

Université de Montréal

**Marco Micone, écrivain-traducteur québécois ?
Une étude sociographique de ses transitions littéraires**

par
Cecilia Foglia

Département de linguistique et de traduction
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de doctorat
en traduction
option traduction

Mai, 2017

©Foglia, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
Marco Micone, écrivain-traducteur québécois ?
Une étude sociographique de ses transitions littéraires

présentée par :
Cecilia Foglia

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Georges L. Bastin

Président-rapporteur

Hélène Buzelin

Directrice de recherche

Judith Lavoie

Membre du jury

Paola Puccini

Examinatrice externe

Élisabeth Nardout-Lafarge

Représentante du doyen de la FESP

RÉSUMÉ

La présente thèse porte sur Marco Micone, écrivain-traducteur d'origine italienne immigré à Montréal en 1958. Son œuvre a fait l'objet de nombreuses études, la vaste majorité concernant ses écrits originaux et, dans une moindre mesure, ses autotraductions. Ses traductions-adaptations pour le théâtre, en revanche, ont été largement négligées. Notre recherche vise à combler cette lacune. Elle propose une exploration selon une approche sociographique (Bourdieu, 1993) de la trajectoire littéraire et professionnelle de Micone par laquelle sont mis en relief 1) l'interdépendance entre les textes de Micone (originaux et traductions) et les contextes dans lesquels ils ont vu le jour ; 2) l'articulation entre les contributions originales de Micone, ses traductions ainsi que ses autotraductions. Dans la mesure où ces différentes pratiques d'écriture se sont succédé dans le temps, se chevauchant à peine, nous accordons une importance particulière aux transitions, marquant le passage d'un type d'écriture à l'autre. Pour ce faire, nous proposons donc une relecture diachronique de son œuvre, de 1982 à 2008, en la resituant en regard des champs littéraires et sociaux dans lesquels elle s'inscrit. Outre les deux objectifs mentionnés plus haut, cette démarche vise à mieux comprendre l'habitus de cet écrivain-traducteur plurilingue, son positionnement dans les champs social et littéraire ainsi que son rapport complexe aux élites littéraires. Finalement, deux constats originaux ressortent de cette analyse : une apparente insécurité linguistique et littéraire - insécurité témoignant d'une position possiblement mal assurée dans le champ littéraire - ainsi que son goût marqué pour les expérimentations et l'hybridité linguistique. Ces deux aspects, qui

traversent l'ensemble de sa trajectoire et lui donnent sens, découlent tant des affinités sociale, politique et esthétique de Micone que du statut « d'écrivain migrant » qu'il s'est vu accoler très tôt dans sa carrière. En intégrant une dimension sociale à la littérature de migration, notre étude de cas libère celle-ci de son interprétation romantique et met en lumière les critères d'admissibilité très serrés qui la distinguent et influencent la production des écrivains. Du point de vue traductologique, la contribution de notre thèse est double. Premièrement, celle-ci nous apprend que, tout comme la traduction, l'autotraduction peut être une façon d'intégrer un nouveau champ littéraire national. Deuxièmement, cette étude nous montre que l'habitus d'un écrivain-traducteur issu de la migration, enclin à divers ajustements, peut être hybride et plus malléable, car il résulte de la cohabitation de plusieurs professions, langues et cultures.

Mots clés : Marco Micone, sociologie de la traduction, approche sociographique, hybridité linguistique, littérature de migration, traduction-adaptation, autotraduction, théâtre québécois.

ABSTRACT

The present research focuses on Marco Micone, a writer-translator of Italian origins who migrated to Montreal in 1958. His literary production has been the subject of numerous studies, the vast majority of which concern his original writings and, to a lesser extent, his self-translations. His translation-adaptations for the theatre, on the other hand, have been largely neglected. Our research is aimed at filling this gap and suggests exploring Micone's literary and professional trajectory from a sociological standpoint. Accordingly, the adoption of the sociographical approach (Bourdieu, 1992) sheds light on 1) the interdependence between Micone's texts (both originals and translations) and the contexts in which they have been conceived; 2) the articulation between Micone's original contributions, translations and self-translations. Insofar as these different practices of writing have succeeded - and barely overlapped - each other in time, we attach special importance to the transitions marking the passage from one type of writing to another. To do this, we propose a diachronic rereading of Micone's works, from 1982 to 2008, by situating them in relation to the literary and social fields in which they were inscribed. In addition to the two objectives mentioned above, this approach aims to better understand the habitus of this plurilingual writer-translator, his position in the social and literary fields as well as his complex relationship with literary elites. Ultimately, two original findings emerge from this analysis: his apparent linguistic and literary insecurity – related to a possible ill-assured position within the literary field – as well as his marked taste for experimentation and linguistic hybridity. These two aspects, which cross the whole of his

trajectory and give it meaning, originate from Micone's social, political and aesthetic affinities as well as from the status of "migrant writer" that was attached to him very early in his career. By integrating a social dimension to migration literature, our case study frees the latter from any romantic interpretation and highlights the tight eligibility criteria which characterize it and influence writers' cultural production. From a translational point of view, the contribution of our thesis is twofold. First, it demonstrates that self-translation, like translation, can be a way of integrating a new literary national field. Secondly, this study shows that the habitus of a migrant writer-translator, influenced by numerous variables, can be hybrid and more malleable, as it derives from the coexistence of different professions, languages and cultures.

Keywords: Marco Micone, sociology of translation, sociographical approach, linguistic hybridity, migration literature, translation-adaptation, self-translation, Québécois theatre.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	xii
DÉDICACE.....	xiii
REMERCIEMENTS.....	xiv
AVANT-PROPOS.....	xvi
INTRODUCTION.....	1
1. Problématique et hypothèse de recherche.....	2
2. Objectifs de recherche.....	4
3. Cadre théorique.....	5
4. Méthodologie	8
5. Corpus.....	9
6. Structure de la thèse.....	9
7. Pour ne pas conclure.....	10
CHAPITRE 1 : L'APPROCHE SOCIOGRAPHIQUE EN TRANDUCTOLOGIE.....	12
1. Introduction.....	12
2. Sociologie de la traduction : entre culture et société.....	12
3. Sociologie des agents : la question de l'habitus.....	22
4. L'habitus : la « seconde peau » du traducteur.....	28
5. L'approche sociographique.....	34
6. Conclusion.....	47

CHAPITRE II : LA FIGURE DE L'AUTEUR : INSCRIPTION DE L'IDENTITÉ

« MIGRANTE » DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE QUÉBÉCOIS.....48

1. Introduction.....	48
2. Bref panorama historique et socioculturel du Québec des années soixante et soixante-dix.....	50
3. Micone dans le champ littéraire québécois.....	54
3.1 Le champ littéraire québécois des années soixante et soixante-dix.....	55
3.2 Les années quatre-vingt : essor de la littérature de migration.....	59
4. L'état de la recherche sur l'écriture miconienne.....	68
4.1 La définition de l'écriture miconienne.....	70
4.2 La « langue » de Micone vue par les critiques.....	79
5. Analyse des textes originaux signés par Micone.....	87
5.1 Macro-analyse de l'œuvre miconienne.....	87
5.2 Micro-analyse de l'œuvre miconienne.....	93
5.3 <i>Gens du silence</i>	94
5.4 <i>Addolorata</i>	100
5.5 <i>Déjà l'agonie</i>	102
5.6 <i>Babele</i>	103
5.7 <i>Speak What</i>	105
5.8 <i>Le figuier enchanté</i>	107
5.9 <i>Trilogia</i>	109
5.10 Exégèse des résultats.....	113
6. Conclusion.....	118

CHAPITRE III : MICONE, TRADUCTEUR DE THÉÂTRE POUR LA SCÈNE QUÉBÉCOISE.....120

1. Introduction.....	120
2. La production théâtrale au Québec au tournant des années quatre-vingt-dix.....	121
2.1 Particularités et innovations.....	123
2.1.1 Le théâtre québécois des années quatre-vingt-dix.....	123
2.1.2 La traduction théâtrale au Québec et hors Québec.....	129
2.2 Les conditions de production du théâtre post-identitaire.....	135
2.3 Le théâtre québécois post-identitaire sur la scène internationale.....	141
3. Étude de deux traductions-adaptations de Micone.....	146
3.1 <i>Six personnages en quête d'auteur</i> de Luigi Pirandello.....	149
3.2 <i>La Locandiera</i> de Carlo Goldoni.....	156
4. Le théâtre goldonien au Québec : la traduction ludique.....	170
5. Conclusion.....	185

CHAPITRE IV : UN DERNIER ALLER-RETOUR : L'AUTOTRADUCTION.....189

1. Introduction.....	189
2. Tour d'horizon et genèse de la notion d'autotraduction.....	191
2.1 L'état de l'art sur l'autotraduction.....	194
2.2 Typologies d'autotraduction.....	201
2.3 Typologies d'autotraducteurs.....	203
2.4 Autotraduction et recherche universitaire.....	205
3. L'autotraduction : naissance d'un (sous-)champ (?).....	207
4. La traduction dans le champ littéraire italien au 20 ^e siècle.....	212

4.1 La recherche de nouveaux modèles.....	212
4.2 Le cas de Cosmo Iannone Editore.....	214
5. État de l’art de l’autotraduction miconienne.....	221
6. Micone et la double expérience autotraductive.....	227
6.1 Analyse des autotraductions miconiennes.....	229
6.1.1 Analyse des autotraductions différées.....	230
6.1.2 Variations paratextuelles entre <i>Trilogia</i> et <i>Il fico magico</i>	230
6.1.3 <i>Gens du silence</i> devient <i>Non era per noi</i>	231
6.1.4 <i>Addolorata</i> devient <i>Una donna</i>	243
6.1.5 <i>Déjà l’agonie</i> devient <i>Il ritorno</i>	247
6.2 Autotraductions ² simultanées.....	250
6.2.1 <i>Non era per noi</i> devient <i>Silences</i>	250
6.2.2 De <i>Il ritorno</i> et <i>Una donna</i> à <i>Migrances suivi de Una donna</i>	253
7. Réflexion sur l’œuvre miconienne de 1982 à 2005.....	254
8. Conclusion.....	264
CONCLUSION.....	270
1. Résumé.....	270
2. Réflexions à partir de l’analyse de la trajectoire miconienne.....	274
3. Contribution et suggestions pour des recherches futures.....	296
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	299
1. Sources primaires – Textes de Micone.....	299
1.1 Textes composés par Micone et leurs traductions.....	299
1.2 Traductions signées par Micone.....	299

1.3 Autotraductions de Micone.....	300
1.4 Entretiens et articles réalisés par Micone.....	300
2. Sources secondaires.....	301

LISTE DES ABRÉVIATIONS

CIE : Cosmo Iannone Editore

Cégep : Collège d'enseignement général et professionnel

GdQ : Gouvernement du Québec

ÉTS : École de technologie supérieure

MCCIQ : Ministère des Communautés Culturelles et de l'Immigration du Québec

TA : Texte d'arrivée

TD : Texte de départ

*À mon père Mario,
ma mère Marina,
ma sœur Lucia.*

À Gonzalo.

REMERCIEMENTS

Bien que cette thèse porte mon nom en première de couverture, je souhaite ici rendre hommage et exprimer ma profonde et sincère gratitude à tous ceux et celles qui, de près ou de loin, ont contribué à sa réalisation et à son aboutissement.

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à ma directrice de thèse, Madame Hélène Buzelin. Tout au long de ce travail, elle a su m'apporter un soutien constant, une disponibilité, une écoute, une confiance et des conseils précieux et avisés à la hauteur de ses compétences et de ses extraordinaires qualités humaines. À l'instar d'un phare, elle a éclairé et orienté sans cesse ma voie tout en me laissant naviguer librement dans l'océan de la recherche. Je n'oublierai jamais sa générosité, son amitié, sa sagesse ainsi que sa capacité à pousser ma créativité au-delà de toute limite. Je suis fière d'avoir partagé le plus important aboutissement professionnel de ma vie avec elle. Je souhaite aux futures générations de chercheurs d'avoir la même chance que j'ai eue : travailler avec une directrice de thèse d'exception.

J'exprime ma gratitude à tous les professeurs du Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal pour leur appui, leur encouragement et surtout, pour les échanges culturels qu'ils m'ont offerts. J'adresse également tous mes remerciements pour leur soutien quotidien à mes collègues du département. Un merci tout spécial à Sonia et à Sanaa.

Je tiens, tout particulièrement, à témoigner une vive reconnaissance à l'Université de Montréal, en particulier à la FESP, pour avoir financé ma recherche tout au long de ces années.

Je remercie Sonia Frangeul d'avoir lu le manuscrit au complet ainsi que Laurent Lamy, Nabila Chaib, Isabel Harvey et Marie-France Baveye pour leurs révisions linguistiques.

Je remercie profondément ma famille, mon père Mario, ma mère Marina et ma sœur Lucia. Je n'ai pas assez de mots pour vous exprimer toute ma gratitude et reconnaissance. J'ai senti votre amour malgré la distance qui nous sépare. Merci de me faire confiance et de m'encourager. Merci à David aussi pour son appui et son amitié !

J'exprime aussi ma gratitude à tous les amis qui ont fait de ce projet une expérience de vie extraordinaire. Ce serait impossible de vous nommer tous, mais sachez que vous êtes tous là.

Gonzalo, je suis fière de toi et de ce que nous sommes devenus ensemble. Je te remercie profondément d'être toujours là, prêt à m'aider et à m'encourager. Cette thèse porte ton nom aussi, ton courage et ton désir de devenir toujours une personne meilleure.

AVANT-PROPOS

Cette recherche naît d'un intérêt personnel qui remonte à l'époque où nous étudions les littératures postcoloniales et francophones à l'Université de Macerata (Italie). Après avoir lu bon nombre d'ouvrages d'écrivains irlandais, africains, indiens, canadiens, afro-américains, antillais et libanais, nous sommes partie à la recherche de formes d'écriture analogues en langue italienne. Nous avons compris tout de suite qu'un courant littéraire si riche en écrivains et textes n'existait pas en Italie, son passé colonial étant trop bref. Malgré cela, nous avons trouvé dans les écrivains migrants - dont la littérature italienne regorge - un véritable *Eldorado*. En analysant les répertoires d'ouvrages rédigés par des écrivains d'origine italienne et s'exprimant en d'autres langues, nous avons noté qu'il y en avait plusieurs qui traduisaient parallèlement, et d'autres qui s'étaient laissés séduire par l'autotraduction, comme Marco Micone. L'intérêt envers sa production littéraire a crû de manière inattendue, au fur et à mesure que nous nous renseignions sur son parcours professionnel fort particulier, sa pensée, son enthousiasme politique et son désir d'intégration.

Cette thèse nous a offert la possibilité de réunir deux passions, l'une pour la littérature, et l'autre pour la traductologie et la traduction. Le résultat nous a largement démontré que le mariage de ces deux disciplines n'en est pas un de raison. Ce travail est le fruit d'un parcours qui n'est pas seulement culturel ou intellectuel, mais géographique aussi. L'affinité entre le sujet envisagé (Micone, la migration, son recours à la traduction dans sa vie quotidienne et professionnelle), et notre trajectoire personnelle (la migration au Québec pour entreprendre une

étude doctorale ainsi que notre besoin de traduire et d’alterner entre divers codes linguistiques pour communiquer), nous ont permis de réfléchir à la traduction et aux enjeux socioculturels liés à la migration même en dehors des espaces académiques.

INTRODUCTION¹

La présente recherche porte sur les ouvrages de Marco Micone (1945 -), dramaturge, traducteur-adaptateur et autotraducteur québécois d'origine italienne immigré à Montréal en 1958, à l'âge de treize ans, à la suite de la récession économique qui avait frappé l'Italie après la Deuxième Guerre mondiale. La production littéraire miconienne est communément associée au domaine de la littérature de migration. Elle exhibe toute une gamme de caractéristiques propres à cette littérature, comme le mélange et l'alternance codiques², l'hybridité³ culturelle et linguistique, et mobilise des thèmes précis tels que la déperdition linguistique, la quête identitaire, les sentiments de déracinement et de nostalgie. La critique littéraire s'est largement attachée à ces thèmes jusqu'à présent, comme en font foi les travaux de Joseph Pivato (1996), Sherry Simon (1996 ; 1999), Pierre L'Hérault (2003 ; 2006) et Lise Gauvin (2007), pour en citer quelques-uns. Cependant, notre recherche emprunte une autre direction. Forte des travaux herméneutiques qui l'ont précédée, cette étude offre une relecture de la production miconienne dans une perspective sociotraductologique. Certes, on ne peut pas nier l'influence que le processus migratoire a exercée sur Micone. Toutefois, nous estimons que l'intérêt de cet auteur

¹ Le recours au masculin pour désigner des personnes a pour but d'alléger le texte et identifie sans discrimination les individus des deux sexes.

² Par mélange codique, on entend l'emploi de plusieurs codes linguistiques dans la même phrase. En revanche, par alternance codique on entend l'utilisation de différentes langues dans le même texte, mais dans des phrases différentes (voir Bandia, 1996 et Casagrande, 2010).

³ Pour Sherry Simon (1999), l'hybridité représente la rencontre de deux cultures qui se mélangent en créant du nouveau à la fois prévisible et imprévisible (1999). Cependant, cette rencontre et ce mélange n'annulent pas pour autant les traits et les caractéristiques propres aux deux cultures, dont les traces demeurent visibles.

ne se limite pas à cette dimension, car si cet écrivain-traducteur est le plus souvent perçu comme un auteur issu de la migration, c'est en qualité de traducteur-adaptateur et d'autotraducteur qu'il s'est le plus notamment distingué et défini.

1. PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSES DE RECHERCHE

Cette thèse ne s'intéresse pas à l'histoire de la migration italienne au Québec, elle ne s'intéresse pas non plus à la production littéraire des écrivains migrants italo-québécois. Elle offre plutôt une analyse diachronique et sociotraductologique de la production miconienne en vue de comprendre les enjeux et les relations qui sous-tendent ses différentes formes d'écriture, notamment le passage de la production originale à la traduction de pièces. Le lien entre la migration et la traductologie a été amplement étudié (Papastergiadis, 2000 ; Cronin, 2006 ; Gentzler 2008 ; Polezzi, 2006 ; 2012 ; Nannavecchia, 2016 ; Inghilleri, 2016 ; etc.), et il a mis en relief l'influence de l'expérience migratoire sur la pratique traductive (hybridité linguistique, mélange codique, hétérolinguisme, etc.). Toutefois, comme Loredana Polezzi (2012) l'affirme dans un *forum* consacré à ce sujet dans la revue *Translation Studies* :

[L]inking translation with migration has become a recurrent trope in critical writing over the past few years. The connection between the two notions has been drawn by translation studies scholars but also, and increasingly, by specialists in anthropology, sociology, philosophy or literary theory. The popularity of the link is in itself revealing: it underlines the increased centrality of migration and of translation (as notions but also as practices) in contemporary society; and it foregrounds the suggestive as well as anxiety-inducing nature of any interweaving of the two. Since both terms are connected to the way in which we, as individuals and as groups, mark the boundaries that define who we are, their coupling holds out the promise of change, but also openly exposes us to difference, awakening deep-seated fears echoed in words such as invasion and contagion. (Polezzi, 2012 : 345-346)

Polezzi constate que l'étude de la relation entre la traductologie et la migration est de plus en plus au cœur des recherches menées par des anthropologues, des sociologues, des philosophes, etc. qui nous offrent de nouvelles interprétations de ce duo. Nous croyons donc

que réinterpréter la littérature de migration et, dans notre cas, la production littéraire miconienne dans une optique sociotraductologique, nous permettrait d'éclairer les zones d'ombres inexplorées de son écriture, par exemple le positionnement de l'écrivain-traducteur vis-à-vis des champs littéraires québécois et italien, sa relation avec les élites littéraires des pays d'origine et d'accueil ainsi que les dynamiques socioculturelles et personnelles qui ont influencé la réalisation de ses textes et les transitions d'un genre littéraire à l'autre. En effet, en examinant la critique produite autour des ouvrages miconiens, nous avons constaté que le *topos* de la quête identitaire revenait sans cesse. Cette thématique joue sans aucun doute un rôle charnière dans l'écriture miconienne, mais d'après nous, elle ne représente qu'une des possibles voies herméneutiques de son œuvre.

Nous reconnaissons que la migration constitue une des clés d'interprétation de l'œuvre de Micone. Toutefois, nous croyons que l'étiquette d'« écrivain de la migration » ne suffit pas à comprendre ni à expliquer l'influence jouée par les contextes socioculturel, politique et historique sur sa trajectoire d'écrivain-traducteur littéraire. Nous postulons que pour comprendre la production de Micone, il est nécessaire de resituer celle-ci 1) en regard des champs littéraires et sociaux, en particulier le champ québécois, dans lesquels elle s'inscrit; 2) dans l'ensemble de la trajectoire de l'auteur. Autrement dit, notre recherche opère un double travail de contextualisation, dans le temps et dans l'espace.

Deux hypothèses sous-tendent notre démarche. En premier lieu, nous suggérons que le statut de migrant de Micone – avec toute la richesse, mais aussi l'insécurité dont il est porteur – a grandement influencé le positionnement et la trajectoire de cet agent dans le champ littéraire québécois ainsi que son rapport aux élites. En second lieu, nous estimons que l'étude de cette trajectoire bien particulière est en mesure de faire ressortir des tensions et enjeux qui ont traversé

le champ littéraire québécois pendant la période considérée, soit du début des années quatre-vingt jusqu'à 2008.

2. OBJECTIFS DE RECHERCHE

Ce travail poursuit donc trois objectifs principaux. Tout d'abord, il vise à retracer en détail la trajectoire littéraire de Micone, en mettant en relief des aspects de sa carrière relativement peu étudiés. À la recension des publications de Micone, on constate que cette trajectoire a pour particularité de comporter trois « volets » bien distincts. En effet, après avoir composé des pièces pour la scène québécoise dans les années quatre-vingt – pièces auxquelles il doit sa notoriété aujourd'hui – Micone est devenu traducteur pour le théâtre québécois dans les années quatre-vingt-dix. À la suite de cette expérience de traduction, il a procédé à une double autotraduction de ses pièces: une première traduction vers l'italien, suivie d'une rétroautotraduction vers le français de ces traductions italiennes. Nous nous intéresserons tout particulièrement aux raisons pouvant expliquer ces transitions d'un genre littéraire à l'autre. Deuxièmement, cette recherche analyse la relation que Micone entretient avec les champs littéraires québécois et italien, en particulier avec les agents dominant ces champs pour déterminer si et comment ces derniers ont favorisé sa consécration littéraire. Troisièmement, cette thèse ambitionne de tracer son « habitus hybride » en tant qu'écrivain-traducteur. Par ce concept on entend l'ensemble des dispositions acquises dans des lieux (Italie et Québec) culturellement et linguistiquement différents, et des professions (enseignant, écrivain, traducteur-adaptateur et autotraducteur) variées. Bien qu'elles se superposent rarement, ces dispositions s'influencent profondément.

Dans les pages qui suivent, nous essayerons également de répondre à des questions portant sur l'analyse des caractéristiques de l'habitus de cet écrivain-traducteur plurilingue. Comment les agents nés à l'étranger, dont les trajectoires sont entrecroisées, peuvent-ils se démarquer et se distinguer des agents dont l'habitus s'est toujours formé dans le même champ socioculturel ? Ne présentent-ils qu'une alternative exotique en regard des dispositions des agents qui n'ont jamais expérimenté de déplacements géoculturels ? Surtout, quelles sont les limites et les forces de l'habitus d'un agent issu de la migration ? Enfin, l'étude de l'habitus de Micone, que nous estimons indispensable à la relecture sociographique de son œuvre, nous permettra également de réfléchir à la traductologie comme espace privilégié où les (auto)traducteurs multilingues défient et démythifient l'idée selon laquelle les sociétés sont tendanciellement monolingues, monoculturelles et mono-identitaires (voir Tymoczko, 2006 ; Polezzi, 2012).

3. CADRE THÉORIQUE

Afin de réaliser ces objectifs, nous adopterons une démarche sociographique d'inspiration bourdieusienne. Le terme sociographique se réfère à la sociologie génétique individuelle des agents, à savoir à la genèse et à la structure de l'espace social où le projet créatif a vu le jour (Bourdieu, 1993), en relation avec les différentes transitions et positions qu'ils occupent au fil du temps. Cette démarche a été introduite en traductologie par Daniel Simeoni (1995 ; 1998 ; 2007a, 2007b). Dans ses recherches, Simeoni (1995) adopte le point de vue de l'agent et il essaie d'associer, et non moins d'enrichir, les enquêtes de terrain historiques et sociologiques avec l'étude des trajectoires sociobiographiques des individus, les traducteurs en l'occurrence, afin d'éviter que des théories générales ne soient postulées sans tenir compte des

études de cas et vice versa⁴ (Simeoni, 2007 : 200). À partir du concept d’habitus, tel que défini par Pierre Bourdieu, il reconstruit la trajectoire socioprofessionnelle de traducteurs, en relation avec le contexte historique, et plus particulièrement, les champs (politique, social, littéraire, etc.) dans lesquels ceux-ci ont évolué. Toutefois, alors que Simeoni accorde beaucoup d’importance aux informations biographiques⁵ pour reconstruire la trajectoire des agents, la sociographie que nous proposons utilisera la notice biographique⁶ de manière moins systématique, et cela afin de mettre en relief le parcours socioprofessionnel de Micone plutôt que sa vie privée.

L’étude de la trajectoire professionnelle de Micone en tant qu’agent travaillant à l’intersection des langues, des cultures (Simon, 2012) et des champs littéraires québécois et italien permet de mieux comprendre la profession de cet écrivain-traducteur dans sa globalité. Cette démarche exige un équilibre absolu entre l’étude des dynamiques personnelle et sociale qui influencent les choix, les comportements et la posture de l’agent.

La démarche sociographique semble particulièrement appropriée dans le cas des écrivains-traducteurs qui ont vécu l’expérience de la migration et dont la vie pourrait être interprétée comme une double métaphore de traduction, c’est-à-dire une dislocation/relocalisation géographique et physique, suivie d’un transfert socioculturel et linguistique. Il s’agit donc d’une approche qui tente de prendre en considération l’éventail des

⁴ Comme Simeoni (2007) l’affirme : “[...] if sociobiographical approaches were to develop systematically, not as a new ‘paradigm’ for translation studies but in complement to the survey model currently preferred, methodological issues will arise that may complicate the empirical work, but hopefully also facilitate the discussion between those concerned with maintaining the tradition of orthodox sociologies, with a view to generalizing their findings out of well-defined, sample-based studies, and others more inclined to studying isolated cases selected from the start for their (assumed) lack of representativeness.” (Simeoni, 2007 : 200).

⁵ Dans la même veine, Carole Maier (2007) affirme dans son article “The Translator as an Intervening Being” que les traductologues devraient se servir davantage du matériel brut (“raw material”) dans leurs recherches, par exemple des journaux, des mémoires, des notes, des bionotes, des correspondances, etc. des traducteurs pour repenser leur rôle en tant que codémiurgues du savoir et de la connaissance (voir aussi Massardier-Kenney, Baer & Tymozcko, 2016).

⁶ Par notice biographique, nous entendons la période avant la migration, c’est-à-dire sa vie en Italie.

variables, objectives et subjectives, qui ont mené à la réalisation d'un certain produit socioculturel. L'approche sociographique nous permet non seulement d'explorer la trajectoire socioprofessionnelle de Micone pour comprendre son rapport aux champs littéraires, mais aussi d'étudier le développement de son habitus, soit des dispositions en tant qu'écrivain, traducteur-adaptateur pour le théâtre québécois, et autotraducteur en Italie et au Québec.

Ceci dit, dans le cadre de la sociologie de la traduction et des traducteurs, et de la littérature de migration analysée dans une perspective sociotraductologique, notre travail s'efforcera de réfléchir à la possibilité que la situation atypique et interstitielle des écrivains-traducteurs multiculturels et plurilingues pose un véritable défi pour l'élaboration sinon le maintien d'une conception univoque de la notion d'habitus. L'approche sociographique proposée nous permettra d'explorer l'activité littéraire de Micone par ordre chronologique, soit à partir de sa première jusqu'à sa dernière production et/ou publication⁷. La possibilité d'explorer son habitus dans le *continuum* du temps est significative pour deux raisons. Premièrement, elle nous permet d'en observer l'évolution, les transitions et les transformations encourues pendant ses vingt-cinq ans (environ) d'activité. Mais surtout, en explorant chronologiquement la production littéraire de Micone, qui commence par l'écriture, et finit par l'(auto)traduction⁸, nous serons en mesure d'analyser son habitus.

⁷ Nous précisons que les textes analysés seront ses pièces de théâtre (notamment celles composant sa *Trilogia* (1996a), ses traductions-adaptations de l'italien vers le français et toutes ses autotraductions).

⁸ Par souci de clarté, nous soulignons que son dernier travail correspond à la traduction-adaptation de la pièce *L'imprésario de Smyrne* de Goldoni, mise en scène en 2008. Toutefois, nous insérons cet ouvrage dans sa deuxième étape d'écriture, qui est la traduction-adaptation (voir chapitre III), entamée en 1992.

4. MÉTHODOLOGIE

Cette recherche est d'ordre conceptuel et repose sur la méthode de l'étude de cas. D'après Williams & Chesterman (2002), une recherche conceptuelle (qui s'oppose à la démarche plus empirique, basée sur la collecte de nouvelles données et d'informations afin de corroborer ou invalider une hypothèse) (voir aussi Saldanha & O'Brien, 2014),

aims to define and clarify concepts, to interpret or reinterpret new ideas, to relate concepts into larger systems, to introduce new concepts or metaphors or frameworks that allow a better understanding of the object of research. (Williams & Chesterman, 2002 : 58)

Dans le cas qui nous occupe, il s'agira de réinterpréter la production miconienne selon une perspective sociographique. Micone est ici la principale unité d'enquête (*unit of investigation*). Si, d'une part, la limite d'une analyse par étude de cas pourrait consister en l'impossibilité de faire des données collectées une théorie générale de la sociologie de la traduction axée sur la migration, d'autre part, elle présente deux atouts. Premièrement, on opte pour une recherche basée sur une étude de cas lorsque le sujet à explorer est, ou présente encore, des aspects presque inédits qui pourraient soit remettre en question les tropes d'une théorie, soit la consolider par l'injection de nouvelles informations. Deuxièmement, nous croyons que la recherche par étude de cas peut contribuer significativement à la conceptualisation de la figure de l'écrivain-traducteur (indépendamment de celle des autotraducteurs et non seulement dans le domaine littéraire) qui semble attirer l'attention d'un nombre grandissant de traductologues (Meylaerts, 2010; Ray, 2013; Chandran, 2014; Massardier-Kenney, Baer & Tymozcko, 2016) intéressés à découvrir si derrière le succès professionnel des écrivains-traducteurs se cachent des trajectoires historiques, culturelles, linguistiques et pédagogiques homologues ou hétérogènes.

5. CORPUS

Pour retracer la trajectoire sociographique de Micone, nous avons analysé l'ensemble de sa production : ses pièces de théâtre, son poème, son essai biofictionnel, ses traductions-adaptations, ses autotraductions (vers l'italien, puis vers le français), ses interventions et commentaires formulés dans des entretiens accordés à la presse ainsi que ses réflexions publiées dans les journaux. Ces documents constituent les sources primaires de notre analyse. Parmi ces sources, les entretiens accordés aux chercheurs et aux critiques de théâtre ainsi que les articles où Micone réfléchit à sa pratique d'écrivain-traducteur sont particulièrement copieux.

En revanche, les sources secondaires correspondent à l'ensemble de la critique sur les ouvrages de Micone. Bien que cette critique soit très abondante, elle n'est pas diversifiée, car elle se concentre presque entièrement sur sa production dramaturgique. En fait, la critique produite autour de ses autotraductions est assez mince, alors qu'elle est presque inexistante en ce qui a trait à son travail de traducteur-adaptateur.

6. STRUCTURE DE LA THÈSE

Ce travail est divisé en quatre chapitres suivis d'une conclusion générale. Le premier chapitre, de nature théorique, décrit l'approche conceptuelle adoptée dans la thèse. Il offre un bilan des travaux et des réflexions traductologiques axés sur la notion d'habitus. Le deuxième chapitre porte sur la première étape rédactionnelle de Micone, soit la création dramaturgique, fictionnelle et poétique. Le troisième analyse son travail de traducteur-adaptateur vers le français de pièces canoniques de la littérature italienne. Le quatrième chapitre explore sa production en qualité d'autotraducteur du français vers l'italien, puis de l'italien vers le français. La conclusion, enfin, offre une réflexion sur les raisons qui ont pu motiver Micone à expérimenter

plusieurs formes d'écriture, son positionnement vis-à-vis des champs littéraires, son rapport aux élites, et finalement son habitus. Cette réflexion montre comment l'approche sociographique adoptée dessine un portrait inédit de l'écrivain-traducteur.

Chaque chapitre est conçu de manière autonome. Toutefois, l'exploration de l'habitus miconien, de son rapport aux champs et aux élites littéraires représente un fil conducteur. De surcroît, chacun adopte la même structure d'élaboration, consistant en une description de l'état de l'art sur la pratique à l'étude, une présentation des particularités du sous-champ culturel envisagé et enfin une analyse détaillée des textes.

Le choix de diviser la production miconienne en trois étapes correspondant à trois types d'écriture, à savoir la création, la traduction-adaptation puis l'autotraduction, est doublement motivé. Tout d'abord, ce découpage permet de lier sa production littéraire à des moments distincts dans l'histoire des champs culturels québécois et italien. Par ailleurs, ce découpage en trois étapes qui se superposent très rarement, et qui voient Micone s'affirmer avant tout en tant qu'écrivain, puis comme traducteur-adaptateur et finalement en qualité d'autotraducteur, nous permet d'expliquer ses transitions littéraires et par conséquent, de comprendre son positionnement vis-à-vis des champs et des élites littéraires.

7. POUR NE PAS CONCLURE

Marco Micone constitue un cas de figure digne d'attention pour au moins deux raisons. Premièrement, il a joué un rôle fort important dans l'histoire de l'immigration italienne au Québec après la Deuxième Guerre mondiale. Dans ses textes, Micone écrit le testament historique, politique, social et linguistique de la communauté italienne de Montréal. Micone a littéralement donné une voix à cette communauté en confectionnant pour ces gens, autrement

condamnés au silence, une langue hybride qu'ils peuvent facilement maîtriser pour diffuser leur culture immigrée. Deuxièmement, Micone a expérimenté plusieurs formes d'écriture, et cela rend sa trajectoire ainsi que son habitus particulièrement fascinants et exceptionnels.

CHAPITRE I

L'APPROCHE SOCIOGRAPHIQUE EN TRADUCTOLOGIE

1. INTRODUCTION

Le présent chapitre expose le cadre théorique et la méthodologie adoptés dans notre travail de recherche. Le premier concerne l'approche sociographique. Il s'agit d'une démarche introduite, en traductologie, par Daniel Simeoni (1995 ; 1998 ; 2007a ; 2007b), lequel s'est inspiré à son tour des notions de champ et d'habitus postulées par le sociologue français Pierre Bourdieu (1993). La deuxième, quant à elle, se réfère à notre étude de cas qui est Marco Micone dont nous explorerons la production littéraire.

Ce chapitre se divise en quatre parties. Dans la première, nous présentons de manière succincte le contexte épistémologique qui nous a amenée à choisir l'approche sociographique comme démarche d'analyse. Dans les deuxième et troisième parties, nous abordons la notion bourdieusienne d'habitus nécessaire à la reconstruction de la trajectoire littéraire de Micone. Enfin, dans la quatrième section, nous explorons en quoi consiste l'approche sociographique et comment elle sera appliquée à l'analyse textuelle et contextuelle de l'auteur et des ouvrages en question.

2. SOCIOLOGIE DE LA TRADUCTION : ENTRE CULTURE ET SOCIÉTÉ

L'essor de la sociologie de la traduction a été une des conséquences, ou bien un des effets du virage culturel (Bassnett & Lefevere, 1998) en traductologie. Cette dernière se transforme profondément pendant les années quatre-vingt-dix, décennie qui coïncide avec la publication

d'ouvrages fondateurs tels que ceux de Susan Bassnett & André Lefevere (1990) et d'Antoine Berman (1995). D'importance capitale aussi, ce sont les travaux de Clifford Geertz (1993) en anthropologie et de Homi Bhabha (1994) dans les études postcoloniales. Les concepts développés par ces chercheurs - notamment la définition de l'ethnographe comme « traducteur culturel » (voir Buzelin, 2004) et l'hybridité linguistique et culturelle - sont introduits en traductologie et inspirent les recherches de plusieurs universitaires, par exemple ceux de Maria Tymoczko (1999), Sherry Simon (1999), Michael Cronin (2000) et Loredana Polezzi (2001). Dans notre recherche, nous nous intéressons à la notion d'hybridité. S'inspirant de Bhabha (1994), Simon (1999) affirme que les textes rédigés par des individus provenant de systèmes culturels différents, et dont la langue maternelle est autre que celle de la société d'accueil, sont essentiellement hybrides. L'hybride est, pour Simon, l'unité formée par deux éléments hétérogènes. Par conséquent, elle représente la rencontre de deux cultures qui se mélangent en créant du nouveau à la fois prévisible et imprévisible (1999). Donc, l'hybridité incarne une condition *in fieri*, transitoire, c'est-à-dire une phase qui donnera lieu à de nouvelles formes culturelles et textuelles. Comme Simon l'affirme,

[I]e texte hybride interroge les imaginaires de l'appartenance, en faisant état de dissonances et d'interférences de diverses sortes. Certains de ces effets de dissonance sont le résultat d'un processus de traduction inachevée [...] qui laisse des traces du premier texte dans le nouveau. Le texte hybride est donc un texte qui manifeste des « effets de traduction », par un vocabulaire disparate, une syntaxe inhabituelle, un dénouement déterritorialisant, des interférences linguistiques ou culturelles, une certaine ouverture ou faiblesse sur le plan de la maîtrise linguistique ou du tissu de références. (Simon, 1999 : 45)

Dans la même veine, Gillian Lane-Mercier (2005) soutient que vivre, écrire et traduire entre les langues « 'c'est voir à double sens' et assister au brouillage des repères identitaires, langagiers et culturels » (Lane-Mercier, 2005 : 99-100). Pour la chercheuse, « la traduction s'avère la voie d'accès à l'invention d'une manière d'être et d'un style d'écriture inédits » (Lane-

Mercier, 2005 : 100), un véritable lieu où négocier les différences culturelles et, non moins, un espace qui « ouvre un vide [qui] se présente [comme] une occasion d’explorer [...], donc de (se) (re)créer » (Lane-Mercier, 2005 : 100).

Dès que la traductologie prend le tournant culturel, maints chercheurs (Bassnett, Lefevere, Berman, Simon, etc.) s’efforcent, par leurs théorisations, de souligner l’importance de garder la présence de l’Autre dans le texte cible. Bien qu’ils se réfèrent explicitement à la traduction littéraire, ces chercheurs élargissent la notion de traduction culturelle à d’autres types de textes et à d’autres domaines⁹. Leur invitation à se soucier des conditions culturelles et des dynamiques sociohistoriques sous-jacentes à la production du texte n’est qu’une exhortation à découvrir les nombreux liens qui existent entre la traductologie et d’autres disciplines des sciences humaines. Que la traductologie nourrisse une prédilection marquée pour l’interdisciplinarité, voire, qu’elle loge pratiquement parfois à cette enseigne n’est pas un fait nouveau. Le fait d’être naturellement située dans les zones de contact entre les cultures (Wolf, 2007) a représenté, en principe, une des causes limitant son affirmation en tant que discipline autonome. Néanmoins, cette caractéristique lui a permis, au fur et à mesure, d’arriver à occuper une position interstitielle privilégiée d’où regarder et interpréter le monde dans ses multiples facettes.

La vision du texte comme produit culturel reflétant les conditions phénoménologiques de son temps a entraîné une redéfinition de la notion de traduction (Wolf, 2007). Ce qui intéresse les traductologues s’inscrivant dans le courant culturel c’est l’étude du « text embedded within

⁹ Pensons, par exemple, à la traduction journalistique (*news translation*), laquelle touche plusieurs domaines (politique, historique, social, sportif, etc.) et fait du traducteur un médiateur (et sélecteur d’informations) culturel (voir Schäffner & Bassnett, 2010 ; Navarro, 2014 ; Valdeón, 2015).

its network of both source and target cultural signs » (Bassnett & Lefevere, 1990 : 12), c'est-à-dire l'exploration de l'ouvrage dans ses contextes historique et culturel source et cible. Il s'agit donc d'une perspective élargie qui, en plus d'intéresser la culture de départ et d'arrivée, réfléchit aussi aux dynamiques sociétales qui la circonscrivent. Cette vision ample de la traductologie a favorisé le développement de nouvelles façons d'envisager la pratique traductive. En ce sens, il suffit de penser à l'énorme contribution provenant des agents traduisant des textes postcoloniaux et féministes (à titre d'exemple : Venuti, 1995 ; von Flotow, 1991 et Simon, 1996).

À partir des années quatre-vingt-dix, les nouvelles perspectives entr'ouvertes pour le champ de la traductologie à la faveur du virage culturel ont amené celle-ci à envisager la traduction comme pratique sociale (voir Simeoni, 1995). Ainsi, l'intérêt pour les conditions de production conduit à l'étude des institutions, des agents, des dynamiques sociétales, etc. qui influencent les choix traductifs d'un texte. À cet égard, Andrew Chesterman (2007), à la suite de Simeoni (1995 ; 1998), affirme que lorsque les traductologues ont commencé à étudier 'pourquoi' - et non seulement 'comment' - les textes sont traduits, ils ont ouvert de nouvelles pistes de recherche, dont la sociologie de la traduction (Chesterman, 2007 : 171). Qui plus est, Chesterman souligne que la perspective sociologique favorise la création de ponts entre les concepts ('bridge concepts') « qui capturent les chevauchements avec d'autres concepts, en nous permettant ainsi de traverser les frontières [qui délimitent les différents champs] ainsi que d'établir de nouveaux points de vue » (Chesterman, 2007 : 172, notre traduction). La traductologie est un domaine interdisciplinaire et cela peut causer de la fragmentation. Si on veut qu'elle garde un certain degré de cohérence, il faut élaborer de nouvelles façons de relier les différentes approches (Simeoni, 1995 ; Chesterman, 2009). La sociologie peut donc

représenter une solution viable pour relier les fragments créés en traductologie par l'interdisciplinarité parce que, d'après Chesterman (2009), la sociologie est en mesure de donner une vision d'ensemble de toute discipline. Dans la même veine, Michaela Wolf (2007) semble postuler que tout texte traduit reflète en partie les structures sociales et des agents qui participent à sa réalisation :

[...] the act of translating, in all its various stages, is undeniably carried out by individuals who belong to a social system; [...], the translation phenomenon is inevitably implicated in social institutions, which greatly determine the selection, production and distribution of translation, and, as a result, the strategies adopted in the translation itself. What is at stake here, therefore, are the various agencies and agents involved in any translation procedure [...]. (Wolf, 2007 : 1)

La traduction est donc une « activité régulée socialement » (Hermans, 1997 : 10, notre traduction), et son résultat est le produit d'une série de relations complexes entre le traducteur doué d'agentivité, le contexte phénoménologique et les autres acteurs sociaux ainsi que les institutions qui participent résolument à sa création et à sa diffusion. Bref, les universitaires se sentent de plus en plus attirés par l'étude de la traduction comme pratique sociale (c'est-à-dire par le marché de la traduction, le statut social et les conditions de travail des traducteurs, par les institutions traduisantes comme les maisons d'édition, etc. (Buzelin, 2007 ; 2011)). Cela entraîne un certain décentrement du texte en faveur des agents. Ce décentrement sera critiqué plus tard par certains redoutant la possibilité d'une théorie de la traduction dépourvue de textes (Wolf, 2007).

