise vont proliférer chez les écrivains : « Lieu commun de la critique québécoise, le texte de Crémazie crée un habitus, celui de concevoir la spécificité de cette littérature en relation étroite avec le statut de sa langue, et jette les premiers jalons d'un regard sur le phénomène littéraire dans sa dimension institutionnelle » (Gauvin 2000 : 31). Outre la « surconscience linguistique » identifiée par Gauvin, la remarque de Crémazie instaure le « mythe d'une langue-à-soi » qui « plane en effet sur l'ensemble de l'évolution de la littérature québécoise et apparaît à plusieurs moments stratégiques de son évolution. Mais à l'huron et l'iroquois se substitue progressivement l'idée de constituer en sol canadien une langue différente du français » (Gauvin 2000 : 27).

3.1.1 *De Parti pris à Pygmalion et aux Belles-Sœurs*

Pendant les années 1960, avec la Révolution tranquille et les multiples changements sociaux et politiques qui ont touché le Québec, cette surconscience de la langue éclate. À la suite des débats provoqués par le frère Untel (Jean-Paul Desbiens) et André Laurendeau, l'apparition en 1959 du mot « joual » relance la querelle linguistique.³⁸ Le joual – terme jamais clairement défini – sera pendant des années au centre des débats publics. Pour la première fois, on s'efforce de redresser simultanément la situation linguistique, socioéconomique et politique du Québec. Le joual devient donc synonyme « non seulement de la dégénérescence de la langue française, mais également celle de la culture et celle de la nation tout entière » (Bouchard 1998 : 233).

³⁸ Le mot avait déjà été employé plusieurs fois au XX^e siècle et même au XIX^e siècle, mais c'est avec *Les Insolences du frère Untel* que le mot "joyal" sert à désigner une série de phénomènes entourant l'insécurité linguistique des Québécois et la qualité appauvrie de leur langue écrite et parlée.

Cette dégénérescence est aussi prise en charge par la littérature, domaine qui sera toujours associé à la question linguistique au Québec. Peu étonnant donc qu'en 1963, André Brochu, Paul Chamberland, Pierre Maheu, André Major et Jean-Marc Piotte fondent la revue *Parti Pris*, revue de tendance socialiste et laïque qui prône l'utilisation du joul dans la littérature, en particulier dans le roman, comme stratégie pour dénoncer l'aliénation des Québécois. Cependant, ils ne cherchent pas à ériger cette langue en tant que « langue littéraire » puisqu'ils la considèrent comme une langue appauvrie et en décomposition. Le joul est considéré une arme non pas esthétique, mais politique, car son utilisation vise à sensibiliser un public bourgeois et bien élevé à l'état de colonisation culturelle du Québec. En ce sens, les partipristes précisent que le joul est un catalyseur de changement plutôt qu'un instrument esthétique ou littéraire, l'objectif ultime étant le dépassement de cette réalité dénoncée. Ils ne cherchent pas à institutionnaliser le joul dans la littérature puisque le recours à ce registre est « évidemment partiel et momentané » (Brochu cité par Major 1979 : 83).

Par ailleurs, ce n'est pas la première fois que des écrivains québécois utilisent la langue populaire dans la littérature pour dépeindre, dans une intention réaliste, les différentes parlures de leurs personnages. Déjà à la fin des années 1940 et pendant les années 1950, des dramaturges comme Gratien Gélinas et Marcel Dubé ont utilisé les différents registres linguistiques vernaculaires canadiens-français pour créer un portrait le plus réaliste et précis possible des classes populaires, l'objectif étant, au moins dans le cas de Gélinas, de constituer un théâtre national et populaire canadien-français. Dans le célèbre discours qu'il a prononcé lors de l'obtention de son doctorat honorifique à l'Université de Montréal en 1949, intitulé justement « Pour un théâtre national et

populaire », il a exprimé l'importance de bâtir une dramaturgie et un théâtre canadiens-français qui savent rejoindre son public à travers sa langue. Notons d'emblée que lorsqu'il dit « sa langue », il se réfère au français, et non pas à une autre comme le « québécois » ou le « joual ». Pourtant, bien que le français de France et le français du Canada soient la même langue, il reconnaît que leur histoire et leur mode d'être sont bien différents, et que, dans la même veine que Crémazie, il faut trouver une expression particulièrement canadienne-française :

Nous sommes d'ascendance française, oui, et c'est dans le génie français que notre personnalité collective a puisé ses caractéristiques les plus évidentes, mais on ne saurait nous taxer d'ingratitude si nous voulons maintenant vivre notre propre vie intellectuelle, selon nos aptitudes et nos moyens à nous. Même s'il a été un temps confondu en celle qui lui a donné le jour, même s'il a dû, pendant longtemps, ne respirer et n'exister que par elle et en elle, le fils, devenu adulte, a le droit et le devoir de quitter physiquement et moralement les jupes de sa mère, fût-elle la plus belle, la plus intelligente et la plus cultivée (Gélinas 1949 : 39-40).

Si, selon Gélinas, le théâtre « est le mariage entre deux éléments essentiels : la scène et la salle » (*Loc. cit.* : 40), la langue sert donc de véhicule à la communion parfaite et accomplie entre ces deux éléments, et entre interprète, dramaturge et public. Ce théâtre national et populaire permettrait ainsi de représenter sur scène les problématiques propres à l'homme canadien-français.

Dans le cas de Marcel Dubé, « [i]l prône la 'simplicité' et un certain 'régionalisme' au théâtre et insiste sur l'importance de situer 'son temps intérieur' dans le temps 'humain' et le temps humain dans le 'temps dramatique' » (Larose 2007 : 21). Bien que, selon Karim Larose, Dubé ne considère pas nécessairement sa dramaturgie comme étant une mimésis dogmatique du réel, il admet que son écriture cherche à laisser entendre la voix de ses personnages, pour leur donner la parole sans que la figure du

dramaturge y intervienne, dans un effort de « distanciation éthique » (*Loc. cit.* : 22). Il faut signaler que les personnages représentés par ces deux dramaturges proviennent quasi exclusivement des milieux populaires et défavorisés du Canada français, en dépeignant davantage un prototype particulier du Canadien français : l'antihéros – le bâtard (Tit-Coq), le « canadien errant » (Joseph Latour) – ou le personnage comique aux élans satyriques (Fridolin).

En définitive, l'emploi de la langue populaire chez ces deux dramaturges en particulier relève d'un intérêt presque uniquement réaliste et référentiel. Bien que le choix d'établir un théâtre national et populaire ou de donner une voix au canadien-français type soit tout à fait idéologique, la dimension politique, telle que manifestée par l'emploi du joul aux années 1960 et 1970, est totalement évacuée. Contrairement à Dubé et Gélinas, l'emploi littéraire du joul chez *Parti Pris* devient pour la première fois un geste sciemment politique. L'intention est donc claire : « Les partipristes, tout en reconnaissant qu'on peut tirer de cette langue des accents authentiques et des cris émouvants, et même qu'elle peut être d'une certaine richesse, insistent surtout sur la *dimension dialectique* de l'emploi du joul. » (Major 1979 : 83 ; nous soulignons). En définitive, le joul, « langue-objet », incarnation même de la pauvreté culturelle, politique et linguistique des Québécois, sera employé uniquement pour la transformation définitive de leur condition : « ils veulent plutôt s'en servir pour dévoiler une réalité et créer ainsi les conditions qui permettent de la dépasser » (Major 1979 : 83).

Cela dit, la place du joul dans plusieurs œuvres publiées par *Parti pris* est réduite et sélective. Dans *Parti pris : idéologies et littérature*, Robert Major indique que le recours au joul se limite à quelques procédés comme l'élision ou l'emploi de jurons ou à

certains anglicismes, parfois francisés, parfois même explicités. Qui plus est, le joul est utilisé de façon différente par chaque auteur et sélectivement, sans pour autant perdre son efficacité : « [l]e joul est dangereux parce qu'il est idéologique, et obéit à une fin extralittéraire. [...] Il se présente comme menace à la littérature et renvoie simultanément à autre chose que la littérature : son support socio-culturel [*sic*] » (Major 1979 : 286).

Un second événement clé relancera le débat autour du joul : la création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau Vert le 28 août 1968, l'année de la parution du dernier numéro de *Parti pris*. La polémique suscitée par cette pièce dans les milieux culturel et théâtral québécois provoquera une nouvelle controverse linguistique car, cette fois-ci, le joul est employé tout au long de la pièce. D'une part, des critiques comme Martial Dassylva considèrent scandaleux et vulgaire l'utilisation sur scène de cette langue dégradante, avec ses jurons, ses sacres et ses « mots orduriers de toilette » (Dassylva, *La Presse*, 29 septembre 1968, cité dans Gauvin 1974 : 89). Par contre, Jean Basile, critique du *Devoir*, voit dans le travail de Tremblay un acte de courage et d'authenticité, et y reconnaît des découvertes qu'il qualifie de « littéraires ».

Malgré les débats linguistiques suscités par cette production, l'influence et l'importance des *Belles-Sœurs* sur le théâtre et la culture du Québec ne passe pas exclusivement par l'utilisation du joul ou la mise en scène des personnages issus des couches « populaires » de la société. D'abord, cette pièce est également considérée comme l'acte de naissance d'une nouvelle dramaturgie québécoise qui, à partir de la fin des années soixante, connaîtra un développement surprenant, notamment grâce au travail de promotion du Centre d'essai des auteurs dramatiques du Québec (CEAD) (Greffard et Sabourin 1997 : 71-72). Ensuite, comme le suggère Yves Jubinville, le joul des *Belles-*

Sœurs n'a pas seulement modifié l'écriture dramatique ou son rapport avec la langue parlée, mais il a aussi renouvelé les relations entre acteur, dramaturge et metteur en scène. Par exemple, les techniques de jeu permettent aux comédiens de trouver une « parole originaire » (Jubenville 2000 : 136) liée à leurs corps et donc à leurs émotions, une « hypolangue » (Maingueneau cité dans Jubenville, *ibid.*). Simultanément, des pratiques comme l'improvisation et la création collective se multiplient sur les scènes québécoises. Le joul devient ainsi un outil d'émancipation pour l'acteur tout comme il est un instrument pour trouver une expression originale, éloignée des normes françaises du jeu, de la dramaturgie et de la diction. Bref, le joul bouleverse à tous égards les modes de production et de création du théâtre québécois. Jubenville soutient qu'en ce qui concerne le théâtre et la dramaturgie, cette émancipation par rapport à la norme française se joue davantage sur le terrain artistique et symbolique que dans la sphère politique, au contraire de ce que proposait *Parti pris* : « Mais on ne doit pas oublier que pour lui [l'acteur], défendre le joul aura un sens à l'intérieur du système de valeurs de la sphère théâtrale dont l'inscription dans la société globale se fera par le renversement de ses codes » (Jubenville 2000 : 146).

De ce fait, le joul de Tremblay n'est pas exclusivement politique, même si on ne peut pas exclure cette dimension dans un contexte aussi politisé que celui du Québec à la fin de la Révolution tranquille. Aujourd'hui, on peut affirmer que sa fonction est aussi et surtout esthétique. Bien que Tremblay vise à donner publiquement la parole à une certaine classe sociale, on peut dire que dans *Les Belles-Sœurs*, comme dans l'ensemble de son œuvre, son travail langagier est d'ordre stylistique plutôt que sociolinguistique, car il ne s'agit pas de transcrire un sociolecte au plus près de son usage réel. D'abord, la

transcription phonétique du joul est sélective, de même que chez certains auteurs partipristes. Les procédés d'élision ou d'apocope, par exemple, sont choisis selon des règles plus artificielles et esthétiques que mimétiques. Le joul est littérisé et ainsi, transformé en matériau de création poétique.

Cette idée a été maintes fois défendue, notamment par Lise Gauvin dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec* : « L'effet Tremblay est un effet complexe, fortement appuyé sur un système de représentation, dans l'écrit, de l'oralité des langages sociaux, mais un système plus voisin du traitement poétique que de l'imitation dite réaliste » (Gauvin 2000 : 141). Cela dit, en ce qui concerne les « innovations » linguistiques des *Belles Sœurs* et des autres pièces célèbres de Tremblay, on omet de signaler que les dramaturges américains comme Arthur Miller, O'Neill ou encore Tennessee Williams – ce dernier abondamment traduit par Tremblay – ont servi de modèle et ont aidé à légitimer l'exploration scénique des vernaculaires (Brisset 1990b : 49-51). De ce fait, et pour nuancer les propos de Gauvin, on ne pourrait pas considérer cet « effet Tremblay », aussi poétique et esthétique qu'il soit, sans l'influence de ces modèles américains où Tremblay a trouvé une source d'inspiration.

Sur le plan de la langue, un autre événement survenu également en 1968 a marqué la pratique théâtrale de l'époque, soit la production de *Pygmalion* de Bernard Shaw dans la traduction d'Éloi de Grandmont où le joul est employé comme équivalent du *cockney* londonien. Les traductions ultérieures iront plus loin que cette première version de *Pygmalion* où « [l]a transformation linguistique se démarque de façon partielle des traductions françaises antérieures : la langue vernaculaire n'est utilisée que pour traduire le *cockney* londonien et ainsi transposer plus efficacement l'action à Montréal » (Brisset

1990a : 116). Le traducteur cherche à adapter les situations de la pièce pour le public québécois sans retravailler la dramaturgie proposée par Shaw selon des normes idéologiques ou politiques spécifiques. D'ailleurs, Grandmont s'empresse de justifier l'utilisation du joual – ou plutôt de ce qu'il considère comme une « langue mal parlée » – par une question de registre :

Je ne voudrais pas qu'on dise que j'ai fait *Pygmalion* en joual. Telle n'est pas la situation. Disons qu'il y a deux paliers linguistiques : vous avez la langue bien parlée et la langue mal parlée, suivant la condition des personnages. » (Entretien avec Martial Dassylva, « *Pygmalion*, phonétique et métamorphose », *La Presse*, 13 janvier 1968, p. 22, cité dans Gauvin 1974 : 83).

La tendance de traduire « en québécois » vient après cette première traduction qui, comme nous l'avons indiqué auparavant, relève plutôt du désir de créer un effet de familiarité chez le spectateur. Dans *Sociocritique de la traduction*, Annie Brisset reconnaît trois modalités de traduction pour classer les pièces traduites pendant la période 1968-1988 : iconoclastes, perlocutoires et identitaires (Brisset 1990a : 35). Autrement dit, il s'agit de casser les codes dominants importés de France, d'abord ceux de la langue, et d'utiliser la dramaturgie étrangère comme « matériau de réemploi » pour créer une dramaturgie nationale dans laquelle les Québécois puissent se reconnaître, mais qui ait aussi un effet cathartique les incitant à refuser leur état d'aliénation sociopolitique.

Si les motivations de Grandmont sont très différentes, il n'en demeure pas moins que, par la suite, une quantité importante de pièces étrangères subiront une série d'adaptations ayant pour effet, sinon pour but explicite, de contribuer à la création d'une dramaturgie *québécoise* mais aussi d'une langue nationale, le « québécois », qu'il s'agira de mettre en valeur en tant que langue littéraire. Pour ce faire, le traducteur transforme et relocalise la pièce d'origine en transposant l'action et les personnages au Québec ou

même en réorganisant ses éléments selon une logique de réécriture qui élève le traducteur au rang d'auteur. À titre d'exemples, *La Médée d'Euripide* est signée Marie Cardinal, *Lysistrata* « de » Michel Tremblay et André Brassard est publiée dans une collection intitulée « Répertoire québécois » (Brisset, 1990a : 51), *Le Revisor* de Gogol devient *Le Gars de Québec...* La traduction des pièces étrangères, à travers les modalités définies et étudiées par Brisset, aura pour effet d'éclipser l'Étranger et d'annexer la dramaturgie étrangère en la québécoisant pour répondre à des besoins dramaturgiques et identitaires. De façon significative, l'expression « traduit en québécois » explicitement inscrite sur le *Macbeth* de Shakespeare dans la version de Michel Garneau – communément appelé le *Macbeth* de Garneau – contribue à promouvoir le mythe d'une « langue-à-soi » : « La formule “traduit en québécois” participe à la construction idéologique de la différence présumée du “québécois” par rapport au français. D'autorité, cette formule signe l'acte de naissance d'une langue que la traduction sera chargée de faire advenir » (Brisset 1990a : 266-267). Traduire en québécois est une stratégie pour « dédialectiser » le québécois (*Ibid.* : 268), mais aussi un moyen de créer une dramaturgie propre à travers l'annexion des formes dramaturgiques étrangères transformées par le filtre québécois.

3.1.2 « L'américanité »³⁹ de la dramaturgie québécoise

Jusqu'aux années 1980, la traduction du théâtre au Québec sert à élever le « québécois » au rang de langue nationale et à susciter l'émergence de la dramaturgie québécoise. L'influence de la dramaturgie la plus traduite et la plus jouée entre 1968 et

³⁹ Nous employons le terme « américanité » pour parler de l'influence du modèle dramaturgique étatsunien sur la dramaturgie québécoise, et non pour décrire les rapports entre le Québec et le reste des Amériques avec lesquelles il partage un passé colonial et un rapport quelque peu problématique avec une « mère patrie ». Examiner l'américanité sous d'autres angles entraînerait une série d'enjeux trop larges et trop complexes et qui dépasseraient le cadre de cette recherche.

1988 au Québec, à savoir la dramaturgie américaine, mérite une attention particulière. Comment et dans quelle mesure cette dramaturgie et ses traductions ont-elles servi de modèles non seulement pour constituer une dramaturgie nationale distincte de la dramaturgie française, mais aussi pour mettre sur scène et légitimer la langue et l'histoire du « peuple » québécois ?

Dès les années 1970, certains critiques comme Naïm Kattan (1976) ont remarqué l'influence du théâtre américain sur le théâtre québécois, grâce notamment à la création d'un axe d'échange Nord-Sud entre le Québec et les États-Unis. Par exemple, Kattan signale que déjà dans les années 1950, le théâtre de Marcel Dubé emprunte certains thèmes à la dramaturgie américaine, comme l'aliénation des jeunes dans un monde adulte qui leur est étranger ou encore la dégradation de la société nord-américaine en général, (*op. cit.*, 433). En plus de ces emprunts thématiques qui nourrissent la dramaturgie québécoise, on importe et on traduit les pièces américaines les plus importantes. Leur place devient prédominante dans la programmation des théâtres institutionnels québécois. Entre 1968 et 1988, « [...] le théâtre américain constitue à lui seul près de 40 % de tout le répertoire de langue étrangère » (Brisset 1990b : 49). Ces pièces sont le plus souvent adaptées selon les contraintes discursives et idéologiques qui régissent le champ théâtral québécois, signale également Brisset (*loc.cit.* : 50).

L'intérêt porté aux pièces américaines s'explique notamment par les sujets qu'elles explorent : outre l'aliénation déjà mentionnée, certaines dynamiques familiales, « les forces sociales dominantes, les conflits de classe [ou] la quête de l'origine [...] » (Brisset 1990a : 98) retrouvent des résonances importantes tant chez les créateurs que chez le public touché. Les pièces choisies et montées au Québec illustrent la « tragédie

moderne » (*ibid.*) notamment les œuvres de Tennessee Williams, Arthur Miller, Eugene O'Neill ou encore Paul Zindel, qui coïncident par certains aspects avec le récit victimaire qui domine à l'époque au Québec :

Avec ces composantes, le théâtre américain offre une matrice thématique dans laquelle peuvent aisément se couler les grandes préoccupations qui traversent la société québécoise. On comprend donc pourquoi ce théâtre constitue un pôle d'attraction pour le Québec au moment précis où il cherche à se libérer de ses « aliénations » et où il découvre son américanité. (*Ibid.*)

Rappelons que cette dramaturgie américaine, qui fait usage des registres vernaculaires (*Désir sous les ormes* d'Eugene O'Neill en est un exemple), a sans aucun doute stimulé et encouragé l'usage du joul dans la dramaturgie québécoise. Michel Tremblay, qui s'est fait une spécialité dans la traduction de pièces américaines, avait déjà traduit Tennessee Williams. C'est à cette époque qu'il traduit *L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons* (*The effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds*) de Paul Zindel, démarche qui a sans doute influencé son propre travail dramaturgique :

En tout état de cause, un écrivain québécois a pu faire d'une langue qui lui était soufflée par le théâtre américain le tremplin d'une forme dramaturgique novatrice. Mais il fallait pour cela une conjoncture favorable. [...] Au Québec [...] l'utilisation du vernaculaire a permis l'émergence puis la reconnaissance institutionnelle d'une dramaturgie nationale différente des modèles français (Brisset 1990b : 50-51).

Ce tropisme « américain » de la dramaturgie québécoise existe en tension avec la *francité* qui dominait jusqu'alors. Autrement dit, affirmer son américanité, c'est s'opposer à cette francité qui représentait la norme linguistique et littéraire (Robert 1990 : 62). À travers la phrase « nous sommes Américains », les Québécois ont ainsi pris leurs distances par rapport au « colonisateur » français: la nouvelle identité québécoise repose désormais aussi sur une composante américaine, que l'adoption scénique du joul est censée refléter.

3.1.3 *Après 1980 : nouveaux référents, nouvelles problématiques*

L'année 1980 est une date aussi importante que 1968 pour le développement de la dramaturgie et des pratiques théâtrales québécoises. Avec l'échec du référendum sur la souveraineté-association et l'effritement des idées qui soutenaient le projet nationaliste, la société québécoise connaît de profondes transformations. Tandis que les deux décennies précédentes avaient été caractérisées par l'émergence d'une identité et d'une culture spécifiquement québécoises sur un fond d'idéal progressiste, pendant les années 1980 l'individualisme et la recherche de meilleures conditions de vie deviennent des valeurs fondamentales. C'est dans ce contexte que le théâtre québécois change de cap : en premier lieu, les figures du dramaturge et de l'acteur sont éclipsées par celle du metteur en scène qui propose une écriture scénique ouverte aux influences internationales, à l'intertextualité et aux nouvelles approches inspirées d'esthétiques et de codes non réalistes : Grotowski, Barba et Decroux, pour nommer que ceux-là, deviennent des référents connus. Au fil des productions, des créateurs comme Jean-Pierre Ronfard, Gilles Maheu (*Les enfants du paradis* puis *Carbone 14*), Denis Marleau (*Théâtre Ubu*), le *Groupe de la Veillée* ou encore *Anonymus* conçoivent la pratique théâtrale selon une logique de recherche esthétique faisant fi des perspectives locales et identitaires typiques des décennies précédentes. Pour sa part, Robert Lepage fusionne des influences dites universelles avec des problématiques spécifiques à la société québécoise moderne : pensons notamment à sa *La Trilogie des dragons* portant sur l'immigration chinoise au Canada. Par ailleurs, l'écriture dramatique subit de profondes transformations :

En ce qui concerne les composantes textuelles de cette dramaturgie [des années 1980], la critique a été unanime à lui reconnaître deux traits caractéristiques : l'abandon quasi total de la langue parlée populaire au profit d'une écriture plus standard (sans être parisienne) et la fin d'un théâtre spéculaire et identitaire, auquel

succèdent des récits à la fois plus éclatés et plus introspectifs (Godin et Lafon 1999 : 12).

L'individualisme qui se manifestait dans l'ensemble de la société québécoise trouve des échos dans la dramaturgie dont les sujets se multiplient et se distinguent de ceux associés au théâtre des années 1970. De plus, comme chez les « metteurs en scène-écrivains » scripteurs de leurs propres spectacles, des thèmes comme la place de l'artiste dans la société et des procédés esthétiques comme l'autoréférentialité ou l'intertextualité font leur apparition dans les écrits de certains dramaturges. Le théâtre québécois s'éloigne encore davantage du réalisme des années 1970 et se tourne vers l'expérimentation esthétique, beaucoup plus formelle et qui ne se soucie plus des registres langagiers : « Une fois son statut accordé au français, la distribution s'est modifiée; non seulement les attitudes des écrivains changent, mais l'opposition entre français vernaculaire et référentiaire tend à disparaître également. L'intervention d'autres langues devient possible [...] » (Gauvin 2000 : 212). Peu étonnant donc que, pendant cette même période, les œuvres d'auteurs associés à l'époque post-référendaire comme Normand Chaurette, Michel Marc Bouchard, Marie Laberge, René-Daniel Dubois ou Suzanne Lebeau circulent davantage à l'étranger (Pavlovic 2000 : 46).

Même si les années post-référendaires marquent un tournant dans le théâtre québécois, on aurait tort de croire que rien n'a subsisté de la décennie antérieure. À vrai dire, la pratique de la « traduction en québécois » étudiée par Annie Brisset jusqu'à 1988, s'est maintenue tout au long de la décennie tandis que la dramaturgie québécoise originale évacue progressivement le vernaculaire et le joulal : « Un déplacement significatif semble d'ailleurs s'opérer à partir de cette date. Le dramaturge reportant sur ses traductions-adaptations d'œuvres étrangères une écriture plus joulisante, alors que

l'écriture de ses propres pièces se conforme d'avantage à la norme française » (Godin et Lafon 1999 : 52).