L'intérêt pour l'exploration de l'environnement social de la traduction a mené plusieurs traductologues, tels que Jean-Marc Gouanvic (1999 ; 2005 ; 2010), Moira Inghilleri (2003), Michaela Wolf & Alexandra Fukari (2007), Wolf (2009) et Rainier Grutman (2009b) pour en citer quelques-uns, à parler de virage sociologique en traduction. Mary Snell-Hornby (2006), par contre, s'est immédiatement dissociée de cette affirmation. D'après elle, l'étude des

dimensions sociales de la traduction avait déjà été soulevée auparavant, soit lorsque la traductologie prit le tournant culturel (voir aussi Holmes, 1972) en favorisant le développement de nouvelles approches (ethnographique, postcoloniale et féministe). Bref, selon elle, la vision de la traduction comme pratique sociale a ouvert la voie à l'application d'approches sociologiques fort enrichissantes, sans entraîner pour autant un changement de paradigme. Plus récemment, Michaela Wolf (2012) s'est appuyée sur trois critères¹⁰ - qui selon Doris Bachmann-Medick (2006 ; 2009) définissent un virage - pour soutenir que la traduction a bien connu un « virage social » inspiré des travaux de sociologues tels que Pierre Bourdieu, Bernard Lahire, Bruno Latour et Niklas Luhmann.

Dans l'ouvrage *Constructing a Sociology of Translation* (Wolf & Fukari, 2007), un collectif découlant du colloque tenu à l'Université de Graz en 2005, Wolf (2007) remarque en introduction que les traductologues ont, pour ainsi dire, répondu à l'appel de Daniel Simeoni (1995 ; 2007) à aiguïser leur « œil sociologique ». L'approche sociologique en traductologie a consécutivement ouvert au moins trois pistes de recherche. La première est axée sur le rôle social joué par les agents traducteurs. La deuxième est focalisée sur l'analyse des processus traductifs, tandis que la troisième est orientée sur l'étude sociologique du texte en tant que produit culturel. Pour les fins précises de notre recherche, nous emprunterons la première voie, puisque nous comptons reconstruire la trajectoire littéraire de Micone à l'aide d'une approche centrée sur l'écrivain-traducteur.

¹⁰ Ces trois critères sont : 1) l'extension du champ en question à d'autres domaines (c'est-à-dire la traduction qui crée des liens avec la sociologie) ; 2) la métaphorisation (par exemple : la traduction comme sociologie et vice versa) ; 3) l'affinage de la méthodologie (voir Bachmann-Medick, 2006 ; 2009).

Bien que Wolf (2007) soutienne que la traductologie a emprunté un virage sociologique, elle tient à préciser que la question « sociale » n'est pas récente. En fait, elle avait déjà été envisagée de différente manière et à partir de divers points de vue par Itamar Even-Zohar (1990) dans sa théorie des polysystèmes, et par Gideon Toury (1995) dans ses études descriptives. Toutefois, dans le cadre précis de cette recherche, nous n'aborderons pas ces théories, à une exception près. Nous reviendrons plus tard sur la notion de norme en traduction élaborée par Toury dans la partie concernant la trajectoire des écrivains-traducteurs multilingues (voir Meylaerts, 2008 ; 2010).

Les approches centrées sur les agents (*translator-centered approaches*), soit celles partant de l'expérience individuelle des traducteurs engagés dans les pratiques sociales, ne sont pas non plus une « création » strictement liée à la sociologie de la traduction. En fait, les années quatre-vingt-dix nous ont permis d'observer une diffusion plus marquée des (auto)biographies de traducteurs visant à reconstruire leur profil sociologique, culturel et historique. Pensons, par exemple, au cas de Cornelia Lauber (1996) qui a essayé de dessiner le portrait sociologique de certains traducteurs français en explorant leur statut, leur culture, les dynamiques liées à leur genre, etc. De plus en plus, des études axées sur l'analyse du parcours professionnel et personnel de traducteurs individuels ont vu le jour surtout en histoire de la traduction. À ce propos, il suffit de mentionner les ouvrages *Translators Through History* de Jean Delisle & Judith Woodsworth (1995), *Method in Translation History* d'Anthony Pym (1998) ou encore *Le métier du double : portrait de traductrices et traducteurs littéraires* d'Agnès Whitfield (2005). Delisle & Woodsworth explorent le rôle des traducteurs dans le processus de dissémination de la religion, de diffusion des connaissances et de construction des littératures nationales, et se soucient

d'informer le lecteur sur le contexte socioculturel des agents. Pym, par contre, opte pour une approche axée sur l'agent pour tracer l'histoire de la traduction. On déduit de leurs travaux que faire des agents individuels l'objet primaire de la recherche permettrait aux universitaires « de reconstruire le domaine de la subjectivité socialement conditionnée comme base pour comprendre l'histoire des traducteurs » (Liu, 2012 : 1170, notre traduction). L'ouvrage de Whitfield, par contre, met en vedette le portrait de treize figures qui ont marqué l'histoire de la traduction francophone au Canada à partir des années soixante.

Ainsi, nombre de chercheurs ont adopté le point de vue de l'agent (Simeoni, 1995). Mentionnons Lawrence Venuti (1995 ; 1998) qui s'est mis en quête des causes qui ont entraîné l'invisibilité du traducteur ; Daniel Simeoni (1995 ; 1998 ; 2007a ; 2007b) qui a élargi la notion de norme postulée par Gideon Toury en lui associant la notion d'habitus telle que définie par Bourdieu ; Jean-Marc Gouanvic (1999 ; 2007) qui s'est intéressé à l'étude de l'habitus des traducteurs français qui ont traduit des romans policiers et de science-fiction américains, ou Moira Inghilleri (2003 ; 2005) qui a examiné les concepts de norme et d'habitus en relation avec les interprètes des exilés politiques. Cette liste s'enrichit aussi des travaux de Reine Meylaerts (2008 ; 2010) et de Reine Meylaerts & Maud Gonne (2014) qui ont essayé de reconstruire les trajectoires des écrivains-traducteurs belges et flamands et d'expliquer leur rôle en tant que médiateurs multilingues; de Michaela Wolf (2006) qui a tantôt exploré le travail de traductrices allemandes traduisant pour des collections féminines ou des éditrices, tantôt essayé de dessiner le profil du *Dolmetscher* allemand, soit de l'interprète dans les camps de concentration nazis (2016). Ting Guo (2015), par contre, a également appliqué la théorie des champs à son étude des pratiques traductives des interprètes chinois pendant la Deuxième Guerre sino-japonaise

(1931-1945). Les dernières décennies ont vu l'explosion de publications sur « l'habitus du traducteur » comme en témoigne l'ouvrage dirigé par Gisella M. Vorderobermeier publié en 2014 (qui essaye de repenser la notion d'habitus en l'appliquant à des études de cas différentes), ou encore à celui publié en 2016 par Sameh Hanna (qui étudie l'habitus du traducteur du théâtre shakespearien en Égypte).

Il serait faux de penser que seule la traductologie s'est tournée vers la sociologie pour élargir son champ d'action et ses postulats (Hanna, 2016). Les travaux de Johan Heilbron (1999), Pascale Casanova (2002), Johan Heilbron & Gisèle Sapiro (2002a), et d'Isabelle Kalinowski (2002) démontrent que plusieurs sociologues ont aussi trouvé dans la traduction une terre demi-vierge à explorer et où tester la validité de certaines théories et approches. Heilbron (1999), par exemple, s'intéresse à la traduction de livres comme échange culturel international. En particulier, il étudie pourquoi on traduit plus d'une langue que d'une autre, ses conséquences et la valeur de la traduction selon les différents groupes linguistiques. Après avoir analysé le fonctionnement du marché de la traduction principalement littéraire, et dans une moindre mesure celui lié à la recherche scientifique, Heilbron affirme que le système mondial de la traduction est une sphère autonome réglée par ses lois économiques, politiques et culturelles. Les statistiques sur la traduction éditoriale au niveau international montrent qu'il y a des langues centrales, semi-périphériques et périphériques. Une langue est centrale lorsqu'on traduit beaucoup de cette langue vers une autre. La communication internationale dépendrait donc du rôle joué par la position de la langue vers laquelle on traduit. Un livre dont la langue est semi-périphérique, une fois traduit vers une langue plus centrale, acquiert plus de prestige et contribue à la consécration littéraire internationale de l'auteur. Pour Heilbron, la sociologie de la

traduction pourrait bien nous éclairer sur le fonctionnement du savoir, l'échange international des connaissances, la globalisation et leur influence sur la culture.

Heilbron et Sapiro dirigent en 2002 le volume « Traduction : Les échanges littéraires internationaux » paru dans les *Actes de la recherche en sciences sociales* (revue fondée en 1975 par Bourdieu), à la suite d'un colloque pluridisciplinaire organisé en 2001 à la Maison des sciences de l'homme à Paris. Ils inaugurent le recueil avec un article intitulé « La traduction littéraire, un objet sociologique ». Ils envisagent les pratiques de la traduction littéraire du point de vue de « l'ensemble des relations pertinentes au sein desquelles les traductions sont produites et circulent » (Heilbron & Sapiro, 2002b : 4). Autrement dit, on étudie les contextes de production et de réception d'une traduction où s'avèrent les transferts culturels, et on « s'interroge sur les acteurs de ces échanges (soit les institutions et les individus), et sur leur inscription dans les relations politico-culturelles entre les pays [...] » (Heilbron & Sapiro, 2002b : 4). Ainsi, ils proposent de dépasser les approches herméneutique et économique de la traduction pour adopter une démarche plus sociologique.

Casanova¹¹ (2002), quant à elle, affirme qu'il ne faut pas réduire la traduction littéraire à une traduction linguistique et culturelle ni à sa transition d'un champ littéraire national à un autre. Elle reconsidère la traduction littéraire « à partir des rapports de force qui se jouent dans le champ littéraire international » (2002 : 7). La signification d'une traduction dépend de la position de trois instances qui déterminent chaque traduction. Ces instances sont : 1) la position que les langues source et cible jouent respectivement dans les champs littéraires nationaux de départ et d'arrivée ; 2) la position de l'auteur, lequel doit être doublement situé (soit dans les

¹¹ Les recherches de Casanova et de Kalinowski (2002) ont été publiées dans le même volume dirigé par Heilbron & Sapiro (2002).

champs de départ et d'arrivée), et 3) la position du traducteur. Une fois déterminé « précisément le sens dans lequel s'effectue le transfert du capital littéraire » (2002 : 7-8), on peut définir la traduction tantôt comme moyen d'accumulation du capital, tantôt comme consécration.

Enfin, le travail de Kalinowski (2002) - elle-même traductrice de certains ouvrages du sociologue allemand Max Weber – basé sur une dizaine d'entretiens avec des traducteurs inscrits à l'Association des traducteurs littéraires français, met en lumière le clivage qui existe entre les traducteurs à temps plein/professionnels et les traducteurs-universitaires. Les premiers, pour des raisons économiques, peuvent rarement choisir les projets à traduire, alors que les deuxièmes s'accaparent majoritairement les ouvrages les plus nobles, grâce aussi au prestige que leur confère leur profession. De plus, ces derniers ont le privilège de pouvoir proposer aux éditeurs les titres à traduire. Kalinowski relève un deuxième clivage, celui entre les hommes et les femmes, qui voit les premiers signer, en grande partie, les traductions des classiques.

Ce qui nous intéresse, dans les pages suivantes, c'est d'expliquer premièrement pourquoi la notion d'habitus bourdieusienne est devenue, en quelque sorte, un concept central de la sociologie des (écrivains-)traducteurs, et deuxièmement comment elle pourrait être employée dans la reconstruction de la trajectoire sociopersonnelle de Micone.

3. SOCIOLOGIE DES AGENTS : LA QUESTION DE L'HABITUS

La notion d'habitus (du latin *habere* qui signifie « avoir ») pourrait être expliquée en partant des acceptions, des nuances ou des différences qu'elle a acquises au fil du temps, soit à partir d'Aristote jusqu'à nos jours, en passant par Thomas d'Aquin, Maurice Merleau-Ponty, Edmund Husserl, Norbert Elias, Pierre Bourdieu, etc. Dernièrement, des sociologues tels que Bowen Paille, Bart van Heerikhuizen & Mustafa Emirbayer (2011) ont démontré que les visions

d'Elias et de Bourdieu sont tellement proches que ceux-ci pourraient être définis comme des « intellectual siblings [contributing] to a single theoretical approach » (Paulle, van Heerikhuizen & Emirbayer, 2011 : 70), et qu'il serait donc plus productif de les étudier sans les dichotomiser. Leur affinité en fait n'est aucunement surprenante d'après eux, car Elias et Bourdieu « étaient exposés aux mêmes courants intellectuels [Marx, Weber, Husserl, Cassirer, Heidegger et Durkheim] durant les années de leur apprentissage » (Paulle, van Heerikhuizen & Emirbayer, 2011 : 70, notre traduction). Si nous préférons rattacher le concept d'habitus à Bourdieu et non à Elias malgré leurs similitudes, c'est principalement parce que le premier a exploré ce sujet de manière assez exhaustive, et du point de vue aussi bien objectif que subjectif, soit en termes de dispositions et de prédispositions externes et internes.

Bourdieu commence à élaborer son approche analytique basée sur l'étude triadique des notions de champ, d'habitus et de capital à l'occasion de ses séjours en Algérie (pendant la guerre d'indépendance qui donnera lieu plus tard à des flux migratoires d'Algériens vers l'Hexagone) et dans sa ville natale du Béarn (au sud-ouest de la France) entre la fin des années cinquante et le début des années soixante. Il nous apparaît tout à fait approprié de privilégier une approche qui s'est dessinée sous l'influence de dynamiques analogues à celles qui ont été expérimentées par Micone (soit le séjour en Algérie pour Bourdieu¹² et l'expérience migratoire pour Micone¹³ qui entraînent le contact avec d'autres langues et cultures), qui a été

¹² Bourdieu conçoit ses problématiques sociologiques en Algérie. Comme Enrique Martin-Criado (2008) l'écrit dans son ouvrage *Les Deux Algéries de Pierre Bourdieu*, c'est en 1956, durant son service militaire, que Bourdieu découvre une société marquée par la guerre, où une grande partie de ses citoyens s'est prolétarisée alors qu'une autre a émigré soit en France soit dans les villes algériennes. D'après Martin-Criado, qui a exploré les différentes versions de l'ouvrage *Sociologie de l'Algérie* (1958 ; 1963 ; 2001) de Bourdieu, le sociologue est passé d'une analyse ethnographique des sociétés traditionnelles et de leur culture à une analyse de la domination coloniale et capitaliste. Martin-Criado voit dans son étape algérienne ainsi que dans ses premiers travaux sociologiques, la constitution de sa théorie de l'habitus.

¹³ Le critique littéraire Armando Gnisci (1999) affirme que l'expérience migratoire italienne est liée à son bref passé de pays colonisateur sous le Fascisme. En Italie, la fin de la Deuxième Guerre mondiale ne coïncide pas avec

appliquée au domaine littéraire (et social bien sûr), et enfin, qui s'est développée et diffusée en même temps que Micone travaillait à la rédaction de ses ouvrages, ses traductions et adaptations. Il est vrai qu'Elias s'est penché sur le concept d'habitus avant Bourdieu. Toutefois, nous adopterons la notion d'habitus élaborée par Bourdieu, car Elias s'est concentré particulièrement sur l'étude des aspects sociaux de l'habitus au détriment des aspects individuels. En fait, Elias considère l'habitus comme « la structure sociale de la personnalité » (Elias, 1971 : 207, notre traduction), c'est-à-dire comme l'ensemble des habitudes et des dispositions psychosomatiques de l'individu, et comme des schémas mentaux propres à un acteur social qui agissent inconsciemment. En d'autres termes, à l'instar d'une « deuxième nature », de « mécanismes de contrôle social internes » ou d'une « connaissance sociale incorporée » (Dunning & Mennell, 1996 : ix), l'idée d'habitus proposée par Elias (et observée par l'étude des mœurs et du bon ton sociaux) correspondrait à tout ce qui permet à l'individu de s'insérer correctement en société, d'éviter toute forme d'excès et d'autocontrôler ses émotions et ses gestes afin qu'il puisse vivre sagement et modérément en société.

À la base de l'élaboration de la notion d'habitus par Bourdieu réside sa volonté de réfléchir à certaines pratiques quotidiennes qui sont généralement tenues pour acquises, par exemple la façon de penser, d'apercevoir, de sentir et d'agir (Paulle, Heerikhuizen & Emirbayer, 2011). Le résultat de ses observations est contenu dans l'ouvrage *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972). Bourdieu dénonce deux tendances erronées. La première consiste à réduire la vie sociale à l'ensemble des comportements humains. La deuxième, à penser que les pratiques

le début de la décolonisation, mais plutôt avec les mouvements migratoires et les diasporas qui sont en quelque sorte la conséquence d'un colonialisme échoué.

sociales sont déterminées par des structures supra-individuelles. Si la vie sociale était synonyme de comportement humain, cela signifierait que toute influence provenant d'un contexte plus objectif (donc culturel, historique, politique, etc.) n'est pas prise en considération et ne conditionne aucunement la réalité contingente qui n'est construite que par les acteurs sociaux. Cela n'est pas le cas selon Bourdieu. Pareillement, si nous pensions aux pratiques sociales comme à des actions entièrement influencées et déterminées par les structures externes d'un certain environnement, nous exclurions également les influences provenant des individus à la suite de leur interaction avec les structures sociales. Sur cette base, seul le concept d'*habitus* permettrait de jeter un pont entre ces deux extrêmes et de penser la vie sociale comme « une intériorisation de l'extériorité et [une] extériorisation de l'intériorité » (Bourdieu, 1972 : 175), soit comme un ensemble de dispositions et de prédispositions qui s'influencent mutuellement et participent à la construction des structures sociales au sein desquelles évoluent les acteurs et vice versa. Autrement dit, l'*habitus* incarne les tendances, les inclinations et les propensions sociales qui donnent lieu aux préférences, aux goûts, aux préjugés, etc. de certaines classes sociales reductibles à des champs différents (Wolf, 2012). La définition classique qu'on associe généralement à la notion d'*habitus* est la suivante :

[un] système de *dispositions* durables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principe de génération et de structuration de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien l'obéissance à des règles, objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente des fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre. (Bourdieu, 1972 :175, italique dans l'original)

L'*habitus*, appelé aussi par le sociologue « sens du jeu » ou « conjoncture » (Bourdieu, 1972 : 179), agit comme un opérateur qui met en relation les stimuli externes, c'est-à-dire les conditions sociales, avec les prédispositions internes des acteurs. Comme le résume le

sociologue Jonathan Eastwood (2007), par la notion d'habitus Bourdieu essaie à la fois de sauvegarder l'agentivité de l'individu, et de dépasser la dichotomie classique entre subjectivité et objectivité, ou bien entre « le déterminisme structurel et le volontarisme naïf » (Eastwood, 2007 : 151). Mais l'habitus, comment se forme-t-il ? Il se développe spontanément et en contact avec la réalité contingente. Comme Alain Accardo (2006) le résume :

[à] mesure que les expériences concrètes, ponctuelles, se répètent, s'accumulent, les traces que laisse chacune d'elles se superposent, se combinent, se renforcent en *s'intériorisant* toujours plus profondément et en se transformant en *dispositions générales*. C'est-à-dire qu'en répétant une série d'expériences ou de comportements particuliers, on acquiert progressivement une aptitude et une inclination à agir, ou à parler, ou à sentir, ou à penser, de cette façon-là plutôt que d'une autre, dans *toutes les situations particulières* à venir qui ressembleront aux circonstances dans lesquelles s'est effectué l'apprentissage. (Accardo, 2006 : 116, italique de l'auteur)

En d'autres termes, toute action et sa répétition visent à inculquer (le plus durablement et profondément possible) une attitude au moyen de comportements ponctuels. Par attitude, on entend un type de « rapport global à autrui et aux choses, à la vie et au monde, qui une fois inculqué et constitué va engendrer, chaque fois que les conditions s'y prêteront, une foule de comportements particuliers, mais tous bâtis sur le même principe » (Accardo, 2006 : 116).

Enfin, il faut distinguer l'habitus primaire de l'habitus secondaire (Bourdieu, 1972). Le premier indique les dispositions acquises sur la base des conditionnements que nous avons subis au cours de notre enfance. Celles-ci sont les plus précoces, les plus décisives, les plus anciennes et donc les plus durables. Elles sont tellement profondes, qu'on a l'impression qu'elles sont innées et non le fruit d'une inculcation sociale. Comme Bourdieu (1972) l'affirme :

[e]n chacun de nous [...], il y a de l'homme d'hier ; c'est même l'homme d'hier qui, par la force des choses, est prédominant en nous, puisque le présent n'est que bien peu de chose comparé à ce long passé au cours duquel nous nous sommes formés et d'où nous résultons. Seulement, cet homme du passé, nous ne le sentons pas, parce qu'il est invétéré en nous ; il forme la partie inconsciente de nous-mêmes. Par suite, on est porté à n'en pas tenir compte [...]. (Bourdieu, 1972 : 179)

Nous expérimentons une sorte d'amnésie de la genèse de notre habitus, ce qui nous mène à oublier que l'habitus primaire est peut-être le plus décisif pour la constitution de la personnalité de chacun. Cela parce qu'il est le produit des premières inculcations en famille, lesquelles laisseront leurs traces et leurs empreintes dans un terrain résolument vierge. Au fur et à mesure que l'agent accumule des dispositions, il développera la tendance à lire et à interpréter les nouvelles expériences en fonction de son habitus primaire. Sur ce dernier nous verrons se construire des habitus secondaires, comme si notre personnalité était « constituée par le dépôt de couches successives à la façon d'un mille-feuille » (Accardo, 2006 : 122). Les habitus secondaires sont, en quelques mots, les couches scolaire et professionnelle qui se forment au-dessus de l'habitus primaire familial. Finalement, les dispositions les plus anciennes conditionnent les plus récentes ; elles s'intègrent l'une à l'autre et forment un seul habitus qui s'adapte, s'ajuste et évolue sans cesse selon les situations nouvelles et inattendues (Accardo, 2006 : 122). Bref, « l'habitus est une structure interne en voie de restructuration » (Accardo, 2006 : 122), donc un schéma composé d'une série de dispositions et de structures mentales qui rendent l'individu enclin à représenter le monde, le juger et à se comporter d'une manière qui lui est propre et qui est commune aux membres qui partagent la même catégorie sociale.

Le concept d'habitus a été envisagé par d'autres sociologues tels que Bernard Lahire. Ancien étudiant de Bourdieu, Lahire reconnaît d'une part la qualité et la pertinence des théories postulées par son maître, mais d'autre part il en reconnaît les limites. Tout d'abord, selon Lahire, les postulats bourdieusiens gagneraient en crédibilité s'ils étaient accompagnés d'études de terrain à même d'en prouver la véracité. Ensuite, il s'éloigne de la définition bourdieusienne d'habitus, qui présuppose, selon lui, que tout individu est en quelque sorte esclave de son

habitus. D'après Lahire, ce sont plutôt les expériences vécues qui influencent l'être humain tout au long de sa vie (voir Wolf, 2007). Il n'y aurait pas juste un seul habitus se formant en relation avec l'univers social et personnel, mais un nombre infini d'habitus possibles acquis dans une multitude de contextes. Nous reviendrons sur ce point en parlant des travaux de Meylaerts (2008) et de Hébert (2013).

Il est également important de souligner que les notions de champ et de capital sont le corollaire de celle d'habitus. Par champ, on entend un espace social défini par des intérêts ou des enjeux spécifiques, qui est, par conséquent, doté de lois de fonctionnement en partie spécifiques. Le champ est un lieu caractérisé par des rapports de force qui s'établissent entre les individus et les institutions douées d'un pouvoir au sein d'un champ idéologique (voir Bélanger, 1997). Le capital, en revanche, correspond aux ressources qui peuvent être utilisées dans un jeu. Bourdieu distingue quatre types de capitaux : économique (argents et biens matériels) ; culturel (titres, diplômes, compétences, etc.) ; social (appartenance à un groupe, relations, etc.) et symbolique (prestige, appréciation professionnelle de la part des pairs, etc.).

4. L'HABITUS : LA « SECONDE PEAU »¹⁴ DU TRADUCTEUR

Les études traductologiques mentionnées plus haut présentent un dénominateur commun. Ce dernier correspond au besoin de conceptualiser l'agentivité des traducteurs, c'est-à-dire leur « capacité d'exercer intentionnellement leur pouvoir » (Buzelin, 2011 : 6, notre

¹⁴ Jean-François Dortier (2008 : 17, cité par Buzelin, 2013 : 187).

traduction) dans un système réglé par les échanges sociaux et la négociation de formes symboliques.

Les écrivains-traducteurs, médiateurs culturels et linguistiques, sont aussi des « constructeurs construits » de/par la société. Ils influencent les structures sociales qu'ils occupent, mais en revanche, ils sont pareillement conditionnés par ces mêmes structures. Leurs produits culturels, notamment leurs textes, sont empreints des caractéristiques du milieu où ils ont été conçus. Parallèlement à cela, ils contribuent à modifier, ou à reproduire, le cas échéant, l'espace socioculturel qu'ils habitent. En d'autres termes, les acteurs sociaux sont quotidiennement exposés aux influences provenant des structures socioculturelles qu'ils intériorisent inconsciemment, mais ils ne s'y rapportent pas de façon passive, sans être partie prenante de cette dynamique. Ils les assimilent, mais contribuent aussi à les altérer. Ces influences externes sont juxtaposées et soumises à leurs systèmes culturels de valeurs et à leurs idéologies. Ce faisant, les structures évoluent et se transforment, tout comme les valeurs, les attitudes et les comportements des individus se modifient en produisant des résultats parfois imprévisibles. Cela dit, nous nous demandons pourquoi il est indispensable d'explorer l'habitus individuel des agents traducteurs plurilingues. La réponse, à notre avis, est suggérée à la page vingt de l'article « The Pivotal Status of the Translator's Habitus » de Simeoni (1998) :

[t]he limits of Bourdieu's conceptualization of the *habitus* have been exactly those of the borders of the nation-states or state-societies, [...], to the extent that everything outside those fields can be made invisible. Those limits are negligible in most studies undertaken within the framework of those countries having few contacts with their neighbours [...]. They are more of a problem in a context of rampant « globalization » [...]. (Simeoni, 1998 : 20)

Autrement dit, la notion d'habitus théorisée par Bourdieu demeure confinée aux limites d'un État-nation ou d'une société étatique. Elle se révèle difficile à transposer sur le plan de la réalité définie dans le contexte d'un univers globalisé et caractérisé par une panoplie d'agents

traducteurs multilingues, multiculturels et pluri-identitaires. Or, le concept d’habitus en tant que tel est certainement à retenir, mais il nécessite d’être repensé à la lueur des nombreux exemples offerts par les agents interculturels¹⁵. Mentionnons à cet égard, la recherche de Lyse Hébert (2013) sur l’habitus pluriel des agents traducteurs. En comparant les perceptions de deux groupes de traducteurs professionnels travaillant au Canada et à Cuba, deux contextes culturels différents, la chercheuse reconnaît – tout comme Meylaerts (2008) – « la nécessité d’élargir et d’adapter le concept d’habitus, de façon à ce que celui-ci reflète la nature transculturelle de la traduction et des agents qui la pratiquent » (Hébert, 2013 : 87). D’après Hébert, les traducteurs sont des acteurs « dotés d’un habitus pluriel et dynamique » (Hébert, 2013 : 86), car ils acquièrent leurs dispositions au fil d’expériences vécues dans des contextes divers. Ces dispositions se modifient avec le temps et en relation aux contextes. Hébert privilégie la théorie de l’acteur pluriel de Bernard Lahire (2001, 2002, 2003, cité par Hébert, 2013 : 85), car même si les traducteurs partagent un ensemble de valeurs et de perceptions, ils sont habités par une pluralité de dispositions acquises dans des moments et des contextes sociaux divers.

Quant à nous, nous visons à examiner, dans ce projet, les caractéristiques de l’habitus d’un écrivain-traducteur migrant tel que Marco Micone.

Des recherches menées jusqu’à présent, nous avons eu l’impression (à deux exceptions près, soit Simeoni, 1998, et Meylaerts, 2008) qu’il y avait une tendance à associer l’habitus à un ensemble de dispositions partagées par les agents. Cette inférence nous encourage à vérifier si

¹⁵ Par interculturel, nous entendons les rapports entre plusieurs cultures ou individus de cultures différentes, leurs interactions, leurs échanges, etc. Le concept d’interculturalisme, qui inclut aussi une notion de réciprocité, se distingue de celui de multiculturalisme qui correspond plutôt à une juxtaposition des cultures (qui ne dialoguent pas).

les agents issus de la migration possèdent ces mêmes types de dispositions. Dans l'*Esquisse d'une théorie de la pratique*, Bourdieu (1972) définit l'habitus comme :

un système subjectif, mais non individuel de structures intériorisées, schèmes de perception, de conception et d'action, qui sont communs à tous les membres du même groupe ou de la même classe et constituent la condition de toute objectivation et de toute aperception [...]. Mais cela revient à tenir toutes les pratiques ou les représentations produites selon des schèmes identiques pour impersonnelles et interchangeables [...]. Pour rendre raison de la diversité dans l'homogénéité qui caractérise les habitus singuliers des différents membres d'une même classe et qui reflète la diversité dans l'homogénéité caractéristique des conditions sociales de production de ces habitus, il suffit d'apercevoir la relation fondamentale d'*homologie* qui s'établit entre les habitus des membres d'un groupe ou d'une classe [...]. (Bourdieu, 1972 : 283-284, italique de l'auteur)

La nécessité de redéfinir le concept d'habitus émerge aussi dans certains travaux traductologiques signés par Meylaerts (2008 ; 2010). Afin de dénationaliser l'habitus, la chercheuse propose de repenser la notion de norme. Par norme, elle entend aussi bien différents types de contraintes socioculturelles influençant le comportement humain que des valeurs et des idées partagées indiquant comment agir, traduire et penser de manière appropriée selon le contexte envisagé (voir Toury, 1995). D'après elle, les études descriptives ont exploré faiblement la relation entre l'individu et la société, mais surtout, elles ont donné la priorité à l'analyse de la structure au détriment de l'individu. Pour Meylaerts, au contraire, l'exemple fourni par les médiateurs culturels démontre clairement comment l'application d'une norme va de pair avec la manifestation de l'agentivité, à savoir du pouvoir décisionnel exercé par l'écrivain-traducteur. Étudier l'agentivité nous fournit des informations précieuses sur le caractère amovible des habitus des écrivains-traducteurs qui ne cessent jamais de se modifier au fil d'expériences acquises dans des contextes sociaux divers.

Dispositions engender practices, perceptions and attitudes that are regular but not necessarily fixed or invariant. Under the influence of social position and individual and collective past, every cultural actor thus develops (and continues to develop) a social identity: a certain representation of the world and the person's therein. (Meylaerts, 2008 : 93, et 2010 : 2)

Selon Meylaerts, les habitus ne sont ni fixes ni monoculturels. En fait, comme les écrivains-médiateurs et les écrivains-traducteurs pluri-identitaires et multilingues le démontrent, les habitus résultant des pratiques, des perceptions et des expériences interculturelles sont essentiellement hybrides. L'habitus, largement confiné au cadre restreint d'une notion dans les écrits de Bourdieu, pourrait être décloisonné si la traductologie intégrait la notion d'habitus interculturel, comme Meylaerts (2008) le suggère. La chercheuse affirme que :

[r]ecent insights insist on habitus as a *dynamic, plural* concept, as the object of confrontations with various field logics and thus of multiple definitions and discontinuities [...]. Every (inter)cultural actor appears as a complex product of multiple processes of socialization disseminated in various institutions (family, schools, friends, work, neighborhood, etc.). Attitudes, perceptions and practices are the result of an unstable interplay of multiple kinds of habituses, questioning the uniqueness and permanence of the individual person. The actors' plural and dynamic (intercultural) habitus therefore forms a key concept for understanding the modalities of intercultural relationships. It can reveal how (intercultural) actors interiorize dynamically and variably (institutional and discursive) normative structures of the source and target fields, and indeed of their mutual contacts and intersections (Meylaerts, 2008 : 94, italique de l'auteure)

L'habitus interculturel est donc le résultat d'une histoire socioculturelle personnalisée (voir aussi Simeoni, 1998 : 32). Dans un monde aux frontières floues, il serait réducteur de considérer les pratiques des individus multiculturels seulement comme des formes exceptionnelles, satellitaires et alternatives. En ce sens, Polezzi (2012) soulève une question cruciale :

[p]erhaps, then, we can ask, with Maria Tymoczko [...], whether in a world imagined as predominantly plurilingual, it might become the turn of the monolingual to be "marginalized and relegated to restricted and impoverished domains of cultural participation and competence". (Polezzi, 2012 : 352)

Du propos de Polezzi on peut déduire que l'intérêt croissant des chercheurs pour des phénomènes tels que l'hybridité (Simon, 1999), l'hétérolinguisme¹⁶ (Grutman, 2006 ; Meylaerts, 2006) et le multilinguisme (Meylaerts, 2008 ; 2010) a eu le mérite de nous faire prendre

¹⁶ Par hétérolinguisme, Grutman (2006) entend l'emploi, dans les textes littéraires, de langues étrangères ou de variétés de langues sociales, régionales et historiques.

conscience du changement socioculturel et épistémologique depuis les années soixante. Ce dernier aurait permis au concept de « diversité » (linguistique, culturelle, économique, sexuelle, etc.) de ne plus être associé à une minorité isolée et distante, mais à une forme d'altérité enrichissante, diffuse et bien présente.

Daniel Simeoni (1995 ; 1998) et Jean-Marc Gouanvic (1997 ; 1999) ont été les premiers à appliquer la notion d'habitus à la traductologie. Le premier s'est inspiré du concept d'habitus postulé par Pierre Bourdieu (1972). Il reformule la notion de norme prônée par Toury (1995) en lui intégrant celle d'habitus afin d'encourager l'analyse des capacités sociocognitives des traducteurs et d'en observer les effets au microniveau des variations stylistiques. Gouanvic, par contre, s'est particulièrement concentré sur Bourdieu pour articuler les questions liées au champ, à l'*illusio*, à l'habitus et au capital dans le cadre de la traduction littéraire. Gouanvic distingue deux types d'habitus possibles. Lorsque l'habitus d'un traducteur correspond au résultat de l'acquisition technique d'un style et d'une méthode propres, on parle d'habitus individuel. Par contre, quand le traducteur rencontre d'autres cultures, son habitus devient spécifique et contingent, car il se forge en contact avec les structures sociales. Gouanvic stipule que les habitus ne sont jamais inamovibles. Ils se modifient constamment, tout comme les structures, les sociétés, les cultures, les acteurs sociaux évoluent. Néanmoins, Simeoni et Gouanvic sont au diapason en ce qui concerne la valeur empirique de la notion d'habitus. D'après eux, elle permet de révéler le type d'agentivité allouée au traducteur et d'éclairer le rapport qui existe entre le texte, l'agent et le contexte.

Nous nous intéresserons à un écrivain-traducteur qui a subi ses premiers conditionnements en Italie ; dont l'habitus scolaire et donc secondaire a été construit aussi bien en Italie qu'au Québec (c'est-à-dire qu'il a été soumis à une forme d'hybridation forcée), et dont l'habitus professionnel (toujours secondaire) ne s'est formé qu'au Québec à partir du souvenir de sa condition et de son vécu en tant qu'émigré. Dans ce travail nous nous concentrons sur l'exploration de l'habitus secondaire (soit professionnel) de Micone, car les informations disponibles sur son habitus primaire sont très succinctes. Nous étudions donc la trajectoire de Micone dans son rapport à l'écriture et à la traduction (voir aussi Foglia, 2014). L'étude de son habitus pourrait également valider l'hypothèse selon laquelle ses écrits ont été produits dans le *continuum* du temps, de l'histoire et de l'expérience individuelle. En d'autres termes, l'exploration de la trajectoire de vie, et plus particulièrement de la trajectoire professionnelle de Micone fournit des informations valables sur l'évolution de son écriture, et à fortiori, sur la dynamique des champs dans lesquels elle s'inscrit. La reconstruction de son habitus nous permet de prendre en considération tous les conditionnements et les ajustements qui peuvent avoir influencé la réalisation de ses produits culturels. Cet aspect n'est pas à sous-estimer dans un travail exégétique comme le nôtre. À un moindre degré, nous avons remarqué une certaine affinité conceptuelle entre la recherche menée par Bourdieu et la démarche de l'auteur exploré dans notre travail.

5. L'APPROCHE SOCIOGRAPHIQUE

L'approche sociographique est un modèle essentiellement focalisé sur l'agent, visant à reconstruire la trajectoire socioprofessionnelle de celui-ci. Dans le cas présent, cette trajectoire est celle d'un écrivain-traducteur interculturel.

Ce choix est né de la volonté de proposer une démarche d'analyse le moins biaisée possible et holistique de l'auteur et de ses ouvrages. Il s'est imposé à la suite d'une étude préliminaire sur la critique adressée à l'œuvre miconienne (qu'elle émane des études littéraires ou de la traduction), étude ayant révélé une tendance interprétative relativement univoque. En effet, le travail exégétique des critiques semble s'être développé essentiellement autour de la production de Micone en tant qu'auteur, et autour de la question de la migration et de ses conséquences, linguistiques et identitaires, sur les textes de Micone. Nous ne doutons pas de l'importance de cette variable, toutefois, il nous semble que d'autres pistes interprétatives méritent aussi d'être considérées. Autrement dit, nous estimons que la migration n'est pas la seule clé gnoséologique de l'œuvre miconienne et, par ailleurs, que cette « clé » peut parfois déboucher sur une vision quelque peu « romantique » (soit liée aux sentiments de nostalgie du pays natal, de déracinement, d'enracinement, etc.). Ceci est en partie justifié par le fait que Micone est considéré comme le penseur de la migration italienne de l'après-guerre au Québec (Agiman & Micone, 2013) et comme le démiurge de la notion de « culture immigrée » (Micone, 1996c ; 1995c). Ses textes auraient ainsi contribué à éduquer trois communautés (anglophone, francophone et italo-phonie) aux concepts d'intégration et de plurilinguisme¹⁷ en échappant à toute forme de phagocytation¹⁸ culturelle.

L'approche sociographique se concrétise par l'étude de l'habitus de Micone. Elle permet de dévoiler les dispositions sociales et les prédispositions individuelles de cet écrivain-

¹⁷ Par plurilinguisme, on entend la capacité d'un individu à utiliser plusieurs variétés linguistiques. Par multilinguisme, en revanche, on entend la présence de plusieurs langues dans le même territoire géographique (Eurlex, 2016).

¹⁸ Par « non phagocytation culturelle », nous entendons la tentative politico-sociale de faire en sorte que les différentes cultures des communautés cohabitent et n'essaient pas de s'annuler réciproquement.

traducteur et d'examiner comment celles-ci interagissent. Notons que cette approche se distingue clairement de la démarche purement biographique, démarche bien connue en études littéraires, car elle ne s'intéresse pas tant à la « vie de l'auteur » qu'au substrat historique, politique, social et culturel qui sous-tend sa production. Nous commencerons donc *in medias res*, soit à l'époque où Micone écrit et publie ses premiers textes. Cette approche est à la fois qualitative et holistique. Qualitative, parce qu'elle analyse les lignes de force qui courent en filigrane de sa production textuelle, de façon à mettre en lumière l'environnement social non moins que les prédispositions miconiennes. Holistique, car elle cherche à englober plusieurs facteurs et suppose de nombreux allers-retours entre le particulier (l'individu) et le culturel (le social).

L'idée de cette démarche nous est venue à la lecture de l'ouvrage *Les règles de l'art* de Bourdieu (1992) et de certains de ses essais concernant la relation entre l'art, la culture et la littérature, publiés entre 1968 et 1987¹⁹. Le sociologue y élabore une théorie de la genèse sociale de l'œuvre d'art. Plus spécifiquement, Bourdieu essaye d'appliquer sa théorie sociale à la littérature à travers une lecture « socialisée » du roman de formation (ou d'apprentissage), *L'Éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert. Bourdieu expérimente sa théorie sur l'œuvre littéraire, car celle-ci a la capacité

de concentrer et de condenser dans la singularité concrète d'une figure sensible et d'une aventure individuelle, fonctionnant à la fois comme métaphore et comme métonymie, toute la complexité d'une structure et d'une histoire que l'analyse scientifique doit déplier et déployer laborieusement. (Bourdieu, 1992 :48)

¹⁹ Ces essais sont réunis dans l'ouvrage intitulé *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (Bourdieu, 1993). Certains d'entre eux sont des textes tirés des séminaires délivrés en français à l'Université de Princeton (1986). Ils sont officiellement publiés en anglais et difficiles à repérer dans leur langue source. D'autres essais, par contre, sont des traductions du français vers l'anglais. Exceptionnellement, nous avons décidé d'adopter l'ouvrage rédigé en anglais pour des questions pratiques liées à la disponibilité du texte.

Donc, selon Bourdieu la littérature serait en mesure de rendre toute la complexité de l'expérience humaine grâce à ses ressources formelles (voir Jurt, 2001).

Par l'application de sa théorie au champ littéraire, le sociologue français vise deux objectifs. Premièrement, il désire réinsérer dans le contexte sociohistorique tous les textes littéraires (et par conséquent les auteurs) que le discours critique a essayé de traiter, tout au long des dernières décennies, comme autonomes et quelque peu défilés du contexte (Reid, 1998). Deuxièmement, il ambitionne de développer une méthode d'analyse capable de faire interagir les notions de pouvoir, de champ et d'habitus. En effet, d'après Bourdieu, la critique littéraire développée jusqu'à la fin des années soixante²⁰ a excessivement mis en relief les seuls côtés humains et psychologiques des auteurs au détriment de l'analyse de leurs interactions avec la réalité contingente (une caractéristique que nous aussi avons remarquée dans la critique littéraire produite autour de Micone). Donc, l'intérêt excessif envers les faits de la vie privée des auteurs a entraîné, selon le sociologue, le développement d'une approche connue sous le nom d'« illusion biographique » (*retrospective illusion*), alors que d'après Bourdieu il faudrait plutôt en adopter une autre qu'il appelle « sociologie génétique » (définie aussi comme le « structuralisme génétique »). Par « illusion biographique » Bourdieu désigne l'illusion selon laquelle la relation entre la réalité phénoménologique et l'acteur social qui l'habite est accessible et intelligible par la seule analyse diachronique des faits de vie de l'agent en question. En d'autres termes, l'illusion biographique naît du fait que l'on considère le produit culturel comme

²⁰ À la fin des années soixante, Roland Barthes (1968) expose sa théorie concernant la mort de l'auteur qui marquera le début de la théorie littéraire connue sous le nom de post-structuralisme. Sa théorie se distancie de la critique littéraire promue par les intentionnalistes tels que Sainte-Beuve, Gide, Lanson, Raymond, etc. Ceux-ci affirment que le texte littéraire est strictement lié à son auteur, dont il en est "expression". L'auteur, sa psyché et sa biographie sont la clé herméneutique de tout texte littéraire. Barthes, par contre, est anti-intentionnaliste et considère le langage comme le principe producteur et explicateur de la littérature. Pour comprendre un texte, il ne faut pas relier l'individu biographique au monde fictionnel qu'il invente, car ce n'est pas dans les spéculations biographiques et psychologiques de l'auteur qu'on retrouve les réponses aux questions soulevées par le texte (voir Samiky, 2014).

le résultat des premières expériences ou comportements de l'individu. Les textes sont donc explorés en suivant les biographies et les trajectoires longitudinales des auteurs, lesquelles influencent la façon d'interpréter les histoires narrées dans les ouvrages. Par « sociologie génétique », en revanche, Bourdieu entend la relation qui existe entre la structure et la genèse de l'espace social où le texte a vu le jour en relation avec les maintes fluctuations et positions occupées par l'écrivain. Contrairement à la première, cette approche ne voit pas dans le développement biographique la raison d'être de tout le texte. Elle examine plutôt le conditionnement social de la production et de la trajectoire de l'écrivain qui sont influencées par ces structures sociales (Hanna, 2005). Il est certain que la production littéraire peut être examinée dans le *continuum* du temps, mais les événements biographiques ne constituent pas nécessairement la principale voie exégétique pour creuser le texte et en comprendre les dynamiques profondes. On peut assez facilement deviner que le sociologue français a opté pour la deuxième approche, à savoir la sociologie génétique comme démarche d'analyse des textes littéraires. Dans le cas qui nous intéresse, cette approche a aussi le mérite de ne pas confiner ni réduire l'œuvre miconienne à la seule expérience migratoire de l'auteur. Enfin, par l'analyse sociale des ouvrages littéraires, Bourdieu parvient à décrire objectivement « les relations et les interactions dynamiques entre le monde extérieur des champs, le monde intérieur partagé des habitus, et les individus ou les groupes » (Reid, 1998 : 354-355, notre traduction) ; à s'éloigner des théories économiques et structuralistes de Claude Lévi-Strauss, lesquelles tendent à ne pas considérer l'individu comme un agent, et pour conclure, à s'écarter de la pensée de Marcel Proust et de la phénoménologie de Jean-Paul Sartre pour qui un acte individuel n'est pas forcément lié au contexte social où il a vu le jour (Reid, 1998).

Bourdieu (1993) affirme que sa théorie du social est applicable à toutes les sciences humaines. Cependant, il décide de la tester à partir de la littérature et, plus spécifiquement à partir de l'étude de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert qui a été, selon lui, erronément insérée dans le courant réaliste, alors qu'il a signé le commencement du *nouveau roman* en France. Le choix de ce titre n'est pas innocent. Pour Bourdieu, Flaubert a projeté sa propre réalité sociohistorique dans le roman, et ce dernier nous offre un spécimen éloquent pour tester la fécondité heuristique de l'approche sociologique. Autrement dit, l'ouvrage reflète un espace historico-social où l'auteur même est situé, et cela fournit au lecteur les instruments nécessaires pour comprendre tantôt l'époque historique intimement vécue et racontée par l'écrivain, tantôt l'histoire de l'époque en tant que telle. Comme Bourdieu l'affirme : « Flaubert le sociologue nous donne un aperçu sociologique de Flaubert l'homme » (Bourdieu, 1993 : 145, notre traduction). Ainsi, tandis que Flaubert le sociologue diffuse dans le texte, sous la forme d'indices voilés, des informations concernant la situation sociohistorique et les valeurs de son époque, Flaubert l'homme met en lumière simultanément le caractère intime des personnages tiraillés entre les plus viles des tentations (par exemple l'ambition sociale, l'argent, l'opulence, etc.) et les plus nobles des sentiments (comme la passion pour l'art, la création de capital symbolique, etc.). Ce faisant, Flaubert a ouvert, selon le sociologue français, un espace de réflexion sur la sociologie à l'époque du Second Empire (1852-1870). L'exhortation de Bourdieu à relire l'ouvrage flaubertien d'une perspective sociologique lui a servi de levier pour démontrer la validité et la viabilité de sa thèse et pour dénoncer l'indigence de la critique littéraire moderne que nous allons aborder maintenant.

Dans *Les règles de l'art*, Bourdieu soutient que Marcel Proust (1954) a été le premier à parler, dans l'essai *Recherche : Contre Sainte-Beuve*, de la possibilité d'extraire tout individu du contexte social occupé. Néanmoins,

en désaccord avec Proust [...], Bourdieu se déclare 'en faveur de Sainte-Beuve', c'est-à-dire pour l'idée selon laquelle le texte littéraire peut être compris seulement si on prend en considération l'auteur dans l'espace social qu'il habite. (Reid, 1998 : 356, notre traduction)

Bourdieu propose alors une double lecture - interne et externe - simultanée et équipollente de l'ouvrage flaubertien (mais, plus en général, de toute œuvre littéraire). La lecture interne correspondrait à la découverte de l'intrigue et de l'histoire du protagoniste (en l'occurrence Frédéric Moreau) narrées dans le roman, alors que la lecture externe coïnciderait avec l'exploration et la description sociologiques de l'espace historique vécu par Flaubert. Toutefois, le sociologue James Reid (1998) note un certain décalage entre le projet de lecture annoncé par Bourdieu et sa réalisation. Il souligne que dans *Les règles de l'art*, Bourdieu présente sa lecture interne de l'ouvrage dans le prologue et non dans le corps du texte et hiérarchise²¹ ainsi le rapport entre l'intériorité et l'extériorité. D'après Reid, le fait de confiner la présentation de l'intrigue et des dynamiques des personnages à l'introduction indique que ces dernières ne dévoilent pas de détails sur la nature artistique de Flaubert. Nous ne partageons pas cette vision. Nous estimons plutôt que le choix de présenter l'intrigue et les personnages dans le prologue découle de sa volonté de prévenir le lecteur contre une interprétation psychologisante du roman. Cela l'aide à décrire le contexte sociologique à l'époque de Flaubert. Bourdieu écrit :

²¹ Dans l'ouvrage *Bourdieu and Culture*, le sociologue Derek Robbins (2000) considère la sociologie génétique bourdieusienne comme une approche basée sur une double lecture simultanée des structures sociales et des trajectoires des agents. Par contre, le chercheur James Reid (1998) souligne que Bourdieu a idéalement réfléchi à ces deux sphères de manière déhiérarchisée, mais que concrètement, selon lui tout commençait par les structures sociales et c'est justement sur ce point que Reid individualise l'écart entre la théorisation de l'approche sociale annoncée par Bourdieu et sa réelle faisabilité.

L'Éducation sentimentale, cette œuvre mille fois commentée, et sans doute jamais lue vraiment, fournit tous les instruments nécessaires à sa propre analyse sociologique : la structure de l'espace social dans lequel se déroulent les aventures de Frédéric se trouve être aussi la structure de l'espace social dans lequel son auteur lui-même était situé. (Bourdieu, 1992 : 19)

Quant à nous, nous avons choisi de dévoiler quelques données personnelles de Micone tout au long de cette thèse, sans pour autant leur accorder un espace important, pour éviter que sa biographie n'influence l'interprétation de sa production littéraire. Nous estimons que le choix structurel de Bourdieu dépend plutôt d'une hiérarchisation découlant du conditionnement implicite de l'organisation du travail de Flaubert même. Ce dernier, en fait, commence par décrire avant tout la structure du champ de pouvoir de sa période qui est essentiellement partagée entre deux pôles, soit le pouvoir de l'art d'un côté et de l'argent de l'autre. Puis, il crée six personnages (dont Frédéric) qui rebondissent constamment d'un champ de pouvoir à l'autre en croisant leurs habitus. D'après nous, la remarque de Reid ne compromet pas la fonctionnalité de l'approche bourdieusienne. Au contraire, elle respecte la visée de sa théorie sociale et l'empêche de tomber dans le piège de l'illusion biographique. Rappelons-nous, enfin, que la théorie sociale de Bourdieu ne se donne pas pour mandat de traiter les sphères externes et internes comme deux univers séparés. Bien au contraire, il s'agit de découvrir les éléments qui sont en mesure de les unir, comme l'habitus par exemple. Ainsi tient-il à stipuler :

les cartes maîtresses sont les habitus, c'est-à-dire, les acquisitions, les propriétés incarnées, assimilées, comme l'élégance, les bonnes manières, la beauté et ainsi de suite le capital en tant que tel [...]. Ces cartes maîtresses ne déterminent pas seulement le style du jeu, mais le succès ou l'échec dans ce même jeu qui concerne les jeunes, bref, dans tout le processus que Flaubert appelle *éducation sentimentale*. (Bourdieu, 1993 : 150, notre traduction)

L'habitus, à l'instar d'une charnière qui recoupe les sphères interne et externe, ménage les avenues d'une lecture sociographique de l'ouvrage. Pour résumer, de la lecture de *L'Éducation sentimentale*, Bourdieu extrapole deux types d'informations. Les premières concernent la représentation que Flaubert donne de la structure du champ de pouvoir et de la

position de l'auteur dans cet espace. La deuxième a affaire avec ce que le sociologue français a appelé la « formule » de Flaubert, à savoir le schéma génératif qui est à la base de la construction du monde social faite par l'auteur (Bourdieu, 1993). Puis, Bourdieu se demande quelle est la structure de l'espace social où le projet de Flaubert a vu le jour. Il affirme que pour répondre à cette question, tout bon analyste devrait appliquer une approche qui est aux antipodes de celle employée par Jean-Paul Sartre (1971) dans *L'Idiot de la famille*, ouvrage centré sur l'étude critique de Flaubert et qui, déjà par le choix du titre, annonce les perspectives biographique et psychologique adoptées par le philosophe.

Ce que Bourdieu critique de l'approche de Sartre, c'est sa focalisation excessive sur l'aspect psychologique de l'auteur comme seule source génératrice. Sartre, en fait, a recherché le principe génétique du travail de Flaubert dans le jeune Gustave, soit dans son enfance, lors de ses premières expériences sociales en famille (Bourdieu, 1993). Par cette démarche, Sartre espère trouver une conciliation entre le travail de l'auteur et les positions sociales qu'il occupe. D'après lui, cette forme de médiation est accessible par une méthode d'analyse qui intègre la psychanalyse à la sociologie. Donc, pour comprendre l'œuvre flaubertienne, il faudrait s'approcher d'elle depuis une perspective sociopsychologique visant à mettre en lumière la position occupée par Flaubert dans sa famille, en particulier avec son père et son frère (Bourdieu, 1993). Il semble que pour Bourdieu le (seul) mérite de l'approche sartrienne est d'avoir créé une méthode d'analyse psychosociale de l'auteur et de ses relations intrafamiliales. En fait, la psychosociologie de Sartre n'abandonne jamais

le point de vue de l'individu ; ou bien, si on le fait, c'est pour bondir, en un seul mouvement dans la société [...]. Donc, nous avons d'une part une macrosociologie et de l'autre une microsociologie sociale, mais une vraie relation entre les deux n'a jamais été établie. (Bourdieu, 1993 : 162, notre traduction)

Pour Bourdieu, le vrai problème de l'approche sartrienne ne réside pas dans l'enquête psychologique de l'écrivain en soi, mais plutôt dans le fait que cette analyse reste complètement désancrée de la réalité sociale. Bien que Bourdieu reconnaisse à Sartre le mérite d'avoir postulé des idées fort intéressantes sur la psychosociologie des rapports humains de Flaubert, il reproche au philosophe sa manière d'envisager trop subjectivement la société. D'après Bourdieu, il faut renverser totalement le processus et se demander avant tout comment la position occupée par un auteur s'est constituée et non comment il est parvenu à se faire écrivain. Autrement dit, on doit en premier lieu comprendre la sociologie génétique de la position sociale « disponible » et successivement examiner la psychosociologie de l'auteur. Donc, quand on a compris de quelle manière une position socioprofessionnelle s'est configurée sous l'influence de certaines conditions sociales, on explore l'habitus de l'écrivain qui permet de comprendre comment les dispositions de l'individu se sont superposées, combinées, renforcées et adaptées pour réussir à occuper et à transformer (le cas échéant) une certaine position. C'est pour cette raison, encore une fois, que notre travail s'ouvrira sur la période marquée par la mise en scène et la publication des pièces de Micone. Il a été, en effet, le premier dramaturge, dans l'histoire théâtrale du Québec, à représenter les immigrants italiens sur scène.

En résumé, la sociologie génétique de Bourdieu vise à comprendre tantôt la genèse des structures sociales, tantôt la genèse des dispositions de l'habitus des agents impliqués dans ces structures (Bourdieu, 1993). Il s'agit donc d'une démarche plus holistique et objective, alors que l'approche de Sartre tend à privilégier le deuxième aspect au détriment du premier. C'est pourquoi Bourdieu considère Sartre comme une victime de cette illusion biographique qui conduit les exégètes littéraires à analyser les textes de manière dé-historicisée et désocialisée,

c'est-à-dire en s'appuyant sur des théories et sur des visions sociétales qui ne sont que des inventions historiques récentes, plus proches des critiques littéraires que des écrivains mêmes (Bourdieu, 1993).

Dans un article publié dans les *Actes de la recherche en sciences sociales*, Bourdieu (1986) affirme que

[l]'analyse critique des processus sociaux mal analysés et mal maîtrisés qui sont à l'œuvre [...], dans la construction de cette sorte d'artefact socialement irréprochable qu'est « l'histoire de vie », et en particulier dans le privilège accordé à la succession longitudinale des événements constitutifs de la vie considérée comme histoire par rapport à l'espace social dans lequel ils s'accomplissent, n'est pas à elle-même sa fin. Elle [l'histoire] conduit à construire la notion de *trajectoire* comme série des *positions* successivement occupées par un même agent (ou un même groupe) dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations. Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un « sujet » dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre, est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations. Les événements biographiques se définissent comme autant de *placements* et de *déplacements* dans l'espace social, c'est-à-dire, plus précisément, dans les différents états successifs de la structure de la distribution des différentes espèces de capital qui sont en jeu dans le champ considéré. (Bourdieu, 1986 : 71, italique de l'auteur)

Selon Bourdieu, le problème de l'illusion biographique réside donc dans son unidirectionnalité. Si on suit seulement la trajectoire biographique et longitudinale de l'auteur, les textes de celui-ci seront toujours considérés comme le résultat final d'*un seul* facteur ou stimulus social déterminant et motivant la réalisation d'un certain produit culturel (voir Hanna, 2005). Par contre, approcher un ouvrage en adoptant la démarche de la sociologie génétique revient à l'envisager comme le résultat d'une série de pratiques socioculturelles et multidirectionnelles découlant de l'interaction entre les trajectoires des agents et la structure objective du champ culturel. Comme Sameh Hanna (2005) le déclare dans un article explorant la genèse du genre théâtral en Égypte :

[genetic sociology] takes issue with the linearity of teleological reasoning which posits that socio-cultural practice is the mechanical response to a unitary stimulus. Instead, it conceives of

this practice in terms of multiple causation and as the product of the dialectical relation between objective social structures and the subjectivity of social agents. (Hanna, 2005 : 168)

Autrement dit, bien que l'illusion biographique soit une approche centrée sur les agents, et qui fait de l'individu le point de départ de l'analyse, elle reste une démarche unidirectionnelle et quasiment décontextualisée qui ne tient pas compte des multiples raisons mobilisant les choix des écrivains-traducteurs. L'illusion biographique considère la vie comme une histoire ayant une origine, c'est-à-dire un point de départ qui est aussi le principe génératif des expériences, et des événements finaux correspondant à l'achèvement de comportements ou d'expériences préliminaires. De façon plus critique, Derek Robbins (2000), qui souscrit à la vision bourdieusienne, affirme que les informations biographiques à elles seules ne nous renseignent pas sur la situation sociale de l'auteur, et cela parce qu'elles révèlent seulement la perception que l'écrivain a de sa situation. La démarche sociographique s'éloigne, tout comme le travail de Bourdieu sur *L'Éducation sentimentale*, de l'analyse biographique. Notre recherche, qui emprunte de Bourdieu sa notion de sociologie génétique et la combine au contexte sociotraductologique, vise à explorer les multiples causes qui se cachent derrière les choix de l'auteur, les séries de positions qu'il occupe au fil du temps et en relation avec le contexte phénoménologique et les dispositions personnelles. En conséquence, l'approche sociographique se présente comme une application pragmatique du concept bourdieusien de sociologie génétique, car elle vise à explorer et à mettre en relief les mouvements de l'agent et de ses ouvrages dans le *continuum* du temps au moyen d'une étude ponctuelle de la langue, des contenus et des enjeux sociotraductologiques.

La raison pour laquelle nous affirmons que l'approche sociographique découle de la théorie sociale de Bourdieu et, plus précisément, de la notion de sociologie génétique est liée aux caractéristiques qu'elles partagent. Premièrement, la sociographie ainsi que la sociologie

génétiq e se présentent comme une enquête, sociale et individuelle, menant à l'exploration et à la théorisation de la typologie de sociologie produite et subie par l'auteur en question. En ce sens, il sera intéressant de réfléchir à l'œuvre miconienne, principalement constituée de traductions, adaptations et autotraductions th eatrales, comme un projet d'écriture susceptible de fournir de précieuses informations sur l'influence mutuelle du texte et du contexte. Deuxièmement, la sociographie et la sociologie génétique se basent sur une double lecture, interne et externe, des ouvrages. Elles visent à explorer les dynamiques sociales et personnelles qui influencent la production d'un texte littéraire. Enfin, l'exploration de l'habitus de l'écrivain représente à la fois le troisième point en commun et l'élément de différenciation entre la théorie sociale de Bourdieu et notre approche sociographique. Notre démarche se distingue de celle de Bourdieu par le fait qu'elle s'intéresse à des habitus plus hybrides. En plus de cela, la théorie sociale que Bourdieu applique à l'œuvre flaubertienne vise à expliquer aussi bien le rôle que l'importance du pouvoir dans un champ précis, celui de la littérature. Par contre, notre travail vise à développer un modèle d'analyse nécessaire à l'esquisse des caractéristiques de l'habitus de Micone. Comme nous l'avons avanc e ci-dessus, la plupart des textes de Micone sont des traductions-adaptations et des autotraductions de pièces de théatre. Notre analyse textuelle est menée sous un angle sociotraductologique alors que l'approche de Bourdieu est strictement sociologique. Par conséquent, nous explorons la trajectoire miconienne au macroniveau, à savoir en partant de la structure sociale jusqu'à l'agent écrivain-traducteur, et au microniveau, soit de l'agent à la structure. L'analyse au macroniveau des textes nous aide à explorer l'activité de Micone sur un axe diachronique et vise à expliquer ses transitions d'un genre à l'autre en relation avec les événements sociohistoriques. Par contre, l'observation au microniveau nous informe sur son habitus en relation avec les structures sociales disponibles lors d'un moment

historique précis. Pour chaque niveau de lecture, interne et externe selon la terminologie bourdieusienne, ou micro/macro selon la nôtre, nous essaierons d'établir les caractéristiques de l'habitus miconien sur des plans linguistique, thématique et sociotraductologique. Le premier plan cherche à mettre en relief la manière dont Micone travaille la langue. Le plan thématique analyse la façon dont notre auteur développe la notion de culture immigrée, quel type de sujets il met en exergue par rapport à la société et à son expérience, comment il met en relation sa culture d'origine avec celle du Québec. Le plan sociotraductologique concerne l'entière production miconienne, essentiellement résumable en trois étapes : l'écriture, la traduction-adaptation et l'autotraduction.

6. CONCLUSION

Si, par *L'Éducation sentimentale*, Bourdieu est parvenu à expliquer la structure du champ littéraire en France et à poser les fondements d'une science des œuvres, dont l'objet consiste en la production non seulement de l'œuvre elle-même, mais aussi de sa valeur, l'engagement littéraire et traductologique miconiens pourraient parvenir également à décrire la structure du champ réservée aux agents interculturels. En suivant l'exemple de Bourdieu qui s'est érigé en socioanalyste de Flaubert, nous tenterons d'explorer la production miconienne dans le but de faire ressortir le rôle que les champs socioculturel et politique ont joué sur ses ouvrages et, inversement, en quoi ses ouvrages ont contribué à façonner ces champs.

CHAPITRE II

LA FIGURE DE L'AUTEUR : INSCRIPTION DE L'IDENTITÉ « MIGRANTE » DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE QUÉBÉCOIS

1. INTRODUCTION

La première étape de l'écriture miconienne englobe les textes que Micone a rédigés en tant qu'écrivain. Il s'agit plus spécifiquement d'ouvrages qui ont fait l'objet d'une publication (en version papier) par des maisons d'édition²² ou par des revues culturelles spécialisées principalement en littérature. Les ouvrages que nous analyserons sont : *Gens du silence* (1982), *Addolorata* (1984), *Déjà l'agonie* (1988), *Babele* (1989a) et *Trilogia* (1996a). Ce dernier consiste en un assemblage et, d'une certaine façon, en une réécriture des trois premiers. Nous explorerons de façon plus succincte le récit biofictionnel *Le figuier enchanté* (1992a), et *Speak What* (1989b), poème palimpseste publié pour la première fois en 1989 dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, et puis republié en 2001. Enfin, les articles parus dans des revues ou des journaux ne seront analysés qu'en qualité de source d'information ultérieure de première main.

Les titres mentionnés ci-dessus portent la signature de Micone en tant qu'écrivain démiurge. Il ne s'agit donc pas de traductions. Le fait de partir de l'analyse des textes originaux ne nous éloigne aucunement de notre but. Au contraire, cela marque la différence des données collectées lorsqu'on adopte une approche sociotraductologique, car en partant de l'analyse de ses pièces et de leurs contextes, nous serons en mesure de comprendre, à la fin de cette

²² Nous désirons informer le lecteur sur le fait que certains ouvrages de Micone n'ont pas été publiés par des maisons d'édition, comme ses traductions-adaptations (à deux exceptions près, soit *La Locandiera* (1993) et *Les femmes de bonne humeur* (2000) de Carlo Goldoni) en font la preuve. Ces dernières, en fait, demeurent consultables auprès de la Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada sous forme de tapuscrit.

recherche, pourquoi Micone a transité d'un genre littéraire à l'autre. La plupart des textes cités ci-dessus ont fait l'objet de traductions vers l'italien, puis de l'italien vers le français, traductions réalisées par l'auteur même. Il est donc fondamental de les analyser, car, dans le cas qui nous occupe, ils acquerront le statut de textes sources²³ dans sa pratique d'autotraducteur vers l'italien, alors qu'ils gardent celui d'originaux au Québec. Nous reviendrons sur ce point dans le quatrième chapitre. Il est également important de mentionner que certaines de ses pièces théâtrales, notamment *Gens du silence*, *Addolorata* et *Déjà l'agonie* ont fait l'objet d'une traduction vers l'anglais²⁴. *Le figuier enchanté* aussi a fait l'objet d'une traduction vers l'italien réalisée par Marcella Marcelli et intitulée *Il fico magico* (2005a). Néanmoins, cette version italienne s'écarte nettement du texte original. En effet, alors que *Le figuier enchanté* comporte un seul récit biofictionnel composé de quatorze histoires reliées les unes aux autres, le deuxième correspond au titre général d'un texte qui regroupe la traduction en italien de deux ouvrages miconiens, soit *Le figuier enchanté* et *Trilogia*. Le poème *Speak What* et la pièce *Babele*, par contre, n'ont jamais été traduits, mais ils feront partie de notre corpus en raison de leur valeur idéologique et linguistique. *Speak What* se présente comme un manifeste de défense et illustration de la langue des immigrés. *Babele*, en revanche, est une pièce dans laquelle Micone examine de manière très éloquente ce à quoi renvoie cette « langue hybride » parlée par les immigrés²⁵.

²³ Cet aspect fera l'objet d'une analyse en profondeur dans le quatrième chapitre qui sera consacré à l'étude de l'autotraduction.

²⁴ Les deux premiers ouvrages ont été traduits par Maurizia Binda sous le titre de *Two Plays : Voiceless People, Addolorata* (1991a), alors que le troisième a été traduit par Jill Mac Dougall sous le titre de *Beyond the Ruins* (1995a). Ces traductions vers l'anglais ne seront pas explorées dans ce travail. Notre langue maternelle étant l'italien, nous avons décidé de concentrer nos analyses autour de tout ouvrage ayant soit le français, soit l'italien, comme langues respectivement de départ et d'arrivée, et vice versa.

²⁵ Tandis que les textes originaux ont été publiés et republiés au fil du temps par de différentes maisons d'édition (notamment, Boréal, VLB, etc.), les traductions en anglais *Two Plays : Voiceless People, Addolorata* et *Beyond the Ruins* ont été publiées uniquement par Guernica (une maison d'édition engagée socialement). En revanche, les

Ce chapitre se divise en cinq parties. Dans la première, nous résumons les contextes sociopolitique, historique et culturel du Québec des années soixante et soixante-dix. Cette période correspond à l'entrée du Québec dans la modernité. La deuxième partie analyse le champ du théâtre québécois des années quatre-vingt, période où Micone, grâce à ses pièces, accède au champ littéraire québécois. La troisième présente l'état de la recherche sur les pièces miconiennes. La quatrième partie offre une analyse de la contribution de Micone en tant qu'auteur. La dernière partie propose des conclusions préliminaires concernant son emploi de la langue et ses transitions littéraires.

2. BREF PANORAMA HISTORIQUE ET SOCIOCULTUREL DU QUÉBEC DES ANNÉES SOIXANTE ET SOIXANTE-DIX

Marco Micone inaugure sa carrière de dramaturge au début des années quatre-vingt par la lecture publique (en février 1980, suivie d'une deuxième lecture en décembre 1980 basée sur une deuxième version de la pièce) puis la publication de *Gens du silence* (1982). Cette pièce réunit deux histoires : celle du Québec, caractérisée par la construction de la notion de québécoisité (Hurley, 2011), et celle de la migration italienne au Québec après la Deuxième Guerre mondiale. Cette pièce marque aussi le commencement d'une réflexion autour du concept de « culture immigrée ». Notons qu'avant *Gens du silence*, Micone avait signé un mémoire de maîtrise intitulé *Marcel Dubé à la recherche du personnage* (soumis à l'Université McGill en 1970), dans lequel il exprimait certains de ses idéaux : la défense de la langue française au Québec et celle des classes sociales défavorisées. Il y envisageait le dramaturge montréalais Dubé (1930 -

autotraductions vers l'italien ont été publiées par Cosmo Iannone Editore (une maison d'édition mineure qui a entamé, dans les années 2000, une deuxième ligne éditoriale essentiellement consacrée au sujet de la migration).

2016) comme le promoteur du processus de sécularisation du Québec, et comme un défenseur passionné des milieux défavorisés et de la langue française dans la province. Selon Kétra Pelletier (2000), « nous ne pouvons pas ignorer l'influence de Dubé sur la première pièce de théâtre de Marco Micone » (Pelletier, 2000 : 23). Cette influence se résumerait à trois caractéristiques principales : la structure des tableaux, la prédilection de « la cellule familiale comme forge et figure du destin » (Lazaridès, 1994 : 58), et la mise en scène de femmes, dont la prise de parole incarne un point de vue plus objectif. Toutefois, Erin Hurley (2011) suggère que le théâtre de Micone est plus généralement influencé par les changements à l'œuvre dans la société québécoise de l'époque :

[a societal shifting] from rural to urban to cosmopolitan, from the French language to a Québécois vernacular, from farmers to working-class heroes to women to immigrants, and from an insular self-sustaining economy and culture to an increasingly transnational one. (Hurley, 2011 : 17)

En d'autres termes, les pièces de Micone reflètent les transformations et s'inspirent des changements que la société québécoise a vécus depuis les années soixante. Plus précisément, ses ouvrages témoignent 1) du passage d'une vie essentiellement rurale à une vie plus urbaine, 2) de l'abandon d'emplois liés au secteur primaire (rural) en faveur d'emplois dans le secteur secondaire (industriel), et 3) d'un changement des valeurs en faveur de la revendication d'une identité, d'une langue et d'une culture proprement québécoises affranchies de l'ancien colonialisme français. Les leviers de ces grandes mutations sociétales sont la Révolution tranquille (1960 – 1966), le mouvement de sécularisation qui a eu lieu pendant les années soixante, l'Expo 67 (suivie des Jeux olympiques en été 1976) et finalement, la politique linguistique (Loi 101) adoptée par le gouvernement québécois en 1977. Ces événements ont suscité différentes réactions chez les Québécois. Premièrement, ils ont créé le besoin de (re-)définir l'identité collective à partir de la notion de québécity. Deuxièmement, ils ont éveillé un

sentiment d'appartenance revendiquant une volonté marquée d'indépendance et de pleine souveraineté par rapport au Canada. Troisièmement, ils ont déclenché un sens de protectionnisme envers la langue se concrétisant par la ratification en 1977 de la Charte de la langue française, communément appelée Loi 101. Cette loi fera du français la seule langue officielle du Québec, lequel avait été la seule province bilingue (anglais et français) au Canada jusque-là. Avant d'analyser en quoi ces événements ont pu inspirer l'œuvre miconienne, il faut rappeler que celle-ci nous informe sur l'histoire québécoise depuis 1960 à partir du point de vue des immigrants. Ce faisant, Micone rajoute un chaînon manquant à la mosaïque historique du Québec, laquelle ne peut plus faire fi de l'immigration pour définir son identité, sa culture et son histoire.

Avant la Révolution tranquille, le Québec avait été gouverné, pendant deux longs mandats (le premier de 1936 à 1939 et le deuxième de 1944 à 1959), par le premier ministre Maurice Duplessis. Conservateur et traditionaliste, Duplessis a encouragé l'adoption d'une politique protectionniste consistant à protéger la province de toute menace assimilationniste provenant de l'Amérique du Nord anglophone (donc du reste du Canada et des États-Unis) et de l'ancien colonialisme français. Il s'agit d'une politique du 'repli sur soi', d'un isolement culturel et linguistique basé sur le refus du style de vie urbain et moderne adopté par les voisins anglophones et sur l'emploi exclusif de la langue française (voir Hurley, 2011 : 38). Le succès de sa politique est dû en large partie à l'alliance nouée avec l'Église catholique. L'État et l'Église ont ainsi collaboré afin de refouler le modernisme d'inspiration étrangère, perçu comme une source de dégénération morale. Cette posture défensive a eu deux conséquences majeures : la représentation du Québec comme une société traditionnelle s'éloignant de tout processus de modernisation, d'urbanisation et d'industrialisation (Latouche, 1983 : 12 ; Hurley, 2011: 30),

puis le déclenchement (à la mort de Duplessis en 1959) d'une réaction opposée, marquée par le besoin de rattraper le temps perdu sur les plans tant social qu'économique et politique. D'une économie reposant sur l'exploitation du secteur primaire, le Québec passe alors à une économie libérale fondée sur la consolidation des secteurs secondaire (l'industrie) et tertiaire (les services). La Révolution coïncidera également avec une séparation de la *res publica*, soit du pouvoir de l'État, et celui de l'Église. La Révolution tranquille

[...] marque [...] l'essor du sentiment national et l'émergence d'une véritable identité québécoise. Période d'effervescence sans précédent, elle signe l'acte de naissance du 'modèle québécois' et reste comme le moment qui a fait de l'une des provinces les plus traditionalistes du Canada l'une des plus avant-gardistes. (Morel, 2007 : 46)

Bien que le Québec ait franchi tardivement le seuil de la modernité, il fait montre d'une grande célérité en matière de rattrapage sociopolitique, ce qui va se concrétiser d'une façon éclatante lors de l'Exposition universelle. Cet événement, tenu à Montréal en 1967, est salué comme l'entrée officielle du Québec dans l'ère du progrès. L'Expo 67²⁶ est saluée par le sociologue Fernand Dumont (1996) comme la genèse de la société québécoise. Le Québec est perçu donc comme une province en pleine effervescence capable d'acquiescer son indépendance vis-à-vis du Canada, d'avoir sa propre langue, sa politique, sa culture et surtout, son propre territoire. Bien que le Québec ait besoin de s'ouvrir à l'extérieur et à l'altérité, le Québécois doit conserver un certain sentiment d'appartenance, de spécificité identitaire, soit de québécity lui permettant de ne pas devenir étranger à lui-même (Létourneau, 1992 : 784). Ces premiers points de repère sont la langue (notamment le français), la culture, à savoir la construction d'un canon littéraire national et finalement, une politique capable de favoriser les intérêts de ces dernières, comme cela a été le cas du Parti québécois (fondé en 1968), militant pour l'indépendance du

²⁶ L'exposition regroupe quatre-vingt-dix pavillons thématiques représentatifs de différentes nations, sociétés et/ou industries étalant leurs progrès, innovations, expérimentations, etc.

Québec et pour l'adoption du français comme seule langue officielle de la province²⁷. Bien que le rêve de souveraineté nationale ne se soit pas encore réalisé, le Québec acquiert le statut de « proto-État-nation », à savoir d'une nation sans état reconnu ni politiquement ni législativement (Hurley, 2011 : 20). Ainsi, tout comme une nation sans état et aux frontières invisibles, le Québec s'en remet à la production culturelle comme garde-fou permettant de garantir, sauvegarder et défendre la survie du statut national (Hurley, 2011 : 21).

3. MICONE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE QUÉBÉCOIS

Avant d'examiner la production miconienne depuis les années quatre-vingt et de voir comment le champ littéraire québécois a pu s'épanouir et prospérer, il est important 1) de résumer la période qui a anticipé et favorisé le développement d'une nouvelle forme de littérature définie « de la migration », et 2) de noter que la notion de québécity a pendant longtemps négligé le rôle joué par les immigrants dans la construction d'un Québec urbain et cosmopolite. En intégrant cet apport, Micone contribue à la redéfinition, voire à l'élargissement, de la notion de québécity qui devrait englober aussi la nouvelle collectivité formée des individus issus de la migration et de la culture immigrée. Afin de mieux cerner la question de la formation d'un nouveau champ littéraire québécois, nous illustrerons brièvement la période qui a suivi la Révolution tranquille (1960 - 1970), et nous concentrerons enfin sur les années quatre-vingt, pendant lesquelles sont mises en scène et publiées les pièces de Micone. Nous avons décidé de résumer, dans leurs grandes lignes, les évolutions du champ littéraire au Québec dès 1960, car cela nous permet de comprendre pourquoi et comment Micone a réussi à s'insérer dans le champ

²⁷ À cet égard, rappelons que le Québec a connu deux référendums sur la souveraineté, le premier en 1980 et le deuxième en 1995.

littéraire québécois. Nous croyons que pour parler de théâtre de la migration ou, plus en général, d'écriture de la migration, il faut avant tout expliquer les contextes socioculturel et historique qui ont favorisé la floraison de ce genre littéraire.

3.1. Le champ littéraire québécois des années soixante et soixante-dix

La Révolution tranquille représente une période charnière pour le Québec qui prend le tournant de la modernité en réécrivant son histoire culturelle et en redéfinissant son identité. En littérature, ce virage se traduit par un important renouvellement du champ de l'écriture. Les pouvoirs temporel (l'État) et spirituel (l'Église) séparés, le champ littéraire québécois se laïcise, se nationalise et s'affranchit du « joug culturel de l'ancienne mère patrie française [...]. La littérature québécoise [s'arroge ainsi], dirait Bourdieu, 'le droit de définir [elle]-même les principes de sa légitimité » (Marcil, 2004 : 105), lesquels reposent sur la défense d'une langue (le joyal) et d'une culture (québécoise) propres à transmettre. Néanmoins, bien que la Révolution tranquille ait coïncidé avec l'achèvement du processus d'autonomisation du champ littéraire québécois vis-à-vis de celui de la métropole française,

un certain paradoxe structure le champ littéraire et artistique de l'époque : alors qu'un désir manifeste d'affirmation culturelle et de prise de contrôle des institutions anime l'ensemble de la société, et que les mots d'ordre dans les domaines artistiques sont ceux de la déconstruction et de la 'libération', la culture devient un fondement de l'identité nationale. L'autonomie du champ littéraire est ainsi relativisée par le lien qu'il entretient avec les idéologies entourant la nation. (Marcil, 2004 : 105)

En d'autres termes, si d'une part le champ littéraire québécois s'affranchit de l'influence française, de l'autre, son autonomie n'est que partielle. En fait, il finit par embrasser une forme inédite d'engagement socioculturel essentiellement basé sur la prise de parole identitaire et sous l'apanage de l'idéologie nationaliste.

Au début des années soixante, une nouvelle génération d'écrivains émerge avec la Révolution tranquille. Leurs ouvrages incarnent les premières réactions à une littérature imbibée de religion et de conservatisme. Les genres littéraires employés pour traiter des sujets tels que la revendication sociale et identitaire sont l'œuvre en prose, notamment le roman (nous citons à cet égard des auteurs tels que Réjean Ducharme, Hubert Aquin, Jacques Godbout, Marie-Claire Blais, Anne Hébert, Gabrielle Roy, etc.), la poésie (dont les personnalités incontournables de Gaston Miron et Michèle Lalonde, pour en citer quelques-uns) et le théâtre (avec Michel Tremblay qui introduit le joutil sur scène). Pareillement à ces genres littéraires, la République des lettres québécoises a acquis une bonne part de sa visibilité grâce à la création de nombreuses revues très engagées, dont *Parti Pris*, *Cité Libre* et *Liberté*.

Dans son étude du développement du champ littéraire au Québec après les années soixante, Dominic Marcil (2004) soutient que la province expérimente trois différents états du champ. Pour son analyse, il s'inspire de Bourdieu et de sa définition des trois états de champs littéraires possibles (notamment l'art social, l'art bourgeois et l'art pour l'art), postulée dans l'ouvrage *Les règles de l'art* (1992/1998). Selon Marcil, le premier état s'étendant entre 1960 et 1970, correspondrait à celui que Bourdieu appelle l'art social.

[...] [C]et art social n'en est pas un au sens strict du terme, c'est-à-dire lié à un parti politique et défendant les idéologies de celui-ci dans une fonction didactique, voire propagandiste. Il serait plutôt art *du* social au sens où il définit sa légitimité en tant qu'*agir* dans la population et pourfendeur de la mobilisation et de l'affirmation nationales. (Marcil, 2004 : 106, italique de l'original)

Les genres littéraires les plus représentatifs seraient le roman et l'essai (dont Gabrielle Roy, Pierre Vadeboncœur ainsi que Pierre Vallières seraient les écrivains les plus emblématiques). Le deuxième état du champ littéraire québécois, se développant vers les années soixante-dix, s'apparenterait à ce que Bourdieu définit comme l'art bourgeois, « c'est-à-dire un

art de consommation, de grande production, de divertissement et dont la légitimité se mesure par les ventes. » (Marcil, 2004 : 107). Ici, Marcil indique les romans, les radioromans, les téléromans ainsi que les œuvres dramatiques populaires comme les genres littéraires les plus symboliques (et parmi les auteurs il ne signale que Jean-Paul Desbiens). Enfin, le troisième état du champ littéraire québécois, le plus difficile à temporaliser, serait celui de l'art pour l'art.

Cette dernière portion du champ littéraire établit les classiques et les œuvres qui sont lus par des gens culturellement favorisés, l'élite intellectuelle et la classe artistique. La démarche de l'artiste et les valeurs esthétiques sont privilégiées comme principes de reconnaissance, ce qui en fait un art éloigné des clichés et généralement plus formaliste. En outre, il s'agit de l'état du champ qui se réclame le plus d'une autonomie par rapport aux autres activités sociales, dont se prévaut souvent la poésie [représentée par Claude Gauvreau et Paul-Marie Lapointe]. (Marcil, 2004 : 107)

Pour résumer, la Révolution tranquille témoigne de l'essor d'une pensée nationaliste progressiste en rupture totale avec les valeurs traditionnelles et passéistes de la société canadienne-française. Devenue québécoise, cette société nourrit l'ambition de redessiner l'image qu'elle désire projeter. C'est ainsi que la dimension aussi bien nationale que nationaliste de sa littérature devient le dénominateur commun de toute production culturelle, laquelle vise à promouvoir à la fois l'émancipation culturelle et le virage identitaire du Québec. Le premier pas à franchir pour atteindre ces deux buts consiste d'abord à valoriser la langue québécoise, notamment le jocal, lequel va favoriser le développement d'un canon littéraire national véhiculé dans une langue, elle aussi, « nationale ».

Cette revendication linguistique est donc liée à une forme de dénonciation, ce qui explique que l'utilisation du jocal en littérature soit à la fois l'expression paradoxale de la fierté identitaire, de la honte culturelle et de la pauvreté linguistique. (Fraisie, 2013 : 90)

À ce stade, le théâtre joue un rôle fondamental. Les années qui suivent le début de la Révolution tranquille voient la naissance d'un théâtre national québécois qui trouve ses précurseurs dans les dramaturges tels que Gratien Gélinas et Marcel Dubé. Dans son discours

sur l'importance de fonder un théâtre national et populaire tenu à l'Université de Montréal le 31 janvier 1949, Gratien Gélinas (1909 – 1999) prône la création d'une dramaturgie essentiellement inspirée de la réalité locale franco-canadienne. Afin que la culture québécoise cesse d'être dominée par les modèles littéraires imposés par la France et les États-Unis, Gélinas propose de s'abstenir de la mise en scène d'histoires narrant les traditions, les mœurs et les sociétés étrangères au Québec. L'écriture dramaturgique devrait donc s'efforcer de représenter « le plus directement possible le public même auquel ce théâtre s'adresserait » (Gélinas, 1949 : 35). Gélinas s'érige en porte-voix d'une approche réformatrice du théâtre, basée sur l'emploi d'une langue locale (ce qui ne signifie point succomber à la tentation du jocal), de sujets ainsi que de personnages populaires et nationaux.