Parallèlement, certaines constantes de la dramaturgie québécoise, comme l'antihéros dont la première figure proprement québécoise serait le personnage de Tit-Coq, persistent dans l'imaginaire théâtral du Québec, notamment dans la vague des adaptations shakespeariennes faites pendant cette époque (*op.cit.* : 33). Autrement dit, les changements, quoique radicaux, ne parviennent pas à effacer un héritage culturel et théâtral : « [...] [M]algré les déplacements géographiques et l'absence des habituels référents socio-culturels québécois, nous croyons avoir établi que la coupure d'avec les courants identitaires de la période précédente n'est pas aussi nette qu'on affirme généralement » (*op.cit.* : 13-14).

Il est intéressant de noter que Robert Lepage n'hésite pas à reconnaître sa dette envers l'univers dramaturgique de Michel Tremblay en ce qui concerne sa *Trilogie des dragons* (*op.cit.* : 47). En définitive, malgré les évidents signes de transformation de la dramaturgie québécoise, notamment en ce qui concerne l'usage de la langue, plusieurs motifs persistent au-delà des années 1970. Sur le terrain non seulement de la dramaturgie mais aussi du roman et de la poésie, la question de la langue dépasse le débat autour du joual pour s'enrichir et se diversifier, permettant ainsi une expérimentation plus libre et plus approfondie de formes autrefois absentes du Québec: « [la] langue, au Québec est [...] devenue un vaste parc d'attraction et de jeux [...], signe que la littérature québécoise a acquis un niveau d'autonomie suffisant pour, jusqu'à un certain point, légitimer ses propres usages et permettre à ses auteurs d'inventer en toute liberté. » (Gauvin 2000 : 48)

3.1.4 *Le legs de « L'époque du joual » dans la dramaturgie québécoise après 1980*

Les influences de « l'époque du joual » sur la dramaturgie postérieure à 1980 sont multiples, mais sa portée réelle est masquée par l'ambiguïté sémantique du mot *joual*, dont aucune définition à ce jour ne fait consensus. Le terme peut désigner à la fois une parlure populaire de l'Est montréalais, le langage des jeunes québécois ou une langue contaminée par des anglicismes, sans oublier la pléthore d'épithètes, positives et négatives, qu'on accole à ce mot pour en préciser le sens : langue dégénérée et appauvrie, langue politique, langue authentique, etc.⁴⁰ Dans le domaine théâtral, l'apparition du joual a entraîné une série de transformations frénétiques dans l'ensemble de la dramaturgie et la pratique du Québec. Selon Dominique Lafon, le joual « loin de n'avoir été qu'un moment de l'esthétique théâtrale, [...] a permis l'émergence d'un langage dramatique spécifique libéré des normes linguistiques, autrement dit d'une poétique originale » (Lafon 2003 : 183). Ainsi, le joual, « langue socialement bâtarde mais dramaturgiquement féconde » (*op. cit.* : 195) aurait permis aux dramaturges de repenser leur langue et de libérer leur parole des exigences du français dit normatif, voire hexagonal. En fait, le joual en tant que « langue du terroir québécois » aurait permis aux créateurs de multiplier les registres qui se côtoient dans une même œuvre et ainsi d'explorer toutes les possibilités linguistiques, loin des contraintes d'un français prétendument universel.

Un autre point de vue consiste à dire que c'est plutôt la dimension symbolique du joual qui a favorisé l'émergence de ces langages dramaturgiques et non pas le joual en tant que langue issue des couches populaires ou rurales des régions francophones du

⁴⁰ Pour comprendre les différentes définitions du joual dans une perspective historique, voir la thèse doctorale de Mathilde Dargnat, *L'oral comme fiction* (2006 : A54).

pays. Pour les auteurs de *Parti pris* et d'autres écrivains comme Jacques Ferron, le joual est une langue trop appauvrie pour permettre une réelle recherche stylistique. Par ailleurs, il existe *plusieurs variétés* de joual. En plus de suivre des « règles » orthographiques et syntaxiques différentes, chaque auteur adopte ou crée des procédés différents pour élaborer son langage : l'utilisation qu'en fait Tremblay est différente de celle qu'en font Michel Garneau, Jean Marc Dalpé ou Michel Marc Bouchard.

Il reste que le pouvoir émancipateur du joual relève *a priori* de ses attributs de « langue-talisman » exprimant les imaginaires linguistique, politique et culturel de la société dans son ensemble :

[L]a langue-à-soi prend peu à peu valeur de « réalité » dans la mesure où l'on choisit de donner aux déterminations du français, que celui-ci se nomme canadien, joual ou québécois, les fonctions d'un langage mythique, soit dans la mesure où l'on en fait une représentation symbolique qui influence tout aussi bien la vie littéraire que la vie sociale (Gauvin 2000 : 31).

Indépendamment du contexte politique, social et culturel qui a permis l'apparition du joual dans le roman, la poésie et le théâtre, sans oublier non plus l'influence des modèles américains sur ces genres, l'hypothèse avancée par Lafon, à savoir que le joual « a permis l'émergence d'un langage dramatique spécifique libéré des normes linguistiques, autrement dit d'une poétique originale » (Lafon 2003 : 183) souligne combien « l'époque du joual » a été déterminante. Le joual, tant pour l'acteur que pour le dramaturge, devient un élément transformateur et émancipateur. Toujours sur le plan symbolique, le joual devient un substitut de cette langue québécoise rêvée.⁴¹ Il permet aux écrivains, à travers

⁴¹ Certains auteurs, dont les membres fondateurs du *Parti Pris* comme Gaston Miron, n'ont jamais vu dans le joual, ni de manière concrète, ni de manière symbolique, le germe d'une langue québécoise. Selon Miron, les vernaculaires québécois n'offraient pas d'issue au problème de la langue au Québec. Seule la politique offrait une porte de sortie : « Politiquement, situer le problème entre nous, poser l'alternative suivante : faut-il dire cheval ou joual? C'est une opération de diversion pour le moment [...] » (Miron 1994 : 202). Peu importe « qu'on dise un arbe, âbe, un arbre [...] », l'important était, selon lui, de ne pas

les anaphores, les rythmes, les phonèmes, voire « la scansion lyrique » (Lafon 2003 : 194) de trouver une substance phonique perçue comme originale, locale et libre, qui admet la recreation de la langue sans pour autant briser le lien avec un français dit universel. André Brochu soutient lui aussi que « [de] cette période très riche, effervescente, il faut retenir surtout le goût d’inventer, de faire reculer les frontières et de prendre son bien là où il se trouve, dans le joul comme dans le français le plus recherché [...] » (Brochu 2000 : 268). Voilà le plus grand legs du joul au théâtre québécois dont on perçoit les retombées à ce jour.

3.2 Daniel Danis et la « langue du terroir »

Même si la dramaturgie de Danis est loin de d'utiliser exclusivement un vernaculaire particulier, ce phénomène linguistique a laissé des traces dans son œuvre, surtout pour qui concerne le statut de la parole et de la langue. Certes, comme le note Gilbert David, on trouve chez Danis non pas une langue théâtrale référentielle ancrée dans le réel, mais plutôt une parole qui se déploie entre l'oralité populaire et la littérature, une parole originale et onirique qui puise dans plusieurs registres langagiers. Si Danis s'éloigne du « joul » tel que Tremblay et plusieurs autres l'ont utilisé au théâtre, il n'en demeure pas moins qu'il façonne à partir de l'oralité de sa langue dite québécoise, une parole novatrice. Cette remarque paraît tout à fait pertinente à la lumière du texte rédigé par Danis pour le programme du *Langue-à-langue des chiens de roche* dans la mise en scène de Michel Didym à Paris en 2001. En voici un extrait :

Quelle est cette langue que je parle au Québec et diffère-t-elle de celle écrite dans mes pièces de théâtre; je veux dire tout de suite et cela sans manquer le point d'interrogation, que langue et corps sont uns [...], l'écriture aboutissante [*sic*] n'est

employer l'équivalent anglais « *tree* » (*ibid.*). La seule manière d'avoir une langue-à-soi, c'était de se déprendre de l'anglicisation et de renoncer au mythe du bilinguisme canadien.

que le prolongement de l'expérience vécue, rêvée, imaginée, j'enfonce mon corps-Québec dans le sol, pour prendre racines, m'interroger sur la langue, la bouche remplie de terre et de lacs [...] suis-je un glossaire de quelques mots anciens et de mille anglicismes entremêlés en un savoureux et baveux *French Kiss* [...] le ciel et la terre, les vivre ; alors qu'une partie du monde respire dans un incessant bouger d'inquiétude, mon écriture pédestre recherche-t-elle l'autochtonie de nos ancrages, le théâtre me prend par le ventre, viscéralement [...]. Le dire-théâtre, s'il se trouve, débute du sol jusqu'à la bouche de ma main mentale, s'inscrit sur un papier de fable jusqu'à la mémoire des comédiens qui, de leurs lèvres laissent s'échapper depuis leur gorge, des nuages d'humidité si dense qu'une telle concentration de vagues successives des éléments dits fera naître des turbulences violentes jusqu'à une tempête archaïque [...] ; je n'écris pas, le théâtre de ma langue est un acte humide, qui essaie de bâtir de miniatures océans oubliés, d'y répandre des filets et y faire remonter à la surface des mots grouillants et écaillés avec des corps nourriciers pour peut-être mieux saisir les rages et les au secours d'amour de la communauté des miens terriens (Extrait du programme du Vieux Colombier pour la mise en scène du *Langue-à-langue des chiens de roche* par Michel Didym, novembre-décembre 2001 ; cité par Hemmerlé 2001-2002).

Ce texte relève plus de la création poétique que d'une description de la pièce, certes, mais il offre quelques-unes des clés qui permettent de comprendre la dramaturgie de Danis, du moins celle de ses premières pièces.⁴² À travers la triade « langue-corps-terre », Danis explique l'essentiel de sa démarche et l'imaginaire qui la soutient : la parole n'est que le « résidu d'une expérience d'abord corporelle » (Danis 2005 : 1), et ce corps, ancré dans cette incontournable « terre-Québec »,⁴³ s'interroge sur sa propre langue et produit des images « rêviques ou imagiques » (*ibid.*). C'est cette « langue du terroir » qui prend

⁴² Il s'agit des pièces comme *Cendres de cailloux* (1992), *Celle-là* (1993), *Le langue-à-langue des chiens de roche* (1998) et *Le chant du dire-dire* (1996). Daniel Danis a entamé une nouvelle recherche qui donne aux nouvelles technologies une place prépondérante. Lors d'une table ronde sur la création artistique au FTA de 2011, Danis a expliqué que l'omniprésence de la virtualité dans la culture l'obligeait à envisager la création artistique d'une autre manière, d'où la transformation de l'écriture : lacunaire, trouée, celle-ci est complétée par des projections et des images. En outre, Danis pratique aujourd'hui une écriture plus scénique que dramaturgique. Désormais, c'est lui qui signe les mises en scène de ses textes, peut-être dans l'esprit de créer une œuvre d'art totale où tous les éléments – écriture, scénographie, voix, jeu, musique, éclairages – convergent. En ce sens, il semble un peu risqué de plaquer sur son œuvre actuelle les idées présentées dans ce texte, puisqu'il n'a pas encore approfondi les nouvelles données de son écriture.

⁴³ Comme dans le recueil de poèmes de Paul Chamberland, *Terre Québec*, paru en 1964 et dédié « au pays ». Dans un de ces poèmes intitulé « Les nuits armées », des images du monde naturel décrivent cette Terre Québec : « TERRE QUÉBEC / l'immense berceau des glaces / le profond dortoir des astres nickel et cuivre » (Chamberland 2003 : 34). Il est intéressant de voir comment, de manière indirecte, Danis reprend des leitmotifs semblables au moment de présenter les fondements de sa dramaturgie.

forme sur le papier pour être dite par les acteurs. Ceux-ci transmettent cette parole au public sous forme de « nuage », de vapeur, qui revient finalement à la terre dans une « tempête archaïque ». Tout en étant poétiques, les références à la nature – « nuage d’humidité », « miniatures océans oubliés », « tempête archaïque » – expriment de manière concrète comment la parole est subordonnée au corps et donc à la terre. L’image de ce « corps-Québec » signifie que la parole vient du terroir et que le dramaturge y puise des mots grouillants et croquants.

Le dramaturge décrit les caractéristiques particulières de cette « terre-langue » québécoise, « terre-langue » naturelle et sauvage parsemée de lacs, d’où lui vient un répertoire « de quelques mots anciens et mille anglicismes entremêlés en un savoureux et baveux *French Kiss*. » Cette description révèle une des spécificités de la culture québécoise en reprenant plusieurs leitmotifs de l’imaginaire du Québec, soit l’idée de cette langue archaïque venue de la France du Grand Siècle, langue ancrée dans la campagne, dans la nature, sauvage et mêlée d’anglicismes. Danis utilise ces images qui n’ont dès lors aucune connotation négative pour exprimer le rapport étroit et vivant entre « langue, terre et corps », qui lui paraissent dorénavant indissociables et une source d’inspiration.

À partir des idées proposées par Danis dans le programme de *Langue-à-Langue*, plusieurs liens avec la fonction symbolique du jocal au théâtre peuvent être établis, non sans nuances. En premier lieu, on note le rapport étroit et incontournable entre terre et langue qui fait de la langue du Québec une langue distincte de celle associée à l’Hexagone. À plusieurs reprises, depuis « l’habitus créé par la lettre de Crémazie » (selon Gauvin), des écrivains et des théoriciens québécois nourris par un esprit

nationaliste ont rêvé à la possibilité que le joual, ou le québécois, ou le vernaculaire, ou l'un de ses multiples avatars, soit consacré comme la « vraie langue » du peuple québécois, libérée et (paradoxalement) décolonisée. Or, ce n'est possible que sur le plan symbolique, puisque la différence entre le français québécois et celui de la France ou des autres régions de la francophonie est relative et elle s'exerce plutôt au niveau des registres. Pendant les années 1960 et 1970, l'objectif de « construire » une langue propre rejoignait le désir d'indépendance culturelle par rapport aux forces hégémoniques actives au Québec. Il est clair que, pour Danis, la langue de sa dramaturgie ne se situe plus à la croisée de ces questions sociopolitiques. Chez lui, elle est simplement considérée comme un matériau esthétique qui puise sa force dans le terroir et dans ces traits particuliers qui lui donnent sa puissance expressive. Il s'opère donc un glissement entre les attributs de cette langue rêvée pendant la Révolution tranquille et le langage dramaturgique de Danis, puisque c'est l'idée des particularités, de l'originalité et du potentiel esthétique de la langue parlée au Québec qui persiste à ce jour dans le discours ambiant aussi bien que chez l'auteur du *Chant du Dire-Dire*.

De plus, comme avec l'interprète qui incarne le joual, celui qui aborde le « dire-théâtre » de Danis doit développer un rapport particulier avec cette parole telle que proposée par l'auteur : il va de soi que ce rapport est différent dans chacun des deux cas. Après avoir été longtemps soumis à une diction et à des styles de jeu importés de France, l'acteur peut, grâce au joual, « inscrire la parole dans la matière vivante et chaotique de son jeu » (Jubenville, 2000 : 136). Depuis l'arrivée de Tremblay dans le paysage théâtral, l'acteur peut « retrouver son corps à travers la musicalité du joual qu'il traite *sur le mode de la dépense et de l'improvisation* » (*Op.cit.* : 137). Danis offre à son tour de nouvelles

manières d'affronter le jeu et le rapport entre le texte et le corps de l'interprète. Cette fois-ci, le dispositif dramaturgique complexe oblige les acteurs à jouer dans une multiplicité de registres et d'instances d'énonciation, celles du « conteur, [de] l'acteur [et du] témoin », qui s'apparentent beaucoup plus à la performance qu'à une simple « incarnation mimétique » (David 2002 : 205). La dramaturgie danisienne exige de l'acteur une adéquation constante et active entre son corps et de ce qui est dit et fait sur scène, puisque l'interprète doit tantôt « jouer » selon une logique actionnelle, tantôt « témoigner » comme le rhapsode ou le choreute, passant du registre dramatique aux registres épique ou lyrique, de sorte que le spectateur s'en trouve constamment déstabilisé : « Après l'évaporation, c'est comme si la salive des acteurs arrivait au-dessus des têtes des spectateurs et que le flux de la parole vaporeuse entrerait dans la tête du spectateur, ce dernier faisant finalement le dialogue et la synthèse de tout » (Danis 2005 : 2).

Dans *Le chant du Dire-Dire*, le comédien doit jouer le personnage selon une logique démonstrative, en le « montrant » et non pas en « l'incarnant », car dès le début de la pièce, le public est informé d'une tragédie qui a déjà eu lieu et que les protagonistes vont partager avec lui comme l'indique le titre du premier « dire » de la pièce : *Émerger pour le temps des partages*. Cela ne signifie pas pour autant que, chez Danis, le jeu doive être froid ou distancé (au sens brechtien du terme). Au contraire, l'acteur doit façonner habilement cette multiplicité de registres pour qu'ils coexistent de manière harmonieuse ou dissonante selon les besoins :

Nul doute que [...] la tâche du joueur n'en devient ainsi que plus complexe et, comment l'ignorer, plus compromettante. Car il ne s'agit plus, pour le joueur, de se contenter de jouer un personnage, mais de veiller à en diffracter l'énonciation. La façon de savoir s'il y est parvenu ne pourra pas tromper : sa performance aura la

simplicité du conte, la précision du témoignage et la résonance d'une voix (David, 2002 : 213).

Certes, tout texte dramatique passe par des procédés différents qui déterminent le jeu des comédiens, mais la comparaison entre le joul et le « dire-théâtre » montre que chacun des deux a institué une sorte de paradigme original : l'« hypolangue » dont parle Jubinville dans le cas du joul, tandis que pour le « dire-théâtre » de Danis, c'est une parole multiple plus proche de la performance.

Une autre caractéristique de la dramaturgie de Danis rejoint la dimension communautariste de la pratique théâtrale des années 1970 et de « l'époque du joul ». Il y avait, surtout dans la création collective et les groupes politiquement engagés, comme *Théâtre Euh!* (1970-1978) ou *Le théâtre des cuisines* (1974-1981), l'intention d'intéresser le public à certains débats politiques et identitaires par l'entremise du théâtre. Ici, démarche artistique et démarche politique se recouvrent. De même, comme le signale notamment Marie-Aude Hemmerlé, on remarque chez Danis ce désir d'aborder le sujet, cette fois-ci non pas avec l'objectif de créer un effet de communalisation comme les praticiens d'autrefois, mais plutôt pour problématiser l'idée même dans une époque où l'individualisme prime :

[...] une dramaturgie [celle de Danis] qui ne cesse d'interroger l'idée de communauté, qui tend vers elle, dans ce qu'elle a de plus protéiforme. Il ne s'agit pas de l'utopie d'une communauté idéalisée, bucolique. Au contraire, apparaît un questionnement sans cesse renouvelé d'une communauté faite d'altérités – un monde où se croisent revenants, vieux, enfants, animaux... Une communauté de partage et d'amour (Hemmerlé 2006 : s.p.).

À l'image de cette communauté hétérogène, la parole de Danis, née de la terre même du Québec, est multiple et polymorphe. La notion de « québécois » est plurielle, puisque Danis ne prône pas une vision ethnocentrique d'un Québec qui cherche l'indépendance

culturelle et politique à tout prix : c'est la terre de ces « miens-terriens », de ceux qui sont liés à la « terre-Québec », peu importent les alliances politiques ou identitaires : voilà la grande différence avec « l'époque du joual » dont le discours prédominant visait le consensus politique, social, identitaire et culturel.

Le « joual mythique », comme l'affirme Lafon, s'est avéré une source libératrice insoupçonnée pour les auteurs québécois qui, en partie sous l'impulsion de certains dramaturges américains, ont vu dans cette langue appauvrie la faculté, sinon l'excuse, de réinventer leur langue, leur littérature et leur dramaturgie après des décennies d'une surconscience négative par rapport au français. Dans le contexte des années 1990, l'auteur bouge librement entre les différents registres, modifiant les conventions dramaturgiques dans chaque pièce, s'éloignant ainsi des problématiques identitaires et politiques des générations qui l'ont précédé. L'oralité populaire, cette oralité héritière du joual, est une source d'inspiration parmi d'autres. Le lyrisme d'un français recherché et les sacres des personnages côtoient désormais les néologismes et les inventions inédites.

CHAPITRE IV

Analyse de la pièce *Le chant du Dire-Dire*

Après avoir examiné l'apport de l'oralité populaire dans la dramaturgie québécoise à partir des années 1960 et, sur cette toile de fond, les prises de position de Danis sur la langue de sa propre dramaturgie, une analyse détaillée du *Chant du Dire-Dire* s'impose. L'accent sera mis sur la structure dramaturgique de la pièce (interaction entre récit et dialogue, statut des personnages et leur parole) et bien évidemment sur le style de l'auteur (figures, jeux de sonorité, néologismes et créations lexicales). La plupart des exemples cités dans ce chapitre seront tirés du « dire » *Les traces du chaos dans la maison Durant*, l'objet de la traduction complétant ce travail. Des extraits tirés des autres séquences seront cités au besoin. Toujours selon la logique de la théorie du *skopos* qui nécessite l'étude des multiples facettes d'une œuvre issue d'une autre culture, seront étudiés également, avant d'entreprendre l'analyse dramaturgique, le contexte de production et la réception critique des créations scéniques les plus importantes de la pièce, particulièrement au Québec et en France. Cette analyse cernerá les contextes d'énonciation de la pièce dans sa langue d'origine et permettra d'avancer certaines hypothèses sur sa représentation dans un autre contexte socioculturel, dans ce cas, à Santiago du Chili.

Cette analyse du texte source est essentielle puisque, comme le souligne Christiane Nord, « [...] *it is the task of source-text analysis first to control compatibility*

and then to find out which source-text elements can be preserved and which have to be adapted so as to comply with the translation skopos » (1991 : 30). Pour mener à bien cette étude, la grille proposée par Christiane Nord (1991) qui prend en considération les facteurs extra et intra textuels servira d'outil d'analyse. Pour l'analyse dramaturgique de la pièce, la méthode Vinaver (1993) sera employée, tandis que pour l'étude des personnages, les « catégories dramaturgiques » proposées par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon dans leur ouvrage *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* (2006) serviront de cadre à l'étude présente. Ces outils proposés par les auteurs s'appliquent à n'importe quel type de dramaturgie pour analyser les personnages et les enjeux spécifiques à eux : identité, action, espace, temporalité, parole, constellation des personnages, typologie, référentiel, mythification ou « défamiliarisation » et degré de cohérence. Plus que d'autres approches consacrées (comme le modèle actantiel d'Anne Ubersfeld), celles-ci permettent de cerner l'hybridité textuelle de la pièce. Elle est en fait entrecoupée de fragments narratifs et de récits et bien qu'on puisse encore identifier des repères dits « classiques », comme le personnage ou la fable dramaturgique, ces éléments sont retravaillés et transformés par l'auteur. Les personnages du *Chant du dire-dire* font partie d'un « dispositif métadramatique » formé par « trois instances d'énonciation [...] : [le] conteur, [l'] acteur et [le] témoin » qui vont à l'encontre d'une simple incarnation mimétique de la part du comédien (David 2002 : 205). Ces outils s'avèrent donc les plus appropriés pour l'étude de la pièce.

4.1 *Le chant du Dire-Dire* : créations à Montréal et à Paris et réception critique

Le chant du Dire-Dire a été publié pour la première fois en 1996, sous forme de tapuscrit, par le Théâtre Ouvert situé à Paris. La pièce a ensuite fait l'objet d'une mise en lecture publique à Montréal au Centre des auteurs dramatiques (CEAD). La création mondiale de la pièce n'a eu lieu que le 28 avril 1998 à l'Espace Go dans une mise en scène de René Richard Cyr. Les interprètes étaient Pascal Contamine, Kathleen Fortin, François Papineau et Stéphane Simard. De manière générale, la presse montréalaise a abondamment reproché au style danisien son degré d'opacité et sa complexité. C'est notamment le cas d'Hervé Guay,

[qui se] montr[e] moins convaincu au sujet du texte brillant d'opacité du nouveau dieu de la dramaturgie québécoise [...]. Le programme de l'Espace Go a beau échafauder de savantes explications au sujet de cette fable [...] elle offre, quoi qu'on en dise, une pauvreté manifeste de sens et de regard, compensée il est vrai par la mise au jour d'un univers et d'une langue personnels (Guay 1998 : B7).