Plus loin dans le même texte, Gélinas nomm[e] précisément le fondement identitaire de son approche théâtrale, en caractérisant ainsi le rapport à établir entre l'écriture dramatique et l'expérience collective : « cette union ne sera jamais aussi totale, en principe du moins, qu'entre un auteur et un public de la même essence, de la même souche, du même passé, du même présent et du même avenir. (David, 2010 : 16)

Dans la même veine, Marcel Dubé s'efforce de mettre en scène un théâtre réaliste ayant le Québec, ses habitants, sa culture et son histoire comme source d'inspiration. Donc, nous ne pouvons pas faire fi de la valeur sociale symbolisée par ce nouveau courant (à savoir le théâtre national et populaire) qui investit un Québec aux prises avec sa quête identitaire.

Les encouragements de Gélinas et de Dubé se concrétisent dans l'écriture dramaturgique de Michel Tremblay (1942 -). En 1968, Tremblay met en scène la pièce intitulée *Les Belles-Sœurs* qui marque le début du « nouveau théâtre québécois » (Bélair, 1973). Il s'agit d'une dramaturgie basée sur le réalisme de la forme, des sujets et de l'expression (l'emploi du jocal) qui mettent en lumière la condition de marginalisation politique, économique et culturelle à laquelle le Québec se trouve encore astreint (voir Hurley, 2011). En plus d'être réaliste, national

et engagé, ce théâtre-vérité encourage les Québécois à se réapproprier leur identité, à rechercher les traits de leur québécity, tout en échappant à l'assimilation culturelle. Bref, l'essor du nouveau théâtre québécois traduit, du moins en littérature, le besoin de démontrer que le Québec existe en tant que nation, culture et société et qu'il le fait en partant d'un travail sur la langue.

3.2. Les années quatre-vingt : essor de la littérature de migration

Les années quatre-vingt, celles où s'inscrivent les pièces miconiennes, sont caractérisées par un changement de cap important. Tout est en mouvement, mais comme Jean Cléo Godin & Dominique Lafon (1999) l'affirment,

[s]ur toute cette période qui commence en 1980, il n'existe à ce jour que des présentations brèves, dans les anthologies ou ouvrages généraux parus depuis 1995 et destinés principalement aux élèves du secondaire et du collégial. On ne trouve cependant aucun ouvrage consacré exclusivement au théâtre québécois de cette période et qui tente d'en dégager les caractéristiques propres, les événements les plus marquants, les œuvres les plus représentatives [...]. (Godin & Lafon, 1999 : 10)

D'après nos recherches, les informations concernant exclusivement le théâtre québécois des années quatre-vingt se résument à quelques ouvrages et documents gouvernementaux²⁸. Cela ne signifie pas pour autant que le genre théâtral ait perdu son importance dans le panorama littéraire. Au contraire, l'année 1980, « date charnière aussi décisive que le fut la création des *Belles-Sœurs* en 1968 » (Godin & Lafon, 1999 : 9), marque la défaite référendaire sur la souveraineté qui brise le rêve de nombreux Québécois de s'indépendantiser. Les effets de cette défaite seront bientôt visibles au théâtre aussi. Rappelons qu'à côté de ce genre, d'autres formes d'écriture se développent, comme la littérature de jeunesse en fait foi (Godin & Lafon, 1999).

²⁸ À ce propos, nous pourrions mentionner les collectifs dirigés par Bednarski & Oore (1997), Godin & Lafon (1999), Lafon (2001) et le texte rédigé par Lefebvre (2007) commandité par le Conseil québécois du théâtre.

Les premiers États généraux du théâtre québécois ont lieu en novembre 1981. Ils résument les changements ainsi que les expérimentations de ce genre que Lefebvre (2007) considère en mutation. En effet, on assiste à une dépolitisation du théâtre québécois, soit au délaissement du discours sociopolitique comme cadre de référence de la pratique théâtrale. Comme nous l'avons expliqué ci-dessus, avant 1980, le théâtre était fortement identitaire, nationaliste et engagé. Il visait la construction d'une identité collective réunie sous une langue commune, le joul. À la suite de l'échec du Référendum de mai 1980, le théâtre politiquement et socialement engagé disparaît presque complètement. De nouveaux sujets de nature plus intime (et moins sociopolitique) sont explorés. Ceux-ci sont : 1) l'identité sexuelle : on met en scène des pièces portant sur l'homosexualité (Churette, Bouchard et Dubois) (voir Gaudin & Lafon, 1999) ; 2) l'identité féminine : on assiste à la création de pièces habitées par des protagonistes uniquement femmes qui luttent pour l'égalité sociale entre les sexes (Laberge et Bouchard) (voir Gaudin & Lafon, 1999) ; et 3) l'identité familiale : mise en scène d'un système de représentations qui questionnent la cellule familiale traditionnelle. L'image de la famille change et le théâtre reflète cette évolution (Viau) (voir Gaudin & Lafon, 1999). Bref, « [l']affirmation identitaire se fait sur le mode de l'intime » (Godin & Lafon, 1999 : 200) et non du collectif. Cela est démontré aussi par la pièce *L'impromptu d'Outremont*, réalisée en 1980 par Tremblay, où le dramaturge abandonne à la fois le milieu prolétaire de Montréal qu'il remplace par un cadre plus bourgeois, et le joul. « Il faut abandonner l'usage exclusif du joul pour faire usage, aussi, d'une langue française plus conforme à la norme » (Tremblay, 1984, cité dans Godin & Lafon, 1999 : 52). Cependant, la disparition presque totale du joul des pièces ne se manifeste pleinement que dans le théâtre des années quatre-vingt-dix. Celui des années quatre-vingt témoigne plutôt d'une cohabitation du joul (employé pour traduire au Québec les

pièces étrangères) et du français (utilisé pour écrire des pièces « faites au Québec »)²⁹. En plus de Tremblay, d'autres jeunes dramaturges, tels que Chaurette, Ronfard, Maheu et Lepage, proposent une nouvelle écriture théâtrale. Cette écriture est caractérisée par une forte intertextualité. On continue de s'inspirer du théâtre shakespearien, mais on ajoute d'autres influences provenant du théâtre germanophone (Brecht et Kafka, dont on apprécie l'approche réaliste), et de l'Amérique latine (s'inspirant surtout de l'écriture romanesque et du réalisme magique de García Marquez). D'une part, cela manifeste l'ouverture du théâtre québécois à l'altérité. D'autre part, cela résume le sentiment de désorientation des Québécois à la suite des événements politiques. Solange Lévesque (1987) et Godin & Lafon (1999) parlent de la naissance d'un « théâtre d'errances », fait de personnages « qui cherchent en vain une orientation, une issue [...], en attente ou à la recherche d'un sens, d'une cause ou d'un problème bonheur » (Godin & Lafon, 1999 : 26). De surcroît, le théâtre des années quatre-vingt commence à explorer, et puis à privilégier, l'image et le corps au langage³⁰. Ce théâtre est à la recherche de sa définition, voire d'un style. En effet, cette décennie se caractérise aussi par l'insertion, dans le panorama culturel, de nouvelles façons de faire du théâtre, telles que les lectures publiques, les collaborations artistiques, les rencontres du public avec les artistes, les comédies musicales et, non des moindres, l'organisation de nouveaux festivals, comme le *Transamérique* (FTA) en fait preuve. Ces derniers ont le mérite de faire connaître les pratiques théâtrales québécoises à l'étranger et, en même temps, de relire le répertoire classique (comme Racine, Eschyle, Sophocle, etc.) d'une optique moins engagée. Les années quatre-vingt marquent aussi la naissance d'une dramaturgie pour les enfants et les adolescents (Lebeau,

²⁹ À cet égard, Godin & Lafon (1999 : 52) citent l'exemple de Michel Tremblay qui utilise le joul pour traduire et le français normatif pour rédiger ses propres pièces.

³⁰ Ces aspects seront explorés de manière plus approfondie dans le théâtre des années quatre-vingt-dix.

Lavigne, Dubé et Da Silva) qui privilégie la dimension onirique (Tremblay et les écrivains migrants comme Micone et Farhoud). Enfin, bien que cette décennie se caractérise surtout par un théâtre désengagé, « un discours social ressurgit chez certains metteurs en scène » (Féral, 2001 : 232) qui partagent tous l'expérience migratoire.

La représentation de la diversité culturelle dans le théâtre québécois doit être située dans le contexte plus large des reconfigurations de l'espace identitaire appelées par la Révolution tranquille, elle-même emportée dans les dérives de la postmodernité et du pluralisme. (Godin & Lafon, 1999 : 214)

Ces dramaturges sont Marco Micone - qui fait ici figure de pionnier - et Abba Farhoud³¹.

Le champ littéraire québécois étant ouvert à l'expérimentation de nouvelles formes d'écritures, les dramaturges issus de la migration y trouvent une terre semi-vierge pour introduire des sujets proches de leur expérience individuelle et expérimenter leur langue hybride. Si les dramaturges issus de la migration réussissent à se positionner dans le champ littéraire québécois des années quatre-vingt, c'est parce que le Québec passe d'un champ littéraire essentiellement développé autour d'un noyau central qui est l'éloge du nationalisme, à un champ caractérisé par une pluralité de centres. Ils profitent donc d'une ouverture du champ pour insérer le sujet de la migration. Ce dernier n'a pas encore de normes rédactionnelles ni linguistiques. Étant des pionniers, les dramaturges peuvent les établir assez librement et orienter ainsi les règles de ce genre d'écriture qui sera connu, quelques années plus tard, sous le nom de « littérature de migration » ou d'« écriture migrante ». D'après Berrouët-Oriol & Fournier (1991) :

[L]es **écritures migrantes** forment un microcorpus d'œuvres littéraires produites par des *sujets migrants* : ces écritures sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par un référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction. (Berrouët-Oriol & Fournier, 1991 : 17, en gras dans l'original)

³¹ Wajdi Mouawad en fera partie depuis 1990.

L'écriture migrante, expression forgée en 1986 par l'écrivain-penseur haïtien Robert Berrouët-Oriol, est devenue l'un des emblèmes de la littérature québécoise de la fin du XX^e siècle. L'enjeu de cette époque étant « la capacité du champ littéraire québécois d'accueillir l'autre voix, les voix d'ici, venues d'ailleurs, et, surtout, d'assumer à visière levée qu'il est travaillé, transversalement, par des voix métissées » (Berrouët-Oriol, 1986-87 : 20), l'écriture migrante incarne un courant d'hybridité culturelle qui « reconnaît une multiplicité des savoirs prenant des configurations diverses et variées » (Simon, 1999 : 46). Cette hybridité est visible au niveau de la langue, des sujets traités, des références culturelles proposées, et elle évoque chez le lecteur un va-et-vient mental qui raccourcit la distance entre l'ici, soit le Québec, et l'ailleurs, à savoir la terre d'origine des écrivains issus de la migration. Bien que l'épanouissement de l'écriture migrante ait inquiété les critiques (Nepveu, 1988 : 215) à ses débuts, car ils y appréhendaient un vent nouveau risquant de détrôner la production littéraire indigène en tant que matrice de l'expression de la réalité québécoise, la première finit par devenir partie prenante de la deuxième. Dans son étude de la genèse de l'écriture migrante au Québec, Daniel Chartier (2002 ; 2008) maintient que celle-ci :

représente plutôt dans l'histoire de la littérature québécoise un courant littéraire qu'il faut distinguer de concepts qui lui sont apparentés : la littérature ethnique, qui renvoie à des éléments biographiques liés à l'apparence culturelle, sans qu'il y ait pour autant nécessité d'un passage migratoire ; la littérature de l'immigration, un corpus thématique qui traite des problématiques migratoires ; la littérature de l'exil, qui peut prendre, selon le cas, la forme de la biographie, de l'essai ou du récit du voyage ; la littérature de diaspora, œuvres produites par l'institution littéraire du pays d'origine ; la littérature immigrante, corpus socioculturel transnational des écrivains qui ont vécu cette expérience traumatisante, mais souvent fertile de l'immigration et enfin, la littérature migrante, qui se définit par des thèmes liés au déplacement et à l'hybridité et par des formes particulières, souvent teintées d'autobiographie, et qui est reçue comme une série dans la littérature. (Chartier, 2002 : 305)

Chartier soutient de plus qu'indépendamment du label qu'on lui accole, l'écriture produite par des écrivains étrangers déclenche, chez les critiques, deux pistes de recherche. La première serait axée sur l'étude de l'écriture migrante entendue

comme le prolongement d'une longue histoire [de migration] qui a façonné les frontières et les marges de la vie littéraire et de la littérature québécoise et qui permet d'en comprendre la constitution. (Chartier, 2002 : 305)

La deuxième, en revanche, semblerait orientée vers l'exploration de la problématique, à savoir la migration, élargie à d'autres perspectives comme la démographie, la sociologie, et la traductologie dans le cas qui nous occupe.

De nouveaux champs d'exploration se sont ouverts tant par l'immigration littéraire que par les écritures migrantes, telles l'évolution des provenances des écrivaines, la problématique liée à l'utilisation des langues française, anglaise ou yiddish, la pratique des genres ainsi que les possibilités de traductions ; toutes ces questions introduisent des problématiques restées jusque-là inexplorées. La liste des maisons d'édition, des périodiques et organismes culturels fondés par les écrivains émigrés démontre aussi une implication qu'il ne faudrait pas ignorer. (Chartier, 2008 : 80)

Marco Micone a indéniablement contribué par ses ouvrages à la floraison de l'écriture migrante et en a même été l'un des précurseurs, surtout en ce qui a trait au théâtre de migration. Il nous faut toutefois mentionner que le moment historique s'est avéré des plus propices à l'éclosion de cette créativité. En effet, le Canada adopte en 1971 une politique du multiculturalisme fédéral (c'est-à-dire de la connivence, de la tolérance et du respect mutuel des cultures sans pour autant en exiger l'interaction), laquelle favorise le flux migratoire. Le Québec, terre d'accueil pour les immigrants depuis trois siècles, se méfie de cette politique multiculturelle et propose plutôt le pluralisme culturel qui est censé favoriser l'interaction sans aucunement viser l'assimilation, la marginalisation des groupes minoritaires et donc la prolifération « de

multiples solitudes sans aucun lien entre elles » (Bissoondath, 1995 : 203)³². Il va sans dire que Micone encourage l'adoption du pluralisme culturel, car il favorise la libre circulation de sa parole et l'intégration des immigrants à la société d'accueil. S'il fallait insérer Micone dans l'évolution du développement du champ littéraire au Québec évoquée par Marcil (2004), nous dirions que sans doute, il occupe le premier, celui de l'art *du* social (voir ci-dessus).

Ce contexte phénoménologique très effervescent a tantôt marqué la naissance d'un nouveau champ littéraire au Québec, tantôt inspiré considérablement la production miconienne, qui se révèle sensible aux divers bouleversements dont nous avons fait état ci-dessus. Son approche même de l'écriture est initialement liée à l'expérience de la migration, à la difficulté des immigrants de s'intégrer au pays d'accueil et de s'affirmer en société. Comme Novella Novelli (2000) le souligne à la suite d'un entretien avec l'auteur même,

Marco Micone nous rapporte l'histoire de l'émigration italienne en Amérique du Nord : un groupe de migrants subit des conditionnements économiques et paye le prix fort de la rétorsion politique liée essentiellement à des pouvoirs économiques ; l'Italie se débarrasse de ses paysans des régions pauvres pour éviter des rébellions, puis encourage la fascination pour le modèle anglo-saxon qui installe durablement son empire économique et culturel sur l'ensemble de la planète ; le groupe de migrants est désorienté par la nécessité de préserver sa culture et d'intégrer la culture d'accueil qui le maintient néanmoins dans l'indigence sociale et culturelle. Ce qui a sauvé Marco Micone, c'est, paradoxalement, l'observation des conflits entre la culture francophone et la culture anglo-saxonne, comme si les francophones lui fournissaient un autre modèle de lutte, comme groupe minoritaire interposé, contre le groupe dominant. Ce qui l'a sauvé surtout, c'est la lecture, la littérature, son mentor en matière d'éducation politique, sociale et culturelle. La littérature puis l'écriture, la traduction comme biais et comme intégration culturels, constituent le fonds de sa nouvelle culture, une culture trilingue, ouverte sur le monde contemporain comme gardienne du passé italien, voire européen. C'est sans doute la plus grande leçon, le plus bel exemple de construction de l'identité à partir de la littérature [...]. (Novelli, 2000 : 164)

En entretien, Micone raconte comment la lecture du roman *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1945) à l'âge de vingt ans a suscité une forme d'identification :

³² Pour tout approfondissement sur la question de l'évolution de l'histoire de l'immigration littéraire au Canada et plus particulièrement au Québec, nous renvoyons le lecteur à l'analyse des articles de Daniel Chartier (2002 ; 2008) et de Robert Berrouët-Oriol & Fournier (1991).

[c]’est à ce moment-là que j’ai compris ce qu’était une ville [Montréal] nord-américaine, où il y avait des Québécois francophones, et où je retrouvais une classe ouvrière qui ressemblait à ma famille. J’ai commencé à me sentir un peu chez moi en lisant ce roman, et ensuite, quand j’ai lu d’autres œuvres qui parlaient de la ville de Montréal, de la société québécoise en général, et aussi du territoire [...]. Ces livres [...] sont en quelque sorte les piliers sur lesquels j’ai bâti mon identité, une identité sur laquelle, à cette époque-là, je ne réfléchissais pas. (Micone, entretien avec Novelli, 2000 : 166)

Micone milite dans le Parti québécois et se mobilise contre « la manipulation subie par la communauté italienne de la part de ceux qui avaient intérêt à ce qu’elle demeure marginalisée, en quelque sorte ‘ghettoisée’ » (Novelli, 2000 : 168). Néanmoins, ce ne sont pas seulement les contextes socioculturel et historico-politique, son expérience individuelle ainsi que sa passion pour la littérature engagée qui ont guidé la prise de parole de Micone. L’élément déclencheur survient quand Micone commence à enseigner la langue et la littérature italiennes dans un cégep fréquenté presque entièrement par des jeunes Italiens. Conscient de l’ignorance de ceux-ci envers leur culture source, Micone monte un cours axé sur la paysannerie, la sociologie marxiste, l’histoire de la migration italienne au Canada. C’est à ce moment-là que Micone s’aperçoit que « le Sud de l’Italie avait été colonisé par le Nord, comme le Québec avait été colonisé par les Anglo-Saxons du Canada » (Novelli, 2000 : 170) et qu’il y avait donc un parallélisme entre l’histoire italienne et celle du Québec. Ses séances scolaires se transforment en débats politiques où Micone finit par inciter ses étudiants à fréquenter les écoles francophones, et invite les jeunes filles à s’émanciper et à s’inscrire « plutôt dans des facultés de droit ou de médecine » (Novelli, 2000 : 169). C’est pendant ses cours, qui se transforment en véritables laboratoires de réflexion sur la migration, que Micone façonne la notion de culture immigrée.

Quant à la décision d'entamer un projet d'écriture, Micone souligne, toujours en entretien, qu'il s'est déroulé en deux étapes : d'abord l'écriture polémique (soit journalistique) et ensuite celle de fiction. Il affirme :

[...] quand j'ai vu Ionesco et surtout quand j'ai appris qu'il était d'origine roumaine et qu'il avait vécu en Roumanie quelques années et ensuite en France, je me suis dit que si un Roumain peut apprendre l'anglais et le français assez bien pour écrire dans ces deux langues, je pouvais faire la même chose [...]. J'ai donc commencé à penser qu'un jour je pourrais écrire. [...]. J'ai commencé à écrire en secret, quand j'étais étudiant, pour le plaisir [...]. J'ai donc écrit des pastiches d'œuvres de Ionesco, j'ai essayé de monter une pièce, mais je trouvais que je n'avais rien à dire. C'est à partir du moment où j'ai commencé à enseigner au Collège Vanier l'histoire de la migration, que j'ai connu des jeunes autour de moi et que j'ai vu dans quelles eaux troubles ils vivaient du point de vue identitaire, alors je me suis dit qu'il fallait que j'écrive sur ce sujet. (Micone, entretien avec Novelli, 2000 : 176-177)

Pour résumer, Micone ouvre un débat sur la question de la migration italienne au Québec³³ dans des articles puis au théâtre. Cela lui confère le titre de premier écrivain d'origine italienne à avoir contribué à l'élargissement du « nouveau théâtre québécois » par le développement d'un nouveau volet ou sous-champ entièrement axé sur la migration italienne. Daniel Chartier (2008) précise que Micone, surtout avec sa pièce *Gens du silence*, « sert de borne chronologique aux historiens, qui y voient l'une des premières œuvres de la culture migrante : son œuvre donc s'inscrit dans un courant nouveau, dont il symbolise le point de départ » (Chartier, 2008 : 85). Qui plus est, Micone commence par écrire des pièces théâtrales pour deux raisons. Premièrement, parce qu'il bénéficie d'une formation en dramaturgie. Deuxièmement, à cause de son insécurité linguistique. En fait, il maintient que pour tout étranger faisant ses premières armes avec l'écriture, le genre dramaturgique est certainement plus accessible que celui du roman (Micone, 2011).

³³ Pour tout approfondissement sur l'histoire de la migration italienne au Canada et au Québec, nous renvoyons le lecteur à la consultation des ouvrages suivants : *Families, lovers, and their letters: Italian postwar migration to Canada* de Sonia Cancian (2010); *Les Italiens au Québec* de Claude Painchaud & Richard Poulin (1988); *Étude d'un mouvement migratoire: l'immigration italienne au Québec (1931 – 1971)* de Nicole Malpas (1984).

4. L'ÉTAT DE LA RECHERCHE SUR L'ÉCRITURE MICONIENNE

Dans cette section, nous présentons brièvement la production de Micone en tant qu'écrivain, puis offrons un état de l'art de la critique se rapportant à ses écrits. Nous partons de 1982, date de la première publication de la pièce intitulée *Gens du Silence*.

Les pièces théâtrales, notamment *Gens du Silence*, *Addolorata* et *Déjà l'agonie*³⁴ narrent l'histoire de trois générations d'immigrants. La première insiste sur l'expérience initiale de la rupture, soit le départ de l'Italie, le sens du déracinement qui en découle et, finalement, la transplantation problématique dans la société d'accueil. L'histoire se déroule à Chiuso, un ghetto montréalais qui, comme le mot en italien le suggère, évoque un village clos et fermé où habite la famille protagoniste du drame, aux prises avec la marginalisation et la ghettoïsation des immigrants à Montréal amplifiée aussi par leur insécurité linguistique. La deuxième pièce se concentre sur la deuxième génération et le clivage entre le souvenir de la culture italienne héritée et la réalité québécoise. Cette pièce explore aussi la condition de la femme immigrante dans le ghetto, son rapport problématique à la figure masculine (le père et le mari) et son désir d'émancipation. Cette pièce met aussi en lumière les préjugés sexistes et racistes ainsi que les problèmes socioéconomiques liés à l'exploitation des ouvriers immigrés. La troisième pièce aborde la question de la double impossibilité, à savoir celle du retour à la patrie d'origine et, en même temps, de son oubli, où tous les personnages « entretiennent un rapport obligé au village d'origine, sans pourtant pouvoir y (re)vivre » (L'Hérault, 2003 : 197). Par le biais de l'histoire d'amour entre une Québécoise et un Italien de deuxième génération, Micone interroge la

³⁴ Ces trois pièces ont été republiées dans un recueil intitulé *Trilogia* en 1996.

problématique des appartenances et des identités culturelles au Québec, mais surtout, il met en scène la réalité socioculturelle des individus qui vivent entre deux cultures.

Trilogia rassemble ces trois pièces dans une version légèrement modifiée. L'assemblage confère plus de linéarité et d'uniformité à l'ouvrage qui représente ainsi une triple variation sur le thème de la double impossibilité, notamment celle du retour à la terre natale et celle de son oubli.

Babele, une pièce en un acte, narre l'histoire d'une famille immigrée du Molise (Italie du Sud) qui reçoit la visite d'un jeune garçon québécois intéressé à louer un de ses appartements. Ici, Micone crée une langue hybride afin de montrer comment un idiome peut varier d'une génération à l'autre et être à la fois un point d'union et de tension au sein d'une ou plusieurs communautés.

Dans le poème *Speak What*, qualifié tantôt de parodie, tantôt de pastiche (Hurley, 2011 : 106) de *Speak White* (1970) de Michèle Lalonde, Micone essaie de redorer l'image que les Québécois ont des immigrants. Il s'agit d'un poème engagé où l'écrivain fait dialoguer un immigré avec un interlocuteur imaginaire québécois. Dans ce poème, Micone fraternise avec les Québécois dans leur lutte contre le risque d'assimilation culturelle et linguistique. Tout comme les Québécois, les immigrants sont engagés dans la survie de leur identité. Micone cherche à démontrer que les immigrants n'incarnent ni un obstacle ni un danger à la quête identitaire des Québécois. Bien au contraire, par leur volonté de s'intégrer et de parler la langue française, ils jouent le rôle d'alliés désireux de contribuer à la (re)définition de l'idéal de québécoisité.

Les thématiques mentionnées ci-dessus sont reprises dans le récit biofictionnel et recueil hybride *Le figuier enchanté* qui, basculant entre l'essai et la fiction, propose une véritable analyse du processus migratoire où le *je* auctorial s'exprime en passant par la voix de tous les

personnages habitant les quatorze chapitres. L'expérience solipsiste de l'auteur remonte à la surface à travers le tissu polyphonique du texte. De plus, Micone essaie d'expliquer et de décrire en quoi consiste l'expérience migratoire. Ce recueil devient donc l'espace littéraire où aborder de nouveau les thèmes du déracinement, de l'enracinement, de l'existence au Québec d'une minorité culturelle italienne à la recherche de son identité. Micone insiste finalement sur la nécessité de promouvoir une politique visant l'intégration saine et harmonieuse des immigrants à la société d'accueil.

La critique produite autour de l'œuvre miconienne se divise en trois volets : la définition de son écriture, ainsi que les critiques littéraire et linguistique. Nous commençons par présenter comment les différents critiques ont interprété l'écriture miconienne, en la qualifiant tantôt d'ethnique, tantôt d'hybride ou de métisse.

4.1. La définition de l'écriture miconienne

Trois critiques en particulier ont tenté de définir l'écriture miconienne : Joseph Pivato (1996), Sherry Simon (1997, 1999) et Pierre L'Hérault (1996 ; 2003 ; 2006). Ces auteurs ont en commun de s'être intéressés à l'écriture de migration et ont écrit bon nombre d'articles sur la production littéraire de Micone.

D'après Joseph Pivato (1996), la production littéraire de Micone, comme celle des autres écrivains italo-canadiens, est une écriture ethnique. Par ethnique, Pivato désigne l'écriture qui parle d'une minorité culturelle et linguistique, et qui est produite par un membre de cette minorité. Plus précisément, l'écriture ethnique italo-canadienne représente toute production littéraire où les auteurs provenant du bassin méditerranéen prennent la parole pour narrer, au

nom de la communauté italienne, l'expérience de la migration au Canada. Ces écrivains ont en commun quatre éléments principaux : l'origine, les sujets envisagés, le travail sur la langue et le rôle joué au sein de la communauté. Ils partagent l'origine italienne, car ils sont tous des émigrés de première ou de deuxième génération. Les sujets envisagés sont très semblables, car ils privilégient des thèmes comme la difficulté de s'intégrer à la société d'accueil, la quête identitaire et la déperdition linguistique. La langue qu'ils utilisent pour aborder ces problématiques est en général un mélange de français ou d'anglais avec des expressions dialectales de l'italien et de l'italien standard. Parfois, les trois langues se côtoient dans la même scène, comme c'est le cas de Micone dans sa trilogie. Enfin, ils jouent le rôle de porte-voix de leur communauté qui s'exprime par la plume de ces auteurs. Comme Pivato l'affirme, ils sont devenus « the authority voices for these immigrant communities » (Pivato, 1996 : 3), soit les voix autorisées à parler au nom de la communauté. Par leur éducation, ils ont acquis le pouvoir de représenter littérairement et socialement les émigrés, leur vie et leurs souffrances. Les écrivains ethniques n'écrivent pas seulement pour communiquer avec la société d'accueil, mais surtout pour être compris par leur communauté. C'est pourquoi ils utilisent une langue hétérogène où le français et l'anglais se mélangent avec l'italien. D'ailleurs, les sujets abordés par les écrivains ethniques s'inspirent de l'expérience directe des émigrés. Il faut donc que la langue reflète leur façon de s'exprimer dans la réalité. Selon Pivato, cela entraîne deux conséquences. En premier lieu, l'emploi d'une langue hétérogène fait que tantôt la société d'arrivée, tantôt la communauté italienne s'engage dans un processus de traduction constant. Autrement dit, pour comprendre ce que les ouvrages des auteurs ethniques narrent, la société d'accueil et les émigrés doivent traduire les mots et les expressions qui ne font pas partie de leur langue maternelle. Ce faisant, les émigrés commenceraient à s'intégrer (du moins

linguistiquement) à la société d'accueil, et les Canadiens aux nouveaux arrivés. Deuxièmement, l'emploi d'une langue hétérogène, soit résultant d'un mélange de plusieurs codes linguistiques, incarne pour Pivato le trait authentique de l'écriture ethnique. Il affirme que la représentation de la différence culturelle par l'insertion de termes et d'expressions italiens pour raconter l'expérience de la migration déterritorialise la langue dominante. Pivato utilise le terme 'déterritorialisation' dans le sens que Gilles Deleuze & Felix Guattari (1975) lui donnent, c'est-à-dire d'une langue, en l'occurrence le français ou l'anglais, qui est « propre à d'étranges usages » (Deleuze & Guattari, 1975 : 30). Pivato tient d'ailleurs à stipuler que ce n'est pas seulement la langue dominante qui encourt des modifications, mais l'italien aussi. Ce dernier se transforme au contact de la langue dominante jusqu'à devenir un idiome différent de l'italien parlé en Italie. Pivato affirme aussi qu'une écriture ethnique est une écriture engagée. Dans le cas de Micone et des auteurs italo-canadiens, la dimension politique de leur littérature est partie prenante de leur décision de prendre la parole. Ils écrivent afin que les émigrés soient écoutés et qu'ils puissent s'intégrer. Pivato ajoute aussi que dans les derniers temps, les écrivains ethniques ont été critiqués pour avoir réalisé des ouvrages trop collés à la réalité, qui n'explorent pas de nouvelles formes d'écriture et qui tentent de promouvoir une littérature non canonique. D'après lui, les écritures ethniques ne visent pas à défier le canon littéraire canadien en proposant des histoires où les personnages sont des « sujets décentrés » (Pivato, 1996 : 9, notre traduction), soit des émigrés dont la langue est hétérogène. Il s'agit d'une écriture qui vise à construire l'identité en devenir de l'immigré au Canada.

Pour résumer, d'après Pivato, la production miconienne peut être définie comme ethnique, car elle est engagée et réaliste ; car la langue est hétérogène et l'insertion dans le texte de mots italiens déterritorialise la langue dominante ; et finalement, parce que Micone parle au

nom d'une collectivité, soit la communauté italienne, afin que « ces gens du silence ne restent plus en silence » (Pivato, 1996, notre traduction). Nous avons remarqué que la définition que Pivato donne de l'écriture ethnique rejoint celle que Deleuze & Guattari donnent de la littérature mineure. En fait, dans l'ouvrage intitulé *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), ils affirment qu'une littérature mineure est une littérature qui possède trois caractéristiques principales. Tout d'abord, elle

n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. (Deleuze & Guattari, 1975 : 29)

Leur conception de la langue rejoint celle de Gayatri Spivak (1992) et de Maria Tymoczko (2007) vingt ans plus tard. Par la notion de défamiliarisation, Spivak et Tymoczko entendent l'usage en traduction (et en tout type de création littéraire au sens large) de termes, d'expressions ou de structures grammaticales qui dévient des normes de la langue cible, afin de produire, chez le lecteur, un sens d'étrangeté linguistique. Le second caractère de la littérature mineure est sa nature engagée, de telle sorte que les sujets abordés affichent toujours une teneur politique. Enfin, le troisième caractère correspond à la valeur collective de cette écriture : « l'écrivain tout seul constitue déjà une action commune [...] [et] la littérature se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective » (Deleuze & Guattari, 1975 : 31). On voit donc que la définition que Pivato donne de l'écriture ethnique s'éloigne peu de la définition que Deleuze & Guattari fournissent de la littérature mineure. La seule distinction réside dans le fait que l'écriture ethnique est une écriture réaliste. Toutefois, la raison pour laquelle Pivato parle d'écriture ethnique et non de littérature mineure, en relation à la production miconienne, demeure incertaine.

Sherry Simon (1997) reconnaît en Micone le demiurge d'un nouveau corpus littéraire narrativisant les conflits familiaux, le féminisme, le plurilinguisme, la question migratoire et la quête identitaire. Ces thématiques, ajoute-t-elle, découlent d'une tradition théâtrale héritée de Bertolt Brecht (pour le choix de personnages symboliques, l'emploi de l'humour et l'analyse sociale effectuée), d'Eugène Ionesco (pour ce qui a trait au thème de l'incommunicabilité humaine dans le théâtre de l'absurde), et finalement, de Marcel Dubé (avec qui Micone partage l'idéologie marxiste qui le pousse à raconter le monde du point de vue de la classe ouvrière). En plus de reconnaître le caractère social et politique du travail de Micone, elle s'attache au rôle que la langue joue dans ses ouvrages.

Pour Micone, maîtriser une langue équivaut à la possibilité d'imposer sa propre pensée en société. Dans un article publié en 1985 et intitulé « Speaking with Authority : The Theatre of Marco Micone », Simon définit la production miconienne comme une écriture ethnique parce que la réflexion sur la langue y occupe une place d'honneur. Pour Simon, le travail sur la langue incarne un trait typique de l'écriture ethnique. La langue, d'après la chercheuse, donne un sens et une forme à la réalité. Toutefois, et peut-être sous l'influence de la parution des ouvrages *The Location of Culture* d'Homi Bhabha (1994) et *Introduction à une poétique du divers* d'Édouard Glissant (1995), Simon cesse (à partir de la publication de son texte intitulé *Hybridité culturelle* en 1999) de parler d'écriture ethnique en relation avec Micone et adopte la définition d'écriture hybride. L'hybride est, pour Simon, l'unité formée par deux éléments hétérogènes. L'hybridité représente la rencontre de deux cultures qui se mélangent en créant du nouveau à la fois prévisible et imprévisible (Simon, 1999). Cependant, cette rencontre et ce mélange n'annulent guère les traits et les caractéristiques propres aux deux cultures. Leurs traces demeurent encore visibles. L'hybridité, qui n'est pas du tout une fusion, s'apparente au syncrétisme, à la créolité

et au métissage, mais elle garde la marque de la différence qui les sépare (Simon, 1999). Le syncrétisme est une fusion, par exemple des traits culturels, qui engendre une nouvelle synthèse, alors que l'hybridité ne correspond pas à une synthèse qui crée une nouvelle culture « achevée » (Simon, 1999 : 31). Dans le même ordre d'idées, l'hybridité se différencie de la créolité et du métissage, car ces dernières présupposent que de la rencontre de deux cultures naissent de nouvelles identités durables (Simon, 1999). L'hybridité, comme Simon le souligne, ne correspond point à un état fixe, elle est plutôt une condition *in fieri*, transitoire, c'est-à-dire une phase qui donnera lieu à de nouvelles formes culturelles. Partant, l'hybridité refuse l'homogénéisation et l'aplatissement des différences, et en même temps, l'hyperdifférenciation, soit « la réethnicisation, l'intégrisme ou la xénophobie » (Simon, 1999 : 32). Pour Simon l'hybridation existe depuis toujours, mais elle s'est accentuée par le biais du (post)colonialisme et des phénomènes de migration et de la diaspora. La colonisation ainsi que la migration créent des zones de contact, soit des lieux où les différentes cultures se rencontrent et se mélangent. Pour Bhabha (1994), ce lieu coïnciderait avec 'le tiers espace' (Bhabha, 1994 : 36), c'est-à-dire la zone de la négociation, de l'échange et de la contestation qui produit une « culture translationnelle qui court-circuite les schémas de l'altérité pour exprimer la dérive des identités contemporaines » (Simon, 1999 : 40). On parlerait donc d'un espace de création culturelle à même d'exprimer le caractère incomplet et temporaire des identités.

À propos de la production des auteurs émigrés au Canada, tels que Marco Micone, Abraham Moses Klein, Dany Laferrière, Régine Robin, etc., Sherry Simon parle d'écriture hybride. D'après la chercheuse, une écriture se définit comme hybride lorsque les signes culturels se rencontrent de manière inhabituelle, quand les répertoires tenus toujours séparés se juxtaposent et finalement, lorsque cette rencontre donne naissance à des néologismes, ou plus

généralement, à une nouvelle langue (Simon, 1999 : 46). Selon Simon, Micone entre dans la catégorie des écrivains ayant recours à des stratégies d'hybridation, car pour parler de Montréal et de sa communauté italienne, il a inventé des variantes linguistiques du français, et il a nourri la littérature québécoise de nouveaux imaginaires. Il a donc, par sa dramaturgie, son poème et son récit biofictionnel promu la rencontre de différents répertoires culturels qui a donné lieu à une nouvelle langue et culture. Son écriture regorge de dissonances linguistiques et d'interférences qui produisent « des effets de traduction » (Simon, 1999 : 45). Ses textes reflètent des effets esthétiques liés à la zone de contact frontalière où il se situe, comme en témoigne son emploi d'un vocabulaire disparate, d'une syntaxe inhabituelle, la présence d'interférences culturelles et linguistiques et une certaine faiblesse dans la maîtrise de langue adoptée (soit le français). Comme Simon le souligne, Micone est pleinement conscient de l'hybridité que crée son écriture et, au lieu de la dissimuler, il en fait le levier principal de sa poétique. Pour résumer, d'après Simon, les littératures de migration et d'exil, à savoir les ouvrages qui narrent le déplacement et la relocalisation, sont de véritables « incubatrices » (Simon, 1999 : 53) de langues et de cultures mixtes, donc de vrais foyers d'hybridité. L'écriture hybride, laquelle se distingue par l'emploi de formes linguistiques inhabituelles, n'est ni imparfaite ni inférieure à d'autres écritures. Au contraire, elle incarne pour tout auteur une occasion de construire « de nouveaux signes d'identité annonçant la 'culture de la traduction' » (Simon, 1999 : 54). Nous partageons la vision de cette critique. Nous estimons que la définition qu'elle donne de l'écriture hybride saisit bien les enjeux et la portée de la production littéraire de Micone et de son écriture « en attente » d'être traduite.

Pierre L'Hérault (2003), enfin, qualifie la production littéraire miconienne de « métisse », sans toutefois véritablement préciser le sens qu'il donne à ce concept. Édouard Glissant (1995), dont il aurait pu s'inspirer, met de l'avant sa préférence pour le terme « créolisation » sur celui de métissage. Il le privilégie, car il conçoit la créolisation comme une relation d'échange entre des éléments culturels de valeur égale. Cela veut dire qu'un système culturel et linguistique ne prédomine pas sur l'autre. D'après Glissant, la créolisation produit de l'inattendu et c'est sur ce point qu'elle se distingue du métissage où l'on peut prévoir, voire calculer les résultats du mélange des cultures. Pour Simon (1999), le métissage, différemment de l'hybridité, se fonde sur la rencontre des cultures qui donnent lieu à une nouvelle identité durable. Par contre, Laplantine & Nouss (1997), dans l'ouvrage *Le Métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, fournissent une vision quelque peu différente. D'après eux, le métissage n'est ni un mélange, ni une cohésion, ni une fusion, ni un syncrétisme, ni une disparition des différences. Il ne possède pas non plus une identité stable et définitive. Le métissage est la confrontation, le dialogue, la reconnaissance de l'altérité en soi-même. D'après eux, c'est un phénomène en perpétuelle évolution, qui ne se fixe jamais définitivement et décourage toute tentative de définition. « La grande et seule règle du métissage correspond en l'absence de règles. Aucune anticipation, aucune prévisibilité ne sont possibles » (Laplantine & Nouss, 1997 : 5-6). Il est à la fois échange et partage qui transforment les cultures et les interlocuteurs sans aboutir à une conciliation ou à un effacement des différences. C'est « la reconnaissance de la pluralité de l'être dans son devenir » (Laplantine & Nouss, 1997 : 22). Toutefois, le métissage ne correspond guère à une identité. Il n'est pas non plus altérité, mais à la fois identité et altérité entremêlées. Pour Laplantine & Nouss, le polyglottisme est une forme de métissage linguistique. Pensons aux auteurs bilingues qui adoptent plusieurs langues

d'écriture comme Samuel Beckett, Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, etc. Ce sont des écrivains métissés, car leur écriture vise à traduire « les réalités d'une identité contemporaine multiple et polymorphe » (Laplantine & Nouss, 1997 : 32). Cela dit, on peut se demander en quoi la notion de métissage développée par Laplantine & Nouss se différencie du concept d'hybridité mobilisé par Simon. Laplantine & Nouss expliquent dans leur ouvrage que le métissage est plus auditif, c'est-à-dire musical. Autrement dit, ce phénomène s'avère surtout en musique. Ils tentent d'expliquer le métissage en le comparant à la symphonie. Tout comme une symphonie où « tout est donné en même temps, mais ce tout ne cesse de se transformer » (Laplantine & Nouss, 1997 : 25), le métissage lui aussi doit garantir que chaque élément conserve son identité, sa définition en même temps qu'il s'ouvre à l'autre. Laplantine (1999) affirme dans un entretien que « le métissage, ce sont ces mouvements très rares qui surgissent avant que ne reprenne le ciment identitaire » (Laplantine, 1999 : 39). Cela dit, on comprend alors que l'hybridité peut être une forme d'identité pour l'émigré, le métissage ne l'est point.

Nous estimons que la notion de métissage, que ce soit celle définie par Glissant ou Simon, ou celle développée par Laplantine & Nouss, ne s'applique pas à la production miconienne pour deux raisons. Premièrement, parce que comme Glissant l'affirme, le résultat du métissage est prévisible et, selon Simon, durable. Par contre, la littérature miconienne démontre que la rencontre entre les cultures québécoise et italienne crée un mélange inattendu, une nouvelle identité destinée à se modifier. Deuxièmement, car le métissage correspond à un état en évolution constante qui n'aboutit jamais à une identité. Par contre, les ouvrages de Micone mettent en scène la rencontre des cultures. De leur mélange surgit une nouvelle identité italo-québécoise. La définition d'écriture ethnique n'est pas non plus adéquate, car comme Simon Harel (2005) le souligne : « [...] Italo-Québécois writers refuse, in their writing, all forms

of communitarianism, of ethnic classification. [...] These writers refuse all forms of solipsism » (Harel, 2005 : 228).

Enfin, comme nous avons remarqué un certain flou terminologique dans les articles sur Micone (où son écriture est définie tantôt comme hybride, tantôt comme métisse ou ethnique), pour les raisons exposées ci-dessus, nous privilégierons le concept d'hybridité.