On souligne aussi la lourdeur du propos malgré l'intention de l'auteur d'articuler un univers poétique et mythique « oscill[ant] entre la nécessité de parole et la volonté de parvenir à un équivalent du silence [...] » (Godin 1998 : 170). Les articles où l'on trouve ce genre de remarques soulignent en même temps la réussite de la mise en scène de René Richard Cyr : on y reconnaît l'effort des comédiens et du metteur en scène « pour insuffler un souffle poétique à un texte lourd » (Guay *loc. cit.*), ainsi que la qualité de travail de toute l'équipe. Paradoxalement, le seul article positif trouvé reproche à la mise en scène d'être trop illustrative : « [...] si [René Richard Cyr] parvient à donner [au texte] une assise scénique, il en réduit peut-être la portée avec cette vision mitoyenne, qui laisse moins place à l'imaginaire » (Labrecque dans *Cahier de Presse* 1998 : 11). Bref, la critique n'est guère favorable à la pièce lors de sa création à Montréal. Elle s'attarde sur

le décalage entre le texte et sa mise en scène ou bien sur un travail dramaturgique jugé inégal et inabouti qui ne rend pas justice à l'originalité de la pièce de Danis.

Si le milieu théâtral montréalais résiste au « Dire-Dire », en revanche le milieu parisien est séduit par la poésie aussi bien que par la « lourdeur » qu'on lui a reprochée au Québec. À l'exception du quotidien *Libération* où René Solis décrit la pièce comme étant « néo-naturaliste » et affirme qu'elle pèche par une « [...] capacité désarmante à se griser de synonymes, d'allitérations [...] et de métaphores, un goût pour l'affectation pourvu qu'elle soit sonore (1999 : s.p.), la réception critique de la mise en scène d'Alain Françon au Théâtre de la Colline en septembre 1999 est plutôt positive. Selon Gilles Costaz :

[d]ans le cœur de la presse, Daniel Danis ne tarde pas à rejoindre Chaurette. [...] Dans son article [sur *Le chant du Dire-Dire*], Jean-Louis Perrier précise : 'Le dire-dire renvoie du son – qui assourdit – et de la lumière – qui aveugle. Il est le cœur irradiant du théâtre de poésie de Daniel Danis, redistribuant généreusement son verbe enflammé à son trio de rustiques, d'entêtés, assiégés dans leurs certitudes. (2001 : 187)

La critique française est conquise par Danis et son œuvre, mais comme le souligne Costaz, Danis n'est pas le seul dramaturge québécois à avoir triomphé sur la scène parisienne et cet engouement parisien pour la dramaturgie et le théâtre québécois ne date pas d'hier. Le rayonnement du théâtre de la « Belle Province » en France a débuté par la visite des *Belles-Sœurs* en 1973, pièce qui a suscité l'enthousiasme des critiques. Mais, si leur regard se portait sur la langue dite archaïque des Québécois, ce jocal savoureux élevé au statut d'un produit de rareté (Ryngært 2000 : 149-151), à partir des années 1980 l'intérêt des Français s'attache moins à cette part d'« exotisme » et bien davantage aux particularités esthétiques de chaque dramaturge. On juge que la langue de Danis est « aussi colorée et aussi exotique que l'était celle de Tremblay » (*loc. cit* : 156), mais on ajoute que son traitement diffère radicalement: « La question de la langue est traitée ici

globalement, dans sa bizarrerie, sa poéticité » (*ibid.*). Danis n'est plus un simple « Québécois à Paris », car l'originalité esthétique de son travail est brandie par l'institution à un point tel qu'il se voit baptiser progressivement comme un « Québécois de Paris » (*ibid.* : 154) ou, tout au moins, comme un auteur francophone qui se déplace d'un pays à un autre dans un contexte d'internationalisation de la culture et du théâtre.⁴⁴

Danis estime que les Français apprécient la liberté linguistique et stylistique des textes québécois, manifestement moins contraints par les schémas normatifs de la version hexagonale du français. En ce sens, Michel Vaïs note ceci :

[a]u Québec, on reproche à Danis son écriture trop poétique, tandis qu'en France, c'est ce qu'on apprécie, et aussi le fait qu'elle soit liée à la nature. Le public aime que cette poésie soit moins formelle que la grande poésie, plus libre. On trouve que les pièces de Danis sont très construites, et qu'à la fois elles renferment un aspect très organique (Vaïs 2006 : 152).

Une comparaison même superficielle des critiques publiées au Québec et en France indique que Danis est mieux apprécié dans la « mère patrie », ce qui ne signifie pas qu'il soit renié chez lui : Danis a incontestablement gagné sa place parmi les dramaturges les plus importants des années 1990 au Québec. D'ailleurs, il est le seul dramaturge québécois, avec Normand Chaurette, ayant remporté à trois reprises le Prix du Gouverneur Général dans la catégorie théâtre avec les pièces *Celle-là* (1993), *Le langage-à-langue des chiens de roche* (2002) et *Le chant du Dire-Dire* (2007). Pour autant, la complexité des pièces de Danis présente un défi pour n'importe quel metteur en scène et sert de prétexte à certains directeurs artistiques montréalais à leur refus. *Le chant du*

⁴⁴ En France, la réception critique de la dramaturgie québécoise entraîne d'autres problèmes, que le cadre de cette étude ne nous permet pas d'examiner. Les rapports entre le théâtre québécois et les scènes françaises sont complexes. Selon Jean-Pierre Ryngært, par exemple, le Québec constituerait une « réserve d'émotion et un territoire de l'âme » où l'on pourrait « puiser un peu [d'énergie, d'émotion, d'ivresse] dans ces vastes espaces, quand nous en manquons sur nos terres étroites et mesquines » (*loc. cit.* : 158). Pour le cas qui nous concerne ici, il est évident que la « québécutude » de Danis, bien qu'elle soit présente, n'est pas le seul facteur à considérer pour la réception critique de son œuvre en France.

Dire-Dire et *e roman-dit* ont été refusés, la première pièce au TNM, la seconde par deux autres théâtres, à cause justement de cette complexité et aussi, disons-le, de leur bizarrerie. En fin de compte, c'est l'Espace Go,⁴⁵ grâce à sa directrice artistique Ginette Noisieux, qui a principalement servi de lieu d'accueil à l'univers de Danis. René Richard Cyr estime que le public de l'Espace Go est « un public particulièrement attentif à la parole, au sens, un public prêt à prendre des risques [ce qui permet] de travailler un peu plus dans le doute » (Cyr dans Lefebvre 1998 : s.p.). Le choix de ce théâtre pour la création de la pièce *Le chant du Dire-Dire* semblait donc logique.

4.2 Analyse dramaturgique de la pièce

4.2.1 *La fable*

Bien que dans cette pièce les catégories dramaturgiques « classiques » soient remises en question, retravaillées et adaptées par Danis, la fable, « première des parties constitutives du poème dramatique chez Aristote [...] » (Sarrazac 2005 : 78), n'est pas évacuée dans *Le chant du Dire-Dire*. Elle reste une partie fondamentale de la construction dramatique. Pourtant, comme le souligne Marie-Aude Hemmerlé, cette fable coexiste avec le récit et la narration : « le théâtre de Daniel Danis est épicié [*sic*] mais le drame n'a pas disparu. Ses pièces ne se passent pas de la fable où drame et récit interagissent réciproquement » (2001-2002 : 21).

Si l'on reconstitue la fable à travers les événements et les informations du texte, la pièce raconte l'histoire de trois frères, Rock, William et Fred-Gilles et de leur sœur, Noéma, tous nés de parents différents, mais adoptés par le couple Durant. Comme ils

⁴⁵ Ce théâtre a accueilli deux autres pièces de l'auteur, *Celle-là* et *Cendres de cailloux*, créées en janvier et novembre 1993 respectivement.

parlent peu, leurs parents adoptifs fabriquent un « objet-jeu » en cuivre appelé le « Dire-Dire » dans le but de briser ce silence. Au cours d'un orage presque surnaturel, les parents sont tués. Pour éviter une éventuelle séparation, les frères décident de s'isoler dans leur cabane, sous la conduite de l'aîné, Rock, désormais le chef de cette « société d'amour Durant ». Noéma, qui a reçu le don du chant après avoir été frappée par la foudre, entreprend une carrière de chanteuse : elle part en tournée et s'éloigne de la famille. Quelques années plus tard, elle revient chez ses frères dans un état catatonique, immobile et sans voix. Les trois frères Durant la soignent patiemment, essayant en vain de la guérir. Lors d'un orage subséquent, les frères Durant découvrent que la peau de leur sœur devient miraculeusement phosphorescente et lumineuse. Les habitants de la ville, notamment le docteur Forgeron, médecin de la famille, et le maire qui est aussi leur oncle, font pression sur les frères Durant pour que Noéma soit opérée, mais William s'y oppose. Au moment de constater que Rock est favorable à l'idée d'une intervention pour guérir Noéma, William se bat violemment avec lui et devient ainsi le chef de la famille Durant. Simultanément, la maladie de Noéma s'aggrave et William décide d'inviter tous les villageois à venir parler dans le « Dire-Dire », pour que leur amour guérisse leur sœur. Mais lorsqu'un des visiteurs aperçoit la peau lumineuse de la fille Durant, les habitants du village tombent en adoration et cherchent à rester auprès d'elle. Ce « miracle » attire l'attention de toute la ville et même de la télévision. Incapables de chasser de leur maison ces « acolytes » qui volent leurs biens et coupent les cheveux de Noéma, les frères décident de fuir. Aidés par le Tonnerre et l'Orage, ils se rendent dans la forêt où le Tonnerre épouse Noéma dans le château de lumière, là où les frères se mutileront.

La fable et la structure dramaturgique de la pièce indiquent que tous les événements s'enchaînent de manière chronologique. Les personnages racontent leur histoire du début à la fin, depuis le décès des parents jusqu'à leur propre disparition, créant ainsi un « conte dramatisé » (David 2007 : 73), linéaire en apparence. En tant que succession d'actions et d'événements, la fable semble linéaire, mais les modalités d'agencement dévoilent une esthétique quasi épique puisque cette fable n'est pas complètement incarnée, selon le principe de la *mimésis* aristotélicienne, mais plutôt narrée, selon la logique du récit. Ce procédé d'épicisation, caractéristique de l'ensemble de l'œuvre de Danis, est plus nuancé dans *Le chant du Dire-Dire* :

[cette pièce] apparaît comme un triomphe du dialogue sur la narration. Cependant, une étude attentive de sa structure révèle que si la narration occupe moins de place en ce qui a trait au poids textuel, elle n'en demeure pas moins la charpente sur laquelle s'appuie la construction de la pièce tout entière, soumettant chaque scène au canevas établi par le récit qui l'enchâsse (Desrochers 1999 : 120-121).

De ce fait, la pièce de Danis se construit à la fois par le récit et le dialogue, deux formes qui coexistent dans la pièce et dont le fonctionnement mérite d'être examiné de façon plus attentive.

4.2.2 *Récit et dialogue, passé et présent*

Trait caractéristique de la dramaturgie danisienne, l'interaction constante du registre dramatique et du registre narratif fait aussi partie du *Chant du Dire-Dire*. Dans les autres pièces de l'auteur, et particulièrement dans *Celle-là* et *Cendres de cailloux*, le récit constitue l'élément principal. Or, dans *Le chant du Dire-Dire*, le dramaturge construit un dispositif dramaturgique particulier où les deux registres se succèdent : les personnages racontent leur histoire au passé – donc au niveau du récit – puis ils rejouent au présent certains de ces événements racontés en passant au registre dialogique. Voici un

exemple tiré du « dire » sept, *La nuit jaune des Durant*, où les séquences dialogiques sont soulignées :

FRED-GILLES. Fred-Gilles avait dit que ça n'avait pas de bon sens de laisser Noéma pâtir toute la journée dans l'entrée de terre. Fred-Gilles redoute la colère de Rock [...]

Pendant que le soleil s'en allait journer ailleurs, les grands frères sont sortis l'observer, la panique un peu à l'œil.

Est-ce qu'elle à l'air dégrisée?

ROCK. Toi, le pâmé, éloigne-toi un peu.

WILLIAM. Bien touchée, rien trouvée.

ROCK. Juste son accordéon et sa valise vide. Incompréhensible!

WILLIAM. Peut-être qu'elle a été volée par les gars qui sont venus la reconduire. Peut-être autre chose, cherche donc.

ROCK. Trouves-tu qu'elle sent la boisson?

WILLIAM. Pas vraiment [...]

ROCK. Aide-toi un peu, Noéma. Arrête de te répandre.

[...]

FRED-GILLES. Noéma demeure comme grisée. On la soulève, on l'amène. On monte les escaliers du sud et, devant le cadre de porte, une crise... inattendue. Les jambes, les bras dans tous les sens. Une respiration forte. Son cœur voulait sortir de sa poitrine, comme. On l'a échappée, on est tous tombés.

Les trois frères, sans voix, essaient, une troisième fois et, toujours devant le cadre de porte, une brusquerie à les renverser dans les marches de l'escalier.

ROCK. Fred-Gilles, va chercher le Dire-Dire.

WILLIAM. J'ai la lèvre pété. Maudite folle! Quiquine est pas fine.

[...] (2006 : 31-32 ; nous soulignons)⁴⁶.

Dans cet extrait, les séquences narratives et dialogiques se succèdent de façon évidente. Ce procédé est utilisé dans quinze « dire » de la pièce ; dans les autres, les frontières sont moins nettes et l'auteur imbrique les registres sans qu'on puisse distinguer aussi facilement ce qui appartient au récit et ce qui relève du dialogue. Dans le deuxième « dire », *Les traces du chaos dans la maison Durant*, la majorité du texte est un récit

⁴⁶ Dorénavant, tous les extraits du *Chant du Dire-Dire* seront cités à partir de cette édition.

rapporté par les trois frères Durant dans lequel ils racontent les principaux événements qui permettent de comprendre le reste de la pièce : la mort des parents foudroyés par le Tonnerre, le talent de Noéma, puis son départ en tournée, et enfin, l'attente des frères jusqu'à son retour. Les interventions « au présent » se font rares et sont plus ambiguës que dans l'exemple cité ci-dessus.

Danis ouvre le troisième « dire » avec le personnage de Fred-Gilles qui se présente à la troisième personne du singulier et au plus-que-parfait avant de jouer au présent le reste de la scène, en interagissant avec les autres personnages. Ce même procédé est employé dans dix-huit des vingt-et-un « dire » : un personnage se présente au passé, signalant de manière explicite au spectateur ou au lecteur le caractère fictif de la pièce. Danis ne cherche pas à dissimuler l'artificialité de sa pièce avec des moyens « réalistes ». Mais on constate seulement à la fin que le drame a eu déjà lieu, que les personnages disparaissent à la fin de l'histoire et que s'ils racontent cette histoire au passé dans chaque « dire », c'est que l'action de la pièce est déjà accomplie et que les personnages sont déjà morts :

On a ici la preuve que l'ensemble de la pièce est rejouée par les protagonistes, puisque cette dernière citation (« Sans qu'on se méfie, l'inattendu est encore débarqué chez nous ») montre à l'évidence que la catastrophe a déjà eu lieu. Cette structure rétrospective va dès lors rendre possible un système d'exhaussement de l'adresse, grâce au procédé itératif du rappel [« X avait dit que »] [...] (Chénétier-Alev 2006 : 155)

Quand on comprend le statut particulier des personnages, le sens du premier « dire » s'éclaircit. Intitulé de manière prophétique *Émerger pour le temps des partages*, il s'agit d'un « dire-zéro » comme le suggère Marie-Aude Hemmerlé (2001-2002 : 16) : les personnages inaugurent ce « temps des partages » en se révélant à travers la parole, la vue et l'ouïe (« doucement, ils ont ouvert leur bouche [...] leurs yeux [...] leurs tympan »),

13), instaurant ainsi le début de la représentation. Celle-ci s'achèvera brusquement lorsque les trois frères se perceront les tympans, se crèveront les yeux et se couperont la langue. Métaphoriquement, les trois frères Durant émergent à travers la parole, parole créatrice qui servira à construire non seulement leurs corps, mais aussi le temps et l'espace où cette histoire se déploie : « Dire suffit à faire exister les personnes et les lieux. Ainsi, cela explique peut-être pourquoi la pièce n'est pas découpée en scènes ou en tableaux mais en « Dires ». Le temps de l'histoire des Durant est le temps des partages. Ce partage est celui de la représentation et par conséquent le temps de la parole » (*op. cit.*, : 16-17).

Selon Marion Chénétier-Alev, l'emploi de ce procédé au début des « dire » sert à solenniser l'adresse, à lui insuffler un caractère tragique et mythique et surtout à révéler encore une fois que la pièce met en jeu des « voix » de l'au-delà, des corps qui prennent la parole (2006 : 155-156).

L'usage courant du récit dans les pièces de Danis, en particulier dans *Le chant du Dire-Dire*, sert en premier lieu et de manière presque classique à décrire des événements trop violents ou trop difficiles à jouer : « À l'époque classique, le dramaturge emploie le récit lorsque l'action rapportée peut être difficilement jouée sur scène pour des raisons de convenance, de vraisemblance ou à cause de difficultés techniques de réalisation » (Pavis 2006 : 294). Ainsi, toute la scène de la mort des parents, par ailleurs très violente, est racontée par les frères, tout comme la scène finale du mariage de Noéma avec le Tonnerre et la mort des frères Durant. En outre, la parole narrative sert à créer les différents espaces, réels et métaphoriques (au début du « dire » sept, Fred-Gilles situe l'action/narration dans « l'entrée de terre » ainsi que le temps, « Pendant que le soleil

s'en allait journaler ailleurs »). Elle sert aussi à donner vie aux autres personnages, comme le maire, le docteur Forgeron ou les municipiens [*sic*] (à travers les citations ou le discours rapporté par les personnages, généralement Fred-Gilles) ; de plus, elle sert à narrer les événements passés ou violents, à décrire les états d'âme des personnages et à commenter leur situation (« Fred-Gilles redoute la colère de Rock »).

Tandis que le récit sert à évoquer les événements violents pour éviter leur représentation, le langage employé pour décrire ces incidents n'est pas véhément : il est plutôt sublimé. Dans les parties narratives, les personnages acquièrent une noblesse qui se traduit dans leur parole, très construite et recherchée, où ils font usage de certaines figures de style. Par contre, dans les fragments dialogués, on distingue certains traits socioculturels des personnages : leur âge, leur sexe et leur appartenance à un certain milieu, tout au moins de manière générale. Les différences entre récit et dialogue sont ainsi accentuées par la variation des registres langagiers, comme on le voit dans l'exemple suivant tiré du « dire » huit, *La belle machine de Noéma* :

WILLIAM. William avait dit à son oncle, en l'empêchant de sortir de son camion, que Noéma allait assez bien, juste un peu fatiguée. L'oncle lui a offert, comme à son habitude quand il regarde le terrain, un camion municipal pour mettre de la propreté dans notre bric-à-brac.

Ce que tu nous veux, toi-là? On t'as déjà dit : pas question de jeter des traîneries, on sait pas quand ça peut servir. Salut-là! J'ai de l'ouvrage.

[...]

ROCK. [...] William, arrête, maudit cochon!

WILLIAM. Ce que tu veux, toi-là?

ROCK. Pourquoi tu te fourres les doigts là?

WILLIAM. Je la nettoie.

ROCK. Tu lui joues après!

[...]

ROCK. Renferme ta langue dans ta bouche, sinon je te casse les dents d'en avant.

[...] Mon *ostie* de Durant l'Orage!

[...] Maudit crâne de cave! Toi, Fred-Gilles, dépâme! (34-35)

Dans cet extrait, on remarque d'abord la violence verbale des frères Durant, ce qui contraste avec le premier texte de William, très formel et presque neutre au niveau du langage, comme si le personnage observait son comportement à distance. Pourtant, la rage exprimée par l'échange William-Rock n'aboutit à rien de concret, car chaque fois que la bagarre se déclenche, l'auteur utilise un procédé de « didascalies adressées » (Chénétier-Alev 2006 : 174) pour éviter de jouer ces actions violentes : « ROCK. [...] Je cours après, je lui pogne les cheveux, je le tire par terre » (35). Ce procédé permet de raconter ces actions violentes ou complexes à mettre en scène au lieu de les représenter, mais paradoxalement elles permettent aussi de « produi[re] un effet immédiat, en supprimant les ruptures du discours, et en maintenant une tension continue dans le texte puisque les didascalies sont désormais incarnées. » (*op. cit.*). La « didascalie adressée », qui appartient au domaine du récit, compense les événements non représentés tout en « dramatisant » ce même récit.

Les fragments dialogués autant que les fragments narrés jouent un rôle clé dans l'esthétique de Danis. Ils instaurent une tension constante entre « présent » et « passé », entre « dialogue » et « récit », entre « incarnation » et « présentation », ce qui incite le spectateur à porter une attention particulière à la représentation. Celui-ci doit constamment interroger le dispositif scénique de Danis, sans jamais savoir avec certitude quel est le présent des personnages et quel sera leur devenir. Danis met en place une série de « faux présents » qui ne seront découverts qu'à la fin de la pièce lorsque le spectateur sera en mesure de reconstituer la fable. Dans *Les traces du chaos dans la maison Durant*, après le récit initial de la mort des parents, l'auteur laisse entendre que les personnages

sont dans le présent de la fiction, en train d'attendre leur sœur Noéma qui arrivera le lendemain :

ROCK. On **jette** des regards d'un bord d'un bord à l'autre. Rien. L'inattendu peut surgir à toute heure de la vie mais **là**, on est heureux parce que notre sœur **revient** pour la fête municipale, comme elle nous l'a promis l'an dernier.

[...]

WILLIAM. Le bonheur de la revoir après un an. Un an! Le bonheur de l'entendre, **demain**.

La Société d'Amour Durant va se ressouder ensemble (22 ; nous soulignons)

Au moyen des déictiques spatio-temporels « là » et « demain » et des verbes « jeter » et « revenir » au présent de l'indicatif, l'auteur nous fait croire que le reste de la pièce va se déployer au présent. Dans les « dires » suivants, qui devraient logiquement suivre cette chronologie, les personnages reprennent le récit et les séquences rejouées au présent, éveillant ainsi le doute. C'est à la fin seulement que le spectateur s'aperçoit du statut des personnages et constate les « présents » illusoires créés par l'auteur tout au long de la pièce. Le seul présent possible, à la fin, c'est le présent atemporel de la représentation, inaugurée par le « temps des partages » et qui se termine brusquement par le « dire » intitulé *Le château de la savane*. Les personnages « n'appart[ie]nnent ainsi] ni au présent, ni au passé. Ils occupent une temporalité inédite, leur narration ne s'écoule pas dans le temps linéaire qui est le nôtre » (Chénetier-Alev 2006 : 322). Le dispositif textuel hybride mis en place par Danis oblige le lecteur/spectateur à suivre la fable dramaturgique et à s'abandonner aux sensations produites par le langage de l'œuvre, mais à se distancer constamment tout en recréant de manière active une fable qui échappe aux interprétations univoques.

4.2.3 *Les thèmes et les réseaux signifiants de la pièce*

4.2.3.1 *La Nature omnipuissante*

Omniprésente dans l'œuvre de Danis, la nature occupe dans *Le chant du dire-dire* une place prépondérante. Elle y devient même une figure presque allégorique de l'action dramatique, incarnée par le Tonnerre (auquel Danis assigne un nom propre) et par l'orage qui ravagent la maison des Durant. Cette omniprésence de la nature se traduit dans les réseaux signifiants de la pièce. Le lexique de la nature, composé de mots tels que tonnerre, orage, foudre, éclair, pluie, forêt, savane, arbre ou montagne, fait partie intégrante des dialogues.

En fait, à travers le procédé de la personnification, l'auteur attribue aux éléments naturels des caractéristiques humaines : « Les tonnerres marchaient en tournant autour de notre si petite maison » (15), « Un des tonnerres a cogné du talon [...], il s'est penché et il a ri grossièrement en toussotant. Il regardait le père et la mère, les nôtres » (16) ; « Et les tonnerres s'en allaient, contents de leur monstruosité, se claquant les bretelles de leur hauteur de nuages devant des éclairs [...] » (17). Les exemples abondent, montrant que la nature se conduit comme un personnage qui éprouve des émotions et qui s'engage dans des actions humaines. La nature personnifiée est surpuissante, capable de changer le cours de l'histoire et de bouleverser le destin de la famille Durant et ce, par deux actions inaugurales et catastrophiques : la mort des parents et le talent musical de Noéma. C'est ce qu'exprime Rock, l'aîné des frères, dans le deuxième « dire », à savoir que le chaos, le malheur, l'inattendu surviennent avec l'orage : « [...] le jour arriva où tout a commencé, comme si, par le Dire-Dire, on avait appelé du très loin le chaos [...] Le malheur avec son lot de troubles s'en venait chez nous » (14). À partir de ce moment chaotique initial,

appuyé par le deuxième drame, soit le coma de Noéma, l'histoire des Durant semble déjà écrite : « la pièce dès lors ne sera que le déroulement des conséquences de ces deux drames : la prise en charge par les frères de leur sœur malade [...] » (Chénetier-Alev, *op. cit.* : 154). De même, chaque fois qu'un nouvel événement catastrophique survient, un des personnages, généralement Rock, annonce que « l'inattendu », « le malheur » ou le « chaos » arrivent, en répétant ces mots tout au long de la pièce de manière presque systématique (*op. cit.* : 155).

La nature acquiert ainsi une valeur divine et mystérieuse, tandis que les hommes sont impuissants devant cette force qui mène leurs vies, cette énergie quasi magique, « [...] aussi violente que la mort, aussi puissante que la sexualité » (Danis 2011 : s.p.). Bien qu'on ne puisse pas parler de tragédie *stricto sensu*, le rôle joué par la nature évoque une qualité tragique si l'on se souvient qu'au sens classique, « le divin prend parfois la forme d'une fatalité ou d'un destin qui écrase l'homme et réduit à néant son action » (Pavis 2006 : 390). Quand les hommes essaient de s'opposer à cette volonté, le conflit tragique se produit et la catastrophe survient. Il suffit de citer pour exemple le dernier « dire » de la pièce où les « municipiens » se heurtent à cette nature divine alliée des Durant : « WILLIAM. Je cours après le voleur. [...] Un éclair me traverse par le bras en bifurquant vers la gauche, jusqu'en bas. Une boule de feu sort de mon gros orteil. La boule rouge roule jusqu'aux voitures en arrêt » (70).

Chez Danis, le divin n'est pas associé à une religion ou à une divinité particulière, mais il existe une dimension religieuse dans son œuvre puisque les personnages essaient de trouver un sens au chaos et à la nature omnipuissante qui les entourent. À la fin de la pièce, la nature et les Durant se rejoignent dans l'acte final de la disparition grâce au

mariage entre Noéma et le Tonnerre. Rock imagine déjà cette bizarre union au treizième « dire », *Les aveugles de garde-robe*, consommée à la toute fin de la pièce : « Tu as peut-être promis de devenir la femme du Tonnerre, celui qui est venu quand tu étais toute jeune. On serait donc les beaux-frères du Tonnerre » (46) ; ou encore : « WILLIAM. Le mari Tonnerre entre dans la savane pour soulever sa femme, hors de l'eau. Avec le Dire-Dire dans les mains, elle chante [...] » (72).

En outre, la présence persistante de la nature se manifeste dans le choix spatial. Le lieu n'est pas précisé dans les didascalies, mais d'après les descriptions des personnages on peut déduire que les quatre frères Durant habitent dans un endroit isolé, sans doute rural et aux abords d'une forêt. Danis propose ainsi une dialectique entre le monde urbain et civilisé et ce monde rural sauvage et isolé qui sert d'habitat naturel à ces personnages « hors-du-commun », plus proches d'une animalité et d'un rapport direct avec les forces naturelles, plus proches aussi d'une temporalité mythique relative aux origines :

Danis renoue ainsi avec une parole mythique. L'ancrage de ces pièces dans ce que l'on pourrait désigner comme un merveilleux du Grand Nord (présence des forces naturelles ; relations des personnages au cosmos et au monde animal, végétal, minéral ; voix de morts, thème des noces barbares, enjeu de la foudre démiurgique) irait aussi dans ce sens (Chénetier-Alev *op. cit.* : 156).

La nature serait ainsi à la fois une force surnaturelle participant à l'action et l'espace où l'histoire des Durant se déroule.

4.2.3.2 *La Société d'Amour Durant : des reliés-soudés hors-du-commun*

Dans la didascalie inaugurale de la pièce, presque la seule proposée par Danis, l'auteur précise que les personnages de la pièce sont tous adoptés. Le statut particulier des membres de la famille Durant est énoncé dès le début de la pièce et réaffirmé par le

récit de Rock : « Tout jeune, aucun d'eux ne parlait. À peine. Parler pour le besoin, tout juste » (13). Le lecteur/spectateur apprend ainsi que ces personnages sont pour le moins excentriques et que pour les faire parler, les parents adoptifs ont dû créer un jeu, ce Dire-Dire mystérieux qui les a aidé à forger une identité par la parole, « [l]es délier pour les entendre, les rendre audible à se monde » (13). Après l'orage et la mort des parents, les Durant décident de ne plus quitter leur maison et d'y habiter tous ensemble, sans abandonner pour autant leurs activités « normales » comme aller à l'école. En échange de leur soutien, les conseillers municipaux indiquent qu'ils doivent maintenir des « comportements normaux et conséquents » (20). Sauf pendant l'absence de Noéma, les frères Durant restent reliés-soudés, isolés dans leur maison rurale, éloignés du reste du monde.

Les trois frères Durant continuent à mener une existence à peu près « normale », en accord avec les mœurs modernes (ils regardent encore la télé, conduisent une voiture, se rendent parfois à la Capitale et vont voir les filles pour se « désagacer »), mais ils font en même temps partie d'un univers quasi primitif, naïf presque, qui les empêche de s'adapter complètement à la société dite civilisée, représentée par les « municipiens », le docteur Forgeron, le maire, et Madame Vue-Vue. Les « municipiennes » estiment qu'ils sont « hors-du-commun » (21). Cette incapacité à s'intégrer complètement à la communauté les oblige à fonder leur propre société, la Société d'amour Durant, avec ses règles, ses codes et une organisation particulière où chaque membre joue un rôle, aussi ambigu qu'il puisse être : Rock est le chef, la tête pensante du groupe, celui qui prend les décisions « à pêne dormant » et guide la démarche des frères. Tout au long de la pièce, cette autorité est contestée par William qui finit par l'usurper au « dire » *La panique des*

hors du commun, lors d'une bagarre entre les deux frères. De son côté, Fred-Gilles joue le rôle de conciliateur entre les deux, toujours dans une position subalterne, celui du benjamin qui suit les ordres sans les contester, contrairement à son frère William.

La naïveté ou même l'excentricité des Durant se traduit parfois dans la pièce au niveau lexical ou dans certaines situations. Dans le « dire » *Le choc autour de la boîte à paysages*, par exemple, Rock explique à ses deux frères la différence entre la fiction et la réalité dans les émissions de télévision, car ils croient que « même les nouvelles sont des histoires inventées par des grosses têtes de la télé » (27). De même, au « dire » *L'heure des soins d'amour*, les trois frères paniquent lorsque leur sœur se met à saigner, ignorant qu'il s'agit de ses menstruations. En ce même sens, Danis introduit des néologismes comme « municipens », « engrimacées », « acter » (employé comme synonyme de jouer) ou « se désagacer ». En fait, il donne l'impression que les personnages inventent une partie de leur vocabulaire en déformant certains mots ou en combinant d'autres, à l'exemple des enfants. Dans ce cas particulier, cette torsion du langage semble relever plutôt d'une volonté de représenter la marginalité et l'autarcie de cette famille de hors-du-commun : « Le langage parallèle utilisé est à l'image de la marginalisation de la famille, qui a choisi de créer elle-même un univers différent dans cette marginalité » (Lizotte 2007 : 41).

4.2.3.3 *La parole, le silence et le Dire-Dire*

Tout comme la nature, la dialectique parole-silence est un leitmotiv qui traverse l'œuvre de Danis. Dans *Celle-là*, le personnage de la mère cesse de parler. Dans *Cendres de cailloux*, Clermont, incapable de verbaliser la perte de sa femme, plonge dans un silence profond. Il peut seulement écrire dans un petit carnet rouge les tâches

quotidiennes et la liste d'épicerie, ou bien, selon sa fille Pascale, il peut parler aux animaux dans « une langue inventée » (Danis 2000 : 25). Toujours présente dans la dramaturgie de l'auteur, cette dialectique est explicitement thématisée dans *Le chant du Dire-Dire* à même la fable où elle apparaît comme un motif fondamental : le drame principal des Durant est le coma de Noéma et son incapacité de parler. Qui plus est, la parole est le matériau avec lequel se construit le récit, ouvert et clôturé par un acte symbolique des trois frères Durant : la pièce commence quand ils ouvrent la bouche et se termine quand ils se coupent la langue. Le *dire* est donc l'acte fondamental de la pièce, ce que la subdivision du texte en « dire » plutôt qu'en scènes ou en tableaux met en évidence.

Ce n'est plus la mimésis d'actions humaines au sens aristotélicien qui est au centre de chaque « dire », mais plutôt des énoncés ou la parole proprement dite. Celle-ci devient le thème central de la pièce, tel que souligné dans la fable. Pour Gilbert David, « [t]out se passe comme si [...] l'enjeu était tout entier dans la capacité même du langage non seulement d'infléchir le cours des choses, mais de produire un réel, un réel autre, ce qui est la tâche supérieure d'un shaman ou d'un poète » (David 2007 : 78). Le dire définit les rapports entre les frères Durant, leur « mode d'être » : « ils sont ceux qui disent *et* redisent, redoublant de la sorte la fonction symbolique dangereuse du Dire-Dire [...] » (*Loc. cit.*).

Le Dire-Dire, ce mystérieux objet « pensé-rêvé » par les parents, est introduit au début de la pièce, plus précisément au deuxième « dire » où s'établit d'ailleurs le réseau thématique relatif à cette dialectique danisienne : l'importance de la parole, la peur du silence et le chant de Noéma. L'auteur nous fait part du problème des parents Durant :

incapables de faire parler leurs enfants et redoutant leur silence, ils construisent le Dire-Dire. L'objet acquiert des caractéristiques magiques en permettant aux enfants, dans un acte rituel, de verbaliser leur expérience, de (se) dire. Pourtant, selon Rock, c'est à travers ce Dire-Dire qu'on « appelle de très loin le chaos », et la catastrophe initiale survient effectivement. Ce chaos resurgit dans l'avant-dernier « dire » quand William invite les « municipiens » à raconter des souvenirs heureux dans le Dire-Dire avec l'objectif de guérir Noéma ; mais la folie des villageois se déchaîne quand ils voient la fille s'illuminer. De manière indirecte cette fois, le Dire-Dire participe à la dernière catastrophe des Durant entraînant la fuite et la disparition des trois frères et de leur sœur. Comme tout objet magique, le Dire-Dire est source à la fois de bonheur et de malheur selon l'usage qu'on lui réserve.

Le thème du silence se développe aussi tout au long de la pièce et se manifeste au début de l'intrigue par le silence inquiétant des enfants. Le motif s'installe définitivement avec l'arrivée de Noéma en état catatonique et complètement muette. Comme dans une intrigue policière, personne n'est en mesure de savoir ce qui lui est arrivé puisqu'elle est tombée dans un profond coma. Le silence semble être la conséquence d'un traumatisme physique ou psychologique. En dernier recours, Rock demande à sa sœur : « Dis-le dans le Dire-Dire, pourquoi la crise, Noéma? » (32). Le Dire-Dire devient le seul recours des trois frères pour communiquer avec leur sœur ou du moins pour essayer de communiquer avec elle. Le thème du silence post-traumatique est de nouveau exploité quand le personnage de Rock est brutalement blessé par une bouteille qui lui frôle les cordes vocales au cours d'une bagarre avec William. En perdant son rôle de chef, il plonge dans le silence. En fait, Rock punit William par son silence quand ce dernier décide d'inviter

chez eux les « municipiens » pour guérir Noéma : « Touche-moi pas! Je te parle plus. » (62).

Par rapport au chant, ce talent de Noéma, « apparu par le Tonnerre et la mort des parents » (18) sera, après le coma, la seule forme d'expression de la jeune fille et la seule chose entendue tout au long de la pièce. Ce chant se traduit selon l'auteur dans une série de « Et », « considér[és] comme des attaques sonores plus ou moins longues » (11). Cette indication est ambiguë, mais elle signale au moins que ce chant n'est ni mélodique, ni harmonieux, et peut-être même atonal. Selon la didascalie de la première version publiée sous forme de tapuscrit, il s'agirait d'« [...] un chant de gorge qui relève du souffle comme certains chants africains et inuits » (Danis dans Godin 1998 : 169). Même si cette indication est supprimée dans la version publiée chez Lèmeac en 2006, son caractère rituel, ancestral et magique se rend manifeste grâce à la fable allégorique où les événements surnaturels et magiques se succèdent. Il s'agit en fait d'une métaphore scénique pour évoquer la parole créatrice loin de la pure logique du langage et plus proche de celle « du shaman et du poète ». Pour Diane Godin, cette pièce « semble poursuivre [la] recherche de pureté, de communion à la fois mythique et mystique, [...] non par le biais de la danse [comme dans *Cendres de cailloux*], mais bien plutôt par celui du chant, cette musique du corps qui, poussée au-delà des limites du reconnaissable, devient silence [...] » (*Loc. cit.* : 168-169). Il est intéressant de noter, comme l'a d'ailleurs signalé Gilbert David, que dans la pièce le statut du chant est en quelque sorte paradoxal : rituel et magique, cadeau de la nature, c'est aussi un talent destructeur, un cadeau qui finit par tuer lentement Noéma.

En fait, les trois thèmes décrits précédemment ont un statut dialectique et paradoxal : tout à la fois, le silence est craint et désiré, le chant est un don et une malédiction et, surtout, la parole est créatrice et destructive. D'une part, il existe une parole créatrice ayant une valeur positive, celle qui, à l'exemple des conteurs dans les traditions orales, permet aux Durant de construire leur récit et de se donner la vie par l'entremise d'un acte créateur. D'autre part, il y a une parole destructive qui, dans un mouvement inverse, « appelle le chaos », entraîne une série de catastrophes. Mais cette autre parole, dangereuse et destructrice, relève peut-être du langage « logique » ou articulé, d'un langage cartésien qui sert à ordonner le monde, à séparer le corps de l'esprit, à rompre la communauté pour créer des individus? Hypothèse plausible, nous semble-t-il, puisque les parents Durant veulent apprendre la langue à leurs enfants pour les délier, pour les rendre audibles en tant qu'individus. Dans ce contexte, le silence initial des Durant ne serait-il pas positif?

Dans l'exergue, Danis affirme que l'être peut « plong[er] dans le silence du silence [...] s'unir à son âme-étant pour atteindre une indifférence à la vie et à la mort afin de laisser monter, en son corps, la pureté » (9). Dans ce cas, les derniers moments de la pièce semblent indiquer que les Durant ont finalement trouvé leur âme-étant, et, selon une logique qui rejoint celle de la philosophie orientale, ils ont abandonné les apparences, le maya hindouiste, pour retrouver une origine et une vérité plus profonde, la pureté. Dans cette perspective, le chant irait aussi à l'encontre de cette pureté, de cette « volonté de rétablir l'unité originelle » (Godin 1998 : 170).

4.2.4 *Personnages ou figures? Entre incarnation et présentation*

Dans *Le chant du Dire-Dire* le statut du personnage est pour le moins problématique et difficile à définir, d'autant plus que la notion de « personnage » a déjà éclaté dans la plupart des dramaturgies contemporaines. Dans la pièce de Danis, les personnages, entités individuelles et chorales, sont tiraillés entre l'incarnation et la présentation, c'est-à-dire entre les figures du témoin, du conteur et de l'acteur (David 2002 : 205). Une question importante se pose ainsi : peut-on parler ici de personnage ou bien serait-il plus juste d'utiliser la notion de *figure* ou de *personnage figural* pour décrire ces constructions danisiennes?

Pour Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, le personnage figural ne représente personne ; il n'existe plus en référence à un sujet « réel ». Il « s'impose comme force d'apparition par la parole, actualisation poétique d'un sujet langage », car il n'est « rien d'autre que ce qu'[il] dit » (2006 : 163). Cette parole n'est ni naturelle ni cohérente au sens normatif et le comédien n'est plus censé la justifier ni l'expliquer. Par contre, il doit travailler davantage avec sa musicalité et sa poéticité. De plus, le personnage figural représente non pas un sens clôt et univoque comme le personnage traditionnel (*op. cit.* : 164), mais un éclatement de significations construites par les énoncés du texte. En ce sens, « [l]es figures, personnages définis et qualifiés par une énonciation dont les tours et les modes n'ont rien de naturel, animées d'une réalité qui n'est plus référentielle mais textuelle, s'affichent comme artefacts » (*ibid.*). Il serait donc plus juste de parler de *figures* au lieu de personnages dans *Le chant du Dire-Dire* vu qu'il n'y a aucune volonté de faire référence au réel et que la parole sert justement à construire ces figures dans

l'imaginaire du spectateur : tout le contraire donc d'une cohérence naturaliste et d'un discours logiquement articulé.

Cependant, le mode de fonctionnement de ces figures est complexe et la définition citée plus haut ne rend pas compte de toutes les variantes car, comme le signale David, le dispositif scénique proposé par Danis est bien plus compliqué : selon lui, le personnage serait au carrefour de trois instances énonciatives bien distinctes : celles du conteur, du témoin et de l'acteur, de sorte qu'on se rapproche davantage de la performance que de la représentation théâtrale traditionnelle (2002 : 205). De ce fait, l'idée d'incarnation, souvent évacuée par la notion de *figure*, est tout de même présente dans la pièce, mais loin de la conception mimétique ou réaliste qu'on lui attribue généralement. Le dispositif scénique mis en place par Danis prend appui sur la coexistence constante du récit, du dialogue et du commentaire. Nous avons vu que l'auteur inaugure une quantité de « dire » avec la présentation des personnages faite par eux-mêmes et à la troisième personne (donc dans un régime plus présentatif) pour leur donner ensuite la parole comme actants dans les fragments dialogués (dans un régime représentatif). En même temps, en tant que protagonistes de leur histoire, les figures deviennent aussi un hybride du conteur et du témoin, des *parleurs* (*loc. cit.* : 209) qui racontent ce qu'ils ont vu et vécu et qui commentent les événements dans un registre tantôt tragique, tantôt comique. À cet égard, la notion de sujet rhapsodique proposée par Jean-Pierre Sarrazac pourrait englober ces trois entités signalées par David et ce, pour montrer comment dans les dramaturgies contemporaines la multiplicité des paroles et des registres coexiste au sein même des différentes figures.

4.2.4.1 Le sujet rhapsodique

Dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, le dialogue puis le sujet rhapsodiques sont définis comme suit :

Force est de constater que le dialogue dramatique, tel qu'il se transforme tout au long du XX^e siècle [...] est un dialogue *médiatisé*. Un dialogue que j'appelle rhapsodique en tant qu'il coud ensemble – et découd – des modes poétiques différents (lyrique, épique, dramatique, argumentatif), voire réfractaires les uns aux autres [...] Le « sujet rhapsodique » [chargé d'organiser ce dialogue] élargit et, surtout, assouplit le « sujet épique » théorisé par Szondi. Au lieu de se limiter à ce pur (dé)monstrateur détaché de l'action campée dans la *Théorie du drame moderne*, le sujet rhapsodique se présente comme un sujet clivé, à la fois intérieur et extérieur à l'action. À l'instar des personnages des jeux du rêve strindbergiens. Ou de créatures beckettiennes, toujours à l'écoute de l'autre, du partenaire, fût-il l'autre en soi-même, et toujours, simultanément, dans un rapport d'adresse au spectateur. (2006 : 69-70).

À partir de cette définition, on peut qualifier le personnage figural du *Chant du Dire-Dire* comme un sujet rhapsodique qui, suivant aussi l'hypothèse de David, fusionne toutes les instances énonciatives établies par l'auteur. Cette multiplicité permet également de varier les interlocuteurs. Comme le remarque Nadine Desrochers, le statut des interlocuteurs est souvent ambigu chez Danis, car les actes de parole ne sont pas nécessairement fonctionnels, mais plutôt esthétiques. Pourtant, *Le chant du Dire-Dire* offre « malgré sa soumission au récit, [...] la plus grande variété d'actes de parole » (1999 : 130). Les figures s'adressent non seulement entre elles dans les séquences dialoguées, mais elles s'adressent également au public chaque fois qu'elles exercent le rôle de conteur ou même de témoin, lorsqu'elles racontent leur histoire ou qu'elles évoquent des événements saillants.

La notion du « sujet rhapsodique » pour décrire les personnages de cette pièce se justifie aussi parce qu'elle comprend la figure de l'auteur, qui n'est plus reléguée à

l'univers des didascalies. Danis apparaît dans la parole et ses interstices, « [...] implicitement, en tant que monteur » (Sarrazac 2005 : 70). Le sujet rhapsodique participe d'un mouvement généralisé du théâtre contemporain dans lequel s'inscrit également la dramaturgie de Danis. La parole théâtrale se multiplie, loin d'un univers monologique au sens bakhtinien et de l'univocité idéologique et esthétique.

4.2.4.2. *L'individu et le chœur*

Bien que le personnage figural existe dans la pièce en tant que forme individualisée, c'est-à-dire comme sujet de parole indépendant, il fait néanmoins et simultanément partie d'un dispositif choral. Composé des trois frères Durant auxquels se joint la sœur par intermittence, le chœur, présenté sous forme de clan familial, est présent tout au long de la pièce, sans pour autant se manifester comme une entité à l'unisson. La choralité se révèle davantage par des relais successifs, dans un partage de la parole qui aboutit à la construction collective du récit, bien que par moments la parole soit effectivement unie comme dans cette indication de l'auteur : « LES TROIS. Très tôt le matin, les Durant s'étaient dit en regardant le jour se lever : Le soleil est tout proche de nous. Et tout s'est achevé-achevé au premier jour de l'été » (67).

L'effet choral est renforcé par la situation familiale des personnages : le chœur est composé des trois frères parlants et de leur sœur muette, tous unis par des liens d'amour plutôt que par filiation biologique, une famille « apparenté[e] d'amour » (18). Le cas de Noéma mérite qu'on s'y attarde, car sur le plan énonciatif, elle ne fait pas partie du chœur au sens strict du terme puisqu'elle ne parle jamais. Elle n'en est pourtant pas exclue, car elle joue le rôle de « fille prodigue » partie en tournée comme chanteuse et revenue au bout de quelques années dans un état catatonique. Or, elle incarne aussi la figure de la

petite sœur, soignée et protégée par ses trois frères au sein de la Société/Chœur d'Amour Durant. De plus, Noéma appartient à ce chœur dans la mesure où son silence contribue à élaborer la partition énonciative des Durant au même titre que ses chants. Dans la didascalie inaugurale, Danis apporte cette précision : « [q]ue Noéma soit visible ou non, selon les choix artistiques requis par la mise en scène, il est nécessaire que l'on sente qu'elle est bien vivante, dans le sens du souffle, bien en chair, dans le sens de l'être humain et bien attentive, dans le sens d'une réelle présence » (11).

Le projet du chœur est de raconter son histoire collective, ce qui ne veut pas dire que ses membres sont toujours d'accord. Avec la scansion et la ponctuation du texte, leurs dissensions produisent une multiplicité de voix et une variation de l'effet choral. C'est par la composition musicale et rythmique que l'effet choral apparaît au lecteur/spectateur, au-delà de la définition restreinte d'un chœur monolithique dont les voix sont univoques et monotones. Le chœur de Danis se rapproche davantage du chœur des dramaturgies contemporaines (notamment chez Michel Vinaver, Rodrigo García ou Martin Crimp, pour ne donner que quelques exemples) où le rythme et la musicalité des répliques servent à construire l'effet choral et l'emportent sur la signification des énoncés. Autrement dit, comme dans une partition musicale, les quatre figures sont les instruments. Ils créent un système, un tout concertant, qui n'écarte pas l'individualité des personnages pourtant maintes fois mise en cause par les critiques (Desrochers 1999 : 126 ; Lizotte 2007 : 41). Ces derniers considèrent que la caractérisation des personnages du *Chant du Dire-Dire* serait presque inexistante et que les énoncés des différentes figures seraient interchangeables. Au contraire, on peut voir s'installer des récurrences verbales (certains mots ou certaines phrases se répètent chez un personnage figural) et même voir

comment l'auteur attribue des fonctions énonciatives distinctes selon la caractérisation de chaque figure.

4.2.4.3 *Les personnages et leur parole : particularités énonciatives et lexicales*

Si les personnages de Danis sont plus proches de la notion de figure telle que définie par Ryngaert et Sermon, ils n'échappent pas complètement à la caractérisation traditionnelle. Contrairement à d'autres dramaturgies contemporaines où certains auteurs vont jusqu'à éliminer toutes références physiques et psychiques, les figures du *Chant du Dire-Dire* présentent des traits distinctifs comme le sexe, l'âge plus ou moins déterminé et même des caractéristiques physiques, surtout dans le cas de Noéma dont l'état du corps joue un rôle essentiel dans la fable et le déroulement de la pièce. Par les didascalies, le lecteur/spectateur apprend que les frères Durant ont entre trois et quatre ans de différence entre eux, que Rock est l'aîné et Noéma la sœur cadette, que William est le deuxième et Fred-Gilles le benjamin des trois garçons. On distingue aussi certains traits psychiques qui dessinent une identité individuelle plus ou moins définie pour chaque figure : l'assurance de Rock, l'impulsivité de William ou la douceur de Fred-Gilles. Néanmoins, on aurait tort de parler de traits psychologiques, puisque les intentions de l'auteur ne sont pas mimétiques ou réalistes. La construction du personnage figural s'opère toujours par la parole, « [...] sa matérialité n'est rendue perceptible que par sa parole. D'une certaine manière, on peut dire que c'est la parole qui lui donne un corps [...] » (Hemmerlé 2001-2002 : 26).