4.2. La « langue » de Micone vue par les critiques

Pour plusieurs chercheurs, étudier les ouvrages de Micone signifie avant tout explorer son usage de la langue. La critique littéraire autour de l'œuvre miconienne est riche. Nous tentons de résumer ci-dessous l'essentiel de ces travaux. Il s'agit des publications de Fulvio Caccia (1985), Joseph Pivato (1991), Sherry Simon (1988 ; 1994 ; 2008 ; 2013), Natasha Nestman (1996 ; 1997), Clément Moisan (2004), Betty Bednarski (2004), Pierre L'Hérault, (2006), Stefania Cubeddu (2006), Jean-Paul Dufiet (2006) et Lise Gauvin (2007). Nous avons sélectionné les chercheurs ayant à leur actif un vaste répertoire d'articles scientifiques sur Micone. Parmi ces contributions, nous avons choisi les travaux les plus récents et ceux que nous estimons les plus emblématiques.

Caccia (1985) et Pivato (1991) ont vu dans l'emploi que Micone fait de différentes langues, la pleine réalisation du modèle tétraglossique formulé par le sociolinguiste Henri Gobard (1976). Dans l'ouvrage intitulé *L'aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*, Gobard distingue quatre types de langages, à savoir : le vernaculaire (local, parlé, spontané, donc la langue natale) ; le véhiculaire (destiné aux communications plus ou moins formelles) ; le référentaire (lié aux traditions culturelles) et, finalement, le langage mythique (utilisé pour

expliquer tout ce qui est métaphysique). Selon ce modèle, le dialecte méridional représenterait chez Micone le langage vernaculaire, l'anglais et le français incarneraient les dialectes véhiculaires ou référentiaire, et l'italien le langage mythique. La réalisation dans l'espace littéraire de ce modèle linguistique fort complexe a de quoi constituer un véritable défi pour le traducteur.

Simon est une des premières chercheuses à avoir exploré l'écriture migrante (d'origine juive surtout) des points de vue littéraire et traductologique. Dans l'ouvrage *Mapping Literature* (1988), elle maintient que les textes rédigés au Québec proviennent de plumes d'auteurs engagés, ce qui représente un défi pour tout traducteur ainsi appelé à déchiffrer un contexte socioculturel en transition constante (Simon, 1988 : 84). Dans l'ouvrage *Le trafic des langues* (1994), elle voit les pièces de Micone comme étant

parmi les premières à représenter sur la scène québécoise l'altérité de l'ethnicité, cet ailleurs qui prend racine ici. Le langage qu'elles déploient est un nouveau vernaculaire hybride italo-québécois, un idiome en voie de création. (Simon, 1994 : 152)

Tout au long de l'ouvrage, Simon met l'accent sur l'influence que le contexte phénoménologique exerce sur la langue adoptée, les sujets envisagés ainsi que l'engagement des écrivains nés ailleurs qui adhèrent à la république des lettres québécoises. D'après la chercheuse, les écrivains immigrés doivent tous choisir une langue d'écriture et cette élection comporte toujours des implications sociales, telles qu'une prise de position politique ayant certainement des retombées sur le plan linguistique, social et humain aussi. Partant, les ouvrages de Micone nous offrent à la fois un témoignage historique et un portrait social de la ville de Montréal habitée par une « culture immigrante [qui] inscrit l'absence des origines et la blessure du passage directement dans les mots d'ici » (Simon, 1994 : 156). Dans les travaux *Traverser Montréal* (2008) et *Villes en traduction* (2013), des ouvrages où l'auteure explore le rapport

entre littérature, milieu et traduction, Simon a réussi à mobiliser les concepts de traductologie urbaine et/ou de ville traductionnelle associés aussi aux écrivains émigrés tels que Micone. En « prêtant une oreille attentive aux rencontres entre les langues dans l'espace citadin » (Simon, 2013 : quatrième de couverture), Simon démontre comment les villes multilingues, habitées par des tensions linguistiques, façonnent l'imaginaire ainsi que l'emploi de la langue de ses écrivains et traducteurs jusqu'au point d'influer sur la façon de concevoir l'écriture et d'effectuer des traductions comme si elles étaient faites sur mesure³⁵.

Nestman (1996 ; 1997) et Bednarski (2004) associent la problématique de la langue chez Micone à la difficulté des immigrés de s'intégrer à la société d'accueil. D'après elles, les ouvrages miconiens dévoilent la nécessité de promouvoir la tolérance, l'interaction ainsi que l'harmonie entre les différents groupes ethnoculturels. Elles maintiennent aussi que la production miconienne encourage, par la réflexion autour de la problématique linguistique, l'adoption d'une politique fondée sur le pluralisme culturel³⁶ plutôt que sur le multiculturalisme.

Selon Nestman (1996) :

[...] Micone dévoile les dangers inhérents au mixage culturel et linguistique, tel qu'il se manifeste à Montréal. Il s'agit des dangers qui menacent l'harmonie et la compréhension entre les groupes culturels. Dans ce milieu, véritable Babel, sont menacés également les rapports de l'individu à la langue. Micone examine les problèmes d'ordre linguistique qui peuvent se développer là où il existe un mélange de langues et de cultures. (Nestman, 1996 : 47)

Micone nous ouvre les huis d'une ville babélie (Montréal) où les immigrés arrivent à peine à s'exprimer, et sont obligés en quelque sorte de choisir le silence. Cela implique que

³⁵ Par cela, nous entendons le développement de certaines stratégies de traduction employées par des traducteurs (Micone entre autres) qui, conscients du plurilinguisme caractérisant leur public cible, produisent des traductions basées sur l'alternance codique ou le mélange codique. Cela n'est possible que dans des villes multilingues (comme Montréal par exemple).

³⁶ Par « pluralisme » on entend l'interaction harmonieuse et le vouloir-vivre ensemble de groupes aux identités culturelles variées. Le pluralisme encourage l'intégration et la cohésion sociale pacifique. Le « multiculturalisme », par contre, favorise la cohabitation et le respect mutuel de différentes identités culturelles. Ce dernier sera critiqué au Québec pour ne pas trop encourager l'intégration (Leman, 1999).

l'œuvre miconienne « révèle que la traversée des langues et des cultures n'est pas simplement hybridité heureuse » (Nestman, 1996 : 53). Au contraire, elle s'avère une source de frustration, d'aliénation et de dérive. Toutefois, par le biais d'un théâtre didactique, visant autant à éduquer qu'à sensibiliser les spectateurs aux questions liées à l'intégration, Micone dégage et balise en éclairer lucide de nouvelles pistes à suivre pour que la parole migrante puisse être mieux entendue et qu'elle gagne son droit de cité à l'intérieur du discours littéraire québécois, et sorte enfin « de son isolement et de sa solitude » (Nestman, 1996 : 158).

Dans l'article intitulé « L'écriture d'exil dans les œuvres des écrivains migrants du Québec », Moisan (2004) explore les ouvrages de Micone et ceux d'autres écrivains émigrés au Canada. Son travail résume les théorisations que la critique littéraire a formulées autour de la production miconienne. Moisan affirme que les ouvrages de tous ces auteurs présentent trois caractéristiques principales : la double appartenance qui émerge au niveau du fond, la pluralité et l'hybridité textuelles qui prédominent sur le plan de la forme. Par double appartenance, Moisan entend l'éloignement de la terre d'origine, c'est-à-dire le déracinement, et le séjour prolongé dans un lieu différent par sa langue, son histoire et sa culture qui comportent, après quelque temps, l'enracinement. Dans la littérature miconienne, cela traduit les trois thèmes élaborés par l'auteur : le souvenir du pays d'origine, le déracinement et l'origine de l'insécurité linguistique et, enfin l'ancrage, soit le devenir québécois avec toutes les difficultés d'adaptation que cela comporte. Bien que les auteurs et les personnages miconiens trouvent un point d'équilibre dans leur vie, ils restent conscients de leurs racines étrangères. Alors l'écrivain s'approche de l'écriture pour se faire créateur dans un pays autre. Il revient à sa langue et à sa culture pour les revoir de loin. Néanmoins, elles sont des mémoires transplantées, changées sous l'influence de la société d'accueil. Il décide alors de changer d'idiome, un pas ardu qui, plus

tard, l'amènera à réécrire son passé dans sa langue maternelle, laquelle lui permet d'être moins cérébral et analytique. Il s'aperçoit qu'en changeant d'idiome et de culture, il aménage de nouveau une distance (voir aussi Kattan, 1993), cette fois, réconciliatrice. Moisan voit l'émigration comme le passage vers une autre vie, une occasion de changement salutaire. Ceci implique une métamorphose, car l'immigrant est appelé à recommencer sa quête d'existence dans le pays d'adoption. Qui plus est, l'émigration correspond aussi au désert de la parole, du langage. L'écrivain trouve sur le nouveau sol deux autres langues, le français et l'anglais, et pour écrire il doit aussi retrouver sa langue d'enfance.

Dans ses préfaces aux ouvrages *Trilogia* et *Il fico magico* et dans l'article intitulé « Entre essai et autofiction : l'indécision générique dans l'écriture de Marco Micone », L'Hérault (1996a ; 2005a ; 2006), affirme que le travail d'écriture mis à contribution par Micone dans sa trilogie l'amène à repenser les trois pièces entre 2004 et 2005³⁷. D'après le chercheur, cette entreprise illustre l'importance de l'instance autobiographique dans l'écriture de migration. Ce que Micone met en scène dans ses ouvrages c'est

[l']interférence spatiale qui s'exerce sur trois générations d'une famille immigrée, selon [...] une géométrie variable définie par la relation particulière que chacun des personnages entretient avec l'espace italien. (L'Hérault, 1996 : 9)

D'après L'Hérault, cette interférence spatiale engendre une distanciation qui permet à Micone d'atteindre l'objectif : « amener la communauté immigrante et la communauté québécoise à partager leur espace imaginaire » (L'Hérault, 1996a : 15). Or, la langue est l'élément qui produit cette distanciation. Comme le chercheur l'affirme :

Micone écrit en français. Cela veut dire que les Italo-Québécois y voient leur réalité nommée dans la langue de la majorité, en d'autres termes insérés dans l'espace québécois [...] ; les Québécois de vieil établissement, eux, entendent leur langue exprimer quelque chose qu'elle n'a

³⁷ Elles seront autotraduites vers l'italien et puis, presque simultanément, vers le français. Toutefois, elles ne seront jamais représentées au théâtre.

pas l'habitude d'exprimer. [...]. Représenter en français, dans l'espace scénique québécois, ce qui se passe dans le *villaggio*, c'est forcer l'espace québécois et l'espace italo-québécois, dans la distanciation spéculaire, à se voir non plus comme deux « villages » fermés, mais comme un seul espace, l'espace éclaté, hybride et contradictoire des enracinements et des déracinements, celui de la vie en perpétuelle transformation [...]. (L'Hérault, 1996a : 16, italique dans l'original)

Plus loin, L'Hérault maintient que l'autotraduction en italien de cette trilogie crée un rapprochement avec le pays et la langue d'origine. De ce rapprochement découle la réécriture (et retraduction) en français de *Silences* (2004a). Pour L'Hérault, cela signifie que cette pièce réécrite en français passe par la médiation de la langue italienne. Cette situation met en relief l'inévitable « interférence, dans l'écriture [de migration], entre la mémoire et le présent, qui s'exprime sous la forme d'une tension entre *ce qui est vécu* (l'autobiographie) et ce qui est *réfléchi* » (L'Hérault, 2006 : 22, italique de l'auteur) par la « fiction » (à prendre dans un sens large) qui englobe, dans le cas miconien, le récit, la poésie, le théâtre et l'essai aussi. L'Hérault conclut que les différentes formes d'écriture que l'auteur adopte trahissent son « indécision générique » (L'Hérault, 1991), soit l'incapacité (ou le refus) de développer un seul genre d'écriture dans le même texte.

Stefania Cubeddu (2006) explore la trilogie de Micone et relève trois caractéristiques. Elle note, en premier lieu, que les trois pièces mettent en scène une italianité qui n'est pas celle de l'Italie contemporaine. Il s'agit plutôt d'une italianité mélangée avec la culture locale, donc hybride. Deuxièmement, elle note que la succession des pièces miconiennes peut être interprétée comme l'histoire de l'émigration. *Gens du Silence* incarnerait le moment du déracinement ; *Addolorata* la question de la langue et de l'intégration, et *Déjà l'agonie* la phase de l'enracinement. Troisièmement, la chercheuse voit dans la langue le « kaléidoscope qui permet de lire l'expérience des émigrés à Montréal » (Cubeddu, 2006 : 68). Selon Cubeddu, le théâtre de Micone est particulièrement imprégné de réalisme. En fait, elle le définit comme une sorte

de « caisse de résonance de la société québécoise » (Cubeddu, 2006 : 68). La scène réfléchit la réalité quotidienne d'une société multiculturelle et plurilingue. C'est un théâtre qui met en lumière les relations humaines, surtout entre la société d'accueil et les émigrés, et qui cherche à démontrer que la solution aux malaises des uns et des autres réside dans le dialogue et l'intégration. Les pièces de Micone ne narrent pas seulement l'histoire de la migration italienne au Québec. Elles racontent l'histoire du Québec aussi. Tout cela passe par le discours sur la difficulté de choisir la langue dans laquelle s'exprimer. Derrière cette difficulté se cache, selon Cubeddu, le sentiment d'un éclatement identitaire. C'est pourquoi la chercheuse voit dans le choix de Micone d'écrire, la seule voie de fuite pour aller à la recherche des origines, « pour se situer dans un lieu [...] afin de retrouver une forme de sérénité » (Cubeddu, 2006 : 71).

La critique littéraire célèbre unanimement le pluralisme et l'hybridité de l'écriture miconienne. Micone joue donc avec la langue, crée des néologismes et des *hapax*³⁸. Ses textes rédigés en français, anglais et italien invitent les lecteurs/spectateurs au dialogue qui passe par la traduction. Pour reprendre les termes de Simon et sa vision de la traduction hybride, les textes de Micone « manifeste[nt] des 'effets de traduction' par un vocabulaire disparate, une syntaxe inhabituelle, un dénuement déterritorialisant, des interférences linguistiques ou culturelles » (Simon, 1999 : 45) qui créent de l'imprévisible. Cet imprévisible a été expliqué par Jean-Paul Dufiet (2006) dans l'article « Le 'plus que français' ou la représentation de la langue italienne dans *Trilogia* de Marco Micone ». Dufiet affirme que bien que les ouvrages de Micone contiennent un coefficient très élevé de français, l'italien constitue la 'charpente' syntaxique de toute l'écriture, la visée de Micone étant de faire parler en français les immigrants sur scène. Le

³⁸ L'*hapax* est une occurrence terminologique unique dans un texte. Il peut correspondre à un néologisme que le lecteur associe à jamais à un auteur seulement.

choix du français comme langue d'écriture est le reflet de sa position en matière d'intégration, qui est une basée sur le respect réciproque des cultures. L'objectif n'est pas de les faire cohabiter au Québec, mais de les faire s'intégrer. Même si les personnages (dans ses textes) s'expriment en utilisant des signes linguistiques français, auxquels s'ajoutent des glissements et des néologismes d'inspiration italienne, en réalité ils parlent italien en français. La langue française réinventée par Micone sert donc de véhicule à l'identité italienne, car elle préserve l'italianité dialectale ou standard des énonciations ; elle reste proche de l'italien en raison des glissements qui s'opèrent sur les deux codes linguistiques ; elle se renouvelle par des créations lexicales italiennes et enfin, parce qu'elle affiche différents registres selon le locuteur et la situation. La langue française se trouve donc fécondée par des inventions verbales issues de l'italien. Marco Micone crée ainsi une littérature québécoise en langue italienne, ou comme il la définit, une littérature dans une langue artificielle (Micone, entretien avec Lévesque, 1994).

Dans son article intitulé « Filiations et filatures : modalités et usages de la parole chez deux écrivains migrants, Micone et Pasquali », Gauvin (2007) se concentre sur deux thèmes : la traduction comme émigration et la question de la langue chez Micone. Pour ce qui est du premier thème, Gauvin met en relief le fait que chez Micone, la migration n'est pas seulement un déplacement géographique. La traduction est une migration et vice versa. Bien qu'il écrive directement en français, « il y a chez lui une part de traduction 'préalable' » (Gauvin, 2007 : 19) qui a lieu mentalement. Quant au thème linguistique, les personnages des ouvrages miconiens se posent la question de quelle langue ou quel langage parler (Gauvin, 2007 : 23). À cause de cette incertitude, Micone invente une nouvelle langue pour ses personnages. Elle est faite « d'habiles passages d'un idiome à l'autre et de créations lexicales qui empruntent tout autant à l'italien à l'anglais qu'au vernaculaire québécois » (Gauvin, 2007 : 25). Et Gauvin d'ajouter que

ces passages linguistiques ne sont pas de simples alternances de codes linguistiques. Il s'agit plutôt d'un jeu avec les niveaux de langue et avec les signifiants qui renvoient à des signifiés autres. La connaissance qu'a l'auteur de l'italien lui a permis de « décriper le français » (Gauvin, 2007 : 25). Enfin, Gauvin voit dans l'insécurité linguistique de Micone la motivation de son approche à l'écriture. D'après elle, cette insécurité est l'exemple d'une « *surconscience* linguistique qui habite tout écrivain dont la langue est déterritorialisée » (Gauvin, 2007 : 29, voir aussi Gauvin, 2000). De ce « *no man's langue* – ni italien, ni français, ni anglais » (Gauvin, 2007 : 29), l'auteur construit son œuvre dramatique axée sur la problématique de la migration. À partir de cette condition de « *no man's langue* », Micone arrive à un français non normatif qui se souvient d'autres langues.

En guise de conclusion, il faut noter que les travaux de recherche mentionnés ci-dessus affichent tous une problématique. Bien qu'ils s'entendent sur la nature hybride de la langue parlée par les personnages miconiens, les hypothèses qui les sous-tendent sont rarement accompagnées d'exemples tirés des ouvrages de Micone. Cela rend ces hypothèses difficiles à valider. Notre recherche tente de combler, en partie, cette lacune en traçant, par le biais d'exemples, l'évolution de la plume de Micone et plus particulièrement celle de la parole des personnages qu'il met en scène dans ses pièces.

5. ANALYSE DES TEXTES ORIGINAUX SIGNÉS PAR MICONE

5.1. Macro-analyse de l'œuvre miconienne

L'exploration de niveau macro s'intéresse à l'incidence, à l'influence voire aux pressions que peut exercer la structure sociale sur la poétique de l'agent écrivain. Parmi ces influences, on compte les suites de la Révolution tranquille et de l'adoption de la Loi 101, le processus

référendaire du Parti québécois (appuyé par Micone), ainsi que la modernisation culturelle et infrastructurelle du Québec.

Des ouvrages de Micone, on déduit que la modernisation de la province a affaire avec la migration, laquelle a contribué tangiblement au développement aussi bien socioéconomique que culturel du Québec. Des points de vue des sujets envisagés et des idées mobilisées, ses textes présentent un dénominateur commun, qui est l'expérience migratoire racontée par la déperdition linguistique. L'immigration incarne l'arrière-plan, le corollaire, ou bien le scénario sociohistorique et politique qui autorise l'écrivain à prôner certaines idées telles que l'hybridité culturelle et linguistique, l'interculturalisme, l'ouverture à l'altérité et, non des moindres, l'existence de maintes formes d'italianité dans le monde. Micone réussit à mobiliser ces concepts et à en faire l'emblème de son engagement sociolittéraire par le biais d'une certaine récurrence thématique.

La singularité de son œuvre réside dans sa façon de traiter ces sujets et de présenter les concepts qu'ils mobilisent en partant d'une problématique épineuse pour l'ensemble du tissu social québécois, soit la question de la langue. Partant, la question de la migration est transposée à la problématique de la langue. Ce faisant, Micone instaure immédiatement une continuité avec la terre d'accueil. En fait, la question linguistique incarne à la fois le clivage qui cloisonne les personnages miconiens ainsi que l'élément charnière qui garantit l'uniformité de l'œuvre dans son intégrité. Néanmoins, avant d'entamer le discours sur la problématique de l'idiome chez Micone, il est nécessaire d'approfondir les thématiques envisagées par notre auteur, car elles nous aident à peaufiner l'analyse au niveau macro de sa trajectoire. Explorer les ouvrages de Micone signifie entrer en contact avec une double réalité - celle d'ici (le Québec) et celle

d'ailleurs (l'Italie) - caractérisée par un certain plurilinguisme, et visant un double public cible. Il est vrai que Micone écrit principalement en français, mais ses personnages créent des liens constants, plus ou moins explicites, avec une Italie évoquée essentiellement par l'instillation dans les textes de la langue italienne et/ou de certaines de ses variantes dialectales (principalement le dialecte de sa région qui est le Molise), de faits historiques d'importance cruciale, de mœurs et de traditions. Si, d'un côté, ils décrivent les traits typiques de cette nation, de l'autre, ils en alimentent les stéréotypes. La trajectoire miconienne explorée au niveau macro nous aide donc à prendre conscience d'un *leitmotiv* inscrit en filigrane de son projet d'écriture : « [i]l n'y a pas qu'une seule italianité. À celle d'origine s'ajoutent les nombreux avatars propres à la diaspora » (Micone, 2006 : 16).

De *Gens du silence* jusqu'à *Déjà l'agonie*, le lecteur peut reconstruire la trajectoire historique et linguistique de la migration italienne à Montréal depuis les années soixante. Par le biais des dialogues des personnages dans les textes, le lecteur est mis au fait de l'existence d'une immigration de masse à la suite de la Deuxième Guerre mondiale. Il s'agit essentiellement de Méridionaux, surtout d'hommes, qui s'installent temporairement à Montréal, leur but étant d'économiser suffisamment d'argent pour acheter un terrain en Italie et assurer une dot à leurs filles. Ils vivent en vase clos, ils ne s'intègrent pas trop à la ville et ils n'apprennent la langue du pays d'accueil qu'au travail. Ils gardent les traditions et les mœurs italiennes. Toutefois, ils ne souhaitent pas retourner en Italie. Comme Micone le dit :

[i]l faudra attendre l'avènement du fascisme avec sa rhétorique patriotarde et triomphaliste pour que le sentiment d'appartenance à la nationalité italienne se renforce considérablement. La petite communauté italienne subit pendant de longues années la propagande fasciste jusque dans les églises et adhéra, en bonne partie, à son discours moins par conviction politique que pour récolter les bienfaits psychologiques d'appartenir à une nation dont le chef était adulé non seulement par le Vatican [...], mais aussi par des leaders politiques étrangers. (Micone, 2006 : 16)

Les ouvrages de Micone abondent en personnages qui célèbrent la figure de Mussolini et qui reproduisent le comportement du *Duce* machiste au sein de la famille. Ce sont surtout les pères qui jouent le rôle de petits dictateurs qui s'opposent à l'émancipation des femmes, qui traitent avec inégalité leurs enfants en fonction de leur sexe et qui, finalement, les empêchent de s'intégrer avec succès à la société d'accueil. Les immigrants de *Gens du silence* (ceux qui font partie de la première génération des années soixante, qui ne sont pas nés au Québec) sont, pour Micone, le modèle à dépasser. Donc, à partir des pièces *Addolorata* et *Déjà l'agonie*, Micone jette les bases d'une nouvelle italianité qui garde un lien avec l'Italie, mais qui en même temps intègre les principes de l'interculturalisme, de la sécularisation et de la Loi 101 qui intéresse le Québec des années quatre-vingt. Il s'agit certainement d'une italianité « d'outre-mer » à la culture hybride, ou bien immigrée, douée d'une langue qu'il s'engage à reproduire. Si ce n'était du théâtre de migration axé sur l'Italie prôné par Micone, nous aurions eu très difficilement la possibilité d'en venir aux prises avec cette langue immigrée forgée par les Italiens émigrés au Québec. Micone s'en prend aussi à la politique du multiculturalisme encouragée par le Canada, car elle ne favorise guère le dialogue entre les différentes ethnies. En fait, d'après Micone, le multiculturalisme favorise le renforcement de valeurs passéistes et de comportements de repli qui, au fil du temps, se traduisent par un chauvinisme stérile qui aboutit à une régression culturelle. Par contre, l'écrivain salue favorablement la politique de l'interculturalisme adoptée par le Québec. Selon lui, l'interculturalisme encouragerait l'interaction entre les ethnies, une « stratégie de gestion » de la diversité culturelle selon lui fort efficace. Comme Micone (2006) l'affirme :

[d]ans ce contexte, l'italianité ne constitue pas une culture ghettoïsée évoluant dans une mosaïque dont les composantes seraient juxtaposées les unes aux autres. Dans une optique interculturelle, l'italianité est considérée comme une expression culturelle métissée par la culture québécoise de la même manière que celle-ci peut l'être par l'italianité. L'interculturalisme est

fondé sur la conviction que, dans une société démocratique et tolérante comme le Québec, dès lors qu'on respecte les éléments essentiels de la culture d'accueil et qu'on ne remet pas en question les règles fondamentales de la société, il y a place pour les cultures immigrées avec tout ce que cela implique d'échange, d'emprunts et contaminations. (Micone, 2006 : 16-17)

Autrement dit, l'italianité dont Micone parle est le résultat temporaire de l'interaction entre la culture immigrée de toutes les communautés et celle des francophones (Micone, 2006 : 17). Toutefois, il ne faut pas oublier que chaque génération d'immigrés est porteuse de différentes formes d'italianité. Ces dernières « ont comme fondement des valeurs cosmopolites et comme objectif le métissage³⁹ entendu, non pas comme fusion, mais comme rencontre et transformation des cultures » (Micone, 2006 : 27) sans qu'aucune d'entre elles ne soit annihilée. « On reconnaîtra ainsi la présence [...] de l'italianité dans la culture québécoise (œuvres de création, modes de vie, etc.) et l'influence déterminante de celle-ci sur l'italianité » (Micone, 2006 : 17). De la rencontre de ces deux cultures (québécoise et italienne) découlera une nouvelle identité composite, hybride et métropolitaine que Micone définit comme l'expression italienne de la culture immigrée. Ce concept repose sur trois axes (Micone dans Lévesque, 1994). Le premier concerne l'expérience de vie des émigrés dans leur pays natal. Le deuxième envisage le processus d'émigration-immigration qui provoque une insécurité psychologique et matérielle (soit économique) chez l'émigré. Le troisième s'intéresse à l'intégration des immigrés dans la société d'accueil. Rappelons que d'après Micone, la culture immigrée signifie que l'immigrant assume la culture d'origine et, sans la nier, la « traverse » pour accéder et participer à la culture

³⁹ L'emploi ici du terme « métissage » pourrait causer un contresens avec ce que nous avons affirmé en haut. Toutefois, cela n'est pas le cas, car dans un échange de courriels avec Micone en juillet 2013, où nous avons posé la question concernant la différence entre les notions d'hybridité et de métissage, il a avoué, après une longue réflexion, qu'une différence entre les deux concepts n'existe pas. Cela parce que « [...] multiculturalisme, interculturalisme, métissage, hybridation ? Les quatre à la fois suffisent à peine pour saisir la complexité de l'immigrant. D'où la nécessité d'écrire des œuvres littéraires. » (Micone, 2013).

des autres. Selon lui, la culture immigrée représente le dépassement de toute forme de réduction à l'ethnicité. Alors que la première promeut l'intégration et le dialogue, la deuxième reste ancrée dans une position de défense visant à protéger le bagage culturel ancestral des émigrés. En ce sens, l'œuvre de Micone est emblématique d'une culture en transition, faisant de lui un véritable représentant du passage de l'interculturel (soit la rencontre des cultures), au transculturel (la double transformation des deux cultures en contact (Ortiz, 1940)). Et Micone (1992a) d'affirmer aussi qu' :

[a]ucune culture ne peut totalement en absorber une autre ni éviter d'être transformée au contact de celle-ci. La culture immigrée est une culture de transition qui, à défaut de pouvoir survivre comme telle, pourra, dans une situation d'échange [culturel] véritable, féconder la culture québécoise et ainsi s'y perpétuer. (Micone, 1992a : 100)

Micone, donc, conçoit cette culture immigrée comme une recherche de l'identité collective, et non plus individuelle. Et Hurley (2004 ; 2011) d'ajouter qu'elle incarne un modèle hybride de culture nationale.

Enfin, par l'analyse de la trajectoire miconienne au niveau macro, nous avons pu constater combien l'attitude d'ouverture à l'Autre encourage Micone à prendre la parole pour intégrer l'histoire des immigrés à celle de sa province d'adoption. Ce faisant, il s'érige en porte-parole et défenseur des immigrants italiens qui luttent pour s'insérer dans la société d'accueil tout en évitant d'être assimilés. Par cette opération littéraire, Micone ambitionne à détruire l'image stéréotypée des immigrés entendus comme des voleurs de job, de langue et de logements (Micone, 1982 ; 1984 ; 1988 ; 1989a ; 1996a). De plus, il vise à démontrer que la migration n'est pas un phénomène à envisager en termes de perte ou de gain. Il s'agit plutôt d'une négociation entre des langues et des cultures qui ensemble redessinent les traits d'une ville qu'elles partagent.

5.2. Micro-analyse de l'œuvre miconienne

La micro-analyse permet d'examiner l'emploi que Micone fait de la langue selon les différents genres littéraires adoptés. Micone effectue une transition du genre théâtral à la poésie, puis vers le récit biofictionnel. Cependant, compte tenu aussi de son travail en qualité de traducteur-adaptateur et autotraducteur de pièces théâtrales, nous pouvons affirmer qu'il se consacre principalement à la dramaturgie. Pendant les années quatre-vingt, il écrit et met en scène pour le théâtre quatre pièces, notamment *Gens du silence*, *Addolorata*, *Déjà l'agonie* et *Babele*. En 1992 il publie son récit biofictionnel et/ou recueil hybride *Le figuier enchanté* qui lui vaut le Prix des Arcades de Bologne. Successivement, il revient à l'écriture théâtrale par la réécriture de ses premières trois pièces regroupées sous le titre *Trilogia* qui, toutefois, ne sera jamais mise en scène. Finalement, il réédite en 2001 le poème *Speak What* qui avait déjà été déclamé et publié en 1989 et qui lui vaudra une accusation de plagiat. À partir de 1992 jusqu'à 2008, Micone se consacre à l'activité de traducteur-adaptateur et d'autotraducteur de plusieurs titres (huit traductions-adaptations et six autotraductions). Compte tenu de ce que nous avons affirmé ci-dessus concernant l'évolution du champ littéraire au Québec après la Révolution tranquille, nous affirmons que les premiers produits culturels réalisés par Micone s'inscrivent parfaitement dans le champ de la littérature identitaire axée sur la migration.

Micone choisit l'écriture théâtrale pour son grand pouvoir de *mimesis*, soit d'identification du spectateur/lecteur avec les actants. Cette écriture lui permet de s'interroger et de stimuler la réflexion d'autrui autour de la problématique concernant la fragmentation, l'exclusion sociale, l'éclatement identitaire et la schizophrénie linguistique. Il s'agit d'un théâtre doublement édifiant. D'une part, il assure à Micone une place d'honneur parmi les dramaturges québécois et lui donne l'occasion d'informer ses compatriotes et de sensibiliser les Québécois

de souche au thème de la culture hybride. D'autre part, il lui permet d'entreprendre une thérapie faite de mots, les seuls remèdes capables de lui donner le courage d'affronter son passé, de dépasser le sentiment de déracinement et d'insécurité linguistique. *Le figuier enchanté* aborde essentiellement les mêmes thématiques et problématiques que celles énoncées dans la production dramaturgique. Par conséquent, ce passage d'un genre littéraire à un autre ne représente pas une véritable transition de champ. Il s'agirait plutôt du désir de Micone de se lancer dans une entreprise littéraire dotée d'une langue plus recherchée et d'un style plus figolé.

Pour explorer les dispositions de Micone en tant qu'écrivain (analyse micro), nous commençons par étudier l'emploi qu'il fait de la langue dans ses ouvrages. Nous explorerons ses choix linguistiques, car notre objectif est de comprendre si on peut parler d'habitus hybride chez cet écrivain-traducteur. Rappelons que par habitus hybride nous entendons l'ensemble des dispositions acquises dans des champs littéraires et des espaces géographiques différents ainsi que par l'exercice de professions diverses. L'analyse chronologique de ses textes nous permet de comprendre si ses ouvrages s'avèrent tous également hybrides ; s'il arrive à l'hybridité linguistique et culturelle progressivement, ou bien si elle n'est en réalité qu'une des définitions possibles qu'on peut donner à sa création. Cette analyse nous servira à comprendre, dans un deuxième temps si, et éventuellement comment, cette hybridité culturelle et linguistique constitue un habitus se reflétant dans son travail de traducteur-adaptateur et autotraducteur.

5.3. Gens du silence

Dans *Gens du silence*, Micone ouvre la scène en nous informant tout de suite de la réalité plurilingue et cosmopolite de Montréal. En fait, dans les six premiers tableaux, Micone fait entendre la traduction, dans deux ou trois langues des immigrants (jamais spécifiées) du Québec,

de la phrase « [c]eux qui nous ont chassés de notre pays et ceux qui nous ont marginalisés ici sont de la même race » (Micone, 1982 : 19). Or, cette phrase n'est pas à retenir pour le contenu en tant que tel, mais pour ce qu'elle nous révèle. Il s'agit d'une citation en italique et entre guillemets d'un refrain prononcé en plusieurs langues par des immigrants, mais rédigé en français. Le fait que ce soit écrit en français anticipe le pacte que Micone signe entre la langue et ses personnages, lesquels s'efforcent de s'exprimer le plus possible en français. Toutefois, il s'agit d'un français visiblement « autre » ou « étranger » pour l'accent, les fautes ainsi que les structures grammaticales inspirées de l'italien employé(es) par les personnages. Dans cette pièce, Micone utilise plusieurs langues : le français régional⁴⁰ enrichi de quelques sociolectes (soit de termes et/ou d'expressions tiré(e)s (du joul) parlé par les représentants de la société d'accueil ; le français d'immigration parlé par les immigrants italiens ; l'anglais parlé par les immigrants de deuxième génération et finalement, l'italien parfois alterné à des formes vernaculaires utilisées dans les contextes domestiques. Le registre linguistique, par contre, n'est qu'informel, comme en témoigne la présence de termes tels qu'« icitte », « pus », « astheure », « piasse », etc., ainsi que l'omission des pronoms personnels sujet, du « ne » de la négation, etc., et quelques élisions telles que « not' », « j't'avais dit », etc. Antonio, le protagoniste de cette pièce, emploie une langue représentant celle des immigrants de première génération⁴¹. On comprend dans la pièce que ceux-ci ne reçoivent pas de scolarisation et ne maîtrisent ni l'anglais ni le français qu'ils apprennent dans la rue.

⁴⁰ Par français régional, nous entendons le français parlé au Québec.

⁴¹ Les immigrants de première génération sont, dans les pièces miconiennes, ceux qui sont arrivés entre les années cinquante et soixante et qui n'ont donc pas subi l'application de la Loi 101.

Exemple :

La voix du médecin

« Il faudrait des lois plus sévères, mais on a des invertébrés à l'Hôtel de Ville. »

La voix d'Antonio

« J'sais que c'est les meilleurs clients, mais j'savais des invé...des 'inverétés' ». »

(Micone, *Gens du silence*, 1982 : 31-32)

Leur français, en plus, est presque toujours créé à partir d'une autotraduction mentale (Tanqueiro, 1999 ; Gauvin, 2007) de l'italien au français, et cela est visible par les fautes de grammaire qui en découlent (« j'vas » pour traduire « io vado » au lieu de « je vais »; le mauvais emploi de l'hypothèse de troisième type qui veut l'indicatif plus-que-parfait après le 'si' en français alors qu'en italien on utilise le subjonctif plus-que-parfait, par exemple : « si j'aurais su ... était habillée comme une grande dame [...] » au lieu de « si j'avais su »⁴² lorsqu'Antonio découvre qu'il a rattrapé une maladie à la suite d'une relation intime avec une prostituée ; l'omission des sujets au début des phrases et avant le verbe, par exemple : « était habillée », « avait l'air », etc., car en italien tous les pronoms personnels sujet sont implicites (Micone, 1982 : 5331)), et qui sont répétées tout au long de l'ouvrage et par certaines expressions (par exemple, chaque fois que le personnage Zio prend la parole après des dialogues sur la politique au Québec, il répète le refrain « des ballons, des ballons de toutes les couleurs. Des ballons pour les petits et les grands. » (Micone, 1982 : 53), où le mot « ballons » qui est apparemment écrit en français n'est en réalité qu'une francisation de l'italien « palla/pallone/balla » qui signifie

⁴² Il s'agit d'une faute courante chez les francophones aussi. Toutefois, les italophones utilisent souvent l'auxiliaire au conditionnel de manière erronée (par exemple : "se avrei ..." au lieu de "se avessi ...").

mensonge, fausseté). Cependant, Micone n'exagère pas non plus les erreurs grammaticales afin d'éviter toute caricature des Italiens immigrés. Dans les échanges épistolaires d'Antonio avec sa famille en Italie, ce personnage est censé parler en italien. Alors Micone élabore deux stratégies, soit celle de faire entendre une traduction en italien à distance (pour la version mise en scène) et celle d'écrire la lettre en français, en italique et entre guillemets pour souligner le fait qu'il s'agit d'une autre langue. Dans ce message, Antonio parle italien en français et c'est pour cette raison qu'il arrive même à traduire en français des expressions vernaculaires de l'Italie du Sud, comme « dis-y qu'ici chaque jour c'est dimanche [...] » (Micone, 1982 : 33). « Dis-y » est la traduction mot à mot de l'expression dialectale « dicci », correspondant à l'italien « digli/dille » (dis-lui), employée à l'oral, mais incorrecte à l'écrit (selon l'emploi dans le texte). De plus, la lettre rédigée par Antonio présente des mots en anglais (« overtime », « boss », etc.), ainsi que des noms propres de personne et de lieux italiens et toute une conversation sur la nourriture qui évoque un trait typique de la culture italienne. Quant à l'anglais parlé par les immigrés de première génération, il est limité à quelques mots parsemés ici et là dans le texte et avec référence au contexte du travail. Quand Antonio parle avec sa femme Anna, il utilise très peu d'italien (les mots « Francesi » et « Canadesi-francesi » qui apparaissent entre guillemets), ce qui est étonnant en termes de vraisemblance. Toutefois, leur italianité ressort autrement, par exemple dans leur manière de s'appeler (« Anto' »), de blasphémer (par exemple : « sacraminte » est une italianisation, ou bien, une vernacularisation du français québécois « sacrement ». Le juron « sacraminte » est une forme hybride entre le joul « sacrement » - du français « sacrement » - et l'italien « sacramento » qui n'a pas la valeur de juron en italien. « Sacraminte », en plus d'être un calque du joul « sacrement », est doublement adapté en italien. Ce terme, en fait, garde la racine de l'italien standard et la désinence des variantes dialectales

de l'Italie méridionale où les mots terminent généralement par « int », ou « inte »), et de vivre la vie quotidienne (ils utilisent le langage métaphorique du jeu aux cartes et de la « morra cinese » - pierre-feuille-ciseaux - pour parler des stratégies gagnantes dans la vie).

La pièce présente un changement à partir du sixième tableau, quand un personnage nommé Zio - vendeur de ballons- décrit Chiuso, soit le ghetto où vivent tous les Italiens immigrés à Montréal. « Chiuso, c'est le silence du vide et le vacarme du chaos. C'est le cri des limbes : ni ange ni démon. C'est la voix du Minotaure : ni homme ni bête. C'est la langue méprisée des oubliés et des déracinés » (Micone, 1982 : 55). À partir du moment où Micone décrit le ghetto italien comme un foyer hybride linguistiquement, il commence à nourrir la scène d'autres langues et de réflexions sur la situation linguistique au Québec. Par une prolepse de vingt ans, nous nous retrouvons dans les années quatre-vingt, alors que la pièce s'ouvre en 1959. Les dialogues s'enrichissent d'autres formes d'hybridation plus propres aux enfants d'Antonio et Anna (Mario et Nancy). Mario parle anglais sur scène, bien que les dialogues avec ses parents se déroulent en français. Nous assistons à une sorte de contradiction en ce sens, car Mario affirme qu'il parle calabrais avec ses parents, français avec sa sœur et sa copine et anglais avec ses amis, mais finalement il ne parle qu'anglais et français sur scène. Comme tous les fils d'immigrés, sa scolarisation s'est déroulée en anglais, car c'est la langue des gagnants d'après la conception des migrants. Par contre Nancy, étant une femme, a été scolarisée en français. Sa langue est impeccable et très formelle. De tous les personnages qui, à tour de rôle, prennent la parole sur scène, elle est la seule à ne pas mélanger de code linguistique. Alors que ses parents et son frère alternent les codes linguistiques dans une même phrase, Nancy est le seul personnage qui, tout en maîtrisant les mêmes langues que sa famille, ne les mélange jamais. Elle sait d'ailleurs choisir dans quelle langue s'exprimer selon le contexte. En plus d'être un symbole

d'émancipation féminine (elle aborde la question de la contraception), elle montre sur scène tous les bénéfices de recevoir une scolarisation en langue française. Elle est plurilingue, comédienne et enseignante, activiste et fort cultivée. Elle doit ses chances de s'affirmer dans la vie au fait qu'elle a appris à vivre et à interagir dans et avec la culture et la langue locales. Son frère, par contre, semble avoir moins de chances de devenir quelqu'un un jour. Il parle le calabrais, son français est très informel et son anglais très vulgaire (plein de « fuck » et de « christ »; « Fuck! I'm gonna move out of here. I don't need your fucking car. I don't need your fucking garage, man. [...] ». (Micone, 1982 : 105)). Il faut noter que l'anglais employé ne présente aucun traitement typographique (pas d'italique ni de guillemets).

Pour résumer donc, tous les immigrants italiens parlent en français québécois familier, à l'exception de Nancy. Les deux hommes, Antonio et son fils Mario, prêtent leur voix à l'anglais et à l'italien aussi. Antonio prononce juste des mots anglais tirés de la terminologie du travail. Mario, par contre, incarne le changement des codes (anglais-français et italien) qui est typique des immigrants de deuxième génération de genre masculin (cela est aussi une constante dans les ouvrages de Micone). Le ghetto (Chiuso) où les Italiens vivent est décrit comme un lieu hybride. Toutefois, il semble être plus hybride culturellement que linguistiquement. En fait, la langue italienne apparaît sous forme de mots isolés et de quelques phrases en français autotraduites de l'italien renfermé(e)s entre des guillemets. La langue maternelle des immigrants italiens s'affiche sous forme de citation. Elle est donc aperçue par le public comme quelque chose d'étranger. Par contre, l'anglais ne présente aucun traitement typographique. Parler d'hybridité linguistique est prématuré dans cette pièce. Toutefois, cela ne nous empêche guère d'en reconnaître le potentiel.

5.4. *Addolorata*

Addolorata laisse de côté la question de la langue pour s'intéresser plutôt à l'émancipation de la femme.

L'ouvrage se divise en deux moments principaux, soit la vie des protagonistes en tant que fiancés - période durant laquelle ils se font appeler respectivement Lolita et Johnny (Lolita c'est le diminutif de Dolores, traduction espagnole d'*Addolorata* qui signifie en italien « la Vierge des douleurs » ; Johnny c'est le diminutif de John, traduction anglaise de Giovanni) - et après leur mariage, quand ils reprennent leurs noms de baptême : *Addolorata* et Giovanni. L'idée étant celle de démontrer que même en changeant de nom et de langue les individus n'oublient pas d'où ils viennent, Micone commence à intégrer de plus en plus d'italien. Jeunes gens, Johnny et Lolita parlent un français régional familier (on note des élisions, des omissions, des termes tirés du jocal tels que « char », « chicaner », « blonde », etc.). Cependant, Johnny change souvent de code linguistique, du français à l'anglais (qui est toujours employé de façon vulgaire et associé au domaine du travail). Lolita ne parle pas anglais, mais utilise des termes en espagnol (« hermoso », « caliente », elle chante la chanson « Guantanamera », etc.), car elle est attirée par cette langue. Tantôt l'anglais tantôt l'espagnol apparaissent sous forme de citation en italique et entre guillemets. Adultes, Giovanni et *Addolorata* remplacent l'anglais et l'espagnol par l'italien qui affleure toujours sous forme de citation en italique. L'italien remplace aussi la valeur affective de l'anglais. Il est utilisé pour blasphémer, pour exprimer des sentiments de rage, pour se plaindre. De la diglossie (rapport hiérarchique entre le français et l'anglais), Micone commence sa transition vers l'alternance codique du français à l'italien.

Du point de vue linguistique, nous ne pouvons pas encore parler de langue véritablement hybride. L'hybridité demeure un potentiel. En fait, il est évident que les personnages vivent au

quotidien dans un environnement fortement italoophone : les invités à leur mariage sont tous des Italiens, ils ne mangent que de la nourriture italienne, ils lisent des journaux italiens, ils regardent des émissions de cuisine en italien et c'est grâce aux programmes de Monsieur Pagliacci que, d'après Addolorata, les immigrants italiens à Montréal peuvent apprendre le « vrai italien ».

Exemple :

Le programme de M. Pagliacci, je l'aime aussi pour une autre raison.

Ça me permet de pratiquer le vrai italien.

L'italien du monde riche.

[...]

Non, c'est pas ça... j'ai un oncle riche, mais i parle pas cet italien-là.

[...]

C'est l'italien du monde qu'on connaît pas... [...]

... et l'italien des voyages... Moi, je vas apprendre beaucoup

de langues et aller partout, faire le tour du monde. (Micone, *Addolorata*, 1984 : 24-25)

Micone nous informe donc de l'existence de plusieurs types d'italien : l'italien d'Italie qui est présent sur scène, mais qui reste en silence, et l'italien d'outre-mer, celui des « voyageurs » qui le nourrissent des mots provenant des langues et des cultures d'ailleurs. Partant, on a l'impression que l'italien qui apparaît au fur et à mesure dans les pièces miconiennes est plutôt un « italien fabriqué en ville » (plus spécifiquement celle de Montréal).

5.5. *Déjà l'agonie*

Dans la troisième pièce intitulée *Déjà l'agonie*, axée sur la deuxième et troisième générations, Micone « désanglicise » et « désitalianise » le texte. Les termes et les expressions étrangères disparaissent presque entièrement ainsi que l'alternance et le mélange codiques. Le but semble de démontrer que tout immigré peut arriver à bien s'intégrer dans la société et que la clé du succès réside certainement dans la scolarisation en français.

Exemple :

Danielle : C'est drôle... J'oublie toujours que tu es italien. Mes parents, mes amis : personne ne pense que tu es un Italien. Ils te trouvent tous... Je ne sais pas pourquoi tu insistes tant sur ton origine. Tu pourrais facilement passer pour un *vrai* Québécois.

Luigi, amusé : Un vrai Québécois ? Dis-moi ce que je dois faire ! Est-ce que j'ai l'air plus vrai quand je suis debout ou assis ? nu ou habillé ? au soleil ou à l'ombre ? quand je mange des pâtes ou des cretons ? quand j'écoute Vigneault ou Verdi ? si je vote pour le PQ ou le NPD ? Il faut que tu me le dises, mon amour. Je suis prêt à tout pour devenir un *vrai* Québécois. [...]. Peut-être que c'est le résultat d'une opération très complexe, d'une combinaison de plusieurs de ces comportements. [...] Il se peut que ce soit une simple question d'accent. Est-ce que je me rapproche plus du Québécois pure laine quand je parle italien avec un accent québécois ou lorsque je parle français avec un accent italien ? [...]. (Micone, *Déjà l'agonie*, 1988 : 29)

On remarque que la langue de Luigi est formelle et dépourvue de fautes grammaticales. La question de la québécoité est au cœur de l'ouvrage et traitée de manière ironique.

5.6. *Babele*

En 1989, Micone publie *Babele*, une pièce qui, comme le titre même le suggère, résume en un seul acte l’idiome de deux générations d’immigrés (première et deuxième) en interaction avec des locuteurs québécois. Tous les personnages s’expriment dans un code qui leur est propre, qui va du dialecte du Molise au français en passant par l’italien francisé (parlé par Pasquale et Antonietta, un couple d’immigrés italiens de première génération, ainsi que par leur fils Tony), l’anglais (utilisé par Tony) et le français standard (employé par Tony et Jacques, le Québécois). Pourtant, dans cette déperdition babélienne, tout le monde arrive à communiquer par le biais de Tony qui joue le rôle d’interprète consécutif et improvisé entre les deux cultures.

Exemple :

PASQUALE

Ma come, c’sc’tà tanta posc’t qua e vuò i’ dent’u loggiamente ‘ncoppe.

[Mais comment ça, il y a tellement de place ici et tu veux vivre dans le logement en haut]

TONY :

I wanna be alone. I want my own apartment. Have my own things. Have my friends over whenever I want. Ha capite ? Voglie sc’ta sule.

[Je veux être seul. Je veux mon appartement à moi. Avoir mes affaires à moi. Inviter mes amis quand je veux. Tu comprends ? Je veux être seul.]

[...]

PASQUALE :

Ma ch’ dice ? T’ vuo’ fa capì si o no ? E’ pussib’le ca padre e figlie n’n parl’ne a sc’tessa lingua ?

[Mais qu'est-ce que tu dis ? Tu veux te faire comprendre ou pas ? Est-ce possible que père et fils ne parlent pas la même langue ?]. (Micone, *Babele*, 1989a : 30)

Au début de la pièce, Micone renseigne le lecteur sur les codes linguistiques qui seront employés. Il explique aussi sa graphie du dialecte molisan, où la voyelle « e » à la fin de tout mot disparaît. Dans l'extrait présenté, nous voyons comment Pasquale amorce ses dialogues en italien standard, puis passe au dialecte molisan et au français italianisé (« loggiamente », du français « logement »).

La pièce est pleine de nouvelles créations hybrides, d'italianisations et de mélanges linguistiques prononcés par Pasquale et sa femme Antonietta (tels que « m'ssiù » pour « monsieur », « mon garzon » pour « mon garçon », « habitez labbò » pour « habitez là-bas », « Mighille » pour « McGill », « piezze d'overlock » pour « pièce de surjeteuse », « pise work » pour « piecework », « plancé » pour « plancher », « tolette » pour « toilette », « mon garzon parler con vous » pour « mon garçon va parler avec vous », etc.). La stratégie consiste à remplacer la transcription orthographique du français standard par une transcription phonétique⁴³ de façon à reproduire l'accent italien à l'écrit. Ce faisant, le dramaturge crée un effet d'étrangeté qui lui sert à comprendre le type de français que chaque génération parle selon son milieu, son éducation et sa classe sociale. Qui plus est, il n'est pas rare d'assister, dans cette pièce, à la traduction d'une phrase dans une autre langue, comme c'est le cas de Tony qui communique à son père sa volonté d'être indépendant. (« I wanna be alone » / « Voglie sc'ta

⁴³ Il faut toutefois noter que cette expérimentation de la langue ne découle pas de Micone. Elle trouve son origine dans l'OuLiPo (à savoir l'Ouvroir de littérature potentielle) qui rassemble un certain nombre d'écrivains (parmi lesquels Raymond Queneau, Italo Calvino et Georges Perec) désireux de démontrer que les contraintes littéraires (que soient-elles de type linguistique, stylistique, etc.) entraînent des formes d'expression inédites, offrant par là une liberté nouvelle de création.

sule »). Nous voyons donc ce que Micone entend par langue hybride - en évolution constante selon les différentes générations d'immigration - exprimant une culture immigrée. Ce texte présente la forme la plus aboutie d'hybridation : « Vous habitez...vicine u corne. Habitez labbò, vous. Da quattro anni » (« Vous habitez...près du coin. Vous habitez là-bas. Depuis quatre ans »). Pasquale emploie cinq variétés : le français (« vous habitez »), l'italien (« da quattro anni »), le molisan (« u », voyelle qui remplace l'article déterminatif masculin singulier), l'anglais italianisé (« corne ») et le français italianisé (« labbò » et l'omission du sujet 'vous' avant le verbe « habitez », lequel incarne une erreur grammaticale typique chez les Italiens). De plus, en ce qui concerne l'italien employé, Micone fait preuve d'une forte créativité aussi bien linguistique que sonore.

Il n'est pas étonnant que cette pièce n'ait jamais été traduite. Le choix de la langue et/ou variante dialectale vers laquelle traduire cette pièce hybride aurait certainement présenté un grand défi pour tout traducteur.

5.7. *Speak What*

Ce poème est rédigé en 1989, à la suite des contestations de la Loi 178 (1988) qui impose le français comme seule langue d'affichage public à l'extérieur.

Le poème est une réponse au célèbre *Speak White* de Michèle Lalonde (1970) qui, par cette œuvre revendicatrice abordant la problématique identitaire du peuple québécois et l'oppression dont il est victime (voir Veillet, 2012 : 3), a été saluée par la critique comme la fondatrice du manifeste culturel du Québec. Micone (1996b) s'inspire de la structure du poème (le jeu linguistique entre le « nous » - les Italiens - et le « vous » - les Québécois -) de Lalonde et surtout de son titre pour le critiquer. De l'ordre de parler « white », Micone passe à la question

« parler de quoi ? » (« speak what »). Il veut souligner l'importance de respecter la diversité culturelle et linguistique des non-francophones à Montréal. Son texte est d'une part solidaire de la quête identitaire des Québécois. Mais d'autre part, il critique la manière dont ils essaient de préserver leur identité, soit à travers l'imposition du français et l'acculturation. « Nous sommes cent peuples venus de loin pour vous dire que vous n'êtes pas seuls », conclut Micone (2001 : 15⁴⁴). Les immigrants désirent s'intégrer et non mettre en danger la culture de la société d'accueil. Cependant, la reprise de la structure du poème de Lalonde lui vaut une accusation de plagiat quelques années plus tard.

Du point de vue linguistique, Micone emploie un français très littéraire et normatif, et il parsème le texte de références culturelles italiennes et étrangères, son but étant de faire de l'émigration une expérience universelle.

Exemple :

[...].

nous sommes cent peuples venus de loin

partager vos rêves et vos hivers

nous avons les mots de Montale et de Neruda

le souffle de l'Oural

le rythme des haïku

speak what now

[...] nous sommes étrangers

⁴⁴ Pour des questions pratiques, les passages cités sont tirés de l'ouvrage réédité en 2001.

à la colère de Félix
et au spleen de Nelligan
parlez-nous de votre Charte
[...]
nous sommes sensibles
aux pas cadencés
aux esprits cadencés
[...]. (Micone, *Speak What*, 2001 : 13)

Il paraît pour Micone que les gens qui viennent de partout et qui se réunissent dans un seul endroit géographique semblent destinés à parler une langue hybride qui contient les traces culturelles de tous ces idiomes⁴⁵.

5.8. *Le figuier enchanté*

Ce récit biofictionnel raconte l'expérience de l'immigration du point de vue d'un enfant. L'ouvrage affiche ainsi la langue utilisée dans des contextes réels aussi bien que les néologismes forgés par tout immigré dont le seul but est de se faire comprendre. Ce texte contient nombre de nouvelles créations hybrides telles que « névasse » (« név+asse » inspirée de l'italien « nevaccia » pour indiquer la sloche), des mots-valises comme « amigré » (ami + émigré), des

⁴⁵ À cet égard, Simon (1994) maintient que : « ce poème peut servir d'emblème à toute l'œuvre de Micone, ainsi qu'à toute expression de la culture immigrée. Il faut insister sur l'importance de la parodie comme forme privilégiée de la culture immigrée. [...]. En effet, le poème parodique est signe d'un partage de références culturelles. [...]. Si le poème parodique naît d'un geste d'agression, il devient signe d'un partage. [...]. [I] crée un lieu de dialogue » (Simon, 1994 : 155).

transcriptions phonétiques (comme cela a été le cas dans *Babele*) telles que « aloviou » (pour « I love you ») ou « aouariou » (pour « how are you ») et enfin, des italianismes comme « San-Loranz » (pour Saint Laurent) ou « Djantalò » (pour Jean-Talon) prononcés à l'italienne et présentés sous forme de citation en italique, entre guillemets et en note explicative. Les traces d'italianité ne s'affichent pas seulement dans les noms des personnages des histoires, les références culturelles liées à la nourriture et surtout dans la mention à la littérature italienne. L'emploi très fréquent du passé simple ainsi que du subjectif imparfait et plus-que-parfait, des noms altérés, des structures syntaxiques assez alambiquées, ainsi que de l'hyperbate⁴⁶ - beaucoup plus courant en italien qu'en français -, sont un des indices qui incitent L'Hérault (2005) et Dufiet (2006) à soutenir que les personnages miconiens « parlent italien en français ».

Exemple :

Frais émoulu de l'Université de Naples, il avait remplacé un vieux médicastre dont la pratique eugénique aurait fini par décimer le village n'eût été de la méfiance des mères. On l'avait surnommé Don Ricino pour la largesse avec laquelle il avait administré, pendant dix ans, l'huile de ricin aux antifascistes. S'étant enfui le jour même de la chute de Mussolini, il vagabonda quelques mois, pouilleux et loqueteux, jusqu'à ce que la dysenterie l'éviscérât dans les bas-fonds d'une ville portuaire. (Micone, *Le figuier enchanté*, 1992a : 25)

⁴⁶ Il s'agit d'une figure de style qui consiste à inverser l'ordre habituel des mots, et ayant pour effet une prolongation de la phrase.

5.9. *Trilogia*

En 1996, Micone retravaille ses trois premières pièces de théâtre et les publie sous le titre unique de *Trilogia*. *Gens du silence* subit des modifications sur les plans thématique et stylistique. Du point de vue thématique, Micone accorde plus d'espace au discours des femmes et à celui du narrateur appelé Zio qui se dresse en promoteur d'une politique basée sur le pluralisme et l'intégration culturels. Le message de la pièce, en outre, devient moins engagé, plus métaphorique et distancé. Par contre, les changements au niveau de la langue sont certainement plus intéressants. Nous assistons à trois variations principales. La première concerne l'abandon des marqueurs d'oralité. Nous assistons au remplacement d'« icitte » par « ici », « pus » par « plus », « plusse » par « plus », « toé », par « toi », « su' » par « sur », « bien-et' » par « bien-être », « dis-y » par « dis-leur », etc. Donc, d'un français très familier, Micone passe à un français plus standard. La deuxième concerne la correction des fautes grammaticales (conjugaisons, structures de phrases, etc. Par exemple : « si tu parlerais » est corrigé par « si tu parlais »). La troisième consiste en l'élimination des références religieuses (« mince comme la communion » devient « mince comme le papier ») et politiques (Micone gomme tout renvoi aux séparatistes et au communisme). Surtout, il remplace presque tous les termes en anglais concernant le domaine du travail par leurs équivalents en français. Nous entendons donc les personnages parler de « travail » et non plus de « job », de « temps supplémentaire » et non d'« overtime », de « patron » et non plus de « boss ». Toutefois, Micone garde la stratégie de la citation en italique lorsque ses personnages utilisent des mots en anglais ou en italien. Ceci trahit encore une fois la volonté de l'auteur de mettre en évidence tout ce qui est perçu comme étranger par la société québécoise. Enfin, dans ce travail de standardisation linguistique, nous avons remarqué aussi un changement du ton des personnages, lequel devient

plus doux, ironique et certainement plus poli (« vous prendrez » qui transmet grammaticalement le sens d'un ordre à suivre devient « vous feriez mieux », assurément plus courtois). Tout comme dans la première version, parler ici de langue hybride est prématuré, car Micone se sert surtout de l'alternance codique pour rendre son spectateur/lecteur conscient de la situation diglossique (anglais/français) qui règne au Québec, et de la citation en italique (italien et espagnol) pour mettre en scène la diversité linguistique caractérisant Montréal.

La deuxième version d'*Addolorata* présente des mutations sur les plans thématique et linguistique. Bien que l'histoire se concentre sur l'échec du mariage entre Addolorata et Giovanni, le machisme au sein des familles d'origine italienne et la lutte pour l'émancipation de la femme, Micone introduit une histoire d'amitié entre Giovanni (surnommé Gianni aussi) et Jimmy, par laquelle l'écrivain réfléchit à la problématique de la langue et de la traduction. Dans cette pièce aussi, Micone peaufine sa langue, en faisant parler les personnages dans un français moins québécois et moins familier. Quant à l'emploi de l'anglais sous forme de citation en italique, il est confiné au domaine du travail et des états d'esprit négatifs, alors qu'on recourt à l'italien (toujours traité typographiquement en italique) pour toute référence culturelle concernant la nourriture et les mémoires liés aux paysages d'Italie. En ajoutant une scène clé (la sixième), Micone nous fait entendre la langue hybride des immigrants de deuxième génération. De plus, tantôt l'anglais tantôt l'italien sont toujours traités typographiquement de manière différente (soit en italique) par rapport au français. La scène s'ouvre sur Jimmy, propriétaire du Caffé Etna qui entame un dialogue avec son meilleur ami Giovanni.

Exemple :

JIMMY

I've known you for a year now, and suddenly I realize something. T'es le seul Italien que je connais qui parle une langue à la fois. You're really something, you know.

GIANNI

J'aime pas mélanger les langues.

JIMMY

Parce que t'es pas venu à mon école. *You should have seen the fun we had.*

GIANNI

J'ai toujours parlé français à l'école.

[...]

JIMMY

(Il rit). You're really something. Then, how can you be Italian and not speak like me and my friends. Eh? Explique-moi ça.

GIANNI

Mais je le parle, l'anglais.

JIMMY

Qu'est-ce qui te fait penser qu'on parle anglais, *christ? You're really something, you know. What I mean is that you don't talk like me, Nino, Tony...* Nous, on parle pas comme toi, comme quand je dis à ma sœur : « *Hey, Carmelina (Il prononce Carmelina à l'anglaise.) what's that? Es-tu folle? Me, I don't eat zucchini cù l'aglio.* » *That's how we talk when we are together. Well, you can't say it's French; it's certainly not Italian; it's not even English. C'est quoi, tu penses ? Tu le sais pas, hein ? Well, it doesn't matter. What's important is that when we speak, no matter what words we use, we feel different.* J'ai pas dit qu'on est meilleurs que les autres, juste différents...différents, c'est tout.

[...]. Si t'es pas différent, *christ*, t'es rien. Plus on est différent, plus on est quelqu'un.
(Micone, *Trilogia*, 1996a : 112-113)

La scène continue et Jimmy prépare un café avec de la Sambuca (une liqueur italienne à base d'anis) et soudainement, il lui revient à l'esprit un mot qu'il avait oublié.

Exemple :

JIMMY

[...]. *I remember now*. C'est ça qui manquait quand j'ai fait mon expérience hier matin : le toaster ! *Did you ever try naming all the objects around you, with the first word that comes to your mind?* Sans tricher là. *Fast, real fast, without thinking. Like this: table, chairs, stove, fridge, counter, le toaster était pas là, floor, ceiling, a salsa, u fiasco, i piatti. That's when I was in the kitchen. Then I ran into the living room: carpet, lamp, t.v., u sofà, plastic cover, plastic flowers, le vase. Then I went into my father's garden: a cipolla à gauche, u lacce à droite, la salade au centre, i zucchini plus loin, les tomates de l'autre côté, and watchmacallit dans le pot : u basilico. Come on, let's name objects. I start: Counter.*

GIANNI

Compteur.

JIMMY

Bulb.

GIANNI

Bulbe.

JIMMY

C'est pas ça le jeu. *You're not supposed to translate.*

GIANNI

[...]. Mais je traduis pas.

JIMMY

Laisse faire. *You're really something, you. I say « counter », you say « compteur », I say « bulb », you say « bulbe », and you tell me that you're not translating? [...].* (Micone, *Trilogia*, 1996a : 113-114)

Micone donne ici un exemple de ce qu'il entend par langue hybride. Cette dernière est construite à partir de l'alternance de différents codes linguistiques.

Quant à *Déjà l'agonie*, la pièce subit de légers changements lors de son insertion dans le triptyque *Trilogia*. Contrairement aux deux précédentes, Micone part de la cellule familiale pour en sortir et nous ouvrir les huis d'une ville cosmopolite telle que Montréal, décrite comme une véritable mosaïque urbaine. Dans cette pièce, Micone ne recourt plus à l'alternance codique. Le texte est presque vidé d'anglicismes et d'italianismes, à une exception près, soit le néologisme « ménéfréguiste » (qui signifie « insouciant »). Il s'agit d'un calque du mot italien « menefreghista », qui signifie « indifférent » ou « insouciant » en français.

5.10. Exégèse des résultats

De l'analyse des ouvrages, nous constatons premièrement que les pièces rédigées pendant les années quatre-vingt diffèrent linguistiquement de celles rééditées en 1996. Deuxièmement, nous avons remarqué que Micone arrive progressivement à l'hybridité

linguistique, alors que l'hybridité culturelle est toujours présente. Pour ce qui est du premier constat, il semble que le public visé par Micone soit en quelque sorte différent. Dans les pièces datant des années quatre-vingt, la langue franco-québécoise est très marquée, informelle et conséquemment fort localisée. Cela est visible, comme nous l'avons mentionné plus haut, par l'utilisation de termes québécois tirés du jocal aussi, de mots écrits sous forme de transcription phonétique, d'élisions, d'abréviations, et d'omissions typiques du franco-québécois. À tout cela s'ajoute aussi, culturellement parlant, la vision stéréotypée des Québécois vis-à-vis des immigrés italiens, mais qui se voit gommée dans les versions qui datent des années quatre-vingt-dix. Ces dernières, en outre, affichent un français plus standard. Deux facteurs peuvent soutenir ces changements. Premièrement, le désir de vraisemblance : les immigrés des années quatre-vingt-dix ne s'expriment plus comme ceux des années quatre-vingt. D'une part, cela démontre le succès de l'application de la Loi 101 sur les immigrés. D'autre part, cela permet de suivre les étapes d'intégration linguistique et culturelle des Italiens sans les trivialisier. Deuxièmement, lorsque Micone entreprend le projet de réécriture de ses trois premières pièces, sa position à l'intérieur du champ littéraire a changé. De simple porte-parole et défenseur de la communauté italienne au Québec, Micone est devenu un des principaux penseurs de la migration italienne au Canada. Bien que ses pièces ne soient pas jouées en dehors des frontières québécoises, ses idées se font entendre partout dans le pays, et cela grâce à la diffusion des traductions en anglais de ses ouvrages entre 1991 et 1995 par Maurizia Binda et Jill MacDougall. Partant d'une position marginale à l'intérieur du champ littéraire québécois, Micone connaît peu à peu, grâce à son théâtre, une consécration qui lui assure une place dans les anthologies littéraires canadiennes et, la plupart des fois, dans les sections consacrées à l'*Italian Canadian*

*Writing*⁴⁷ (Ferraro, 2011a ; voir aussi Pivato, 1998 ; 2014). Enfin, sa présence au sein de deux champs littéraires (québécois et canadien) pourrait justifier son choix d'une langue française standard dans *Trilogia*. Cet ouvrage ne se veut plus une histoire apologétique de la migration italienne strictement québécoise. Il devient une réflexion au caractère bien plus universel sur le concept d'identité migrante, sur sa fonction et son avenir au sein d'un pays.

Quant au deuxième constat, à savoir la construction par étapes de la langue hybride, nous avons noté que Micone commence par mettre en évidence la dimension diglossique du Québec. Cette diglossie représentée par l'emploi du français et de l'anglais s'enrichit, au fur et à mesure, de mots, de phrases et de structures en italien. Puis, de la diglossie il passe à l'alternance et/ou au mélange codique, pour aboutir enfin à l'hybridité linguistique qui se fait plus visible dans deux ouvrages en particulier, *Babele* et *Addolorata* dans *Trilogia*. Comme Micone (2008b) l'affirme :

[L]orsque j'ai décidé d'écrire des pièces de théâtre sur les immigrants italiens, j'ai découvert que les mots que je collectionnais ne m'étaient d'aucune utilité. Le problème que j'avais à résoudre était le suivant : comment faire parler pour un public francophone, des immigrants d'origine italienne, de condition modeste, peu scolarisés et parlant très rarement le français ? Je résolus d'utiliser une langue très simple mâtinée d'italien pour les personnages adultes, et d'anglais pour les personnages jeunes. J'ai voulu ainsi évoquer, aussi bien dans *Gens du silence* que dans *Addolorata*, la diversité culturelle de la société québécoise, mais aussi la confusion linguistique qui y régnait [...]. (Micone, 2008b : 3)

⁴⁷ Dans l'article d'Alessandra Ferraro (2011a) intitulé "Linda Hutcheon, Marco Micone et Antonio D'Alfonso ou, comment repenser un canon littéraire national", la chercheuse maintient que "[s]elon Linda Hutcheon, en effet, cette définition [*Italian Canadian Writing*], au lieu de mettre en question le canon national canadien, de l'interroger en redéfinissant ses frontières, contribue à constituer un autre canon, parallèle, non moins contraignant. Les écrivains et leurs œuvres risquent alors, selon cette critique, d'être enfermés dans un isolement, dans un ghetto, qui pourrait masquer la force et l'originalité de cette production. C'est sur la base de ces considérations que Linda Hutcheon décidera de ne pas consacrer de section autonome à la littérature italo-canadienne : elle intégrera les différents ouvrages d'auteurs italo-canadiens à la littérature contemporaine [...]. Au dilemme évoqué par Linda Hutcheon, - ghettoïser ou assimiler les auteurs d'origine italienne ? -, la culture québécoise répond en élaborant une solution différente. [...]. Le lieu privilégié de ce débat est la revue *Vice Versa* [...]. Pluridisciplinaire et accueillant des articles en français, anglais et italien, la revue a l'effet de déplacer et de dédramatiser la tension anglais-français qui a toujours parcouru la société québécoise et canadienne, et de proposer la communauté italienne en tant que partenaire actif de la culture québécoise" (Ferraro, 2011a : 229-230).

Au début Micone met en scène la diglossie qui caractérise Montréal. Puis il crée une langue plus hybride qui émerge à côté d'un français de moins en moins joualisé. Cependant, presque tous les mots en anglais et en italien sont insérés dans le texte en tant que citations. Le français, qu'il soit teinté d'anglicismes et/ou d'italianismes, reste quand même la *lingua franca* de la production miconienne.

L'hybridité linguistique touche son paroxysme à la fin des années quatre-vingt puis laisse place, en 1996, à un français plus standard et formel, reflétant la volonté de diffuser une vision plus universelle de l'expérience migratoire.

L'analyse des textes miconiens a donc révélé que l'hybridité linguistique s'atténue tout au long de ses ouvrages (soit à partir des années quatre-vingt-dix), et ressort surtout dans certains tableaux portant sur les dialogues prononcés par des interlocuteurs de deuxième génération, dans des contextes publics comme les cafés. Pourquoi Micone sort-il de la cellule familiale et nous fait-il écouter la langue parlée dans certains espaces urbains et tirée de la quotidienneté (rencontres au café, au parc, dialogues au téléphone, fêtes patronales, compétitions multiculturelles, etc.) ? Quel genre d'hybridité linguistique produit-il ? Est-ce que cette hybridité peut être retrouvée dans d'autres communautés en dehors de Montréal et/ou du Québec ? Si l'écriture miconienne fait preuve d'une certaine hybridité (comme Simon 1996 ; 1999 ; 2008 ; 2012 ; L'Hérault, 2005 et Puccini, 2010a ; 2010b entre autres l'affirment), il faut admettre aussi qu'elle ne reflète que la langue parlée dans des espaces montréalais spécifiques. Elle n'est donc pas nécessairement partagée ou retrouvable dans d'autres textes issus de la migration italienne. Toutefois, ses ouvrages nous encouragent à étudier comment l'hybridité linguistique des immigrés façonne la langue parlée dans un contexte urbain précis. En plus, le fait que certaines expressions ainsi que des mots (par exemple : « *villaggio* », « *zia* » etc.)

n'apparaissent plus en citation dans la dernière pièce démontre qu'ils font maintenant partie du vocabulaire commun de la société d'accueil. Si les immigrés de première génération sont ceux qui déclenchent l'hybridité linguistique, les immigrés de deuxième génération sont, en revanche, ceux qui donnent le jour à une nouvelle langue urbaine. Emi Otsuji & Alastair Pennycook (2010) parlent de « métrolinguisme », concept qui désigne :

[...] the ways in which people of different and mixed backgrounds use, play with and negotiate identities through language, [and that it] seeks to explore how such relations are produced, resisted, defied or rearranged; its focus is not on language systems but on languages as emergent from contexts of interaction. (Otsuji & Pennycook, 2010 : 244)

Successivement, dans un ouvrage intitulé *Metrolinguism: Language in the City* (2015), ils peaufinent leur définition du concept et maintiennent que

[e]veryday urban multilingualism – metrolinguism – is that form of quotidian translanguaging exchange that is part of how the city works, how language and identity are negotiated. [...]. Multilingualism from below [metrolinguism], then, is about the ways in which people get by linguistically and how they understand such linguistic practices from their perspective. [...]. Metrolinguism [...] focuses therefore on local language practices [and] is about how people get along with their multiple linguistic resources in their daily lives and also how they perceive and talk about this language use. (Pennycook & Otsuji, 2015 : 10-12-13)

Cette définition reflète particulièrement bien les variations linguistiques apportées par Micone dans *Trilogia*, ouvrage où l'écrivain « s'oriente vers une norme linguistique où toutes les ressources linguistiques peuvent être utilisées pour atteindre la visée du locuteur » (Pennycook & Otsuji, 2015 : 57, notre traduction). En effet, dans les textes rédigés pendant les années quatre-vingt, Micone emploie une langue très hybride. Puis, dans la décennie suivante, cette hybridité s'estompe, ce qui pourrait laisser penser que l'auteur ajuste sa plume aux normes du champ du théâtre québécois des années quatre-vingt-dix ou bien contribue, par son écriture, à modifier ces normes.

En résumé, par les immigrés de première génération, nous assistons à la construction progressive de l'hybridité linguistique, où ce sont les nouveaux arrivés qui s'intègrent

linguistiquement à la société d'accueil. Par les immigrés de deuxième génération, Micone démontre comment cette langue hybride devient, pour eux, une langue à part entière. Il s'agit d'une métrolangue bâtie sur le français, l'anglais et toute autre langue d'immigration.

6. CONCLUSION

L'écriture théâtrale permet à Micone de manifester le rapport qu'il entretient avec la langue et la culture québécoises depuis son arrivée à Montréal. L'analyse des textes montre que Micone décline les mêmes sujets sous plusieurs formes littéraires. Le fait d'aborder systématiquement dans ses ouvrages des thématiques liées soit à la migration italienne à Montréal, soit à l'importance de communiquer en français pour s'intégrer à la société d'accueil, sans pour autant renier ses propres origines, exprime l'effort de Micone de faire passer un message social : la classe ouvrière n'appauvrit pas nécessairement le pays. Au contraire, elle l'enrichit socioculturellement, linguistiquement et professionnellement. Certes, elle a besoin de moyens économiques et pédagogiques pour s'intégrer. Mais, finalement, elle réussira à développer et à partager sa culture immigrée avec les Québécois. C'est peut-être pour cela que Micone enrichit sa trilogie aussi bien de personnages représentant les immigrés italiens que de Québécois de souche et d'anglophones, afin d'envisager la migration sous plusieurs angles. Il nous semble donc que ses ouvrages témoignent d'un engagement plus social que littéraire. De surcroît, ses pièces sont mises en scène à une époque où le théâtre québécois (des années quatre-vingt) s'avère plus ouvert et sensible à l'altérité qu'autrefois. Nous avons noté aussi que Micone privilégie le théâtre réaliste axé sur la classe ouvrière. Nous croyons que cela relève de son habitus autant individuel que professionnel. Individuel parce qu'il a grandi, en Italie, dans un milieu rural assez pauvre (Micone, 1992 ; 2005) dont il est censé connaître les problématiques.

Professionnel, car depuis ses études universitaires, il s'est intéressé au théâtre réaliste de Dubé qui a d'ailleurs inspiré son écriture.

Quant aux remaniements de sa trilogie, ils pourraient être liés tantôt à une forme d'insécurité linguistique de l'écrivain toujours à la recherche d'une langue capable d'exprimer l'hybridité linguistique des immigrants italiens à Montréal sans les folkloriser, tantôt à la tentative de s'ajuster aux évolutions du champ littéraire qui voit le théâtre québécois des années quatre-vingt-dix se dépolitiser. Par conséquent, la tentative de s'éloigner des formes vernaculaires, employées dans le théâtre identitaire québécois des deux décennies précédentes, pourrait traduire cette recherche d'adéquation à l'état du champ ; adéquation entre le message qu'il souhaite véhiculer et la manière de le faire passer sur la scène québécoise.

CHAPITRE III

MICONE, TRADUCTEUR DE THÉÂTRE POUR LA SCÈNE QUÉBÉCOISE

1. INTRODUCTION

Ce chapitre explore la deuxième étape de l'écriture miconienne, à savoir la traduction-adaptation de pièces de théâtre de l'italien vers le français. Dans un premier temps, nous explorons les changements encourus dans la production théâtrale au Québec et, dans une moindre mesure, au Canada à partir de 1991. Comme nous le verrons, les années quatre-vingt-dix sont une période charnière pendant laquelle le théâtre québécois tend à se dépolitiser et à se renouveler en privilégiant des sujets postmodernes⁴⁸ (voir Jameson, 1991 ; Canova, 2000). Dans un deuxième temps, nous analysons les traductions-adaptations de Micone. Nous montrerons que les stratégies de traduction et les innovations apportées par cet écrivain-traducteur s'inscrivent en partie dans le nouveau projet théâtral du Québec qui est essentiellement post-identitaire et postmoderne.

⁴⁸ Jameson (1991) maintient que le postmodernisme n'est pas seulement un style ou un courant littéraire. Le postmodernisme est une norme hégémonique où la production de biens culturels est influencée par les lois du marché, donc économiques. Cela fait en sorte que les produits culturels deviennent plus superficiels et par conséquent, plus accessibles à la culture de masse. D'après Jameson, les caractéristiques du postmodernisme sont : l'hybridité (croisement de styles et de cultures, hétérogénéité linguistique) ; la fragmentation (les individus qui vivent à cette époque sont potentiellement sujets à la schizophrénie, au dédoublement de personnalité et à l'aliénation) ; la superficialité (l'art et la culture en général manquent de profondeur) ; l'euphorie (les individus postmodernes vivent les sentiments toujours de manière extrême) ; l'homogénéisation de l'espace (homologation des espaces habitables, qui se ressemblent tous et favorisent le concept de globalisation) ; la présentification du temps (effacement de l'histoire et de la conception diachronique du temps. L'individu postmoderne vit constamment dans le présent) ; et enfin l'ironie (instrument pour dissimuler et faire face à la réalité de la vie) (voir aussi Canova, 2000).

De son répertoire de traductions-adaptations de l'italien vers le français nous avons sélectionné deux textes qui nous semblaient représentatifs : *Six personnages en quête d'auteur* (1992b) de Luigi Pirandello et *La Locandiera* (1993) de Carlo Goldoni. La première pièce marque le début de sa carrière en tant que traducteur, alors que la deuxième représente la première manifestation d'une stratégie de traduction de nature ludique que Micone continuera d'emprunter dans ses traductions-adaptations subséquentes⁴⁹. Les autres pièces seront évoquées de façon plus ponctuelle dans la mesure où elles nous aident à esquisser l'habitus de Micone en tant que traducteur-adaptateur.

2. LA PRODUCTION THÉÂTRALE AU QUÉBEC AU TOURNANT DES ANNÉES QUATRE-VINGT-DIX

Le nombre de travaux portant sur le développement du genre théâtral⁵⁰ au Québec à partir des années quatre-vingt-dix est assez important. Toutefois, il n'existe pas, à notre connaissance, de monographie entièrement consacrée à ce sujet. Yves Jubinville a mis en lumière cette problématique dans une étude sur l'historiographie théâtrale au Québec publiée en 2001. Même si « la documentation abonde et que les outils critiques sont plus perfectionnés que jamais, rares sont ceux qui osent encore s'aventurer sur les sentiers de l'histoire » (Jubinville, 2001 : 37). Il reconnaît l'existence d'une multitude d'études de cas sur les dramaturges québécois actifs dans les années quatre-vingt-dix. Toutefois, cette multitude crée « une histoire par morceaux, par

⁴⁹ Le répertoire de traductions-adaptations théâtrales miconiennes compte huit titres au total, dont sept de l'italien vers le français et une de l'anglais vers le français. Ces ouvrages sont : *Six personnages en quête d'auteur* (1992b), texte original de Luigi Pirandello ; *La Locandiera* (1993), texte original de Carlo Goldoni ; *La mégère apprivoisée* (1995b), texte original de William Shakespeare (1594) ; *La serva amorosa* (1997), texte original de Carlo Goldoni ; *L'oiseau vert* (1998), texte original de Carlo Gozzi ; *Les femmes de bonne humeur* (2000), texte original de Carlo Goldoni (1765) ; *La veuve rusée* (2001) et *L'Imprésario de Smyrne* (2008), textes originaux de Carlo Goldoni (le premier parut en 1748, alors que le deuxième en 1759).

⁵⁰ Nous entendons ici l'écriture théâtrale comme genre littéraire et non la traduction au Québec de pièces.

lambeaux, par miettes [...] » (Jubenville, 2001 : 37), qui ne fournit pas une réflexion globale sur les changements encourus. Nous partageons cet avis. Nos recherches sur le théâtre québécois des années quatre-vingt-dix ont abouti à deux autres constats. Le premier est la difficulté d'isoler les études de cas portant sur le théâtre québécois de celles qui portent sur le théâtre francophone hors Québec. Cela est dû au fait que certains ouvrages et collectifs n'opèrent pas cette distinction. Le deuxième concerne la traduction théâtrale au Québec, laquelle continue d'être pratiquée régulièrement (Nichols, 2000), mais fait l'objet de peu de critiques. Par contre, la critique de la traduction théâtrale au Québec analysée en relation avec le reste du Canada anglophone et francophone hors Québec est assez riche (Ladouceur, 1997a ; 1997b ; 2000 ; 2002a ; 2002b ; 2003 ; 2005 ; 2007 ; 2010a ; 2010b ; 2012 ; 2013 ; 2014 ; Nolette, 2012 ; 2015 ; Ladouceur & Nolette, 2011). Seuls les travaux de Joël Beddows (2000 ; 2001) et de Paul Lefebvre (2007) brossent le portrait du théâtre québécois des années quatre-vingt-dix de manière plus approfondie. Pour présenter l'état de l'art du théâtre québécois de cette période, nous commencerons donc par résumer le travail de ceux qui ont analysé les caractéristiques de la dramaturgie québécoise de cette époque. Puis, nous évoquerons les recherches portant sur le théâtre québécois en relation avec le théâtre francophone hors Québec. Enfin, nous aborderons la pratique de la traduction au Québec. Le tour d'horizon que nous proposons tourne autour de trois axes : 1) le mode de production de l'écriture et de la traduction au Québec, et dans une moindre mesure, chez les francophones hors Québec, à partir des années quatre-vingt-dix, 2) les caractéristiques et les conditions de production du théâtre québécois de cette période, et 3) leurs effets.

2.1. Particularités et innovations

Dans cette section nous explorons les caractéristiques de l'écriture et de la traduction de pièces réalisées après 1990, lesquelles contribuent au développement du nouveau théâtre contemporain au Québec.

2.1.1. Le théâtre québécois des années quatre-vingt-dix

Le théâtre québécois s'est distingué, jusqu'en 1990, par sa contribution à la construction identitaire de la nation, d'abord collective dans les années soixante-dix, et ensuite plus individuelle dans les années quatre-vingt. Au début des années quatre-vingt-dix, les professionnels du théâtre mettent de l'avant le danger de continuer à utiliser (ou si l'on veut à manipuler) l'art théâtral à des fins strictement politiques et identitaires. À l'occasion des États généraux qui se sont tenus en 1991, ils proposent des lignes directrices qui favorisaient un virage post-identitaire et postmoderne. Par « post-identitaire », on entend une forme théâtrale qui n'a plus la construction de l'identité du Québec comme priorité absolue. La notion de « postmodernité » renvoie à un théâtre basé sur la mise en relation de plusieurs genres et langages sur scène, tels que la danse, le chant, la publicité, la musique, les effets scéniques, etc. (Beauchamp, 2001). Le virage post-identitaire et postmoderne qui investit le théâtre québécois, et qui par conséquent renouvelle le champ littéraire de la Province, fait en sorte que les dramaturges jouent de moins en moins le rôle de « mandataires sociaux » (Beddows, 2001 : 58) pour se tourner vers « des formes plus expérimentales et des thèmes plus universels et individualistes » (Moss, 2005a : 59). Par exemple, à partir de 1991, les dramaturges et les professionnels du secteur travaillent à la réalisation de pièces qui abordent des sujets variés et nouveaux tels que la science, la technologie moderne, les relations personnelles et intimes, la

satire politique, le drame policier traité psychologiquement, l'aliénation mentale, les problèmes et enjeux du monde contemporain, les fantasmes sexuels, les crimes passionnels, la Bible, l'autobiographie et les mythes. Le théâtre réaliste ou brechtien mis de côté, le nouveau mot d'ordre est de jouer des spectacles caractérisés par l'emploi de stratégies postmodernes, telles que la mise-en-abyme, les psychodrames, les spectacles multimédias, les textes éclatés et métathéâtraux. L'objectif est de divertir le public, de le toucher et finalement, de l'encourager à interagir avec les comédiens. Si certains des sujets qui ont inspiré le théâtre québécois jusqu'à la fin des années quatre-vingt s'affaiblissent ou disparaissent des scènes (comme la construction identitaire et les thèmes politiques), d'autres continuent de caractériser le théâtre québécois, surtout pour ce qui a trait à la question de la langue et de la façon de la rendre sur scène. Les dramaturges se laissent séduire par ces nouvelles tendances. Il est évident que le Québec s'efforce de sortir de ses préoccupations identitaires⁵¹ pour se rapprocher d'une dramaturgie plus en phase avec celle ayant cours dans d'autres pays. Dès lors, la dramaturgie québécoise devient aussi plus attrayante à l'étranger. Elle commence à se faire traduire et à s'internationaliser. Joël Beddows (2002) exprime bien ce désir de transcender le théâtre politique :

[I]e théâtre auquel je rêve est un lieu pour l'intellect. Pour l'artiste, la réflexion lui permet la compréhension de ses élans créateurs, pour mieux les cerner pour ensuite mieux les articuler. Pour le spectateur, un théâtre pour se sentir stimulé, au risque de se sentir perdu et de l'accepter. La réflexion est notre outil pour lutter contre ceux qui défendent un théâtre sentimental qui nous empêche de nous dépasser. (Beddows, 2002 : 33)

Les États généraux du théâtre non seulement ouvrent les portes à de nouveaux sujets à explorer. Ils encouragent la naissance de nouvelles compagnies, de nouveaux directeurs artistiques, de nouveaux auteurs, d'associations ainsi que de centres pour le soutien, la

⁵¹ Il faut noter que, le cas échéant, le sujet de la quête identitaire comme identité collective est remplacé par une recherche identitaire plus intime, comme le théâtre de Robert Lepage le démontre (voir la pièce 887 mise en scène en 2015).

promotion et la diffusion des écritures dramatiques francophones du Québec et du Canada (comme le CEAD par exemple), « qui donnent libre cours à leur créativité pour offrir des œuvres [...] innovatrices aux spectateurs qui veulent plus qu'affirmer leur identité quand ils vont au théâtre » (Moss, 2005a : 67). Ce nouveau théâtre québécois contemporain promeut aussi une nouvelle façon plus collaborative de travailler à la réalisation de pièces.