Le matériau constitutif des figures de la pièce est toujours la parole, une parole issue de rêves et d'images qui enrobent le corps de l'interprète, l'entourent et le pénètrent comme les fibres d'un tissu : « [j]e cherche une écriture ronde pour habiller le corps de

l'acteur plutôt que de lui concocter une mémoire buccale » (Danis dans *Dossier pédagogique* 2005 : 44). Toutes les références physiques ou psychiques des figures viennent de cette puissante parole créatrice. Étant donné que notre analyse doit conduire à la traduction du texte, cette distinction est capitale, parce qu'en portant un regard attentif à la parole des personnages, on voit comment les figures se construisent et quelles sont leurs fonctions, leurs caractéristiques et leurs particularités énonciatives, y compris sur le plan lexical.

À l'encontre de l'hypothèse maintes fois soutenue sur le prétendu manque d'autonomie des personnages, Danis affirme qu'« [a]vec le temps, je me suis aperçu que Rock était plus la tête et que William n'était que le corps sans tête. Fred-Gilles, lui, était tout ce qui pourrait s'appeler la main : il était l'agilité et c'est à lui qu'on conférait le rôle d'acteur (qui agit et qui répète) » (Danis 2005 : 3). L'auteur souligne en quoi la parole de chaque personnage est singulière, comment elle constitue l'individualité et construit sinon un caractère, du moins un « effet de caractère » ainsi que des figures plus ou moins différenciables les unes des autres. Paradoxalement, cette individuation ne diminue pas l'importance du chœur ; bien au contraire, elle permet d'établir des fonctions et d'exprimer des nuances pour chaque figure. La « constellation des personnages » (Ryngaert et Sermon 2006 : 25) est fondamentale dans cette pièce qui offre aussi des « espaces intra-personnages » prégnants (Vinaver 1993 : 906), sans éliminer pour autant leurs particularités.

Suivant l'idée de Danis, on peut affirmer que Rock est la tête ou le chef de la Société chargé de commander ce corps multiforme, tandis que William, le frère qui prétend au pouvoir, est un corps sans tête, une pure force de la nature, instinctive, sans

esprit, dénué de raison. Fred-Gilles est le messager, chargé de transmettre les ordres ou de les exécuter. Les différents dialogues expriment cette hiérarchie : Rock emploie l'expression « une décision fermée, à pêne dormant » (20) chaque fois qu'il veut manifester sa volonté et s'imposer. Au « dire » seize, lorsque la bagarre pour le pouvoir éclate entre William et Rock, l'aîné perd finalement son autorité. Incapable dès lors de parler, Rock entend son frère, le nouveau chef, exprimer sa volonté en employant à son tour de la même expression : « Et pas de revenez-y, une décision de William Durant, fermée, à pêne dormant. » (53). Chaque fois que William réaffirme son autorité, il emploie ce mantra du pouvoir.

À la tête des Durant pendant la partie la plus importante de la pièce, Rock possède la capacité de pressentir les événements catastrophiques. Ce don prophétique se révèle à travers un discours de catastrophe : les mots « l'inattendu », « le malheur » ou « l'insondable » reviennent constamment et aux moments clés de la pièce, en particulier au cours du deuxième « dire » (« Le malheur avec son lot de troubles s'en venait chez nous », 14), dans le seizième (« L'inattendu. L'inattendu a frappé à notre porte, [...] Pendant une seconde, j'ai pensé que le malheur venait d'entrer chez nous », 49) et dans l'avant-dernier « dire » (« Le malheur n'est rien d'autre qu'un personnage grossier qui, à force de nous tourner autour, finit par nous tailler nos faces de farces », 64). Même si William réussit à le détrôner, il ne sera jamais la véritable tête de la Société d'Amour, car dominé par ses instincts et ses passions et non par la logique, il se dévoile incapable de guider ses frères.

Le cas de Fred-Gilles est lui aussi particulier. Du point de vue énonciatif, le benjamin accomplit sa tâche d'acteur-qui-agit-et-répète en rapportant littéralement tous

les discours des personnages ou figures de la pièce sauf ceux de Rock et William. Il devient le porte-parole de ceux qui n'ont pas de voix directe dans la fable : « Voilà, les enfants, vous direz dans le Dire-Dire et vous aurez des sous pour vos tirelires, qu'avaient dit les parents » (14), « “Ma femme, ferme l'autre porte”. Et la mère, la voix en débâcle, allait vers la porte du sud, le Dire-Dire dans la main, criant : “Les enfants, restez là, tous ensemble, soudés l'un à l'autre” » (15), « [...] En pareille occasion, notre mère aurait dit : “Si la douleur loge en la demeure, marque une heure pour les futurs bonheurs” » (53). À certains moments, Fred-Gilles est aussi chargé de reproduire les discours de ses propres frères, soit par nécessité lorsque Rock devient muet après sa rixe avec William (« Rock écrit : “Rien à dire là-dessus. C'est prêt, venez à manger!” », 55), soit pour créer un effet comique, comme au moment de rapporter une bagarre puérile entre Rock et William :

FRED-GILLES. Fâché, William a dit en entrant dans la maison : « Moi, j'arrête de parler, parce qu'y arrêtera pas de m'écœurer! »

Rock a répondu en le suivant : « C'est bien, parce que moi, j'ai plus la patience de t'entendre. »

William, allant se coucher directement, lui rétorque : « Va chier ».

Et Rock : « C'est ça. »

Encore William : « Mangeux de merde! »

Et Rock : « Ta gueule, maudit cochon! »

William : « La gueule à toi, c'est ton trou de cul! »

Rock : « C'est ça, bonne nuit quand même, William! »

William : « Pas bonne nuit. »

On allait s'endormir. (37)

Dans ce dernier exemple, le procédé du discours rapporté rend non seulement compte de la dispute, mais il la rend de manière comique puisqu'un seul comédien reproduit et « incarne » l'échange, particulièrement puérile, à la manière d'un *one man show* d'humoriste. Par ailleurs, Fred-Gilles est défini par le vocabulaire de ses frères qui le

qualifient constamment de « pâmé » avec tous ses dérivés : « ROCK : Toi, le pâmé, éloigne-toi un peu » (31), « ROCK. Noéma, attachée à un fauteuil loué, me regardait sûrement prendre au collet Fred-Gilles, que je secouais pour le dépâmer de sa colère [...] (41), « WILLIAM. [...] Fred-Gilles, espèce de pâmé, enlève la nappe de sur la tête de ta sœur » (52). L'adjectif « pâmé » souligne l'ascendant des deux frères sur Fred-Gilles, cet espèce de subalterne qui obéit aux ordres.

Ces exemples montrent que la parole est ici de nature chorale mais non monologique. Analyser les différents énoncés et leurs vocabulaires selon le statut des personnages s'avère un travail fondamental pour traduire la pièce : les enjeux dramaturgiques sont intimement liés aux différents niveaux de langue et aux nuances énonciatives.

4.3 La langue de la pièce

Nous avons montré en quoi la parole et le traitement de la langue jouent un rôle capital dans la dramaturgie de Danis. Or, si l'on y décèle une filiation avec l'oralité populaire caractéristique du théâtre québécois pendant « l'époque du joual », on voit aussi que ce langage danisien s'affranchit de toute mission identitaire [en] marqu[ant] le triomphe de la poétisation du français québécois auprès d'un public universel » (Blonde 2003 : 16). Dans *Le chant du Dire-Dire*, cette poétisation se manifeste dès le début de la pièce par l'entremise de l'utilisation de certaines figures de style ou des inventions lexicales, ou encore dans « l'écriture de la sensation » (Chénétier-Alev 2006 : 458), une écriture qui décrit de manière vivante les sensations corporelles et les émotions : il s'agit d'une écriture du sens. Tous ces procédés confèrent à la parole des fonctions à la fois communicatives et poétiques en élevant la langue à un statut hors du quotidien :

En nous inspirant de la définition de Jakobson, nous définissons le poétique comme l'ensemble des procédés qui distinguent le discours théâtral de la langue quotidienne en mettant l'accent sur le message 'pour son propre compte' : les effets rythmiques, les jeux de sonorité, les inventions lexicales et les images (Blonde, *op.cit.* : 11).

Ces effets rythmiques et phoniques sont très importants car « [ils] localisent la parole dans le corps, et [font] de l'énonciation un *geste* qui tend le corps tout entier en direction du public » (Jolly et Lesage 2005 : 51)⁴⁷. La matérialité ou la forme du texte produit du sens au moyen des récurrences phoniques et rythmiques des séquences syntaxiques, un sens parallèle qui s'ajoute aux significations dénotatives ou logiques des énoncés. L'écriture de Danis véhicule toujours des idées et des significations qui ne relèvent pas de l'abstraction ou du pur effet sonore. Simplement, le matériau textuel et les jeux phonétiques soutiennent le sens des énoncés de manière poétique.

Dès la première scène, le lecteur et le spectateur peuvent remarquer à quel point le langage de Danis est travaillé et construit grâce à l'emploi systématique des figures de style. La fréquence de ces figures est inégale au fil des « dire ». Dans certains tableaux, (le « dire » *Les traces du chaos dans la maison Durant* en est un exemple) la construction langagière est très recherchée ; dans d'autres, c'est plutôt le langage quotidien et vernaculaire qui occupe la scène. Par ailleurs, certaines figures ou procédés comme le couplage des mots, analysé ci-après, sont des procédés itératifs qui reviennent tout au long de la pièce.

⁴⁷ Le rythme est une notion extrêmement difficile à cerner et dont les définitions varient selon les auteurs et les époques. Nous avons considéré à un moment donné de faire une analyse rythmique selon certaines méthodes, notamment celle proposée par Dessons et Meschonnic dans le *Traité du rythme. Des vers et des proses* (1998). Toutefois, comme le signale Guy Houdin, cette approche « [...] vise la littérature en général, la poésie en particulier et essentiellement, la poésie dans laquelle l'alexandrin est privilégié, or l'alexandrin est une forme poémique fixe et rigide [...] » (2005 : 39-40). Nous avons donc décidé de renoncer à une analyse rythmique. Cela dit, il ne faudrait pas croire qu'un texte n'est rythmé que s'il est écrit en vers : le rythme existe dans tous les types de discours, dans toutes les langues. Ici, le rythme sera donc envisagé à partir des éléments linguistiques repérables dans l'analyse : les allitérations, les rimes, les homéotéleutes, le nombre des syllabes, les couplages de mots.

4.3.1 *Les figures de style*

Parmi les figures de style utilisées par Danis dans *Le chant du Dire-Dire*, on distingue d'abord des « figures de mots », définies comme « celles qui utilisent le matériel sonore et visuel qui représentent les mots » (Beth et Marpeau 2005 : 9) ; ensuite les « figures de construction », relatives à « l'agencement du discours » (*op. cit.* : 39) et les « figures de pensée », relatives au discours. La métaphore en fait partie, mais nous nous attacherons seulement aux figures moins courantes et qui confèrent à la pièce de Danis sa singularité et son originalité esthétiques.

Dès le deuxième dire, *Les traces du chaos dans la maison Durant*, les figures de mots créent une rythmique particulière et mettent immédiatement en valeur la qualité poétique de ce langage :

ROCK. Tout jeune, aucun d'eux ne **par**lait. À **pe**ine. **Par**ler **p**our le besoin, tout juste. **P**as de nécessité à jaser. La mère, la leur, craignait ce silence.

Les délier, se disait-elle, et à son mari aussi. Les délier pour les entendre, les rendre audible à ce monde.

[...]

FRED-GILLES. Voilà les enfants, vous **di**rez **d**ans le **Di**re-**Di**re et vous aurez **des** sous pour vos tirelires, qu'**ai**ent **di**t les parents.

WILLIAM. La mère, la nôtre **ch**érie, avait **ach**eté un livre d'**im**ages ; sortir de nos **b**ouches des mots. Et, pour les assez **j**olis mots : un **bon**i, soit de **bon**bon, soit d'**arg**ent **son**nant (13-14 ; nous soulignons).

Dans ce bref extrait, on distingue trois figures : l'allitération (répétition des consonnes [p], [v] et [d] et, dans le texte de William, l'emploi réitéré de [b] et [ch], [j] et [g], qui appartiennent à la famille des consonnes palatales) ; l'assonance (répétition des sons vocaliques [en] et [on] puis [on], [en] et [an]) et l'homéotéleute, « une forme de rime à l'intérieur d'une même phrase » (Beth et Marpeau 2005 : 13) dans le texte de Fred-Gilles, avec la rime en [ire] dans « Dire-Dire » et « tirelire ». Ces trois figures se multiplient tout

au long de ce premier « dire », établissant dès le début de la pièce le ton et le style du langage créé par Danis.

On trouve une autre figure de mots assez fréquente chez les écrivains de « l'époque du joual » utilisée pour transcrire la langue parlée : le métaplasme, en particulier l'aphérèse, figure qui consiste à supprimer un phonème au début de la phrase. Chez Danis, cette figure est également utilisée pour transcrire la langue parlée des passages dialogués. Elle est donc moins fréquente que les stratégies citées auparavant : « C'ui-là, avec un nom pareil, y aurait dû être plombier », « T'as toujours aimé ça te montrer » (19).

Une figure de construction, la polysyndète, caractérise le dire 13 intitulé *Et...*, qui met en scène le chant de Noéma. Cette figure consiste à répéter une coordination produisant ici des effets esthétiques. Comme le titre du « dire » l'indique, Danis répète la conjonction « et » au début de chaque phrase avant de laisser chanter Noéma suivant cette « série de quatre 'Et...' que l'on devrait considérer comme des attaques sonores plus ou moins longues » (Danis 2006 : 11). Ce procédé annonce le chant de Noéma ou ces « attaques sonores » dans la parole des frères, introduite elle aussi par un « et » prosodique. On ne peut pas parler ici de récit, pas plus que de dialogue. Il s'agit plutôt d'une espèce d'incantation rituelle sans interlocuteur précis, s'adressant ainsi au public, à laquelle participent les quatre frères unis par ce « et » :

ROCK. Et, sans cesse, les frères Durant chef-d'œuvrent [*sic*] minutieusement autour de leur sœur.

FRED-GILLES. Et parfois même, ils s'immobilisent près de la machine de Noéma pour laisser le Soleil et la Lune faire le tour d'eux, trois fois, comme.

[...]

FRED-GILLES. Et dans la nuit, un coup de tonnerre très haut dans le ciel réveille Rock.

Et il écoute.

NOÉMA. Et...

Et...

Et...

Et...

[...]

WILLIAM. Et par la fenêtre-hublot, sous les feutres, les frères voient sortir une lumière bizarre (44).⁴⁸

Dans cet extrait, le contenu sémantique des phrases est moins important que l'effet poétique produit par l'emploi réitératif du « et », ce chant magique et rituel de Noéma.

Nous avons distingué deux principales figures de sens : la personnification et l'hypotypose. La première, nous l'avons dit, sert à anthropomorphiser la nature en lui attribuant des émotions et des actions humaines. Cependant, comme l'indique David Blonde, elle « permet [aussi] de réconcilier la description d'objets inanimés avec la langue orale, qui est par essence active, avec l'esthétique du conte pour enfants [...] et avec les exigences du genre théâtral qui se fonde sur l'incarnation d'une action » (Blonde 2003 : 103).

L'hypotypose consiste à décrire une situation ou une personne de façon vivante, comme un tableau. Ce procédé élève au-dessus du quotidien des situations ou des détails qui peuvent sembler anodins (*op. cit.* : 94) ; par la parole, l'hypotypose suscite des images puissantes et presque tangibles. Le deuxième dire, *La trace du chaos dans la*

⁴⁸ La reprise du «et» qui rythme le dialogue porte un écho biblique, comme dans ce passage de l'*Exode* où Moïse interroge Dieu sur son nom : « Et Moïse gardait les bêtes de Jéthro son beau-père [...] / Et il mena les bêtes après le désert [...] / Et un envoyé d'Adonaï vers lui se fit voir [...] / Et il vit et c'est le buisson [...] / Et Moïse a dit [...] / Et Adonaï a vu [...] / Et Dieu vers lui a appelé [...] et il a dit [...] / Et il a dit n'approche pas d'ici [...] / Et il a dit moi je suis le Dieu de ton père [...] / Et Moïse se cacha le visage [...] » (Meschonnic 1999 : 430-431)

maison Durant en est un bon exemple : en combinant l'hypotypose et la personnification, les événements décrits s'incarnent dans la parole sans que les personnages aient besoin de les « jouer » ou de les « représenter ».

Le récit devient ainsi vivant et, paradoxalement, théâtral : « ROCK. Les tonnerres marchaient en tournant autour de notre si petite maison. Des tonnerres qui mesuraient une cinquantaine d'arbres, l'un par-dessus de l'autre, qui pesaient des tonnes de montagnes » (15). La description des arbres soutenue par la personnification donne au lecteur et au spectateur l'illusion de *voir*, comme sur un écran de cinéma ou un tableau, ce qui est véhiculé par la parole. Cette vivacité n'apparaît pas seulement dans les longues descriptions. À la manière d'un haïku, et de façon moins orthodoxe, elle s'exprime aussi dans la combinaison des mots et dans leurs interstices : « LES TROIS. Comme une flèche ramasseuse, l'éclair pointu-tordu a enfilé les deux cœurs pêle-mêle-rouge-sang-père-mère-bleu-flash » (16). Cet exemple révèle un autre procédé langagier utilisé par Danis et que Chénétier-Alev appelle *couplage* (2006 : 241-242). Il en résulte des néologismes qui témoignent de l'inventivité verbale du dramaturge.

4.3.2 *Le couplage des mots et les néologismes*

Le procédé du couplage propre au *Chant du Dire-Dire* consiste à assembler deux mots ou plus et à les relier par un trait d'union ; ce sont généralement des doublons, mais on trouve aussi des assemblages de plusieurs mots comme dans l'exemple précédent. Les fonctions de ce procédé sont multiples : d'une part, le couplage peut mettre en place un processus d'autocorrection lexical immédiat chez les personnages, une espèce d'épanorthose qui leur évite de revenir sur ce qu'ils ont dit ou de développer leur propos. Par exemple, Fred-Gilles explique que leur oncle a finalement décidé de respecter leur

plan, non sans hésitations : « Après nous avoir traités de meurtriers, le maire de la municipalité, notre oncle, le frère de notre père, s'est décidé-forcé à nous aider » (21). Par le couplage « décidé-forcé », où le second verbe nuance le premier, l'auteur réussit à montrer au lecteur/spectateur avec une remarquable économie verbale l'hésitation du maire.

Sur les plans stylistique et narratif, le couplage crée également des effets de simultanéité en accélérant la narration et en multipliant les images constituées par la parole, sans pour autant ajouter de mots ou des phrases qui ralentiraient le rythme et diminueraient la tension créée : « La mère, toujours la leur, avait pensé-rêvé à un objet » (14), « [...] Rock nous a entraînés-sauvés dans la chambre à coucher des parents, pour se cacher sous les couvertures » (17) ou « Un beau manucure, les ongles taillés-peinturés, les cheveux coupés-frisés. Puis le visage! Bien épilé-bien maquillé » (47). Ces trois exemples montrent comment le couplage sert à conjoindre une cause avec sa conséquence (entraîné-sauvés), à rendre plus poétique une action banale (penser-rêver) ou même à éviter l'emploi de conjonctions pour évoquer des images (taillés-peinturés). À l'exemple de l'ellipse cinématographique, le couplage fait l'économie de la parole tout en multipliant les effets sémantiques de manière kaléidoscopique et en créant des images très efficaces, comme dans le couplage « pêle-mêle-rouge-sang-père-mère-bleu-flash ».

Les effets du couplage sur la diction du texte ou même sur sa lecture silencieuse méritent une brève analyse. Chénétier-Alev observe que ce procédé oblige le comédien à se poser une série de questions au moment de le mettre en voix et d'éventuellement, de l'incarner : comment la diction s'adapte-t-elle au phénomène du couplage lexical? Comment faire entendre au spectateur la différence entre le couplage et la simple

association de termes? Le comédien doit comprendre cette proposition de l'auteur comme un changement de dynamique, comme s'il s'agissait des indications d'une partition musicale, qui vont inévitablement influencer les manières de dire le texte :

[...] le couplage de termes fait naître des lieux de polyvalence rythmique et accentuelle. En effet, il incombe à l'acteur comme au lecteur d'opérer un choix concernant le débit (rapide ou plus lent), l'articulation (qui découlera des options précédentes) et le traitement global ou détaillé des occurrences [...]. La tension principale provient de la possibilité de traiter les couples verbaux soit comme un mot unique, soit comme deux mots accolés. Cela est vrai tant pour les couples à deux éléments que pour les concaténations de plusieurs termes (*Op. cit.* : 243).

Un problème semblable se pose au traducteur, car selon la spécificité de la langue d'arrivée, les mots auront plus ou moins de syllabes que les mots du texte de départ en français. La réduction ou l'augmentation du nombre de syllabes changera en conséquence l'accentuation et la rythmique. Il s'ensuit que le traducteur accordera plus ou moins d'importance au sens de l'énoncé par opposition à son matériau phonique et rythmique selon le *skopos* du projet de traduction.

Les néologismes sont un autre procédé récurrent chez Danis qui crée de nouveaux mots à partir de racines existantes. Ces néologismes sont plus courants dans certaines pièces comme *Le langue-à-langue des chiens de roche* où des mots comme « parler » se répètent au fil des pages, créant ainsi des leitmotifs lexicaux. On a déjà signalé que l'auteur du *Chant du Dire-Dire* emploie certains néologismes pour caractériser les personnages et surtout, pour souligner leur marginalité et leur isolement. Il serait réducteur de croire que la seule fonction de ces inventions lexicales relève d'un besoin de caractériser les personnages. Ces néologismes jouent aussi un rôle important dans la construction phonique et rythmique du texte.

Parallèlement aux autres procédés stylistiques, ils font partie du dispositif sonore mis en place par Danis : « Mais ces innovations viennent se fondre en réalité dans un idiolecte qui est de part en part un jeu de langage, en ce qui touche l'organisation syncopée de l'énoncé, et qu'il intègre des locutions figées, un grand pan du lexique québécois d'origine populaire, mais aussi des termes tirés de domaines spécialisés » (David 2007 : 79). À cet égard, les néologismes représentent une alliance entre l'invention lexicale pure et une certaine filiation avec ce que David qualifie d'« oralité populaire », c'est-à-dire avec la langue parlée mais qui se veut plus inventive. Le style poétique amalgamé à un *effet* d'oralité populaire rend la langue écrite plus ludique.⁴⁹ Dans le « dire » 13, *Et...*, la première réplique de Rock introduit le néologisme « chef-d'œuvrent » (44), mais la suite ne se déroule pas dans un registre « populaire ». Au contraire, cette création verbale s'insère dans le registre construit et plus soutenu qui coïncide avec le premier chant de Noéma. L'auteur n'hésite pas à mélanger les registres, repoussant ainsi les limites de la langue.

Quelle que soit la langue d'arrivée, le complexe dispositif dramaturgique de la pièce oblige le traducteur à entreprendre une analyse détaillée de ses structures, de ses procédés, de ses personnages et de sa parole. Les conclusions tirées de l'analyse permettront d'identifier les problèmes de traduction et de proposer différentes stratégies pour rendre les complexités de la pièce dans une version espagnole à destination d'un public chilien. On pourra, par exemple, distinguer les particularités lexicales des personnages figuratifs et le lexique associé à chacun d'eux. De même, les choix de

⁴⁹ Il s'agit d'un « effet » car, comme nous l'avons montré dans le chapitre III, la transposition d'une oralité populaire ne coïncide pas avec la réalité à cause des procédés littéraires de condensation, d'ellipse ou de littérisation qui s'interposent. Le langage parlé en littérature relève de conventions, même si celles-ci varient selon le système littéraire et son espace-temps. Pour une analyse détaillée, voir la première partie de la thèse de doctorat de Marion Chénétier-Alév (2006 : 13-117).

traduction seront subordonnés aux traits distinctifs des séquences dialogiques et narratives et à ceux des passages commentés de même qu'à leurs fonctions respectives, tels que l'analyse aura permis de les identifier.

CHAPITRE V

Traduction commentée

Le dernier chapitre de ce travail contient la version originale en français et la traduction vers l'espagnol chilien et commentée du deuxième « dire » du *Chant du Dire-Dire, Les traces du chaos dans la maison Durant*, selon le projet de traduction établi dans le deuxième chapitre. Comme nous l'avons indiqué précédemment, la traduction porte une attention particulière aux figures de style, analysées en détail au quatrième chapitre, ainsi qu'aux procédés utilisés par l'auteur (couplage, néologismes, tournures syntaxiques...). Seront commentés et expliqués les problèmes particuliers rencontrés au cours de la traduction ainsi que les solutions proposées selon le *skopos* de la traduction incluant les consignes du projet de mise en scène.

Ce « dire » regroupe toutes les particularités stylistiques et esthétiques de la pièce et du langage danois : on peut apprécier ainsi tous les procédés et figures analysés dans le chapitre précédent ainsi que le dispositif dramaturgique mis en place par Danis (récit et dialogue, passé et présent). En ce sens, la traduction de cet extrait sert d'exemple pour illustrer ce qui serait une traduction du texte au complet.

LE DIRE

LES TRACES DU CHAOS DANS LA
MAISON DURANT

ROCK. Tout jeune, aucun d'eux ne parlait. À peine. Parler pour le besoin, tout juste. Pas de nécessité à jaser. La mère, la leur, craignait ce silence.

Les délier, se disait-elle, et à son mari aussi. Les délier pour les entendre, les rendre audibles à ce monde.

DECIR⁵⁰LAS HUELLAS DEL CAOS EN LA
CASA DURANTE⁵¹

ROCK: Desde muy joven, ninguno de ellos hablaba. Apenas. Hablar por necesidad, nada más. Sin necesidad de cotorrear. La madre, la de ellos, temía ese silencio.

Desatarlos, se decía, y a su marido también. Desatarlos para escucharlos, volverlos audibles ante este mundo⁵².

⁵⁰ En français, le mot « dire » peut être à la fois un verbe ou un nom tandis qu'en espagnol il correspond à deux mots différents : *decir* et *afirmación* ou *declaración* (García-Pelayo y Gross et Testas, 1993 : 217-218). Dans la version originale, « dire » est employé comme substantif, mais, pour la version espagnole, le verbe *decir* a été choisi, car il est plus court et établit un rapport sémantique et formel avec le « Dire-Dire », traduit en espagnol comme « *Dile-Dile* » (cf. note 54)

⁵¹ William dit : « C'est à partir de ce moment qu'on a eu le surnom de Durant l'Orage » (2006 : 19). Si l'on décide de garder cette réplique, il faut alors traduire le nom de famille des personnages pour préserver le jeu de mots. Il devient « *Durante* », un nom de famille espagnol et traduction littérale du mot « durant » (cf. note 81).

Le nom de famille étant ainsi traduit, certaines modifications des prenoms en découlent : Fred-Gilles devient Fred et William devient Willy ; Rock et Noéma seront préservés tels quels. L'intention n'étant pas de situer les personnages dans un contexte chilien, les autres noms seront non pas « traduits » (ex. *Guillermo*, *Federico* ou *Roque*) mais adaptés. Nulle intention non plus de distanciation combinant des prénoms étrangers avec un nom espagnol.

⁵² Bien qu'il soit impossible de garder toutes les allitérations et homéotéleutes de la phrase, on a pu récupérer les rimes « *desatarlos para escucharlos, volverlos* [...] ».

La mère, toujours la leur, avait pensé-rêvé à un objet : un jeu. Le père, le leur, l'avait fabriqué, en cuivre.

FRED-GILLES. Voilà les enfants, vous direz dans le Dire-Dire et vous aurez des sous pour vos tirelires, qu'avaient dit les parents.

WILLIAM. La mère, la nôtre chérie, avait acheté un livre d'images ; sortir de nos bouches des mots. Et, pour les assez jolis mots trouvés : un boni, soit de bonbon, soit d'argent sonnante.

La madre, siempre la de ellos, había pensado-soñado⁵³ en un objeto: un juego. El padre, el de ellos, lo había fabricado, con cobre.

FRED. Ahí está, niños, dirán en el Dile-Dile⁵⁴ y tendrán monedas para sus alcancías⁵⁵, dijeron los padres.

WILLY. La madre, la nuestra querida, había comprado un libro con imágenes; sacar de nuestras bocas, palabras. Y, para las lindas palabras encontradas, un premio: plata o caramelos⁵⁶.

⁵³ Vu qu'une bonne partie des couplages contiennent ici des infinitifs ou des participes passés, il est possible de reproduire en espagnol la rime créée, avec la terminaison « *ado* » pour les participes passés des verbes qui se terminent en « -rar ».

⁵⁴ Une des principales difficultés est de traduire l'objet principal de la pièce, le Dire-Dire. Pour la version espagnole, deux principes du texte original ont été maintenus : la répétition du mot « dire » (la réitération des mots évoque un esprit ludique et enfantin, très présent dans la pièce et dans le geste même des parents de stimuler les aptitudes verbales de leurs enfants à travers d'un jeu) et la duplication des syllabes. Le pronom enclitique « le », ajouté après le verbe « *decir* » à la deuxième personne de l'impératif, « *dile* », suggère un mouvement verbal vers l'extérieur, vers un autre, dans ce cas, le jouet/Dire-Dire.

⁵⁵ Le texte original contient une série d'allitérations et une homéotéleute. En espagnol, il s'avère très difficile de reproduire tous ces effets sans modifier le sens de la phrase. On a pu garder la répétition de la consonne « d » avec les mots *dirán*, *Dile*, *tendrán*, *monedas* et *dijeron*.

⁵⁶ Même problème analysé dans la note 52 : il n'est pas possible de reproduire toutes les allitérations et les homéotéleutes de cet extrait. On a pu garder une rime assonante en espagnol avec les mots *premio* et *caramelo* (combinaison de voyelles e-o). Par rapport au lexique, le mot *boni*, qui a une connotation économique (un surplus des fonds), serait inapproprié dans ce contexte. Le mot *premio* (prix) a été choisi au lieu de l'original *boni*.

ROCK. Après plusieurs années, le jour arriva où tout a commencé, comme si, par le Dire-Dire, on avait appelé du très loin le chaos.

WILLIAM. Ce jour-là, justement, la mère, la nôtre, avait dans sa main l'objet.

FRED-GILLES. « L'heure de manger, les enfants », et dans le ciel de ce midi-là, le cul noir de nuages frôlait la cime des arbres.

ROCK. Le malheur avec son lot de troubles s'en venait chez nous.

FRED-GILLES. Rock, William, moi-Fred-Gilles, et notre sœur Noéma, on était à l'intérieur. On jouait aux cartes et au Dire-Dire, tout l'avant-midi, justement à cause du dehors menaçant.

WILLIAM. Le chaos, j'avais eu un boni pour le mot, le chaos avait commencé à tonner-foudroyer. Sur le toit de tôle de la maison, la pluie clouait des gouttes de fer.

ROCK. Después de varios años, llegó el día en que todo empezó, como si, por el Dile-Dile hubiéramos llamado de muy lejos al caos.

WILLY. Ese día justamente, la madre, la nuestra, tenía en su mano el objeto.

FRED. « Hora de comer, niños », y en el cielo de esa tarde, el culo negro de las nubes rozaba la cima de los árboles.

ROCK. La desgracia con su lote de confusión venía a nuestra casa.

FRED. Rock, Willy, yo-Fred y nuestra hermana Noema estábamos adentro. Jugábamos a las cartas y al Dile-Dile, toda la mañana, justamente por culpa del afuera amenazante.

WILLY. El caos, había recibido un premio por la palabra, el caos había empezado a tronar-fulminar⁵⁷. Sobre el techo de latón de la casa, la lluvia clavaba gotas de hierro.

L'expression « argent sonnante » pose aussi des problèmes : en traduction littérale, cela pourrait être « *dinero constante y sonante* », mais « *dinero* » relève d'un espagnol plus ibérique ou au moins plus formel au Chili, et « *constante y sonante* » serait trop long et casserait le rythme de la phrase. Au lieu de « *dinero* », le mot « *plata* », employé en Amérique latine au sens figuré pour désigner l'argent, a été choisi.

⁵⁷ Le verbe « foudroyer » n'a pas d'équivalent en espagnol : la seule manière de rendre la signification première de ce verbe, frapper par la foudre, est *herir por el rayo* (García-Pelayo y Gross et Testas, 1993 : 311). *Fulminar* est employé ici au sens figuré (tuer ou abattre). Même si en espagnol on perd une des significations, il semble plus approprié de choisir un seul verbe au lieu d'une paraphrase pour ne pas détruire le couplage original.

FRED-GILLES. Ce chaos était habillé comme un gant d'horreur par un vent terrible.

WILLIAM. Le père, le nôtre, est arrivé par la porte du nord, faisant entrer du même coup une rafale de vent qui s'est précipité sur la porte du sud, celle du devant, qui était mal enclenchée et qui s'est ouverte en panique.

FRED-GILLES. On peut le dire, notre petite maison était éventrée, du nord jusqu'au sud et, si ça avait été un ouragan-tornade, nous serions tous dans le ciel encore aujourd'hui.

FRED. Ese caos estaba vestido como un guante de terror por un viento terrible

WILLY. El padre, el nuestro, llegó por la puerta del norte, haciendo entrar al mismo tiempo una ráfaga de viento que se precipitó sobre la puerta del sur, la de adelante, que estaba mal enganchada y que se abrió en pánico.

FRED. Se puede decir que nuestra casita estaba despachurrada, de norte a sur, y si hubiera sido un huracán-tornado, aún hoy en día estaríamos todos en el cielo.

WILLIAM. Les portes grandes battantes, les charnières hurlaient, les rideaux s'arrachaient à leur vie, le toit rougissait sous l'acharnement des gouttes de fer, et le père, l'homme aimé de notre mère, essayait de pousser la porte du nord.

ROCK. Je vais t'aider, papa.

FRED-GILLES. «Non, reste avec les jeunes», qu'il avait dit juste avant de glisser dans ses bottes mouillées sur le plancher de bois ciré.

WILLY. Los portones golpeaban furiosos⁵⁸, las bisagras aullaban, las cortinas se despojaban de su vida⁵⁹, el techo enrojecía ante la saña de las gotas de hierro, y el padre, el hombre amado por nuestra madre, trataba de empujar la puerta del norte.

ROCK. Te voy a ayudar, papá

FRED. «No, quédate con los más chicos⁶⁰», había dicho justo antes de resbalar con sus botas mojadas en el piso de madera encerada.

⁵⁸ La traduction de cette phrase s'avère assez compliquée puisque ambiguë ; on pourrait croire, dans un premier temps, que l'auteur parle des portes battantes, mais l'adjectif grand serait mal placé ; sinon, il est possible de croire que l'auteur inverse l'ordre des éléments pour créer un effet poétique. Quoi qu'il en soit, la fonction du mot « battante » est incertaine. La traduction propose donc de transformer « battante » en un verbe à l'imparfait : *golpear* (frapper), accompagné de l'adjectif *furiosos* (furieux) pour exacerber l'effet violent et destructeur de l'orage. Ainsi, la structure de la phrase ressemble à celle des énoncés suivants.

⁵⁹ Selon le dictionnaire Robert, « s'arracher à quelque chose » veut dire « se détacher, s'éloigner, se soustraire avec effort, difficulté, peine ou regret » (2001 : 782, vol. 1). Si l'on utilise littéralement le verbe « arracher » en espagnol, « *arrancar-se* », le sens poétique et métaphorique se dilue. La version espagnole propose *despojarse*, qui selon la RAE veut dire « *Privar a alguien de lo que goza y tiene, desposeerle de ello con violencia* » (Priver quelqu'un de ce qu'il a ou de ce dont il jouit, déposséder de manière violente) et, au sens pronominal, *desnudarse* (se déshabiller). Le sens est ainsi gardé sans pour autant diminuer son effet métaphorique.

⁶⁰ Littéralement, il faudrait dire « *los jóvenes* », mais l'utilisation de « *jóvenes* » fait penser aux adolescents au sens large, tandis qu'ici le père parle de ses autres fils. On a donc employé le mot *chicos* synonyme de *pequeño*, pour éliminer toute ambiguïté.

WILLIAM. Les éclairs tombaient partout. Le père, la gueule tout ouverte, crissait :

FRED-GILLES. « Ma femme, ferme l'autre porte! » Et la mère, la voix en débâcle, allait vers la porte du sud, le Dire-Dire dans la main, criant : « Les enfants, restez là, tous ensemble, soudés l'un à l'autre. »

ROCK. Les tonnerres marchaient en tournant autour de notre si petite maison. Des tonnerres qui mesuraient une cinquantaine d'arbres, l'un par-dessus l'autre, qui pesaient des tonnes de montagnes.

WILLY. Los rayos caían por todas partes. El padre, jeta⁶¹ abierta de par⁶² en par, chillaba:

FRED. “Mi amor⁶³, ¡cierra la otra puerta!” Y la madre, la voz en debacle, iba a la puerta del sur, el Dile-Dile en las manos, gritando: “Niños, quédense ahí, todos juntos, soldados el uno al otro”.

ROCK. Los truenos caminaban dando vueltas alrededor de nuestra tan pequeña casa. Truenos que medían como cincuenta árboles, uno arriba del otro, que pesaban una tonelada de montañas.

⁶¹ Au lieu d'employer la traduction littérale de « gueule » dans la version espagnole, « *hocico* », l'équivalent « jeta » a été choisi. Celui-ci est courant dans la langue parlée de plusieurs pays de l'Amérique latine, au sens de gueule (RAE 2004 : 1319).

⁶² Même si la traduction littérale de « toute ouverte » devrait être « *abierta completamente* » ou « *enteramente abierta* » dans la version espagnole, la locution « *de par en par* », généralement attribuée aux portes et fenêtres grand ouvertes, a été choisie (*Op. cit.* 1674). Le langage de Danis permet de jouer avec la langue, de modifier les significations ou d'attribuer des locutions ou verbes applicables à des actions ou êtres humains à des êtres inanimés, ou vice-versa. Dans ce cas, la locution « *de par en par* » est plus concise que la traduction littérale de la phrase originale.

⁶³ La traduction littérale de cette réplique devrait être « *mi mujer* », mais cette phrase en espagnol, dans ce contexte, n'a pas de sens. En gardant seulement « *mujer* », la traduction aurait un ton péjoratif, voire machiste. Or, selon les personnages, la relation entre les parents est une relation amoureuse ; d'où la transposition de « ma femme » en « *mi amor* » (mon amour).

J'étais le plus vieux, à tenir les trois autres attachés à mes bras. Tout vibrait, même les petites fenêtres de nos yeux, les murs de nos peaux, la cave de nos peurs.

WILLIAM. Je criais : Restons soudés ensemble.

Est-ce que la mère, la nôtre, avait voulu dire à jamais?

ROCK. De loin, les éclairs avaient l'air de quatre-vingt mille échasses allumées. De proche, ils étaient chargés de rogne rouge, des vraies lames de couteau pointues-tordues-chauffées-brûlées à se jeter tête première sur tout ce qui était attirant.

WILLIAM. Je gardais mes yeux ouverts, mes oreilles fermées. Le père aurait crié encore à sa femme :

FRED-GILLES. « Fermons les portes, restons soudés pour l'éternité. »

ROCK. Un des tonnerres a cogné du talon, juste là, à côté de notre puits collé à notre maison, il s'est penché et il a ri grossièrement en toussotant. Il regardait le père et la mère, les nôtres.

Yo era el más viejo, agarrando a los otros tres aferrados a mis brazos. Todo vibraba, hasta las ventanitas⁶⁴ de nuestros ojos, los muros de nuestra piel, la cueva de nuestros miedos.

WILLY. Yo gritaba: quedemos soldados juntos

La madre, la nuestra, ¿quiso decir para siempre?

ROCK. De lejos, los rayos parecían ochenta mil zancos encendidos. De cerca, estaban cargados de rabia roja, verdaderas hojas de cuchillo puntudas-torcidas-calientes-quemadas⁶⁵ listas a tirarse de cabeza sobre todo lo que fuera atrayente.

WILLY. Tenía mis ojos bien abiertos, mis oídos cerrados. El padre habría gritado de nuevo a su mujer:

FRED. “Cerremos las puertas. Quedémonos soldados por la eternidad”.

ROCK. Uno de los truenos golpeó con el talón, justo ahí, al lado de nuestro pozo pegado a nuestra casa, se inclinó y se rió groseramente, tosiendo. Miraba al padre y a la madre, los nuestros.

⁶⁴ Précédemment, l'adjectif « petit » a été rendu par « *pequeño* », mais dans ce cas on a employé le suffixe *-ita*, car ce diminutif est très courant, notamment au Chili.

⁶⁵ Il n'a pas été possible de préserver l'homéoteleute créée par Danis avec « chauffées-brûlées » en espagnol. « *Calientes* » nous est apparu comme le seul terme approprié pour garder le sens de la phrase.

Le tonnerre a tendu son bras de pierre dans le ciel pour ramasser une échasse allumée et, par le cadre de la porte d'en arrière, il a lancé l'éclair qui a traversé la maison de part en part.

LES TROIS. Comme une flèche ramasseuse, l'éclair pointu-tordu a enfilé les deux cœurs pêle-mêle-rouge-sang-père-mère-bleu-flash.

En pareille occasion, la mère aurait dit : « Si la douleur loge dans la demeure, marque une heure pour les futurs bonheurs. »

El trueno extendió su brazo de piedra al cielo para recoger un rayo encendido y, a través del marco de la puerta de atrás, lanzó el rayo que atravesó la casa de un lado al otro.

LOS TRES. Como una flecha recogedora, el rayo puntudo-torcido⁶⁶ ensartó los dos corazones ruido-caos-rojo-sangre-padre-madre-azul-flash⁶⁷.

En semejante ocasión, la madre habría dicho: «Si en la morada el dolor habita, una hora marca para la futura dicha⁶⁸».

⁶⁶ Il était impossible de préserver l'homéotéleute (-tu et -du), car pas un seul synonyme du verbe « *torcer* » ne rime avec « *puntudo* ».

⁶⁷ Voici le seul couplage multiple créé par Danis. L'auteur conjoint sept mots, dont un composé (« pêle-mêle »), comportant deux syllabes chacun, sauf le quatrième (« sang »). L'avant-dernier (« bleu ») et le dernier (« flash »), seule onomatopée du couplage. La rythmique accentuelle est régulière, puisque l'accent tombe toujours sur la première syllabe : pêle-mêle-rouge, et père-mère. En plus, Danis introduit une homéotéleute avec pêle-mêle et père-mère. On pourrait aussi placer un hémistiche entre le premier groupe (« pêle-mêle-rouge-sang ») et le deuxième (père-mère-bleu-flash), sur le double plan rythmique et sémantique : le premier groupe décrit une certaine image (chaos, sang) et le second une autre image (le chaos atteint les parents, l'éclair bleu qui frappe en faisant « flash »).

Dans la traduction, le nombre de mots a été préservé, en introduisant deux mots pour pêle-mêle, « *ruido* » (bruit) et « *caos* » (chaos), ainsi que l'hémistiche, en créant de même deux groupes : « *ruido-caos-rojo-sangre* » et « *padre-madre-azul-flash* ». À défaut de reproduire l'homéotéleute de l'original (« pêle-mêle » / « père-mère ») la traduction espagnole propose, « *sangre-padre-madre* ».

⁶⁸ Cette phrase de la mère est fréquemment répétée au fil de la pièce comme un proverbe lancé pendant les moments chaotiques ou difficiles. Dans la version originale, Danis évoque cette qualité proverbiale au moyen d'une homéotéleute composée des mots « douleur » « heure » et « bonheur ». En espagnol, la phrase

Une deuxième flèche, impossible à dire, est passée par la bouche du Dire-Dire et il en est sorti une boule de feu, une boule de feu en feu.

FRED-GILLES. Notre petite maison, même dans ce temps-là, n'était pas à l'équerre et c'est pour ça que la boule rouge-rouge a roulé jusqu'au dehors pour s'éteindre et disparaître dans le sol.

ROCK. Si on soulève le tapis de feutre, on verra très bien sur le plancher craquant la trace de la brûlure.

FRED-GILLES. Même le cuivre du Dire-Dire est entaché d'un grand sillon rougeâtre.

Les traces reconnaissables, des marques du chaos.

WILLIAM. Nos visages ouverts en forme d'œil regardaient nos parents soudés-collés aux clous du plancher.

Una segunda flecha, imposible de describir, pasó por la boca del Dile-Dile y de ahí salió una bola de fuego, una bola de fuego de fuego⁶⁹.

FRED. Nuestra casita⁷⁰, incluso en ese tiempo, estaba desnivelada y es por eso que la bola roja-roja rodó⁷¹ hasta afuera para apagarse y desaparecer en el suelo.

ROCK. Si se levanta la alfombra de fieltro, se puede ver muy bien sobre el parquet crocante⁷² el rastro de la quemadura.

FRED. Hasta el cobre del Dile-Dile está manchado con un gran surco rojizo.

Las huellas reconocibles, las marcas del caos.

WILLY. Nuestros rostros abiertos en forma de ojo miraban a los padres soldados-pegados a los clavos del piso.

⁶⁹ « Boule de feu en feu » veut dire ici une boule de feu qui est faite en feu. Nous avons décidé de ne pas ajouter le verbe « faire » (« *hecha* ») pour garder l'ambiguïté du texte original.

⁷⁰ Comme nous l'avons expliqué dans la note 64, la suffixation diminutive a été choisie au lieu de l'adjectif « *pequeño* ».

⁷¹ L'allitération basée sur les « r » dans la version originale (« rouge-rouge a roulé ») a été reproduite par « *roja-roja rodó* ». La répétition du « r » évoque la violence, la rage, l'énergie du feu et la couleur rouge, reprenant ainsi le sens de ce fragment.

⁷² Bien que dans la version originale l'auteur utilise le mot « plancher », dont la traduction en espagnol serait « *suelo* » ou « *piso* », le mot « parquet », désignant un plancher en bois, a été choisi en espagnol, car l'adjectif « *crocante* » (« croquant ») placé à côté du mot « *suelo* » ou « *piso* » produirait une ambiguïté. Par contre, « *parqué* » et « *parqué crocante* » évoquent une image plus cohérente, d'un plancher en bois qui craque.

a été réaménagée pour créer une nouvelle homéotéleute et reproduire l'effet de proverbe à partir des mots « *morada* » et « *marca* » (rime assonante a-a, a-a), et « *habita* » et « *dicha* » (rime assonante i-a, i-a).

ROCK. Et les tonnerres s'en allaient, contents de leur monstruosité, se claquant les bretelles de leur hauteur de nuages devant des éclairs, encore tous excités, qui piquaient des clins d'œil de clownerie.

FRED-GILLES. Sans rien faire d'autre, à cause des frissons sur la peau de l'air trop frais de l'après-orage, Rock nous a entraînés-sauvés dans la chambre à coucher des parents, pour se cacher sous les couvertures.

ROCK. Noéma, notre sœur la plus jeune, s'est mise à crier en se tenant la tête comme si elle avait reçu un éclat de décharge énergétique. J'aurais dû être gentil, la consoler, mais sa voix étirée me tirait les ficelles des nerfs de ma tête jusqu'au bas du dos.

ROCK. Y los truenos se iban, contentos con su monstruosidad, chasqueando sus suspensores y creyéndose la muerte ante los rayos en sus nubes de altura, todavía excitados, guiñándose entre ellos y payaseando⁷³.

FRED. Sin hacer otra cosa, por los escalofríos en la piel del aire tan fresco post-tormenta, Rock nos arrastró-salvó a la pieza de los padres, para escondernos bajo el cubrecama.

ROCK. Noema, nuestra hermana más joven, se puso a gritar agarrándose la cabeza como si hubiera recibido un resplandor de descarga eléctrica. Debería haber sido más gentil, consolarla, pero su voz tensa me tiraba las hebras de los nervios de mi cabeza hasta el final de la espalda.

⁷³ L'auteur fait ici allusion à l'expression québécoise « se faire péter les bretelles », qui signifie « se réjouir (de son succès), se complaire » (DesRuisseaux 2009 : 78). Le verbe « claquer » a été traduit par « *chasquear* » ; pour rendre l'expression « se faire péter les bretelles », une locution chilienne (la seule dans la traduction) a été introduite : « *creerse la muerte* ». Bien que ce projet de traduction n'ait pas par objectif de situer la pièce au Chili, cette expression est transparente ; sa connotation chilienne n'est pas évidente, si l'on pense à d'autres locutions semblables, comme « *creerse el hoyo del queque* » ou « *quebrarse* ».

En gardant le geste de faire claquer les bretelles, l'image suivante des clowneries, traduit cette fois-ci par un verbe, « *payasear* », est complétée par l'image des bretelles. L'étrangeté de ce fragment est évidente, mais l'auteur déstabilise constamment le spectateur/lecteur avec des images bizarres, contradictoires. La traduction cherche à préserver cette étrangeté.

J'ai crié à Fred-Gilles d'ouvrir la porte et à William de venir m'aider. On a garroché Noéma en dehors de la chambre pour qu'elle rejoigne nos amours de cadavres.

Avec nos trois corps, on a bloqué la porte. Noéma hurlait encore, une vraie sirène de feu. Et, d'un coup sec, un autre soubresaut violent du tonnerre est tombé si fort que le souffle du son a fait éclater toutes les fenêtres de la maison. On a été propulsés au fond de la chambre.