Dans son travail sur l'évolution et les métamorphoses du théâtre québécois après 1991, Paul Lefebvre (2007) se montre au diapason avec les chercheurs mentionnés ci-dessus en ce qui a trait aux nouveaux sujets abordés (plus d'espace alloué à la vie intime, à la vie de couple, introduction de la mythologie, du *topos* du corps, etc.), et à l'emploi d'une langue standard et littéraire afin de mettre en relief, par l'abandon du jocal, le déclin du théâtre social, identitaire et politique. Lefebvre s'interroge sur l'importance que le choix du registre linguistique peut avoir sur ce nouveau théâtre. D'après lui, la réticence à utiliser des sociolectes traduit le désir des dramaturges de ne plus donner au spectateur/lecteur l'illusion que tout se passe au Québec. Ceux-ci visent à promouvoir une écriture qui ressemble à une poésie théâtrale dépourvue de marqueurs locaux, rythmique, évocatoire et accompagnée de mouvements corporels. Ce nouveau théâtre aspire à un renouvellement des points de vue visuel, thématique, esthétique et linguistique. Il montre un goût sans précédent pour le spectaculaire. Bien que Lefebvre s'intéresse plutôt aux pièces théâtrales créées par des dramaturges québécois, sa réflexion sur l'emploi d'une langue plus standard nous amène à nous interroger aussi sur les stratégies de traduction. Selon Lefebvre, le théâtre québécois post-identitaire dénote un intérêt plus marqué pour la dramaturgie étrangère qu'il essaie d'ajouter à son répertoire sans se l'approprier comme autrefois. Dès lors, les stratégies de traduction ethnocentriques ne sont plus de mise. Son but

n'étant plus la construction identitaire ni le renforcement de l'esprit nationaliste, le théâtre québécois se caractérise par une écriture moins sociolectale. L'emploi d'un français plus standard ainsi que l'insertion de sujets postmodernes et moins marqués régionalement facilitent l'internationalisation de ce théâtre. L'Italie est d'ailleurs l'un des pays où la dramaturgie québécoise de la période post-identitaire a connu un succès extraordinaire. Nous reviendrons sur ce point dans les pages suivantes.

Erin Hurley (2011) voit dans le théâtre québécois des années quatre-vingt-dix l'expression d'une dramaturgie complètement renouvelée. Il ne s'agit pas seulement de dépolitiser les pièces. C'est la façon même de les produire qui change. D'après elle, ce nouveau théâtre est caractérisé par un style d'écriture plus poétique donnant plus d'espace aux monologues et favorisant l'interaction avec le public par le biais de l'emploi du corps sur scène. Le jeu et la danse forment le nouveau binôme de ce théâtre. Cela risque, erronément, de nous faire penser qu'une pièce existe seulement sous forme de performance théâtrale orale et visuelle.

Pour Hélène Beauchamp (2001), le texte perd beaucoup d'importance et laisse place aux éléments visuels (comme les objets, les lumières, l'ambiance, etc.) et auditifs (comme les sons, les bruits, la musicalité des mots, le rythme, etc.). Ceux-ci peuvent à leur tour influencer le jeu des personnages ainsi que l'action dramatique (Beauchamp, 2001 : 143). Josette Féral (2003), en revanche, estime plutôt qu'un des mérites de ce nouveau théâtre est d'abolir la hiérarchie qui subordonnait la publication du texte de la pièce à sa performance sur scène. Le texte ne perd donc pas son importance malgré l'importance allouée au corps et au mouvement sur scène.

Dans un article de 2013 intitulé « *L'Imposture* au théâtre québécois contemporain », Rosa De Diego expose trois innovations du théâtre québécois des années quatre-vingt-dix : la transdisciplinarité, l'autobiographisme et la nature polyvalente ainsi que collaborative des

professionnels du secteur. Pour ce qui est de la première caractéristique, De Diego affirme que le théâtre québécois s'est fait connaître depuis toujours pour sa nature transdisciplinaire « qui conserve des rites dionysiaques : le chant, la musique, la danse, auxquels se sont ajoutés plus tard la poésie et le jeu de l'acteur » (De Diego, 2013 : 72). Cependant, dans les dernières décennies, « il est devenu expérimentateur, performateur, un espace de rencontre de repères originaires de créations artistiques différentes : littérature, chorégraphie, musique, arts plastiques, vidéos ou nouvelles technologies » (De Diego, 2013 : 72). Quant au deuxième aspect, la chercheuse souligne qu'« [a]u cours des trente dernières années, un courant autobiographique envahit la scène québécoise et permet à ce théâtre de s'éloigner de la politisation pour réfléchir sur l'individu, sur le rayon du créateur à l'œuvre » (De Diego, 2013 : 73). De Diego met de l'avant le fait qu'en substituant l'intime au politique, le nouveau théâtre québécois contemporain a donné le droit de cité à l'autobiographisme et bien plus encore à l'autofiction, un genre hybride résultant d'un « jeu entre la réalité et la fiction, entre le réel et l'imaginaire. [...]. L'autofiction théâtrale est cette attitude hétéroclite et complexe du théâtre contemporain » (De Diego, 2013 : 76) qui produit une pièce ambiguë où le créateur se cache « derrière ce genre autofictionnel, qui lui permet de parler de soi (d'un soi multiple, indéterminé, variable) » (De Diego, 2013 : 76). En ce qui concerne le dernier point, De Diego souligne que les professionnels du théâtre jouent plusieurs rôles à la fois (par exemple un metteur en scène qui est acteur en même temps) et ils travaillent en collectif (l'auteur, le traducteur, le metteur en scène et les acteurs collaborent à la représentation de la pièce) à la réalisation d'une performance. En résumé, le nouveau théâtre québécois contemporain renouvelle son écriture et sa dramaturgie des points de vue thématique (par l'introduction d'éléments autobiographiques et autofictionnels), formel (qui fait que la

transdisciplinarité qui caractérise ce théâtre se manifeste par le biais de l'intertextualité et de l'improvisation) et dynamique (dans les modes de production plus collaboratives).

Quant à la relation entre les théâtres québécois et francophone hors Québec, dans l'ouvrage *Les théâtres professionnels du Canada francophone* dirigé par Beauchamp & Beddows (2001), les chercheurs posent les questions suivantes :

[c]omment le théâtre et ceux qui le font en région, dans des contextes culturels et linguistiques minoritaires, ont-ils réussi à tisser des liens créatifs entre la tradition et la modernité, entre la mémoire et l'innovation, entre le lieu d'appartenance et l'universel ? Comment le théâtre et ceux qui le font au Canada francophone – artistes et compagnies- se préparent-ils à s'inscrire dans des processus renouvelés de création et de production ? (Beauchamp & Beddows, 2001 : 9)

Les essais réunis dans ce texte tracent l'histoire des troupes théâtrales de la francophonie canadienne dans les années quatre-vingt-dix. Ils montrent que « les compagnies de théâtre sont nées pour répondre au besoin identitaire et culturel exprimé par leur communauté immédiate » (Beauchamp & Beddows, 2001 : 14). Le théâtre de la hors-québécutude, tributaire de la quête identitaire encouragée par le théâtre québécois, met en scène la minorisation, le bilinguisme obligatoire (représenté par des pièces aux dialogues hétérolingues, soit caractérisées par la présence sur scène de plusieurs codes linguistiques), la menace de l'assimilation et d'autres sujets sociopolitiques. Il semblerait donc que le théâtre franco-canadien mette en scène des enjeux sociopolitiques que le théâtre québécois tend à évacuer. Toutefois, les aspects sociopolitiques du théâtre francophone hors Québec sont destinés à s'affaiblir au fil du temps, à la suite du désengagement politique du théâtre principalement au Québec. Cet aspect est corroboré par Jane Moss⁵² (2005b) qui, en 2005, dirige le numéro 187 de la revue *Canadian Literature/Littérature canadienne* (volume qui réunit plusieurs travaux sur l'évolution de la production littéraire franco-canadienne à partir des années quatre-vingt-dix), où figure un article

⁵² La chercheuse s'intéresse au contexte québécois et canadien.

de Moss (2005a) intitulé « Les théâtres francophones post-identitaires. États des lieux ». En plus d'aborder des questions analogues à celles qui figuraient dans l'ouvrage de Beauchamp & Beddows (2001), Moss rajoute que seul le théâtre acadien ne prend pas le tournant post-identitaire en 1991. Il le prendra plus tard, en 1997. Cela serait dû au fait que, pour l'Acadie, la question identitaire demeure encore brûlante. Les sujets (voir ci-dessus) envisagés par les théâtres québécois post-identitaire et francophone hors Québec semblent se rejoindre vers la fin des années quatre-vingt-dix. À cet égard, selon Lucie Hotte (2005), ces deux théâtres peuvent être qualifiés de postmodernes, car leur visée n'est plus « idéologique, sociale ou politique » (Hotte, 2005 : 15). Au contraire, ils recourent régulièrement à l'humour, à l'ironie et à l'intertextualité. Ils sont autoreprésentatifs et mettent en scène une réalité subjective.

2.1.2. La traduction théâtrale au Québec et hors Québec

À notre connaissance, il n'existe pas de monographie portant exclusivement sur la traduction théâtrale au Québec à partir de 1990⁵³. Louise Ladouceur (1997a ; 1997b ; 1998 ; 2000 ; 2002a ; 2002b ; 2003 ; 2005 ; 2007 ; 2008 ; 2010a ; 2010b ; 2012 ; 2013 ; 2014 ; 2016) est sans doute la chercheuse qui a le plus publié sur la traduction théâtrale pendant cette période. Au cours des années quatre-vingt-dix, elle travaille à une thèse doctorale sur la traduction du

⁵³ Cela ne signifie pas que la théorie de la traduction n'avance pas au Québec. Au contraire, il s'agit d'une période très riche et variée. Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, les années quatre-vingt-dix sont marquées, d'une part, par l'essor des études postcoloniales qui mènent plusieurs traductologues à postuler des théories sur la traduction culturelle (Arrojo, 1994 ; Simon, 1994 ; Simon & St Pierre, 2000, etc.). D'autre part, cette décennie marque aussi la floraison du discours féministe et homosexuel en traduction (Simon, 1996 ; Harvey, 1998), des théories sur la visibilité de l'autre et du traducteur en traduction (à titre d'exemple Berman, 1985 ; Robinson, 1991 ; Venuti, 1995 ; Folkart, 2007). Seul le numéro 24 de la revue *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada* consacra, en 2003, une section à la traduction pour le théâtre. Hormis l'article de Chantal Gagnon (2003) portant sur la traduction du théâtre de Shakespeare au Québec dans les années quatre-vingt-dix, les autres contributions représentent une réflexion plus générale sur le rôle de la traduction pour la scène au Canada à partir de 1968.

théâtre dans les contextes québécois et canadien. Néanmoins, avant que les résultats de sa recherche n'apparaissent (Ladouceur, 1997b), le discours dominant sur la traduction théâtrale au Québec demeure celui d'Annie Brisset (1990) qui porte sur la période comprise entre 1968 et 1988. Dans son essai *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968 – 1988)*, la chercheuse montre comment les différentes stratégies de traduction employées par les traducteurs (parmi lesquelles figurent surtout l'emploi du joul et l'adaptation du texte au contexte cible) ont fait du théâtre un instrument de reterritorialisation de l'identité québécoise passant par le rejet de l'héritage français⁵⁴. Brisset expose la visée identitaire de l'activité traductive au Québec qui, à l'époque, avait pour but de construire une identité socioculturelle, littéraire et linguistique grâce à l'emploi du joul. Les résultats de cette étude ne s'appliquent toutefois pas à la période suivante. Rappelons qu'en 1990, le premier ministre québécois Robert Bourassa prononce un discours politique en faveur de la diversité et de l'intégration des communautés culturelles. Les contextes socioculturel et politique encouragent l'ouverture à l'altérité qui n'est plus perçue comme une menace à la préservation de l'identité québécoise. À partir de la fin des années quatre-vingt-dix, on voit la publication d'articles qui témoignent du renouvellement de la traduction théâtrale au Québec. Selon Ladouceur (1997a), le Québec vise maintenant à construire un théâtre sans frontières et « fait au Canada » (Ladouceur, 2005 : 193). C'est pourquoi, affirme-t-elle, après 1990, les dramaturges québécois accordent plus d'importance aux pièces anglo-canadiennes (on traduit dix pièces en trois ans). D'une part, cela répond à la politique d'ouverture du Québec. D'autre part, les pièces anglo-canadiennes portant sur des sujets plus dérangeants, crus, spectaculaires, réels et moins naturalistes, sont jugées plus

⁵⁴ 1990 voit aussi la publication d'un numéro de *Cahiers de théâtre Jeu* entièrement consacré à la traduction de l'altérité (Denis & Lavoie, 1990). En 1994, cette revue aborde de nouveau le sujet de la traduction, cette fois avec un numéro sur *La Locandiera* de Goldoni, pièce traduite et adaptée par Micone.

attrayantes par le théâtre québécois. En 1993, Pat Donnelly écrit dans *The Gazette* que « [c]ontemporary English-Canadian playwrights are finally being recognized » (dans Ladouceur, 1997a : 186). Dans la même veine, Ray Conlogue (1993) explique que l'indifférence du Québec envers le Canada anglophone s'est estompée, car ce dernier a fait preuve d'une meilleure qualité d'écriture, mais surtout, parce que le climat politique au Québec s'est apaisé. Tout comme les pièces originales, les traductions réalisées au Québec présentent des sujets très variés, s'inspirant de la vie privée. Elles sont donc fort subjectives et intimes. D'autres fois, cette dramaturgie de l'intimité s'arrime aux parcours mythiques et aux grands récits épiques. Cependant, ces pièces parlent aussi de la vie de tous les jours, de l'histoire, de la mémoire, de l'influence de la technologie sur la société, du psychodrame. L'amour est un des sujets privilégiés. Les pièces traduites traitent rarement de politique⁵⁵ ; elles privilégient une esthétique éclectique tout à la fois corporelle, narrative, musicale et vocale. Les jeunes sont les protagonistes d'honneur de ces pièces où le ludisme, l'humour et le contexte social sont toujours présents, mais de façon plus divertissante et moins tourmentée (voir aussi Beauchamp, 2001). Du point de vue linguistique, le joul perd son droit de cité dans les traductions qui, par contre, ouvrent leurs portes aux dialogues plurilingues. C'est ici que l'analyse des pièces traduites nous offre une nouvelle perspective sur le théâtre québécois post-identitaire. Ladouceur note aussi que de 1990 à 1993 les pièces traduites au Québec sont loin d'être des adaptations. « Au contraire, on va jusqu'à souligner l'origine du texte emprunté en y faisant parfois l'éloge, avec un émerveillement un peu incrédule, d'une théâtralité bien particulière » (Ladouceur, 1997a :

⁵⁵ Les pièces de Judith Thompson *Je suis à toi* et *Lion dans les rues* (voir Ladouceur, 1998), traduites de l'anglo-canadien et représentées entre 1990 et 1991 par Robert Vézina aux théâtres La Licorne et de Quatr'Sous, sont appréciées par la critique et le public pour leur mise en scène. Toutefois, elles sont très critiquées pour le choix de traduire les dialogues en joul. Le fait d'avoir adapté les textes au spectateur québécois est jugé comme un choix incohérent et déplorable.

188). Les traductions restent proches du texte source (on ne modifie plus les noms des lieux ni ceux des personnages ; la scène non plus n'est québécoisée). Quant aux stratégies et aux normes de traduction théâtrale, elles aussi se renouvellent (Ladouceur, 1997a ; 2005 ; Huffman, 2001) à cause du changement des valeurs de la société québécoise. En plus d'encourager la diversité et l'intégration des communautés culturelles, le Québec promeut d'autres valeurs telles que l'équité, l'égalité entre les femmes et les hommes, l'éducation, etc. Dans un message rédigé par le gouvernement du Québec (GdQ) en 2000, ce dernier décrit la Belle Province comme une

[...] société nord-américaine par sa situation géographique, française par ses origines et sa culture, britannique par son système parlementaire et de plus en plus cosmopolite grâce aux récents mouvements migratoires » (GdQ, 2000 : 8)

Dans cette définition, on aperçoit très clairement le nouvel esprit des élites qui ambitionnent de positionner leur province sur l'échiquier international. Dans la même veine, Ladouceur (1997a ; 2005) explique, en se basant sur l'analyse de traductions réalisées au Canada, que si les stratégies et les normes de traduction ont changé, c'est parce que le Québec vise à renouveler son théâtre. De surcroît, en plus d'abandonner l'emploi du joul⁵⁶ et de limiter le recours à l'adaptation⁵⁷, les pièces traduites au Québec conservent leur titre original, la toponymie et aussi le nombre des actes. Bref, elles sont fidèles au texte de départ. Dans ses travaux successifs, Ladouceur (2000, 2005, 2010a) n'analyse plus la traduction théâtrale au Québec de manière isolée. Elle l'étudie en relation à celle réalisée dans les territoires francophones hors Québec. Ses résultats montrent que la différence entre les traductions faites au Québec et celles réalisées hors Québec est surtout de nature linguistique. Alors que les

⁵⁶ Normalement, on recourt au français standard. Toutefois, les traducteurs insèrent de temps en temps des expressions propres au français québécois, comme "c'est correct" ou "sacrement" (Ladouceur, 1997a). Mais l'emploi du joul disparaît de la scène.

⁵⁷ On recourt à l'adaptation seulement si cela sert à mieux comprendre le texte. Elle n'a plus de valeur idéologique.

traductions réalisées hors Québec « affichent des marques prononcées d'hétérolinguisme, terme proposé par Rainier Grutman pour qualifier les manifestations littéraires du multilinguisme » (Ladouceur, 2010a : 88), celles faites au Québec hésitent à employer plusieurs codes linguistiques dans le même texte. D'après la chercheuse, cela incarne « la phobie québécoise d'entendre sur scène un anglais envahissant ou un français trop profondément déformé par l'anglais » (Ladouceur, 2010a : 89). Cela donne lieu à différentes stratégies de traduction. Au Québec, la parole étrangère n'est pas bannie, mais elle doit apparaître discrètement. La langue de la pièce traduite doit être majoritairement le français. En revanche, le théâtre francophone hors Québec a été le moteur d'une nouvelle stratégie de traduction visant la préservation de la nature hétérolingue des textes, telle que l'emploi des surtitres ou d'outils de traduction axés sur la performance, par exemple lorsque les comédiens jouent le rôle d'interprètes pendant la mise en scène⁵⁸ (Ladouceur & Nolette, 2011). Ladouceur conclut que :

[p]lutôt que d'effacer les codes linguistiques ainsi que les références culturelles qui ne sont pas familières au public cible, comme c'est le cas dans la traduction conventionnelle, qui remplace la version traduite avec le texte original, les surtitres permettent au public de jouir de la pièce dans sa forme originelle et d'accéder à des ouvrages qui, autrement, seraient restés inintelligibles. (Ladouceur, 2014 : 50, notre traduction)

Beddows (2000) se prononce aussi sur la traduction du théâtre au Québec et francophone hors Québec. Il confirme les résultats exposés par Ladouceur. En qualité de traductologue et de traducteur, il met en lumière quelques aspects problématiques de la traduction pour le théâtre tant au Québec qu'au Canada, par exemple la formation des professionnels de la traduction théâtrale. Il affirme qu'à la suite de l'abandon de stratégies de traduction ethnocentriques,

theatrical institution was collectively learning *how* to translate plays. Even today [2000], a mature local practice is only beginning to take root. [...]. Since no schools of theatrical

⁵⁸ Selon une étude plus récente de Nicole Nolette (2015), qui analyse comment le Canada francophone (Acadie, Ontario français, Ouest canadien francophone et Québec) traduit, de 1990 à nos jours, les pièces d'expression anglo-canadienne, l'hétérolinguisme au théâtre a trouvé un bon compromis grâce à l'emploi de surtitres visant à traduire ou sinon à reproduire ce qui est récité ou chanté sur scène.

translation exist in Canada, few translators were (or are) aware of the writings of specialists in the field of Translation Studies. There is no equivalent in Canada to France's Maison Antoine-Vitez, which serves as a centre for debate among practitioners, commissions the translation of important plays and sets about finding producers for the works translated. (Beddows, 2000 : 11, italique de l'auteur)

À Montréal, seul le Centre d'auteurs dramatiques – CEAD a sporadiquement joué ce rôle. Selon Beddows, la seule contrainte que la traduction théâtrale doit respecter c'est la prise en compte, au moment de traduire, des effets scéniques tels que les bruits, la musicalité, les mots sonores et le rythme (voir aussi Hotte, 2005). Enfin, Beddows laisse entendre que l'approche sourcière préconisée par Berman⁵⁹ (1985) domine la traduction théâtrale au Québec à partir des années quatre-vingt-dix.

Le catalogue intitulé *From Around the World & at Home. Translations and Adaptations in Canadian Theatre* compilé par Glen F. Nichols (2000) représente à notre connaissance, l'unique recension des pièces rédigées, traduites ou adaptées au Canada entre 1900 et 2000. L'auteur affirme que cet ouvrage est né de la difficulté de trouver les traductions de certaines pièces canadiennes. Selon cette recension, l'activité de traduction au Canada⁶⁰ s'intensifie en deux moments historiques précis : après les années soixante et à partir des années quatre-vingt-dix. Cela confirme déjà l'impact que la production et la traduction pour le théâtre ont eu au sein des sociétés québécoise et canadienne.

Les textes sélectionnés par Nichols ont été choisis selon trois critères : 1) les traductions/adaptations (domestiques⁶¹ ou étrangères) de pièces originellement produites ou

⁵⁹ Nous reviendrons sur ce point dans les pages suivantes.

⁶⁰ Nichols parle de Canada en général, mais sa recension comprend le Québec aussi.

⁶¹ Nous empruntons la terminologie utilisée par Nichols.

écrites au Canada ; 2) les traductions/adaptations de pièces étrangères produites ou publiées spécifiquement pour le marché canadien et 3) les textes littéraires (non théâtraux) domestiques et/ou étrangers adaptés pour le théâtre, produits ou publiés exclusivement pour le marché canadien. La recension des titres de la dernière décennie permet de confirmer qu'à partir des années quatre-vingt-dix a) le Québec traduit de nombreuses pièces de l'anglais-américain vers le français canadien ; b) les pièces jouées au théâtre sont plus souvent des traductions que des adaptations ; c) le Québec exporte son théâtre à l'étranger, en grande partie en Italie ; d) le Québec importe plusieurs modèles littéraires et linguistiques, en fait, on traduit du japonais, du russe, du grec, du bengali, du suédois, du polonais, de l'anglais britannique et américain, de l'italien, de l'espagnol et du français hexagonal. Dans ce catalogue, Linda Gaboriau apparaît comme la traductrice la plus engagée dans la traduction de pièces du français canadien vers l'anglais-américain, Francesca Moccagatta semble la traductrice attitrée des pièces franco-canadiennes vers l'italien tandis que Marco Micone est le seul traducteur de l'italien vers le français québécois à partir de 1992.

2.2. Les conditions de production du théâtre post-identitaire

Dans cette partie, nous examinons les aspects sociaux, politiques, économiques, historiques et culturels qui ont influencé le développement du nouveau théâtre québécois. Pour ce faire, nous avons exploré des épitextes (notamment des articles, des chapitres de collectifs, des documents officiels, etc.) qui nous ont permis de mieux comprendre les conditions de production du théâtre post-identitaire. Les plus importantes de ces sources sont de Joël Beddows (2000), Paul Lefebvre (2007) et Marcelle Dubois (2007). Nous commençons par résumer la contribution de Lefebvre, qui offre une réflexion sociopolitique sur le sujet.

Paul Lefebvre (2007) rappelle qu'en 1992, le Québec s'est doté « d'une politique culturelle définie selon trois axes : l'affirmation de [son] identité culturelle ; le soutien aux créateurs et à la création ; l'accès et la participation du citoyen à la vie culturelle » (Lefebvre, 2007 : 17). Cette campagne culturelle, intitulée *Notre culture, notre avenir*⁶² (GdQ, 1991), correspond à une politique où la notion de « culture » est très ample. Elle vise à revaloriser l'univers des lettres, des arts, des industries culturelles, le patrimoine historique, « l'importance de la langue française, l'ouverture aux cultures du monde, [...] les dimensions régionale et internationale de la culture, l'accessibilité, le rôle de l'école et des médias [etc.] » (Lefebvre, 2007 : 9). Pour le Ministère de la Culture et des Communications (MCC), l'affirmation de l'identité culturelle se traduit par a) la protection ainsi que la valorisation de la langue française comme moyen d'expression et de circulation de la culture ; b) la connaissance, la protection, la mise en valeur et la transmission du patrimoine culturel assurée par l'adoption de certaines mesures d'aide financière visant la restauration du patrimoine religieux, la création d'associations pour les artistes, l'évolution des institutions muséales, etc. (Lefebvre, 2007 : 21) ; c) le développement culturel des nations autochtones et le respect de leurs spécificités culturelles et finalement, d) l'action internationale en culture basée sur l'élaboration d'un éventail de programmes visant l'internationalisation du Québec.

En ce qui a trait au soutien aux créateurs et aux arts, la politique culturelle du Québec se donne pour mandat de soutenir la création artistique, mais surtout, de garantir l'autonomie des créateurs et des organismes de création. Dans cette optique, à partir de 1992, on observe un

⁶² Avant 1992, le Québec avait déjà connu (en 1978) une autre politique culturelle esquissée par Camille Laurin et intitulée *La politique québécoise du développement culturel* (GdQ, 1978). Cette dernière cherchait à faire de la culture un projet de développement collectif, englobant tantôt les différents ministères, tantôt les destinataires de cette politique.

retour au financement privé et à ce qu'on peut considérer comme une résurgence des pratiques de mécénat⁶³. Au soutien des individus fait suite celui des industries culturelles. À titre d'exemple, en 1995 naît la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) dont le mandat, dans un premier temps, est 1) de favoriser l'implantation et le développement des industries culturelles et les médias (cinéma, production télévisuelle, musique, théâtre, etc.) partout au Québec ; 2) de favoriser leur expansion au Canada et à l'étranger. Le gouvernement du Québec crée, en 1994, le Conseil des arts et des lettres dans le but de soutenir partout dans la province « l'expérimentation et la production dans les domaines de sa compétence, d'en favoriser le rayonnement au Québec, au Canada et à l'étranger, ainsi que de soutenir le perfectionnement des artistes » (Lefebvre, 2007 : 23). À cela, s'ajoute le soutien à neuf ateliers et à treize écoles de formation supérieure en arts ainsi que la mise en place de bourses et de subventions pour les artistes, les écrivains professionnels, et les organismes à but non lucratif opérant dans les domaines des arts de la scène (tels que les théâtres, les cirques, les performances de danse, etc.), des arts visuels, des métiers d'art, de la littérature, etc.

Quant au troisième axe, soit l'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle, à partir de 1996 le Québec se munit d'une politique éducative opérant dans les écoles, les institutions éducatives et les centres culturels (maisons de la culture, salles de spectacle, bibliothèques, institutions muséales, centres d'exposition, etc.). Elle favorise aussi la lecture de

⁶³ Par la publication gouvernementale parue en mars 2016 et réalisée par le Ministère de la Culture et des Communications (GdQ, 2016), nous apprenons que la politique culturelle actuellement en vigueur n'est qu'une continuation de celle entreprise en 1992, mais avec quelques innovations au niveau des financements. L'an 2005, par exemple, voit l'inauguration du programme Mécénat Placements Culture qui consiste à aider économiquement des organismes à but non lucratif liés aux secteurs de la culture et des communications en appariement des contributions et des dons provenant de sources privées. Puis encore, entre 2014 et 2015, le gouvernement québécois crée le Fonds Avenir Mécénat Culture dans l'intention de pérenniser le financement lancé en 2005 et cela en prélevant annuellement 5M\$ des revenus sur les produits du tabac. D'autres actions philanthropiques ainsi que de mesures fiscales ont été mises en place afin d'encourager le mécénat.

livres, l'accès aux lieux culturels, le contact des jeunes avec les créateurs québécois. Par le biais de résidences en milieu scolaire financées par le gouvernement, les écrivains en collaboration avec les étudiants peuvent réaliser des projets culturels sous forme d'ateliers en classe.

Non seulement la relation entre le créateur et le public est devenue directe et continue, mais le public lui-même devient producteur et diffuseur de contenus. Depuis 1992, le Ministère a mis de l'avant des stratégies visant à reconnaître et à affirmer le rôle du citoyen dans le développement culturel. (Lefebvre, 2007 : 28)

On voit donc à quel point la politique culturelle adoptée par le Québec change le mode de production des biens culturels, parmi lesquels figurent les pièces de théâtre. À ce propos, Marcelle Dubois (2007) précise que « [l]e paysage du théâtre québécois se compose essentiellement de trois profils de producteurs : les théâtres à saisons, les compagnies productrices dites 'au fonctionnement' et les compagnies 'à projet' » (Dubois, 2007 : 4). Le théâtre à saison est normalement géré par des producteurs-diffuseurs. Ceux-ci produisent des spectacles qui correspondent à leur direction artistique. Ils travaillent dans et pour un théâtre précis, et diffusent une saison théâtrale constituée principalement de leurs productions maison, en plus de quelques productions de compagnies itinérantes. La saison est composée de pièces expérimentales et, au moins, d'une pièce classique. En revanche, les compagnies dites « au fonctionnement » et « à projet » sont des compagnies sans domicile fixe, car elles ne possèdent pas de salle de diffusion. Les artistes qui y travaillent sont normalement des comédiens indépendants. Ces deux types de compagnies ne se différencient que par leurs conventions collectives syndicales très différentes. Si d'une part les restrictions budgétaires les obligent à favoriser la mise en scène de pièces classiques, d'autre part, ces compagnies font preuve d'un grand dynamisme (Dubois, 2007). Donc, à chacun de ces trois profils correspondent des types de pièces théâtrales assez différents, variant selon les objectifs à atteindre, le financement possible, les attentes du public et les lois du marché. Bien que les aspects économiques soient

ceux qui différencient le plus les modes et les possibilités de production de chaque producteur, la qualité reste quand même la priorité de chacun d'entre eux. Les théâtres à saison occupent la plupart des scènes d'envergure au Québec (Dubois, 2007). C'est le cas, par exemple, du Théâtre du Nouveau Monde (TNM) et de la Manufacture/La Licorne à Montréal, qui ont des lois internes à respecter : garantir un certain nombre de productions par an, organiser des tournées à l'étranger, promouvoir la mise en scène de la compagnie associée au théâtre même, assurer l'équilibre tant artistique que financier, etc. À ce propos, Lefebvre (2007) rappelle que le début des années quatre-vingt-dix coïncide aussi avec un changement générationnel auprès des compagnies artistiques et successivement des directions de théâtre : en 1991, Brigitte Haentjens fait son entrée à la Nouvelle compagnie théâtrale ; en 1992, Lorraine Pintal rejoint le TNM (dont elle occupe encore la position de directrice artistique), tandis que Michel Dumont et Louise Duceppe arrivent à la Compagnie Jean Duceppe ; en 1994, Serge Denoncourt débute au Théâtre du Trident. Bien que cette jeune génération se trouve à la tête des grandes compagnies, elle s'inscrit dans une politique de continuité plutôt que de rupture, à l'exception de Brigitte Haentjens qui donne un coup de fouet à sa compagnie. Selon Lefebvre :

[...] dans les années 90, plusieurs théâtres importants (dont le TNM, le Théâtre d'Aujourd'hui et la NCT/Théâtre Denise-Pelletier) ont dû résorber de solides déficits, teintant fortement la programmation et marquant peu à peu la fin des grosses distributions ainsi que d'un certain répertoire exigeant, voire risqué. (Lefebvre, 2007 : 9)

Par conséquent, certains théâtres ont adopté la philosophie politico-économique dite du « déficit zéro » (Lefebvre, 2007 : 9), quitte à faire des choix artistiques en fonction des lois du marketing (voir Finburgh, 2011) et à utiliser abondamment le vedettariat télévisuel. Toutefois, Lefebvre reproche surtout aux théâtres de saison leur peu d'intérêt pour l'importation (et donc la traduction) des répertoires classiques étrangers. En effet, maintes dramaturgies,

qui correspondent pourtant à nos ‘cordes sensibles’ [comme c’est le cas des romantiques allemands ou des victoriens] dorment sur les rayons des bibliothèques plutôt que de s’ébrouer sur les scènes. Et c’est sans parler des dramaturgies que l’on monte encore moins (par exemple, celles d’Europe centrale, d’Amérique latine et de Scandinavie) et qui, en s’adressant à notre culture de façon oblique, nous permettrait de relativiser notre propre théâtre – et notre regard sur le monde. (Lefebvre, 2007 : 9-10)

Quant aux compagnies sans domicile fixe et à projet, elles font preuve d’une très grande vitalité (Dubois, 2007 : 5). Selon Lefebvre (2007), c’est grâce à elles que le théâtre québécois a connu de nouvelles formes de représentations, comme le théâtre pour les enfants et le théâtre de rue et comique (qui enchaîneront une série de festivals urbains comme *Juste pour rire*⁶⁴). De surcroît, si le répertoire classique a regagné une certaine visibilité vers la fin des années quatre-vingt-dix au Québec, c’est grâce aux compagnies à projet et sans domicile fixe qui, disposant de budgets plus maigres, ont dû se faire connaître en mettant en scène des chefs-d’œuvre de la littérature⁶⁵. Bon gré, mal gré, ces compagnies se créent et se dissolvent très rapidement, mais en dépit de cela, leurs comédiens s’érigent en artistes créateurs et/ou en producteurs et vice versa. D’après André Ricard (1997) :

[I]e théâtre de l’actuelle décennie, au Québec, offre trois caractéristiques aisément identifiables. Il est d’abord spectacle ; il obéit ensuite à la mainmise très ferme du metteur en scène sur chacune des composantes de la représentation ; et un troisième trait enfin, implique pour un pan majeur de l’espace théâtral, le retour aux textes de répertoire. (Ricard, 1997 : 11)

Enfin, Beddows (2000) affirme que si les théâtres nationaux au Québec encouragent plus la mise en scène de traductions que d’adaptations c’est parce que les premières garantissent des financements gouvernementaux plus généreux. Il estime qu’afficher une saison comptant sur plusieurs pièces classiques traduites signifie des revenus plus élevés et plus sûrs pour les

⁶⁴ Force est de mentionner que l’avènement de festivals de rue ainsi que l’élaboration d’une notion plus interdisciplinaire et esthétique (emploi du corps, de voix, etc. sur scène) du théâtre favorisent la naissance de nouvelles formes d’art, comme c’est le cas du Cirque du Soleil.

⁶⁵ Mettre en scène une pièce classique circulant depuis longtemps permet de réduire les frais pour une retraduction, de nouveaux effets scéniques, l’engagement de personnel spécialisé (chorégraphes, compositeurs, etc.) pour réaliser une nouvelle pièce.

théâtres, et ce, parce qu'on reconnaît plus de prestige à la traduction (plutôt qu'à l'adaptation) de pièces canoniques. Il reste à savoir comment cela influence les stratégies de traduction adoptées par les traducteurs.

En résumé, nous avons relevé deux tendances en matière de traduction de pièces de théâtre après 1990 : 1) le Québec s'ouvre à l'étrangeté, même linguistique, mais de façon timide, alors que l'hétérolinguisme est adopté de manière plus régulière dans le théâtre francophone hors Québec ; 2) les textes étrangers sont traduits en français « standard » ou, tout au plus, l'emploi du jocal se réduit à quelques mots et expressions. Mais que se passe-t-il quand la traduction est confiée à un écrivain-traducteur issu de la migration ? C'est cette question que nous explorerons dans les pages suivantes.

2.3. Le théâtre québécois post-identitaire sur la scène internationale

La diffusion du théâtre post-identitaire au Québec et à l'étranger a été étudiée notamment par Dominique Lafon (2001), Hélène Beauchamp & Gilbert David⁶⁶ (2003) ainsi que par Paul Lefebvre (2007), Catherine Paré (2009) et Fabio Regattin & Pino Tierno (2011). La présente section offre une synthèse de ces écrits.

Où va le théâtre une fois la représentation terminée ? Qui en sont les dépositaires ? Qui peut en rendre compte, le dire, le raconter ? Quels territoires occupe-t-il ? Art vivant, art de l'instant, il va sûrement se loger dans la mémoire de ses spectateurs d'où il ressurgira, transformé par ses témoins mêmes. Transformé en ses témoins mêmes. (Beauchamp & David, 2003 : 1)

Les questions soulevées ci-dessus, nous nous les sommes également posées et nous tenterons d'y répondre ici. Lucie Robert (2003) dénonce le manque de diffusion écrite des pièces jouées sur la scène québécoise. Elle affirme que :

⁶⁶ Les collectifs dirigés par Lafon (2001) et Beauchamp & David (2003) hébergent les articles de Pavlovic (2001) et de Robert (2003) que nous mentionnerons plus loin dans le paragraphe.

c'est en effet un phénomène dont la nature et le fonctionnement n'ont attiré l'attention ni des chercheurs ni des statisticiens qui travaillent sur l'édition québécoise. Cela seul devrait nous révéler un fait simple : pour ces spécialistes, l'édition théâtrale est un domaine si marginal que l'on n'en saurait tirer d'information pertinente pour l'histoire ou l'analyse du phénomène éditorial au Québec. (Robert, 2003 : 87-88)

Robert insiste sur l'indigence des sources entièrement consacrées à l'édition théâtrale québécoise (en déséquilibre avec l'énorme impact socioculturel du théâtre sur la province). Toutefois, il faut reconnaître l'effort de la maison d'édition Leméac qui, dès 1968, a donné la vie à plusieurs collections spécialisées, comme *Théâtre canadien*, *Répertoire québécois*, *Théâtre acadien*, *Traduction et adaptation* et enfin *Théâtre pour enfants*. Première maison d'édition axée sur le théâtre, Leméac fera face à ses premiers concurrents dans les années quatre-vingt. Ceux-ci sont VLB Éditeur, les Herbes rouges et les Éditions de la Pleine Lune. « Le tournant des années 1990 va cependant marquer un nouveau développement dans l'édition théâtrale, dont nous ne saisissons [probablement] pas encore toutes les conséquences » (Robert, 2003 : 97). La crise économique dont nous avons parlé dans le paragraphe précédent touche aussi à l'édition et se reflète sur l'intervention d'éditeurs européens (par exemple Actes Sud et Lansman) dans la publication de textes dramatiques québécois. Cela favorise la naissance de coéditions, comme celle cherchée par Leméac avec la maison française Actes Sud qui lui assure une meilleure diffusion en Europe (voir Lefebvre, 2007 : 10). Robert (2003) met en évidence deux aspects des années quatre-vingt-dix liés à l'édition théâtrale : la création de l'édition spécialisée visant le marché scolaire et la création de points de vente dans les théâtres. On assiste donc à l'évolution en parallèle de deux marchés de l'édition dramaturgique : l'un visant le public scolaire l'autre un lectorat académique avec la publication de la critique théâtrale.

À la fin des années quatre-vingt-dix, on parle très volontiers de l'ouverture du Québec sur le monde comme d'un mouvement où les artistes se sont efforcés d'intégrer à leurs créations

des imaginaires, des notions, des valeurs ainsi que des fragments d'histoire provenant du bagage culturel universel. Or,

[...] les vingt dernières années sont également le théâtre d'un phénomène inverse et dont on parle en général beaucoup moins : celui de l'exportation de plus en plus massive, et aux quatre coins du monde, de textes dramatiques écrits au Québec, lesquels font l'objet de lectures publiques, bien sûr, mais aussi de productions et de publications nombreuses hors de leurs frontières. (Pavlovic, 2001 : 469)

En d'autres termes, le développement du nouveau théâtre québécois contemporain a pour effet d'intensifier l'activité traductive de certains pays, parmi lesquels figure en première ligne l'Italie, suivie du Royaume-Uni, de l'Amérique latine⁶⁷, de la Russie, de la Roumanie et de l'Allemagne (Pavlovic, 2001). À la fois jeune et idéaliste, inspirée des formes européennes, américaine dans son sens de l'action et du présent et finalement hétérolingue, la dramaturgie québécoise post-identitaire⁶⁸, selon Pavlovic (2001), séduit l'étranger et commence à voyager.

Nos auteurs voyagent, leurs textes sont lus, produits, suscitent un engouement de plus en plus susceptible. Plusieurs pièces sont éditées en traduction [...]. Festivals et théâtres invitent les auteurs d'ici pour des résidences d'écriture. On leur octroie des bourses, on leur décerne des prix, en Europe comme en Amérique du Sud. (Bertin, 1999 : 2, cité par Pavlovic, 2001 : 469)

La France n'est pas la seule terre d'accueil des écrivains québécois. Comme Christine Paré (2009) le note bien, c'est en Italie que le Québec connaît sa plus grande fortune. Selon la chercheuse, la dramaturgie québécoise commence à se tailler une place sur la scène italienne à partir des années quatre-vingt-dix, grâce à deux événements significatifs : la visite d'Eva Franchi (comédienne et dramaturge italienne) au Québec et l'organisation du Festival Intercity de Sesto Fiorentino entièrement consacré à la ville de Montréal. Ces deux événements ont une retombée

⁶⁷ Diane Pavlovic ne mentionne pas les pays auxquels elle se réfère.