Noéma, la sirène des naufragés, avait tout net éteint ses cordes vocales. On n'entendait plus qu'un grand silence.

Les oreilles tendues, on s'est avancés en prenant soin de ne pas se couper sur la vitre.

L'insondable nous attendait.

Le grité a Fred que abriera la puerta y a Willy que me ayudara. Tiramos⁷⁴ a Noema fuera de la pieza para que se reuniera con nuestros amores de cadáveres.

Con nuestros tres cuerpos bloqueamos la puerta. Noema gritaba aún, una real sirena de fuego. Y, de un golpe seco, otro estremecimiento violento del trueno cayó tan fuerte que el soplo del sonido hizo estallar todas las ventanas de la casa. Fuimos propulsados al fondo de la pieza.

Noema, la sirena de los naufragos, había simplemente apagado sus cuerdas vocales. No se escuchaba más que un gran silencio.

Los oídos atentos, avanzamos cuidándonos de no cortarnos con los vidrios.

Lo insondable nos esperaba.

⁷⁴ Le québécoisisme « garrocher » n'a pas d'équivalent dans le même registre en espagnol. Le verbe « *tirar* » (« lancer ») a été utilisé dans la version espagnole. Sans être familier, il est moins soutenu que d'autres verbes comme « *lanzar* ».

On a vu les pieds bottés du père, les bras nus de la mère et, dans le fond, centrée-cointée, notre sœur qui avait la bouche mauve, les yeux rouges, la peau du visage blanche, la toque mêlée, les cheveux devenus roux.

FRED-GILLES. On doit le dire : notre petite Noéma flottait dans les airs, suspendu, comme. Dans ses mains, avec un sourire à la bouche pour nous trois, elle tenait l'accordéon du samedi soir de mon père.

WILLIAM. Puis, elle a atterri comme un hélicoptère. Notre petite sœur s'est mise à jouer et à chanter. On aurait dit que le chant et le vent de l'accordéon sortaient de sa peau et que ça remplissait le vide laissé par les deux portes mortes.

ROCK. Je n'aurais pas dû la forcer à sortir de la chambre, à se dessouder de nous. Peur incontrôlable.

Vimos los pies embotados del padre, los brazos desnudos de la madre, y al fondo, centrada-esquinada⁷⁵, nuestra hermana, la boca malva, los ojos rojos, la piel del rostro blanca, el peinado desordenado, los cabellos vueltos pelirrojo.

FRED. Hay que decirlo: nuestra pequeña Noema flotaba en los aires, suspendida, un poco⁷⁶. En sus manos, con una sonrisa en la boca para los tres, tenía el acordeón de día sábado de mi padre.

WILLY. Luego, aterrizó como un helicóptero. Nuestra hermanita⁷⁷ se puso a jugar y a cantar. Uno diría que el canto y el viento del acordeón salían de su piel y que eso llenaba el vacío dejado por las dos puertas muertas⁷⁸.

ROCK. No debería haberla obligado a salir de la pieza, a desoldarse de nosotros. Miedo incontrolable.

⁷⁵ « Cointé » est un néologisme de Danis, inventé à partir du mot « coin ». Il existe en espagnol l'adjectif « *esquinado* », traduction littérale de ce néologisme. Dans la version espagnole, le mot n'est donc pas inventé.

⁷⁶ Ce type de phrases, qualifiées par Gilbert David de « locutions suspensives » servent, selon lui, en tant que procédés oraux, à « [...] atténu[er] rétroactive[ment] [...] un énoncé » (2007 : 79). Pour maintenir cet effet, la phrase « *un poco* » (« un peu ») a été utilisée. Le mot « peu » sert à relativiser l'énoncé précédent, évoquant l'« insécurité » du locuteur. Ce même procédé sera réutilisé pour ce même type de phrase.

⁷⁷ Voir notes 64 et 70.

⁷⁸ Ici on a pu reproduire l'homéotéleute de la phrase « portes mortes », car en espagnol les deux mots ont la même terminaison.

On peut quand même dire aussi que le début de son talent est apparu par le Tonnerre et la mort des parents.

FRED-GILLES. On a traîné les corps de ce père et de cette mère qui nous étaient apparentés d'amour, car nous venions tous de parents différents et inconnus de notre mémoire.

Il paraît que dans la prime enfance, nos corps étaient des fruits meurtris, comme. C'est pour cette raison que le couple Durant, attendri, nous avait adoptés pour fonder leur foyer.

Le père, le nôtre, est enterré au sud, la mère, la nôtre chérie, au nord. Des sortes de paratonnerres.

Se podría decir también que el inicio de su talento apareció por el Trueno y la muerte de los padres.

FRED. Arrastramos los cuerpos de ese padre y esa madre que nos emparentaron de amor, porque todos veníamos de padres diferentes y desconocidos por nuestra memoria.

Al parecer en la tierna infancia nuestros cuerpos eran fruta magullada, un poco. Es por esa razón que la pareja Durante, enternecida, nos adoptó para fundar su hogar.

El padre, el nuestro, está enterrado al sur. La madre, la nuestra querida, al norte. Especies de pararrayos.

WILLIAM. Et là, il faut le dire, on a dû tout démêler avec les municipiens. Les enquêteurs de la police municipale dépêchés, le maire de la municipalité paniqué, un coroner catastrophé sont venus chez nous pour fouiner.

Qu'est-ce qu'y nous veulent ceux-là?

FRED-GILLES. Ils ont déterré nos parents Durant, ambulance des morts, autopsie, interrogatoire, les uns derrière les autres. On a tous dit à peu près la même chose, ça dépendait si on avait gardé les oreilles ou les yeux ouverts.

WILLIAM. C'est à partir de ce moment qu'on a eu le surnom de Durant l'Orage.

WILLY. Y ahí, hay que decirlo, hubo que desenredarlo todo con los municipianos⁷⁹. Los investigadores de la policía apurados, el alcalde de la municipalidad aterrorizado⁸⁰ y un médico forense conmocionado vinieron a nuestra casa para husmear.

¿Qué es lo que quieren, estos?

FRED. Desenterraron a nuestros padres Durante, ambulancia de muertos, autopsia, interrogatorio, uno atrás del otro. Todos dijimos más o menos lo mismo, dependiendo de si habíamos dejado los oídos o los ojos abiertos.

WILLY. Fue a partir de ese momento en que nos apodaron los Durante La Tormenta⁸¹.

⁷⁹ Néologisme de Danis. L'auteur l'a probablement créé en fusionnant le mot « municipalité » et le suffixe -ien, lequel sert à indiquer l'appartenance à une certaine ville, pays ou région. Le personnage parle probablement des travailleurs municipaux. Il va sans dire que l'effet produit par cette invention est un peu enfantin, et met en évidence ce « langage parallèle » des frères Durant (voir Chapitre IV page 111). La version en espagnol a suivi la même logique, en ajoutant le suffixe -ano, utilisé dans le même sens que le suffixe en français. Le résultat est aussi un néologisme, « *municipiano* » aussi enfantin que celui de Danis. On suivra cette logique pour tous les autres « municipiens » et mots dérivés.

⁸⁰ Le verbe « paniquer » n'existe pas en espagnol. La solution proposée pour la version en espagnol est donc « *aterrorizado* » (« terrifié »), adjectif portant un sens assez semblable à celui du verbe en français.

⁸¹ Voir note 51.

ROCK. On nous a transportés dans la municipalité voisine pour passer des examens au petit hôpital, sous l'œil attentif du médecin de la famille, le Docteur Forgeron.

WILLIAM. C'ui-là, avec un nom pareil, y aurait dû être plombier!

FRED-GILLES. Il a dit : « Les trois garçons sont en santé de la pointe du cheveu au gros orteil. » Même Noéma, qui revient de cinq jours de tests approfondis à l'Hôpital Général de la Capitale, se porte bien.

WILLIAM. Cinq jours à penser qu'on nous avait volé Noéma. Il ne faudra plus de dessouder, que je disais.

ROCK. La justice nous a laissés tranquilles parce que tout était vrai. On a même passé à la télévision, dans les journaux aussi.

ROCK. Nos llevaron a la municipalidad vecina para hacernos exámenes en el pequeño hospital, bajo la mirada atenta del médico de la familia, el Doctor Herrera⁸².

WILLY. Ese, con un nombre así, ¿debería haber sido gasfiter!⁸³

FRED. Dijo: “los tres niños están sanos, de la punta del pelo hasta el dedo gordo del pie”. Incluso Noema, que vuelve después de cinco días de exámenes intensos en el Hospital General de la Capital, está bien.

WILLY. Cinco días pensando que nos habían robado a Noema. No hay que desoldarse nunca más, decía yo.

ROCK. La justicia nos dejó tranquilos porque todo era verdad. Hasta aparecimos en la televisión, en los diarios también.

⁸² Même jeu de mots que pour le titre (cf. note 51). William ironise sur le nom du médecin : Forgeron. En espagnol, on propose « *Herrera* », nom assez commun et version féminine du forgeron.

⁸³ Au lieu de traduire avec « *plomero* », on a choisi le mot *gasfiter*, plus adéquat au contexte chilien. Ce mot s'inspire probablement de l'expression anglaise « *gas fitter* ». Même si « *gasfiter* » est un mot chilien, il ne fait pas partie d'un type de vernaculaire, donc il est utilisé pour éviter l'emploi de « *plomero* », un mot très peu utilisé au Chili.

WILLIAM. Ah! Ça oui.

ROCK. Toi, on sait bien! T'as toujours aimé ça te montrer.

WILLIAM. N'empêche, tout ce qu'on a demandé, on nous l'a donné.

ROCK. Il faut bien le dire, on a essayé de nous enlever la maison, de nous diviser, surtout de nous séparer de notre sœur.

Le maire, la femme du Docteur Forgeron, l'épicier, la présidente du Cercle des Bonnes Fermières et d'autres municipiens nous ont rendu visite ; visite de raison, bien sûr.

FRED-GILLES. Ils nous disaient : « Votre maison est mal isolée. Vous devriez aller chacun dans une famille d'accueil. Qui va prendre soin de la petite Noéma? Vous êtes encore si jeunes, qui va vous faire manger?

WILLY. ¡Ah, eso!

ROCK. A ti siempre te ha gustado eso de mostrarte, ¡eso todos lo sabemos!⁸⁴

WILLY. Bueno ¿y qué tiene?⁸⁵, todo lo que pedimos, nos lo dieron.

ROCK. Hay que decirlo bien claro, trataron de quitarnos la casa, de dividirnos, sobre todo de separarnos de nuestra hermana.

El alcalde, la mujer del doctor Herrera, el dueño del almacén, la presidenta del Círculo de las buenas granjeras y otros municipianos nos visitaron; visita de razón, por supuesto.

FRED. Nos decían: “Su casa no está bien aislada. Cada uno de ustedes debería ir a una familia de acogida. ¿Quién va a cuidar a Noemita⁸⁶? Son tan jóvenes todavía, ¿quién les va a hacer de comer?

⁸⁴ En espagnol le pronom tonique (« toi », en français) est le même que le pronom personnel (« tú »). On propose d'inverser l'ordre des énoncés pour éviter d'écrire : « *tú, eso todos los sabemos* », construction maladroite, d'autant plus (et c'est très courant à l'oral) qu'on peut supprimer le pronom devant le verbe.

⁸⁵ La locution familière « n'empêche » se traduit de plusieurs manières. Celle qu'on a choisie est courante au Chili, sans être pour autant un régionalisme. D'autres traductions seraient plus précises (« *bueno, a pesar de ello* » ou « *bueno, poco importa* »), mais elles sont trop verbeuses ou trop soutenues.

⁸⁶ Voir notes 64, 70 et 77 : l'emploi des suffixes diminutifs est aussi courant pour les prénoms, dans une tonalité affectueuse.

WILLIAM. Et l'insistance du Docteur Forgeron à manigancer le vol de Noéma!

ROCK. Sa femme ne pouvait pas avoir d'enfant. Ils auraient profondément voulu en adopter une, comme Noéma.

FRED-GILLES. Forgeron l'avait quand même dit pendant qu'on déjeunait : « Si je ne me retenais pas, je vous la volerais! »

WILLIAM. Je monte sur la table avec, dans les mains, le pot de miel.

ROCK. Défêche, William! On frappe pas un docteur.

WILLY. ¡Y la insistencia del Doctor Herrera para tramar el robo de Noema!

ROCK. Su mujer no podía tener hijos. Hubieran querido tanto adoptar una, como Noema.

FRED. Herrera lo dijo incluso mientras desayunábamos: “si no me aguantara, ¡se las robaría!”

WILLY. Me subo a la mesa con un pote de miel en la mano⁸⁷.

ROCK. ¡Desenójate⁸⁸, William! No se le pega a un doctor.

⁸⁷ Dans la version originale, Danis inverse les éléments de la phrase pour créer un effet poétique. Pourtant, cette inversion s'avère trop compliquée à reproduire dans la version espagnole, sans créer un énoncé trop complexe et bizarre. L'inversion a été donc ignorée dans la traduction.

⁸⁸ Le mot « défêcher », de connotation familière, n'a pas d'équivalent en espagnol. Le verbe « *desenojarse* » a été choisi pour sa proximité avec le verbe français.

C'est après ça que j'ai pris une décision fermée, à pêne dormant. Le Dire-Dire dans la main, devant la caméra Régionale, j'ai déclaré : Nous, les Durant, n'irons nulle part. Nous habiterons les quatre ensemble ici, tout en allant à l'école. Côté argent, on va s'arranger même si on ne sait pas comment. Nous voulons aussi que nos parents soient réenterrés aux endroits qu'on avait déjà choisis. Je suis assez vieux pour tenir les rênes de la famille. Merci!

WILLIAM. Moi aussi, je vais tenir les rênes. Merci!

FRED-GILLES. Il y a eu quand même une réunion spéciale avec les conseillers municipaux en présence du Docteur Forgeron. Devant notre entêtement et le sérieux de Rock, ils ont voté une résolution pour lui donner leur appui et leur confiance tant et aussi longtemps que nous aurions des comportements normaux et conséquents.

Après nous avoir traités de meurtriers, le maire de la municipalité, notre oncle, le frère de notre père, s'est décidé-forcé à nous aider.

Fue después de eso que tomé una decisión cerrada bajo siete llaves⁸⁹. El Dile-Dile en la mano, delante de la cámara de la Televisión regional, declaré: Nosotros, los Durante, no nos vamos a ninguna parte. Viviremos los cuatro juntos acá, pero seguiremos yendo al colegio. Tema plata:⁹⁰ nos las vamos a arreglar, aunque no sepamos cómo. Queremos también que nuestros padres sean reenterrados en los lugares que habíamos elegido. Ya estoy lo suficientemente viejo como para llevar las riendas de la familia. ¡Gracias!

WILLY. Yo también voy a llevar las riendas. ¡Gracias!

FRED. Así y todo hubo una reunión especial con los consejeros municipales en presencia del Doctor Herrera. Ante nuestra porfía y la seriedad de Rock, votaron una resolución para darle su apoyo y su confianza siempre y cuando tuviéramos comportamientos normales y consecuentes.

Después de habernos tratado de asesinos, el alcalde de la municipalidad, nuestro tío, el hermano de nuestro padre, se decidió-forzó a ayudarnos.

⁸⁹ La traduction littérale de « pêne dormant » est « *pestillo de golpe* » (García-Pelayo y Gross et Testas 1993 : 505), mais cette expression n'est pas très connue au Chili. Ce « mantra » de Rock signifie que sa décision est irréversible. L'expression « *bajo siete llaves* » a donc été utilisée, locution très courante dans tous les pays hispanophones et qui signifie « [...] *algo que está muy guardado y seguro*. » (« quelque chose de très bien gardé ») (RAE 2004 : 1391). Par ailleurs, l'expression est formée autour du mot « *llave* » (« clé »), qui fait partie du vocabulaire utilisé par Rock dans la version originale.

⁹⁰ Voir note 56.

WILLIAM. Aider pour remplir les papiers du gouvernement de la mort et de la survie monétaire.

ROCK. Aider à isoler-peinturer, vitrer-astiquer la maison.

FRED-GILLES. Au début, les municipiennes nous apportaient des pots de conserve pour nos repas de la semaine.

Le boulanger détournait sa route pour nous bourrer de pain et de gâteries ; il faut dire qu'il venait aussi pour écouter la petite Noéma.

WILLIAM. Des partances de gigue pour claquer les planches cirées! La cave en résonnait.

On continuait d'aller à l'école en autobus, comme toujours. Les municipiennes disaient de nous qu'on était hors-du-commun.

WILLY. Ayudar a llenar los papeles del gobierno de la muerte y la supervivencia monetaria.

ROCK. Ayudar a aislar-pintarraजार, lustrar-enventanar⁹¹ la casa.

FRED. Al comienzo, las municipianas nos traían tarros de conserva para la comida de la semana.

El panadero se desviaba de su ruta para llenarnos de pan y pasteles; hay que decir que venía también para escuchar a la pequeña Noema.

WILLY. ¡Sesiones de zapateo para taconear las tablas enceradas⁹²! El sótano retumbaba.

Seguíamos yendo al colegio en micro⁹³. Como siempre. Las municipianas decían que éramos fuera-de-lo-común.

⁹¹ Le mot « *enventanar* » n'existe pas en espagnol, mais ce serait une traduction presque littérale du mot « vitrer ». Vu que la pièce est truffée de néologismes, il semble approprié de suivre cette logique et d'en créer d'autres en espagnol.

⁹² La « gigue » est une danse consistant en mouvements rapides des jambes, des talons et des pieds. Dans la version espagnole, le mot « *zapateo* » (participe passé du verbe « *zapatear* », « faire claquer des pieds »), s'associe à plusieurs danses folkloriques d'Amérique latine et même d'Espagne, notamment le flamenco. « *Zapateo* » est renforcé par le verbe « *taconear* » (« claquer »), employé particulièrement par les *bailaores* de flamenco. La traduction garde ainsi un rapport avec le réseau sémantique de l'original

⁹³ Un autre mot employé couramment au Chili, au lieu de son équivalent « *autobús* » (autobus). (cf. note 83).

Les samedis après-midi, pendant que j'allais avec les deux plus jeunes voir des films à la Salle des Loisirs de la municipalité, Rock, lui, allait au Cercle des bonnes Fermières pour apprendre à cuisiner.

FRED-GILLES. On a reçu en cadeau, pour notre premier Noël sans nos parents, un gros téléviseur couleur. C'est Madame Poitras, la présidente des Bonnes Fermières, qui nous l'a donné.

Tout le monde l'appelle Madame Vue-Vue parce qu'elle veut tout voir, tout savoir, qu'elle est une mordue de la télévision, même que sa nièce travaille pour la Télévision Régionale.

Los sábados en la tarde, mientras iba a con los dos más jóvenes a ver películas a la sala recreativa de la municipalidad, Rock, él, iba al Círculo de Buenas Granjeras para aprender a cocinar.

FRED. Recibimos un regalo en nuestra primera navidad sin nuestros padres, un gran televisor a color. Fue la Señora Vidal⁹⁴, la presidenta de las Buenas Granjeras, la que nos lo dio.

Todo el mundo la llama Doña Vio-Vio⁹⁵ porque quiere verlo todo, saberlo todo, porque es una fanática de la tele, hasta su sobrina trabaja para la Televisión Regional.

⁹⁴ Deux noms ont été déjà transposés pour maintenir les jeux de mots de l'auteur. Garder le nom Poitras pourrait provoquer un effet de distanciation non voulu. Ainsi, Poitras devient « Vidal ». Le choix n'est pas arbitraire, car « Vidal » est proche de « Vio-Vio », le surnom donné à la femme qui porte ce nom.

⁹⁵ En suivant la logique de Danis, la version espagnole du surnom joue sur la répétition et maintient la consonne initiale « v ». Littéralement, « *vio-vio* » coïncide avec « a vu-a vu ».

ROCK. Quand on était jeunes, on nous organisait des petites soirées, une dizaine par année. Après, c'est devenu une fois l'an pour nous trois parce que la quatrième, Noéma, est partie, à ses vingt ans, en dehors et de la maison et de la municipalité, pour chanter.

WILLIAM. Noéma, la tourneuse des bars dans toutes les contrées, chante l'amour et la peine dans le style country-gigué ou country-planant. Noéma nous a dit qu'une fois, une maison de disques a failli vouloir sa voix pour la faire connaître dans le monde entier.

FRED-GILLES. L'inattendu, comme.

ROCK. On jette des regards d'un bord à l'autre. Rien. L'inattendu peut surgir à toute heure de la vie mais là, on est heureux parce que notre sœur revient pour la fête municipale, comme elle nous l'a promis l'an dernier.

On est fin prêts. On a tout préparé pour son arrivée de demain : bières-faite, vin-faite, petits gâteaux-faite, rûgout-faite, toute-faite pour notre Rouquine d'amour. Vous souvenez-vous quand on lui demandait :

ROCK. Cuando éramos jóvenes, nos organizaban veladas, como diez al año. Después, pasó a ser una al año para nosotros tres porque la cuarta, Noema, se fue, a sus veinte años, fuera de la casa y de la municipalidad para cantar.

WILLY. Noema, la de las giras en los bares en todos los condados, canta el amor y la pena en el estilo country-bailado o country-volado⁹⁶. Noema nos dijo que una vez una disquera estuvo a punto de querer su voz para darla a conocer en el mundo entero.

FRED. Lo inesperado, un poco.

ROCK. Lanzamos miradas de un lado al otro. Nada. Lo inesperado puede surgir a toda hora de la vida pero ahora, estamos felices porque nuestra hermana vuelve para la fiesta municipal, como nos lo prometió el año pasado.

Por fin estamos listos. Preparamos todo para su llegada: cervezas-hecha, vino-hecha, tortitas-hecha, ragú-hecha, todo-hecha para nuestra Pelirroja de amor. ¿Se acuerdan cuando uno le preguntaba?:

⁹⁶ Au sens figuré, « planer » signifie perdre tout contact avec la réalité, avec autrui ou encore « [é]prouver un vif plaisir » (Robert 2001 : 759, vol. 5). D'où le choix du mot « volado » (« envolé ») qui évoque la rêverie, la sensation de plaisir et s'oppose au style « country-dansé », probablement plus actif que le « country-plané ».

FRED-GILLES. As-tu fait ton lit, Noéma? Tes devoirs? Elle répondait : « Noéma faite. Noéma toute-faite. »

WILLIAM. Le bonheur de la revoir après un an. Un an! Le bonheur de l'entendre, demain.

La Société d'Amour Durant va se ressouder ensemble.

FRED-GILLES. La vie est bonne pour nous.

Pendant que le monde entier est allé dormir,

WILLIAM. on se conte tout ça, énérvés-palpités,

ROCK. pour la suite du monde.

FRED. ¿Hiciste tu cama, Noema? ¿Tus tareas? Ella respondía: “Noema hecha, Noema todo-hecha.

WILLY. La felicidad de volver a verla después de un año. ¡Un año! La felicidad de escucharla, mañana.

La Sociedad de Amor Durante se va a resoldar.

FRED. La vida es buena con nosotros.

Mientras que el mundo entero se fue a dormir,

WILLY. nos contamos todo esto, nerviosos-palpitanes,

ROCK. para la continuidad del mundo.

CONCLUSION

L'étude de différentes approches de la traduction théâtrale a permis de confirmer que certaines notions telles que « *playability* », « *performability* » ou « théâtralité » sont ambiguës et inadéquates en tant que référents théoriques pour traduire *Le chant du Dire-Dire*. Elles présupposent une manière univoque de « bien traduire » selon des critères préconçus, sans tenir compte de la spécificité esthétique ou stylistique de la pièce originale. Elles sont défendues par des chercheurs et des praticiens qui ne parviennent pas à les définir clairement. Elles se présentent comme des solutions passe-partout aux défis propres à la traduction théâtrale. Elles ne sont rien de plus que de prétendues certitudes théoriques, indéfiniment ressassées, qui relèvent d'une vision stéréotypée de la pratique théâtrale.

La plupart de ces approches considèrent le théâtre comme un art « oral », mais elles s'abstiennent d'en définir les caractéristiques. Simplement, la traduction aurait l'obligation de rendre cette « oralité », entendue généralement comme étant tributaire d'une diction naturelle, mimétique ou aisée. Prenons l'exemple de Regattin, qui définit la notion de « jouabilité » de la manière suivante : « [...] un texte est jouable lorsque sa diction est facile et, plus généralement, lorsqu'il se rapproche d'une parole prononcée 'crédible' » (2004 : 161). La notion de « *performability* » est encore plus ambiguë, puisque, selon Bassnett, elle est utilisée pour justifier l'adaptation d'une pièce dans la culture d'accueil, sans en établir clairement les paramètres. Une diction agréable et facile

pour les comédiens, une parole « crédible » comme le signale Regattin, sert aussi à justifier l'adaptation.

Le mot « crédible » est essentiel à la compréhension des enjeux esthético-idéologiques qui sous-tendent ces approches. En fait, si une « bonne » traduction pour le théâtre produit une parole « crédible » ou vraisemblable, alors elle s'oppose à une parole « invraisemblable ». Pourtant, la vraisemblance dans l'art en général, et dans le théâtre en particulier, relève d'un système de croyances, de modèles spécifiques à chaque culture et extrêmement codifiés : il suffit de penser jusqu'à quel point les définitions de la vraisemblance varient entre la poétique aristotélicienne, le théâtre classique français et le théâtre naturaliste. À cet égard, les réflexions de Susan Bassnett sur la notion de « *performability* » et sur le sous-texte gestuel (*gestural subtext*) confirment à quel point ces approches sont liées à une forme de théâtre ancrée dans un espace-temps précis : « *It is also significant that the term 'performability' appears to emerge at the same time as the naturalist drama, and is consequently linked to ideas of consistency in characterisation and to the notion of the gestural subtext* » (1998 : 95). Le drame naturaliste semble s'imposer comme référent obligatoire pour définir « le » théâtre, ce qui n'est pas sans conséquences sur les approches recommandées pour traduire les textes dramatiques. Selon cette logique, la tâche première du traducteur serait de créer un texte « crédible ». Cette vision restreinte et normative du théâtre tient pour nulle et non avenue toute forme esthétique éloignée du réalisme aussi bien que les pratiques hybrides, où différents genres littéraires se côtoient et où les frontières entre théâtre, performance, arts visuels ou cinéma deviennent poreuses. *Le chant du Dire-Dire* en est un exemple : récit et dialogue, incarnation et présentation s'entremêlent constamment, en produisant des

registres langagiers hétérogènes qui résistent à toute définition. Réduire l'écriture de Danis à une parole « crédible » n'aurait aucun sens. Bien qu'on puisse y distinguer des dialogues « réalistes » où les emprunts à une langue parlée sont évidents, l'auteur déploie aussi des séquences poétiques et très inventives, où l'artificialité de la langue l'emporte sur le réalisme et sur l'esthétique conversationnelle propre aux drames naturalistes.

Dans ce même ordre d'idées, toute filiation entre Danis et les dramaturgies de « l'époque du joul » sont bien plus symboliques que stylistiques : l'écriture danisienne se distingue des enjeux socio-politiques liées au joul des années 1960 et 1970. La langue cesse d'être un objet de débat identitaire au bénéfice d'une exploration esthétique qui se nourrit des particularités de ce français dit québécois, comme les anglicismes et les archaïsmes, autrefois perçus négativement. D'une littérisation du « *language of damaged experience* » (Apter 2006 : 149-151) avec le joul, on passe à l'expérience d'un langage créatif, ludique, unique et qui s'éloigne progressivement de la politique. Ce langage ne cherche donc pas à représenter telle classe ou tel groupe social ni à incarner les conflits politiques et identitaires de la société québécoise, d'ailleurs plus ou moins évacués du théâtre québécois contemporain : « [a]u discours sur la *spécificité nationale* du théâtre québécois s'est substitué un discours sur l'universalité de ce théâtre. [...] La dramaturgie québécoise s'est libérée des impératifs politiques immédiats, y compris de l'obligation d'employer une langue "catastrophée" » (Brisset 1990a : 315).

De toute évidence, la complexité stylistique et esthétique du *Chant du Dire-Dire* est incompatible avec les approches traductologiques mentionnées précédemment, peu importe la langue d'arrivée. De ce point de vue, la théorie du *skopos* offre un cadre méthodologique bien plus approprié à sa traduction, en reconnaissant premièrement que

la traduction « en général » n'existe pas et que, comme tout acte de communication, elle est inscrite dans un espace-temps déterminé et s'adresse à des usagers particuliers. En outre, grâce aux analyses dramaturgiques du texte de départ et selon le *skopos* établi préalablement, il est possible de déterminer les stratégies appropriées à la traduction de ce texte particulier – plutôt qu'à « la » dramaturgie ou au théâtre en général. De même, ces stratégies sont convenables au contexte auquel la traduction est destinée. La théorie du *skopos* ne néglige pas pour autant le texte de départ, contrairement à ce que certains critiques voudraient croire. Christiane Nord souligne à cet égard que l'approche fonctionnaliste maintient toujours un rapport entre la traduction et l'original, si ce n'est que le *skopos* – l'objectif de la traduction permet de déterminer quels éléments du texte source seront répercutés dans le nouveau contexte et sous quelle forme (1991 : 28).

En tant que théorie « extra-culturelle », c'est-à-dire valide pour toutes les cultures (Vermeer 1996 : 23-24), cette approche permet d'évacuer les croyances esthético-idéologiques évoquées précédemment – création d'un texte source « crédible » ou « facile à dire » selon un théâtre réaliste – au profit de stratégies de traduction compatibles avec l'objectif et le contexte, chaque fois différents, du texte cible. En outre, l'approche fonctionnaliste déplace les enjeux de la traduction théâtrale, traditionnellement situés du côté prescriptif (*comment* traduire le théâtre) et dans une logique qui relève d'un jugement de valeur (*bien/mal* traduit). Ainsi, d'autres questions se posent, plus importantes que la manière dont il *faut* traduire. Par exemple : quelle est l'influence du « système théâtral » d'arrivée sur la traduction? Quelles sont les contraintes discursives de la société cible qui s'exercent sur la traduction et comment déterminent-elles les stratégies de traduction? Comment les textes de théâtre

précédemment traduits influencent-ils le système théâtral d'arrivée et le développement des dramaturgies locales? Les enjeux de la traduction théâtrale sont bien plus complexes que la simple comparaison entre texte source et texte d'arrivée ou que le degré de « fidélité » entre les deux.

À cet égard, un bref commentaire sur la version chilienne présentée dans ce mémoire s'impose. Suivant la traduction du « dire » intitulé *Les traces du chaos dans la maison Durant*, puis les commentaires expliquant les différents choix et stratégies de traduction selon le *skopos* établi dans le deuxième chapitre, un problème important se pose encore : comment arriver à produire une version pour un contexte spécifique (une mise en scène de la pièce pour un certain public à Santiago du Chili en 2012-2013) sans situer nécessairement le texte de Danis dans un contexte « chilien », autrement dit sans évacuer son étrangeté et sa propre spécificité culturelle, sans essayer de faire une version dans un espagnol « neutralisé »? Une des consignes du projet de mise en scène est de ne pas situer l'action de la pièce dans un contexte rural spécifiquement chilien, et, sur le plan linguistique, de ne pas rendre le vernaculaire québécois par des « équivalences » chiliennes, justement pour éviter de transformer la pièce en portrait réaliste d'une classe sociale donnée : en général, l'emploi du vernaculaire dans la dramaturgie chilienne incite à une lecture politico-sociale, difficile à évacuer quelle que soit l'intention de l'artiste.

En outre, l'idée d'équivalence en traduction est discutable et discutée : comment peut-on trouver l'équivalent d'un terme ou d'un concept lié à une culture particulière, spécifique à son contexte? Mary Snell-Hornby, pour ne citer qu'elle, réfute l'idée d'équivalence :

« [Ce concept][...] est essentiellement abstrait, statique et unidimensionnel ; il passe à côté de la dynamique oscillante de la langue et reste illusoire. Sa validité se limite à quelques domaines de la traduction technique, qui repose *sur une identité conceptuelle indépendante du contexte* [...] (Snell-Hornby dans Pavis 1990 : 165 ; nous soulignons).

Au lieu de chercher des équivalents possibles pour rendre les vernaculaires chiliens, nous avons tenté de comprendre la logique interne au texte danisien et de profiter de la liberté stylistique de l'auteur : s'il crée des mots et des couplages, s'il adapte des expressions, alors la traduction peut aussi exploiter ces procédés et « jouer » avec la langue. Elle peut aussi proposer des conventions liées à celles du texte original. En ce sens, il n'est pas contradictoire de faire coexister une expression telle que « *creerse la muerte* », typiquement chilienne, avec des registres plus soutenus, puisque ce sont là des stratégies modelées sur la logique du texte original.

Bien qu'à ce stade de la recherche on puisse relativement évaluer les choix de traduction selon le *skopos* établi, une autre dimension s'avère impossible à apprécier pour l'instant : la mise en scène du texte et sa réception. La traduction d'une pièce de théâtre ne se termine pas au moment d'imprimer l'ébauche finale, surtout si cette traduction est effectuée en fonction d'une mise en scène. Selon le schéma de Pavis, le texte devrait continuer son cheminement à travers les étapes T3 et T4, à savoir la concrétisation scénique et la concrétisation réceptive, c'est-à-dire le moment où le texte achève réellement son parcours et parvient jusqu'au public cible. C'est seulement à ce moment-là qu'on pourra comprendre l'impact de la pièce sur le public chilien, son niveau d'acceptation, et aussi de quelle façon les choix de traduction seront appréciés ou non. Les futures recherches sur le sujet devraient donc se concentrer sur le travail des comédiens sur cette parole particulière, sur le travail de mise en scène, mais surtout sur

l'intégration de la dramaturgie danisienne au contexte chilien habitué à d'autres dramaturgies étrangères et peu familiarisé avec les dramaturgies canadiennes. Le style particulier de Danis oblige le metteur en scène à formuler le travail des comédiens dans une logique non réaliste, éloignée du mimétisme et d'une identification entre personnage et comédien. Le travail d'un metteur en scène comme Robert Wilson (sa mise en scène de *Hamletmaschine* ou des sonnets de Shakespeare offrent des exemples intéressants) montre les différentes possibilités sonores et physiques à explorer par les comédiens. La future mise en scène devra tenir compte de l'esthétique particulière de Danis et devra donc défier certaines tendances plus réalistes d'une partie du théâtre chilien, en rejoignant ainsi les compagnies et les théâtres plus ouverts aux explorations formelles et esthétiques. Une partie de la recherche demeure donc inachevée, mais la suite du travail devrait probablement suivre cette voie.

BIBLIOGRAPHIE

- AALTONEN, Sirkku (2000), *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Cleveland ; Philadelphia, Multilingual Matters, coll. « Topics in translation ».
- [ANONYME] (s.d.), [« Medúlla »], URL : <<http://www.bjork.fr/Medulla,196.html>>. Site consulté le 15 juillet 2011.
- APTER, Emily (2006), « The language of damaged experience » dans *The translation zone: a new comparative literature*, Princeton, Princeton University Press.
- Assises de la traduction théâtrale (Arles 1989): Traduire le théâtre* (1990), Arles, Actes Sud.
- BANU, Georges (1982), « Le devoir de traduire. Entretien avec Antoine Vitez. » dans *Théâtre/Public*, n°44, p. 6-9.
- BASSNETT, Susan (1991), « Translating for the theatre: the case against performability » dans *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n°1, p.99-111
- (1998), « Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre » dans BASSNETT, Susan et LEFEVERE, André (dir.), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Cleveland ; Philadelphia, Multilingual Matters, coll. « Topics in Translation », p. 90-108
- (2002) [1985], « Specific Problems of Literary Translation » dans *Translation Studies*, 3rd edition London ; New York, Routledge, p. 82-13
- BERMAN, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BETH, Axelle et MARPEAU, Elsa (2005), *Figures de style*, Paris, Librio, coll. « Mémo ».
- BLONDE, David (2003), « De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, Département de lettres françaises.
- BOUCHARD, Chantal (1998), *La langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises »
- BOYLE, Carherine (2011), « La transcripción del *King Lear* de Nicanor Parra : la transfiguración de la composición literaria » dans *Taller de letras*, n°48, p. 149-159, téléchargé le 1 juillet 2011, URL :

- ⟨http://www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl48/11_Doc_Boyle_TL48.pdf⟩
- BRECHT, Bertolt (1978), *Petit organon pour le théâtre, suivi de Additifs au Petit organon*, Paris, L'Arche, coll. « Travaux ».
- BRISSET, Annie (1990a), *Sociocritique de la traduction. Théâtre et Altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours »
- (1990b), « La traduction du théâtre américain au Québec » dans *Études françaises*, vol. 26, n°2, p. 49-51
- BROCHU, André (2000), « L'éveil de la parole » dans PLOURDE, Michel (dir.), chapitre 9 « Lutttes pour la primauté du français (1960-1976) dans *Le Français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, Québec, Fides – Conseil de la Langue française, p. 254-259
- CABRERA MUÑOZ, Antonia Javiera (2007), « Oralidade e performance em *Lear rey & mendigo*, de Nicanor Parra ». Communication présentée au IV Encontro Regional de História Oral : Culturas, Identidades e Memórias, du 12 au 14 novembre 2007, Florianópolis, Brésil. Document téléchargé le 1 juillet 2011, URL : ⟨<http://www.cfh.ufsc.br/abho4sul/pdf/AntoniaJavieraCabreraMunos.pdf>⟩
- (2010), « *El Rey Lear* de Nicanor Parra » dans *Ómnibus*, n°30, année VI, mis en ligne en janvier 2010, URL : ⟨<http://www.omnibus.com/n30/lear.html>⟩
- Cahier de Presse, Pascal Contamine* (1998), document téléchargé le 17 juillet 2010, URL : ⟨www.agenceduchesne.com/photo_presse/4717ad4a631e3.pdf⟩
- CASTRO, Alfredo (1991-1992), « La creación o la posibilidad de rozar un poco de infinito » dans *Apuntes* n°103, primavera-otoño 1991-1992, p. 45-47
- Centre des auteurs dramatiques, CEAD*, (s.d), URL : ⟨http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/selected/traduction⟩
- CHAMBERLAND, Paul (2003) *Terre Québec, suivi de L'afficheur hurle et de L'inavouable*, Montréal, Typo.
- CHÉNETIER-ALEV, Marion (2006), *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Lille, ANRT (Atelier national de reproduction des thèses).
- Conseil de la culture du Bas-Saint-Laurent* (s.d.), « Qu'est-ce qu'un artiste émergent? », URL ⟨<http://guideartistesbsl.com/definition-artiste-emergent.php>⟩. Site consulté le 7 juillet 2011.
- COSTAZ, Gilles (2001), « La critique française face au théâtre québécois » dans *Jeu : revue de théâtre*, n°100 (3), p. 185-187.

- CRÉMAZIE, Octave (1882), *Œuvres complètes*, publiées sous le patronage de l'Institut Canadien de Québec, Montréal, Beauchemin et Valois
- DANIS, Daniel (2000), *Cendres de cailloux*, Paris/Montréal, Actes Sud-Papiers/Leméac.
- (2005), « La Fabrique du dialogue 1 : Daniel Danis », au colloque international *Dialoguer, un nouveau partage des voix (dans le théâtre moderne et contemporain)*, à l'Espace Confluences, le 25 mars 2004, conversation avec Alain Françon, Jean Pierre Ryngaert et Anne Contensou, dans la revue électronique du Théâtre de la Colline, n° 2, janvier 2005. Document téléchargé le 2 août 2010, URL : <www.colline.fr/pdf/02-daniel-danis.pdf>
- (2006), *Le chant du Dire-Dire*, Montréal, Leméac.
- (2011), Programme de *Milles anonymes. Hommages aux sociétés disparues*, Montréal, Espace Go et FTA, du 30 mai au 2 juin.
- DARGNAT, Mathilde (2006), « L'oral comme fiction », thèse de doctorat, Université de Provence (Aix-Marseille I) et Université de Montréal, Laboratoire Parole & Langage (LPL) et département des littératures de langue française, un volume plus annexes.
- DAVID, Gilbert (2002), « Comment se joue la résistance à la représentation? L'exemple du théâtre de Daniel Danis » dans *Études théâtrales*, n°24-25, *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000), l'avenir d'une crise*, p.205-214
- (2007), « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps » dans *Études françaises*, vol. 43, n°1, p. 63-81
- DÉPRATS, Jean-Michel (1993), « La spécificité de la traduction théâtrale : quelques exemples pris dans Shakespeare » dans LENSCHEN, Walter (dir.), *Les colloques du CTL. Traduire le Théâtre: je perce l'énigme mais je garde le mystère*, Lausanne, Centre de traduction littéraire de Lausanne, p. 33-43
- (1998), « La traduction au carrefour des durées » dans *L'annuaire théâtral*, n°24, automne, p. 52-68.
- DESROCHERS, Nadine (1999), « Le récit dans le théâtre de Daniel Danis » dans *L'annuaire théâtral*, n°26, automne, p. 119-132.
- DESRUISSEAU, Pierre (2009), *Dictionnaire des expressions québécoises*, Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri (1998), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup ».
- Dossier pédagogique « e roman-dit »* (2005), Théâtre national de la Colline, Paris, du 26 janvier au 27 février, document téléchargé le 17 juillet 2010, URL : <www.colline.fr/telecharger.php?document=758>.

- ECO, Humberto (1992), *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Biblio/essais ».
- FASSNIDGE, Chris (1991-1992), « Diario de una producción » dans *Apuntes* n°103, primavera-otoño 1991-1992, p. 48-65
- GARCÍA PELAYO Y GROSS, Ramón et TESTAS, Jean (1993), *Larousse dictionnaire général français-espagnol, espagnol-français*, Paris, Larousse.
- GAUVIN, Lise (1974), « Littérature et langue parlée au Québec » dans *Études Françaises*, vol. 10, n°1, p. 80-119
- (2000), *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal
- GÉLINAS, Gratien (1949), « Pour un théâtre national et populaire » dans *Amérique française*, tome 1, n°3, mars à mai, p. 32-42.
- GILULA, Dwora (1989), « Greek Drama in Rome: some aspects of cultural transposition » dans SCOLNICOV, Hanna et HOLLAND, Peter (dir.), *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge : New York, Cambridge University Press, p. 99-109
- GINGRAS, René (2009), « Narcissisme et humilité du traducteur » dans *Jeu : revue de théâtre*, n°133 (4), p. 55-60.
- GODIN, Diane (1998), « Paradoxe » dans *Jeu : revue de théâtre*, n°88 (3), p. 168-171.
- GODIN, Jean Cléo et LAFON, Dominique (1999), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Lémec, coll. « Théâtre/essai ».
- GOIC, Cedomil (1973), « L'antipoésie » dans *Études littéraires*, vol. 6, n°3, p. 377-392.
- GRASS, Milena (2008), « Traducción de textos dramáticos en el Teatro de la Universidad Católica TEUC (1947-2007): oralidad y espacio público ». Communication présentée aux VIII Jornadas Andinas de de Literatura Latinoamericana (JALLA), du 11 au 15 août 2008, Santiago du Chili. Inédit. Document consultable sur demande.
- GREFFARD, Madelaine et SABOURIN, Jean-Guy (1997), *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express »
- GUAY, Hervé (1998), « De l'âme et du sens », *Le Devoir*, 6 mai, p. B7.
- HEMMERLÉ, Marie-Aude (2001-2002), « La parole-matière : le statut de la parole dans trois pièces de Daniel Danis. *Cendres de cailloux*, *le Langue-à-langue des chiens de roche* et *Le chant du Dire-Dire* », mémoire de maîtrise, Département des Études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III

- (2006), « Le récit comme avatar du dialogue dans le théâtre de Daniel Danis », dans *Loxias*, n°13, mis en ligne le 06 mai 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1113>
- HOUDIN, Guy (2005), « Le rythme et l'individuation du sujet traduisant », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, École de traduction et d'interprétation.
- HURTADO, María de la Luz (1991-1992), « Parra traduce a Shakespeare », URL : <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/shakespeare.html> Site consulté le 4 avril 2011.
- INE (2005), *Chile : ciudades, pueblos, aldeas y caseríos*, document téléchargé le 15 juillet 2011, URL : www.ine.cl/canales/chile...y.../pdf/cdpubaldcasjunio2005.zip?... ,
- JOLY, Geneviève et LESAGE, Christine (2005), « Jeux phoniques et rythmiques » dans RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », p. 51-55.
- JUBINVILLE, Yves (2000), « Frontières du théâtre. Sociolinguistique du jocal et vie théâtrale au Québec depuis les *Belles-sœurs* » dans GERVAIS, André (dir.) *Emblématique de l'époque du jocal. Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps*, Outremont, Lancôt, p. 135-146
- KATTAN, Naïm (1976), « Influence américaine sur le théâtre du Québec » dans *Archives de Lettres Canadiennes, tome V, Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 431-435.
- KAYE, Nick (2000), *Site-specific art. Performance, place and documentation*, London ; New York, Routledge.
- LAFON, Dominique (2003) « La langue-à-langue du théâtre québécois » dans BEAUCHAMP, Hélène et DAVID, Gilbert (dir.), *Théâtres québécois et canadiens français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires* », Sainte Foy, Presses de l'Université de Québec, p. 181-196
- LAROSE, Karim (2007), « Aux 'marges sales' de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968) » dans *Études françaises*, vol.43, n°1, p. 9-28.
- LEFEBVRE, Paul (1998), « Parcours. René Richard Cyr » dans le Programme du *Chant du Dire-Dire*, Montréal, Espace Go, du 28 avril au 30 mai, s.p.
- Le Grand Robert de la langue française* (2001), Paris, Dictionnaires Le Robert, six volumes.
- LIZOTTE, Audrey (2007) « Daniel Danis et Michel Marc Bouchard : regards croisés sur une même réalité » dans *Québec français*, n°146, été, p. 38-41.

- MAJOR, Robert (1979), *Parti pris : idéologies et littérature*, Ville LaSalle, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, coll. « Littérature »
- MANCINI, Andrés (2008), « *Los medios de prensa tradicionales no avalan las actividades de las compañías jóvenes* », entretien avec Mauricio Quevedo publié sur le site web <www.guiadeactores.cl>, aujourd'hui disparu. Fichier consultable sous demande.
- MERINO ALVAREZ, Raquel (1994), *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España, 1950-1980*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- MESCHONNIC, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone.
- NORD, Christiane (1991), *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi.
- (1997), *Translating as a Purposful Activity. Functionalist Approches Explained*, Manchester, St. Jerome, coll. « Translation theories explained ».
- PAVIS, Patrice (1990), « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle » dans *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, p. 135-170.
- (2000), « Mise au point sur le *Gestus* » dans *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène 3*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».
- (2006), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- PAVLOVIC, Diane (2000), « Les mouvances d'une dramaturgie au delà du statut de curiosité » dans *L'Annuaire théâtral*, n° 27, printemps 2000, p. 44-54.
- PELEGRI, Andrea (2010), « Panorama du théâtre canadien francophone en traduction vers l'espagnol en Amérique Latine et au Chili : enjeux et défis ». Communication présentée au colloque *Staging History in Canada/La scène, l'histoire, le Canada*, le 14 avril 2010, Ottawa. Inédit. Document consultable sous demande.
- PRADENAS, Luis (2002), *Le théâtre au Chili. XVI^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Horizons Amériques Latines ».
- RAE (2004), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.
- REGATTIN, Fabio (2004), « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique » dans *L'Annuaire théâtral*, n° 36, automne, p. 156-171.

- RYNGAERT, Jean-Pierre (2000), « Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme pour les Français : Michel Tremblay et Daniel Danis à Paris » dans *L'Annuaire théâtral*, n°27, printemps, p. 147-159.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre ».
- SAINT-PIERRE, Christian (2009), « Qui dit traduire dit transmettre. Entretien avec Paul Lefebvre » dans *Jeu : revue de théâtre*, n°133 (4), p. 61-66.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2005) (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé/Poche.
- SCHECHNER, Richard (1973), *Environmental theatre*, New York, Hawthorn Books.
- SEPÚLVEDA, Fidel (1991-1992), « El Rey Lear de Nicanor Parra » dans *Apuntes* n°103, primavera-otoño 1991-1992, p. 36-42
- SOLIS, René (1999), « Alain Françon tombe dans les excès du naturalisme à la québécoise. Parler pour ne rien dire », *Libération*, 18 septembre, URL : <http://www.liberation.fr/culture/0101293110-theatre-alain-francon-tombe-dans-les-exces-du-naturalisme-a-la-quebecoise-parler-pour-ne-rien-dire-dire-le-chant-du-dire-dire-de-daniel-danis-m-s-d-alain-francon-theatre-national-de-la-colline-jusqu-a>. Site consulté le 5 juillet 2011.
- Soloteatro, cartelera online* (s.d.), URL : <http://soloteatro.cl/>
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup »
- VAÏS, Michel (2006), « Boudés au Québec, aimés en France? » dans *Jeu : revue de théâtre*, n°120 (3), p. 149-154.
- VALECH, Informe de la comisión (2004), URL: <http://www.comisionvalech.gov.cl/informeValech/nomina.pdf>. Site consulté le 5 mai 2011.
- VERMEER, Hans (1996), *A Skopos Theory of Translation (Some Arguments For and Against)*, Heidelberg, Textcontext.
- (2000), « Skopos and Commission in Translational Action » dans VENUTI, Lawrence (dir.) *Translation Studies Reader*, London ; New York, Routledge.
- VINAVER, Michel (1993), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».