⁶⁸ Il ne faut pas s'étonner de voir Michel Tremblay - qui s'est fait connaître au Québec et en dehors de la Province pour avoir créé des pièces encourageant la quête identitaire et l'emploi du jocal - figurer parmi la liste de dramaturges traduits à l'étranger même après les années quatre-vingt-dix. En 2006, Tremblay s'est en fait dissocié du projet souverainiste, dont il avait été le porte-voix auparavant, car d'après lui, il est trop centré sur des questions économiques (Beauchemin & Pélouin, 2006).

socioculturelle inespérée, soit la création de plusieurs pôles de recherche interuniversitaire sur la littérature italo-québécoise⁶⁹ qui seront le berceau de la traduction de textes québécois vers l'italien. Paré souligne qu'en 2009, « il exist[ait] [...] au moins cinquante-cinq traductions italiennes de pièces québécoises » (Paré, 2009 : 51), mais le théâtre étant « un monde de l'éphémère et de l'*hic et nunc*, la difficulté de repérage des données n'est pas à négliger » (Paré, 2009 : 51). En fait, les traductions des pièces sont très rarement publiées⁷⁰, et restent répertoriées sous forme de tapuscrit dans les bibliothèques des écoles de théâtre, ou dans les cas les plus heureux, elles sont publiées chez des éditeurs peu distribués⁷¹. Le nombre réel de traductions est donc certainement bien supérieur à cinquante-cinq.

En 1989, Eva Franchi visite le Québec en qualité d'accompagnatrice d'une troupe italienne au Festival International de Théâtre amateur de Montréal. À cette occasion, elle donne une conférence à l'Université Sherbrooke (où se trouve un groupe de recherche en édition littéraire dirigé par Jacques Michon, et qui traite de manière transversale la production théâtrale aussi (voir Robert, 2003 : 88)). Durant ce séjour, Franchi fait la connaissance de trois dramaturges québécois : Hervé Dupuis, Patrick Quintal et Jean-Pierre Ronfard. Cette rencontre marque profondément Franchi qui, ayant découvert l'effervescence théâtrale du Québec, décide de se faire porte-voix de cet univers créatif inconnu en Italie. Elle le fait concrètement en traduisant tout d'abord la pièce *Kraken* de Quintal, mise en scène à Rome en 1991. Ensuite, elle passe à la traduction de la pièce *Fugues pour un cheval et un piano* de Dupuis publiée en italien par la revue « Hystrio » en 1992, puis mise en scène à Rome deux ans plus tard. Selon Paré

⁶⁹ Voir chapitre quatre.

⁷⁰ Paré rejoint ici Nichols (2000) qui a fait face au même problème pendant ses recherches portant sur la traduction de pièces théâtrales au Canada.

⁷¹ C'est le cas des traductions-adaptations réalisées par Micone, lesquelles sont majoritairement disponibles sous forme de tapuscrit.

(2009), Eva Franchi a donc été la première traductrice « à avoir fait monter le théâtre québécois sur les scènes italiennes » (Paré, 2009 : 53).

C'est en 1992 également que Le Teatro della Limonaia de Sesto Fiorentino (en Toscane, Italie), siège du Festival Intercity⁷², choisit Montréal comme ville hôte. De multiples formes d'art (des représentations théâtrales, cinématographiques, photographiques aux spectacles de danse, etc.) se réunissent dans le seul but de faire découvrir au public italien le goût montréalais. Comme le rappelle Paré (2009), les spectacles montés se divisent en trois types : a) la reprise en langue originale, par la troupe étrangère, de mises en scène déjà réalisées dans le pays d'origine ; b) la mise en scène ou lecture publique en italien par des joueurs italiens, et enfin c) la mise en scène de coproductions originales en italien, en français ou bilingues interprétées par des comédiens italiens ou étrangers sous la direction de metteurs en scène soit italiens soit français. Dans la plupart des cas, c'est le Teatro della Limonaia qui se charge de traduire les pièces. Les dramaturges mis à l'affiche sont Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Michel-Marc Bouchard et Michel Tremblay.

Le succès qu'ils rencontrent auprès du public italien encouragera les organisateurs du festival à renouveler l'invitation à la ville de Montréal pour une deuxième fois, ce qui permettra d'élargir encore un peu plus la palette de dramaturges québécois connus et traduits en Italie.

Les dramaturgies québécoise et plus généralement canadienne franchissent la frontière italienne grâce à la diffusion d'ouvrages originaux et de traductions, comme celle de la pièce *Ventriloque* de Larry Tremblay présentée lors de la *Fiera Internazionale del Libro di Torino* (dans le cadre du Salon international du livre de Turin) en mai 2003. Également, le théâtre

⁷² Il est réputé comme un vrai tremplin pour la dramaturgie internationale et dont la programmation se centre chaque année sur une ville en particulier.

canonique italien continue d'être traduit et mis en scène au Québec (années quatre-vingt-dix). Puis, les traductions de l'italien au français réalisées par Micone entre 2004 et 2005 et celles réunies dans l'ouvrage dirigé par Regattin et Tierno (2011) connaissent le même sort. Qu'il s'agisse d'une affinité pour des sujets postmodernes, d'une volonté partagée de percer le marché international, d'un désir de trouver dans les coproductions et les cofinancements un bon compromis pour la réalisation de pièces, le lien entre le Québec et l'Italie se renforce culturellement à coups...de théâtre.

3. ÉTUDE DE DEUX TRADUCTIONS-ADAPTATIONS DE MICONE

Contrairement à ses œuvres originales et ses autotraductions, les traductions-adaptations de Micone n'ont pas fait couler beaucoup d'encre. La critique se résume à quelques articles de journaux portant sur des sujets plus amples, comme la traduction théâtrale au Québec, le multilinguisme, l'écriture de migration, etc., ainsi qu'à quelques entretiens accordés par l'auteur.

Des sources examinées jusqu'à présent, nous retenons deux textes en particulier, ceux de Joël Beddows (2000) et de Marco Micone (2004b), car ils incarnent une réflexion plus générale sur la pratique de la traduction et le travail du traducteur de théâtre.

Selon Beddows, la frontière entre traduction et adaptation théâtrale est parfois assez floue. Cela dépend du fait que les théâtres ne les distinguent pas au moment de promouvoir leurs productions.

Examples abound, but one of the best known was perhaps Marco Micone's adaptation of *The Taming of the Shrew*, as directed by Martine Beaulne, during the 1995-1996 season at the Théâtre du Nouveau Monde (TNM). Despite major changes brought to the text, Micone and Beaulne were told by Lorraine Pintal, the TNM's Artistic Director, that she would promote the work as a translation of Shakespeare's piece because « Shakespeare sells; Micone does not ». There is indeed a question of prestige at work here, particularly for an institution often referred to as

Quebec's National Theatre: Why would a national theatre produce an adaptation and not a translation, since the second is still considered more prestigious than the first? (Beddows, 2000 : 13)

Il semblerait donc qu'au théâtre, la distinction entre traduction et adaptation soit assez floue. En témoigne le fait que le même texte est présenté tantôt comme une traduction tantôt comme une adaptation. Les raisons de cette ambivalence pourraient être économiques et symboliques. En effet, on peut s'attendre à ce que le TNM, théâtre institutionnel et national par excellence, mette en scène une traduction de Shakespeare et non une adaptation (Beddows, 2000). En plus de cela, l'étiquette d'« adaptation » liée à l'auteur pourrait faire resurgir, chez les critiques, l'idée d'une ancienne pratique de la traduction politiquement engagée et ethnocentrique. Par ailleurs, bien que Pintal affirme qu'à cette époque (saison 1995-1996) le nom de Micone est moins rentable que celui de Shakespeare, on peut tout de même supposer que si le TNM choisit Micone comme traducteur des classiques italiens, c'est sans doute en raison de la valeur que revêt son nom dans le champ littéraire et plus spécifiquement celui du théâtre. Il est probable que Micone ait été engagé en raison de son expérience en tant que dramaturge et écrivain, de son italianité et de ses liens professionnels avec Pintal, laquelle avait joué dans *Gens du Silence* et *Addolorata*. Micone a traduit six pièces pour le TNM et curieusement, toutes sont commanditées comme des traductions alors que des portions de *La Locandiera* ainsi que de *La mégère apprivoisée* ont été largement adaptées. Ce travail d'adaptation n'apparaît que dans les tapuscrits répertoriés à la Bibliothèque de l'École nationale de théâtre à Montréal. *La veuve rusée*, jouée au Théâtre du Rideau Vert, est étiquetée elle aussi comme une traduction. Par contre, *Les femmes de bonne humeur*, pièce jouée au Théâtre du Trident apparaît sous la mention de traduction-adaptation. Cela confirmerait l'hypothèse de

Beddows (2000), selon qui les théâtres nationaux tendent à promouvoir les pièces canoniques comme des traductions pour des questions liées au capital économique et symbolique.

Micone s'est exprimé, *a posteriori*, sur sa pratique de traduction et sur les compétences qu'un traducteur devrait, selon lui, posséder pour traduire des pièces théâtrales. Maîtriser les deux langues n'est pas suffisant si le traducteur ignore les mécanismes dramaturgiques.

Le traducteur de théâtre doit reconstituer la totalité artistique, tenir compte des exigences de la scène et du jeu des comédiens. En tant qu'interprète du texte d'origine, cependant, il partage ce rôle avec les artisans de la scène qui deviennent tous des interprètes du texte à traduire et à représenter, des passeurs d'une culture qui ne sera plus la même à l'arrivée. (Micone, 2004b : 28)

Plus loin, il se prononce plus particulièrement sur la traduction du répertoire classique :

[t]oute traduction est une adaptation. Une traduction d'une littéralité ou fidélité absolue n'existe pas. Il faudrait pour cela une correspondance parfaite entre deux langues, deux cultures, deux imaginaires. Entre aussi la sensibilité de l'auteur d'origine et celle du traducteur. Dans le cas d'un texte de théâtre classique, le traducteur est avant tout un lecteur privilégié qui ne doit pas hésiter à se l'approprier afin de le rendre pertinent à un spectateur d'aujourd'hui. [...]. Ce qui importe dans une traduction, c'est moins sa valeur par rapport à l'œuvre originale que sa nouvelle cohérence. Il ne faut pas non plus se laisser terroriser par les classiques. Ceux-ci doivent nous servir ... à comprendre le passé et le présent. D'où la liberté, sinon l'obligation, d'adapter, de transgresser jusqu'à en faire un Cheval de Troie d'idée dont la valeur est décuplée du simple fait qu'elles sont attribuées à un auteur classique. [...]. Traduire donc, comme dans *tradire* : trahir. Un traducteur servile est un *passeur de morts*, dirait Meschonnic. (Micone, 2004b : 28)

Pour Micone, la traduction passe toujours par l'adaptation, elle est une forme d'adaptation. Reste à savoir s'il utilise ce concept au sens où Brisset (1990) l'entendait (soit d'adaptation entendue comme appropriation du texte source), ou bien à celui que lui ont donné les théoriciens du théâtre post-identitaire envisagés ci-dessus (soit d'adaptation entendue comme rapprochement de la culture cible afin d'éviter que le lecteur ne se sente dépaysé).

À partir de 1992 et jusqu'en 2008, Micone travaille à la traduction-adaptation vers le français de pièces portées sur la scène montréalaise. Il s'agit d'une activité assez régulière à

exception des années 2004 et 2005 qu'il consacre à l'autotraduction de sa trilogie⁷³. Sa carrière de traducteur-adaptateur débute donc presque en même temps que le théâtre post-identitaire et s'arrête en 2008, lorsque Micone se retire de la scène théâtrale, mais non de la vie publique⁷⁴. Dans ce chapitre, nous nous penchons principalement sur deux traductions. Pour chacune, nous présenterons brièvement l'auteur et l'intrigue de la pièce. Puis, nous interrogerons comment ces traductions-adaptations s'inscrivent dans le projet du nouveau théâtre québécois contemporain et, le cas échéant, en quoi elles s'en détachent.

3.1. *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello

Luigi Pirandello (1867 – 1936) est un des dramaturges les plus connus de la littérature italienne du tournant du XX^e siècle. Prix Nobel en 1934, il a expérimenté plusieurs formes d'écriture autres que le théâtre. Issu d'une famille de la haute bourgeoisie sicilienne, il fait ses études à Palerme, à Rome et puis à Bonn où il obtient une maîtrise en philologie romane. À la suite d'une faillite familiale, qui compromet sa vie professionnelle et personnelle, il commence à écrire bon nombre d'ouvrages pour gagner sa vie. Toutefois, sa vie privée inspire profondément sa production littéraire, laquelle tourne autour de sujets tels que le drame psychosocial, la construction fictive du soi, l'être en devenir de l'homme, les multiples masques qu'il se donne en société et l'écrasement du « je » (voir Baldi *et al.*, 2000).

En 1921, Pirandello rédige la pièce *Sei personaggi in cerca d'autore*, premier pilier d'une trilogie basée sur la figure de la mise en abîme. Cette pièce s'ouvre sur la répétition d'une

⁷³ L'autotraduction de la trilogie miconienne fera l'objet d'une analyse en profondeur dans le quatrième chapitre.

⁷⁴ Son nom continue de circuler grâce à la publication d'articles de journaux (par exemple, ceux parus dans *Le Devoir*) portant sur la question de la langue au Québec et sur les scandales de la politique berlusconienne en Italie, pour en citer quelques-uns.

pièce intitulée *Le jeu des rôles* (laquelle fait allusion à une autre pièce pirandellienne). Pendant que le chef machiniste installe le décor et que la troupe se prépare à répéter, le régisseur annonce l'arrivée du directeur chef de troupe chargé de mettre au point les derniers détails scéniques. Soudain, six personnages franchissent les portes du théâtre. Il s'agit d'une famille composée d'une mère, d'un père, d'une belle-fille, d'un fils, d'un adolescent et d'une fillette (ces deux derniers ne prennent jamais la parole) à la recherche d'un auteur. Ce sont en fait six personnages qui, sous une apparence très tranquille, cachent un grave drame familial où se mêlent l'abandon, la prostitution et l'inceste. Ils demandent alors au directeur de prendre en charge leur histoire, mais ils sont constamment insatisfaits de la manière dont les comédiens interprètent le drame de leur vie. Ils considèrent que ceux-ci sont incapables de rendre l'intensité et la vérité de ce drame. Mais les comédiens se défendent en disant que le théâtre est justement une *mimesis* basée sur la vraisemblance. Les six personnages font alors irruption sur scène pour montrer aux comédiens comment ils devraient jouer leur rôle. S'en suit une querelle entre la famille et les comédiens. Tout devient chaos, tout se mélange et plus personne ne détient la vérité. Les comédiens partent, personne ne se charge d'écrire le drame des six personnages et le directeur reproche à tout le monde d'avoir perdu une journée entière de répétition.

D'après la critique (Baldi *et al.*, 2000), cette pièce est porteuse de plusieurs révolutions en matière littéraire. En plus de porter la psychologie sur scène, d'aborder des sujets sexuels traités comme de véritables tabous, de mélanger la réalité à la fiction, de mettre à nu l'incapacité du théâtre à représenter ce que le dramaturge a conçu, Pirandello donne vie à un théâtre où le spectateur est appelé à participer activement et à se positionner par rapport à cette crise gnoséologique. Tout cela rejoint les caractéristiques du théâtre post-identitaire, ce qui explique sans doute le choix de faire traduire cette pièce. Le théâtre pirandellien ouvre, entre autres, le

débat sur l'être constamment *in fieri*, sujet au changement. Il montre que l'image qu'on donne, en liant avec celle que la société nous attribue, n'est qu'un masque derrière lequel se cachent des visages multiples, indéfinis et mutables, qui nous rendent toujours nouveaux et différents.

La traduction réalisée par Micone est commanditée par Lorraine Pintal, directrice artistique du TNM, et mise en scène en 1992. L'ouvrage est conservé à la Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal. Il existe sous forme de tapuscrit, ce qui veut dire qu'aucune maison d'édition ne s'est chargée de le publier.

Dans un entretien accordé à Solange Lévesque (1994), Micone souligne qu'il n'aurait probablement pas traduit pour le théâtre si Lorraine Pintal ne le lui avait pas demandé.

Lorsque Pintal m'a demandé de traduire *Six personnages en quête d'auteur*, j'ai demandé quelques jours de réflexion, car le texte m'intimidait quelque peu ; je le connaissais pour l'avoir enseigné à mes étudiants il y a quelques années, et je savais que ça n'allait pas être une mince tâche ! J'ai accepté par défi. (Micone dans Lévesque, 1994 : 17)

La traduction conserve l'intrigue de la pièce originale et les noms des personnages. Les modalités de la production québécoise de cette pièce ne sont documentées nulle part. Micone n'a pas précisé en entretien s'il avait collaboré avec les acteurs ou les professionnels du théâtre comme il le recommande. Il raconte seulement avoir lu bon nombre de textes critiques sur Pirandello (voir Lévesque, 1994).

La traduction de *Six personnages en quête d'auteur* est la première mise en scène de la saison 1992, à l'affiche du 29 septembre jusqu'au 24 octobre 1992⁷⁵. Mais cette traduction n'est que le commencement d'une fructueuse collaboration entre Pintal et Micone. À propos des stratégies de traduction, Micone affirme en entretien que

[c]e texte, créé en 1921, est l'un des chefs-d'œuvre du théâtre du XX^e siècle. Je l'ai traduit avec beaucoup de respect, comme un bon élève ferait ses devoirs. L'argumentation philosophique

⁷⁵ Cette pièce traduite par Micone fera l'objet d'autres représentations. Elle sera mise en scène par Wajdi Mouawad au Théâtre de Quat'Sous, du 8 octobre au 17 novembre 2001.

étant très importante dans cette pièce, il fallait vraiment que je m'en tienne à la lettre du texte. Je n'ai pris aucune liberté, sauf pour les répliques de Mme Pace. (Micone dans Lévesque, 1994 : 17)

L'analyse comparative des textes confirme que Micone a traduit la pièce en restant très proche de l'original. Mis à part quelques omissions, explicitations et ajouts (par exemple, il opte pour un vocabulaire plus standard en omettant les jurons, les mots en vernaculaire et les termes soutenus), le texte d'arrivée reflète très bien l'original. Le passage ci-dessous, qui correspond à la première scène du premier acte de la pièce, montre comment Micone est resté fidèle au texte source dès le début de sa traduction.

Exemple :

Texte source (italien)	Texte cible (français)
IL SUGGERITORE (<i>leggendo c. s.</i>) «Scena Prima. Leone Gala, Guido Venanzi, Filippo detto Socrate.»	LE SOUFFLEUR - (<i>reprenant la lecture du manuscrit</i>) « Première scène : Leone Gala, Guido Venanzi et Filippo, dit Socrate ».
<i>Al Capocomico</i> Debbo leggere anche la didascalia?	(<i>Au directeur</i>) Il faut aussi que je lise les indications scéniques ?
IL CAPOCOMICO: Ma sì ! sì ! Gliel'ho detto cento volte!	LE DIRECTEUR - Mais oui, bien sûr ! Combien de fois faut-il que je vous le dise?
IL SUGGERITORE (<i>leggendo c. s.</i>) «Al levarsi della tela, Leone Gala, con berretto da cuoco e grembiule, è intento a sbattere con un mestolino di legno un uovo in una ciotola. Filippo ne sbatte un altro, parato anche lui da cuoco. Guido Venanzi ascolta, seduto.»	LE SOUFFLEUR - (<i>lisant le manuscrit</i>) « Dès le lever du rideau, on voit Leone Gala, portant un bonnet de cuisinier et un tablier, en train de battre un œuf avec une cuiller en bois. Filippo, habillé lui aussi en cuisinier, en bat un autre. Guido Venanzi regarde, assis. »
IL PRIMO ATTORE (<i>al Capocomico</i>) Ma scusi, mi devo mettere proprio il berretto da cuoco in capo?	LE PREMIER ACTEUR - (<i>au Directeur</i>) Je vous demande pardon ... mais ne pensez-vous pas que je pourrais me passer de ce bonnet de cuisinier ?

<p>IL CAPOCOMICO (<i>urtato dall'osservazione</i>) Mi pare! Se sta scritto lì!</p>	<p>LE DIRECTEUR - (<i>irrité par cette observation puis, lui montrant le manuscrit</i>), Mais non ! Mais non ! Puisque c'est écrit là !</p>
<p>IL PRIMO ATTORE Ma è ridicolo, scusi!</p>	<p>LE PREMIER ACTEUR - Mais c'est complètement ridicule !</p>
<p>IL CAPOCOMICO (<i>balzando in piedi sulle furie</i>) «Ridicolo! ridicolo!» Che vuole che le faccia io se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che né attori né critici né pubblico ne restino contenti?</p>	<p>LE DIRECTEUR - (<i>se levant en furie</i>) Tant pis si c'est ridicule ! On n'y peut rien. Il n'y a plus une seule bonne pièce qui nous vienne de France... nous en sommes réduits à monter des pièces incompréhensibles de Pirandello, <u>un Sicilien qui écrit pour que personne n'en soit jamais content</u> : ni les acteurs, ni les critiques, ni le public...</p>
<p><i>Gli Attori rideranno. E allora egli, alzandosi e venendo presso il Primo Attore, griderà:</i></p>	<p><i>(Les Acteurs rient. Puis le Directeur se lève, s'approche du Premier Acteur et crie)</i></p>
<p>Il berretto da cuoco, sissignore! E sbatta le uova! Lei crede, con codeste uova che sbatte, di non aver poi altro per le mani? Sta fresco! Ha da rappresentare il guscio delle uova che sbatte!</p>	<p>Oui, le bonnet de cuisinier ! et vous battriez aussi des œufs ! Vous croyez peut-être que vous n'aurez qu'à battre les œufs ? Vous rêvez ! Vous aurez aussi à jouer la coquille des œufs que vous battriez !</p>
<p><i>Gli Attori torneranno a ridere e si metteranno a far commenti tra loro ironicamente.</i></p>	<p><i>(Les Acteurs rient à nouveau, puis ironisent entre eux)</i></p>
<p>Silenzio! E prestino ascolto quando spiego!</p>	<p>Silence ! je vous prie de prêter attention quand j'explique !</p>
<p><i>Rivolgendosi di nuovo al Primo Attore:</i></p>	<p><i>(S'adressant de nouveau au Premier Acteur)</i></p>
<p>Sissignore, il guscio: vale a dire la vuota forma della ragione, senza il pieno dell'istinto che è cieco! Lei è la ragione, e sua moglie l'istinto: in un giuoco di parti assegnate, per cui lei rappresenta la sua</p>	<p>Oui, oui, la coquille : c'est-à-dire la forme vide de la raison, sans l'instinct qui en est le contenu ! Vous, vous êtes la raison ; votre femme, l'instinct. C'est un jeu de rôles assignés où, vous qui interprétez</p>

parte è volutamente il fantoccio di sé stesso. Ha capito?	votre propre rôle, devenez le pantin de vous-même. Vous avez compris ?
(Pirandello, <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> , 1921: 32-33)	(Micone, <i>Six personnages en quête d'auteur</i> , 1992b : 8-9)

On voit que la traduction de Micone ne s'écarte pas trop du texte source. Il rajoute la phrase, qui est une explication, « un Sicilien qui écrit pour que personne n'en soit jamais content » après avoir mentionné le nom de l'auteur pour renseigner les spectateurs sur le dramaturge d'origine italienne. On note aussi que la traduction garde un registre plus standard et formel que le texte source. Par exemple, Micone traduit « sissignore » (Oui, monsieur), qu'on utiliserait dans un contexte militaire, par « oui » et change la ponctuation pour construire en français des phrases plus brèves et dynamiques. Cependant, la pièce *Six personnages en quête d'auteur* est un rare exemple de traduction qui, tout en restant très proche de l'original, réussit à transmettre la même ironie que le texte source, à travers la métaphore de l'œuf et de son contenu qui symbolise l'homme et la femme, la raison et l'instinct ou encore la vie éternelle, la fécondité et la perfection comme l'art chrétien. Les seules adaptations visibles sont lorsque Micone traduit des références culturelles et les répliques de Mme Pace, personnage qui est d'origine espagnole.

Exemple :

Texte source (italien)	Texte cible (français)
IL PADRE: [...]. E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinaria doti o di compiere prodigi. Chi era <u>Sancho Panza</u> ? Chi era <u>don Abbondio</u> ? Eppure vivono eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda,	LE PÈRE : [...]. Et pour vivre éternellement, elle n'a besoin ni de dons extraordinaires ni d'accomplir des prodiges. Qui était <u>Sancho Pança</u> , qui était <u>Hamlet</u> , sinon des germes vivants qui ont eu la chance de trouver une matrice

una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità!	féconde et une imagination qui a su les nourrir et les faire vivre pour l'éternité ?
(Pirandello, <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> , 1921: 41)	(Micone, <i>Six personnages en quête d'auteur</i> , 1992b : 18)

Micone conserve la référence au Don Quichotte de la Manche de Cervantes, mais il change la référence à l'œuvre italienne *I Promessi Sposi* (1821) d'Alessandro Manzoni par l'*Hamlet* (1605) de William Shakespeare, probablement parce que la première ne serait pas perceptible pour le public québécois/canadien⁷⁶. Quant à la traduction des parties dialoguées où Mme Pace, propriétaire d'un atelier de couture qui cache en réalité des activités plus louches (il s'agit en fait d'une maison de tolérance), on voit dans le texte original qu'elle mélange de l'espagnol avec de l'italien. Par contre, en traduction Micone remplace l'italien par le français qu'il mêle à l'espagnol. Le recours au mélange codique est une stratégie que Micone connaît bien et qu'il a amplement testée dans ses propres pièces. Il recrée enfin le jeu linguistique en ajoutant des rimes, rendant ainsi le texte plus ludique et plus musical.

Exemple :

Texte source (italien)	Texte cible (français)
MADAMA PACE: Ah, no me par bona crianza che loro ridano de mi, si yo me esfuero de hablar, como podo, italiano, señor!	MADAME PACE : - (les accents suggèrent la prononciation) Ah, no mé parécé una gran gentiléssa qué vous rire dé una polyglotta comme moi qui s'efforce de hablar francès. Si vous riez encore dé moi, la proxima vez, utilizarò l'inglès.
(Pirandello, <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> , 1921 : 78)	(Micone, <i>Six personnages en quête d'auteur</i> , 1992b : 78-79)

⁷⁶ En Italie, par contre, ce roman de formation est un incontournable. Avec la *Divine comédie* de Dante Alighieri (1304), ces ouvrages sont étudiés à l'école (surtout au lycée).

La traduction de Micone, qui entremêle le français et l'espagnol (et en quelque sorte leur transcription phonétique) est certainement une adaptation de type culturel au contexte cible montréalais. Mais en plus de cela, elle laisse entrevoir la colère de l'immigré envers tous ceux qui se moquent de sa prononciation, en ignorant et sous-estimant son polyglottisme et sa capacité à s'exprimer en rimes (francès, vez, inglès). Enfin, la menace de recourir à l'anglais pour se battre à armes égales reflète la tension linguistique de la ville de Montréal, tension toujours bien vivante.

En guise de conclusion, cette traduction semble constituer pour Micone, un exercice préparatoire au métier de traducteur. Cela s'exprime dans sa réticence à s'éloigner de la forme du texte de départ et, à tout le moins, dans la réalisation d'une traduction sourcière qui ne comporte aucune innovation. Cette traduction très proche de l'original corrobore l'hypothèse de Ladouceur (1997a) qui voit dans le retour à des traductions sourcières au début des années quatre-vingt-dix la volonté de rompre avec l'approche ethnocentrique qui avait dominé l'époque précédente.

3.2. *La Locandiera* de Carlo Goldoni

Carlo Goldoni est né en 1707 à Venise et il est mort à Paris en 1793. D'origine bourgeoise, il étudie le droit malgré le souhait de son père, médecin renommé qui tente en vain de lui donner le goût de cette profession. Son âme inquiète ainsi que sa soif de connaissance l'encouragent à voyager beaucoup, même si c'est à Venise qu'il connaît le premier d'une longue liste de succès théâtraux.

Goldoni est l'un des dramaturges les plus célèbres de la littérature du XVIII^e siècle. Auteur prolifique, il a aussi réformé le théâtre italo-européen en dépassant le jeu de

l'improvisation à la base de la *Commedia dell'arte*. Maître d'une réforme théâtrale, Goldoni voulait créer un théâtre vraisemblable, proche du public, linguistiquement accessible (c'est pourquoi il emploie le vernaculaire vénitien), qui porte sur scène des personnages matérialistes, parvenus, fort ambitieux et provenant de toutes les couches sociales. *La Locandiera* (1753) résume toutes les innovations et les objectifs de la comédie goldonienne. Cette pièce est peut-être l'une des plus spirituelles et abouties du répertoire de Goldoni. Enzo Cormann (2001) la qualifie de « pièce féministe, sans doute parce que pour l'une des premières fois dans la comédie italienne, le rôle-titre était tenu par une femme [...] » (Cormann, 2001 : 5). Pour la première fois dans l'histoire du théâtre, Goldoni écrit une pièce complète en évitant l'alternance entre dialogues écrits et canevas improvisés. Ce faisant, il change la nature et la fonction des masques utilisés par la *Commedia*, qu'il utilise de manière tout à fait renouvelée. C'est un théâtre qui joue beaucoup sur les classes sociales, les registres linguistiques, les mélanges codiques et les différents accents des régions italiennes.

L'histoire de cette comédie en trois actes se passe dans un hôtel de Florence géré par Mirandoline qui, par ses grâces et par son esprit, gagne (et brise) involontairement le cœur de presque tous les hommes qui logent chez elle. Des trois étrangers installés dans cet hôtel, il y en a deux, le comte d'Albafiorita et le marquis de Forlipopoli, qui se disputent l'amour de cette jolie femme, lui offrant toutes sortes de cadeaux et le vain appui de leur protection. Le troisième étranger, soit le chevalier de Ripafratta, est un misogyne tout à fait indifférent à la beauté de Mirandoline. L'insensibilité de l'homme irrite la jeune hôtesse à tel point qu'elle décide de le châtier en le séduisant, en ignorant le fait qu'en réalité il est déjà attiré par elle. De là, les jalousies et les querelles entre les soupirants s'enchaînent et se compliquent avec l'arrivée de

deux femmes : Hortensia et Déjanira. À la fin de l'histoire, Mirandoline repousse les trois prétendants et épouse son pâle valet, Fabrice. Le critique Jean-Paul Manganaro (2001) affirme au sujet de la pièce :

[u]ne longue tradition a interprété cette comédie comme l'apothéose de la malice enjouée et de la frivolité étudiée de la protagoniste [...]. Mirandoline, image exceptionnelle de désirs inassouvis, subit la fascination de la fiction théâtrale, pour ensuite la refouler ; la scène est ainsi traversée par des promesses impossibles et dangereuses de bonheur, étouffée en un monde régi par une dure distinction des rôles sociaux et par des valeurs que Mirandoline refuse de transgresser, après avoir conduit un jeu risqué où elle a affirmé ce désir de transgression. (Manganaro, 2001 : 4)

La traduction que Micone (1993) fait de *La Locandiera* laisse intacts le titre, le nombre de personnages, l'intrigue de la pièce originale et l'enchaînement des événements. Par contre, la stratégie de traduction est plus complexe. Elle n'est certainement pas une traduction servile⁷⁷ comme cela avait été le cas pour *Six personnages en quête d'auteur*. Micone semble vouloir rejoindre le public québécois sans gommer la culture source. Cela l'amène à traduire assez fidèlement le contenu de la pièce, mais à utiliser des références culturelles différentes (plus proches du public québécois) ainsi qu'à recourir à des stratégies d'adaptation plus ponctuelles. Ainsi la mention « traduction-adaptation » qui apparaît en première de couverture de l'édition publiée chez VLB, nous semble tout à fait justifiée. Cette adaptation opère un rapprochement avec la culture italienne, comme en témoigne l'emploi de l'italien ainsi que les références culturelles au *Bel Paese*. En faisant ressortir l'origine italienne du texte source dans le texte cible, Micone garde l'étrangeté de l'original et rejoint ainsi l'approche littérale de la traduction préconisée par Berman (1985). D'après Berman, traduire signifie garder éthiquement la présence de l'étranger dans l'ouvrage : « reconnaître et recevoir l'Autre en tant qu'Autre »

⁷⁷ Les expressions « traduction servile » et « traduction sourcière » sont employées de manière synonymique. Elles indiquent une traduction proche de l'original.

(Berman, 1985 : 74), tout en évitant d'assimiler et de purifier le texte des hybridités. Bref, la traduction ne se résume pas au transfert de son sens ni à la recherche de son équivalent, mais à la translation du signe linguistique dans toute son esthétique.

Le théâtre du Québec des années quatre-vingt-dix s'apparente à celui de Goldoni de par les innovations tant formelle que thématique qu'il introduit. Les deux ont affaire avec le dépassement du jeu d'improvisation sur scène typique de la *Commedia dell'arte*. D'après Goldoni, cela avait donné vie à un théâtre fait de dialogues, de rôles et de gestes figés, d'intrigues prévisibles, et conséquemment fort ennuyantes. Le théâtre goldonien célèbre la diversité ou, si l'on veut, la pluralité linguistique de l'Italie préunifiée (soit avant 1861). En plus, il met en scène les histoires d'amour de jeunes gens provenant de différentes couches sociales, le rapport entre hommes et femmes et les conflits intergénérationnels. Seul un élément caractéristique du théâtre des années quatre-vingt-dix manque à la pièce de Goldoni : l'introspection et l'exploration de l'intimité des personnages. Comme Micone (dans Pavlovic, 1993) l'affirme en entretien, chez Goldoni

[...] il n'y a pas, comme dans le théâtre moderne, de monologues. Si on veut comprendre la psychologie de ses personnages, c'est dans la succession des dialogues qu'il faut la trouver, dans la position de chacun de ses protagonistes par rapport aux autres ... Dans le mouvement, dans la repartie. (Micone dans Pavlovic, 1993 : 217-218)

Lorsque Lorraine Pintal décide d'inscrire *La Locandiera* à sa programmation, elle demande à Micone de lire la version française disponible. Tout comme Martine Beaulne, chargée de la mise en scène, Micone trouve la version publiée jouable et assez correcte. Toutefois, il laisse entendre que si jamais elle était intéressée par une retraduction, il s'en occuperait de bon gré (Pavlovic, 1993). En entretien, il souligne par ailleurs que cette version « correcte » ne serait pas appropriée pour un public québécois :

[l]a traduction française comporte des tournures guindées qui sonnent faux à une oreille québécoise. Je ne parle pas seulement du vocabulaire ; c'est aussi, plus globalement, une question de sensibilité, de couleur générale, de manière d'envisager la vie ... (Micone dans Pavlovic, 1993 : 212)

Finalement, la directrice du TNM lui confie la tâche de retraduire *La Locandiera*. Micone connaît déjà la pièce goldonienne parce qu'il l'a enseignée à l'école à plusieurs reprises. Avant de traduire, il approfondit sa connaissance de l'auteur, une démarche qu'il a déjà adoptée pour les *Six personnages en quête d'auteur*, et qui lui avait été suggérée par l'écrivaine Marie Cardinal : « [...] j'ai lu tout ce que j'ai pu trouver à propos de Goldoni. Je crois en l'historicité. Plus on lit, plus on s'informe, et plus on élargit le champ de notre compréhension d'une œuvre » (Micone dans Pavlovic, 1993 : 212).

Micone affirme ne pas avoir traduit la pièce en fonction de la production. Toutefois, cela ne signifie pas qu'il a eu carte blanche ni qu'aucune collaboration n'a eu lieu. En fait, après avoir soumis son point de vue à Beaulne, laquelle désirait que les conflits sociaux soient mis en relief, et après « [...] s'être entendu avec elle sur [leurs] choix respectifs [Micone s'est] retiré pour travailler avec sa bénédiction » (Micone dans Pavlovic, 1993 : 217). Une collaboration plus stricte entre le traducteur et la metteuse en scène a lieu lorsqu'il s'agit de retraduire les nombreux apartés de la pièce en utilisant un italien intelligible à une audience francophone. Micone affirme que l'échéance de la traduction étant assez serrée (deux mois seulement), il s'est plongé à temps complet dans l'univers de *La Locandiera*, ce qui l'a aidé à traduire de manière cohérente l'intrigue, le ton et les apartés.

Quant aux aspects linguistiques et aux stratégies de traduction, cette pièce représente un véritable chantier où Micone met au point des stratégies qu'il utilisera dans les traductions suivantes. Du point de vue strictement linguistique, le texte source est caractérisé par la présence du vernaculaire vénitien, de l'italien plus normatif, mais jamais soutenu, de quelques latinismes

(représentés par les agglutinations, soit l'ajout du complément indirect à la fin de chaque mot, par exemple le verbe italien « parmi » qui signifie en français « il me semble », le complément de compagnie italien/latin « meco » qui devient en français « avec moi »), de mots toscans, lombards et de gallicismes. L'hétérolinguisme du texte original aurait été complètement perdu si Micone n'avait pas truffé sa traduction-adaptation d'apartés en italien. Goldoni met en scène plusieurs registres linguistiques pour démontrer la décadence de la noblesse et l'essor de la bourgeoisie dans une Italie encore fragmentée politiquement, culturellement et linguistiquement. Devant l'impossibilité de traduire certains termes (par exemple « arcova », « intingoletto » qui n'ont pas d'équivalents en français), Micone essaie au moins de garder le même registre linguistique (Pavlovic, 1993 : 214). À exception des noms des personnages qui sont francisés (par exemple, la protagoniste Mirandolina devient en français Mirandoline, le valet Fabrizio devient Fabrice, etc.), Micone s'écarte beaucoup plus du texte original dans cette traduction. En outre, toutes les informations que Goldoni offre au lecteur sur la pièce et sa publication sont supprimées en traduction. En entretien, Micone confie :

[a]près avoir lu et relu, après m'être familiarisé avec lui, j'étais assez à l'aise pour prendre certaines libertés à son endroit. Je ne suis pas intimidé par *La Locandiera* : j'en reconnais les qualités, mais j'en vois aussi les passages – pitreries, claquements de portes de l'ancienne commedia – qui ont mal vieilli. (Micone dans Pavlovic, 1993 : 216-217)

La traduction de Micone présente des ajouts, des explicitations, des reformulations, des omissions, de la réécriture (de portions de dialogue) ainsi que des jeux de mots. Les premiers (soit les ajouts, les omissions, les explicitations et les reformulations) persistent tout au long de l'ouvrage, alors que l'activité de réécriture est plus marquée dans le premier acte. Celui-ci se déroule dans l'auberge de Mirandoline où les interlocuteurs sont victimes d'un quiproquo constant qui les empêche de comprendre si on parle du « compte » à payer ou du « comte ». Le comique et l'ironie sont traduits magistralement par Micone. Il dit en entretien :

[a]vec l'assentiment de Martine Beaulne, j'ai tenté de relever les dialogues qui me semblaient tomber à plat ; dans l'esprit même de l'intrigue amoureuse, j'ai reformulé des répliques chaque fois que j'en trouvais une qui me paraissait moins signifiante. J'ai même récrit une scène entière, créant de toutes pièces un quiproquo autour de l'homonymie entre « comte » (d'Albafiorita) et le « compte » (la note d'hôtel). Et j'ai élagué un peu les jeux de scène, sans, je crois, appauvrir l'ensemble. (Micone dans Pavlovic, 1993 : 217)

Voici un exemple de réécriture s'appuyant sur ce double sens qui donne un goût ludique au texte :

LE MARQUIS

Je suis le marquis de Forlipopoli.

LE COMTE

Et moi, je suis le comte d'Albafiorita.

LE MARQUIS

Un titre acheté ! Vous êtes loin du compte, monsieur.

LE COMTE

J'ai acheté mon comté le jour où vous avez vendu votre marquisat.

LE MARQUIS

Personne ne dit le contraire. Mais à l'avenir, vous devriez mieux peser vos mots.

(Micone, *La Locandiera*, 1993 : 13-14)

En traduction, Micone profite de l'homonymie entre ces deux mots qui n'existe qu'en français. En italien le mot conte se traduit « conte », tandis que compte « conto ». Le français se prête donc bien au double sens « liquider le compte », qui d'ailleurs reflète aussi la volonté du marquis, alors qu'en italien ce jeu de mots n'a aucun sens. Il s'agit d'un gain en traduction, qui compense la perte de métaphores et d'expressions idiomatiques présentes dans le texte source

(par exemple, l'expression « tutte cose che non valgono un fico » est traduite par « tout cela ne vaut rien » ou sinon « hanno fatto il diavolo » devient en français « on a tout essayé »). Étrangement, Micone efface deux monologues où la protagoniste Mirandoline parle de son caractère et de la manière dont elle aimerait séduire le chevalier. Cette omission vient contredire les propos de Micone qui, en entretien, affirme avoir consacré plus d'espace aux monologues portant sur la psychologie des jeunes personnages. Cela dit, ce n'est pas la première fois où le discours du traducteur ne coïncide pas tout à fait avec sa pratique.

Quant aux parties chantées, elles demeurent intraduites. Tout comme dans la pièce originale goldonienne, elles sont jouées en italien. Cependant, il y a une différence entre la traduction-adaptation miconienne jouée au théâtre et la version de la pièce publiée chez VLB. Alors que, pendant la représentation, les chants ainsi que les nombreux apartés en italien ne sont pas accompagnés de surtitres en français, le texte publié présente, entre parenthèse et en italique, une traduction française de ces apartés. Micone n'explique pas en entretien la raison pour laquelle le lectorat cible est traité différemment de l'audience ayant assisté à la mise en scène au théâtre. L'effort cognitif de ceux qui assistent à la *performance* est sans doute supérieur à celui des lecteurs, car les premiers n'ont accès à aucune aide linguistique et ils doivent tout comprendre immédiatement. Cependant, il est vrai aussi que les lecteurs ne disposent pas des images, couleurs, musiques, décors, expressions faciales, mœurs, etc. qui accompagnent la performance. Donc, nous croyons que la traduction en français des répliques en italien apparaissant dans la version publiée du texte de la pièce peut compenser cette perte.

Quant au rythme goldonien, Micone précise en entretien qu'il s'est efforcé de le reproduire fidèlement. Cela est démontré par l'usage abondant qu'il fait de mots

monosyllabiques, bisyllabiques et de phrases courtes pleines d'assonances et de consonances qui rendent le jeu très énergique et dynamique.

Exemple :

LE CHEVALIER

Très bien... Si parfois vous pouvez venir vous aussi, je vous verrai volontiers.

MIRANDOLINE

À vrai dire, je n'entre jamais dans la chambre de mes clients, mais chez vous, je viendrai à l'occasion.

LE CHEVALIER

Pourquoi chez moi ?

MIRANDOLINE

Parce que, Illustrissime, vous me plaisez énormément.

LE CHEVALIER

Je vous plais, moi ?

MIRANDOLINE

Vous me plaisez parce que vous êtes un homme réfractaire à l'amour.

(À part). Parola di Mirandolina, domani questo barbaro sarà ai miei piedi... innamorato di me.

(Parole de Mirandoline, demain ce barbare sera à mes pieds, amoureux de moi.)

(Micone, La Locandiera, 1993 : 55-56)

D'après nous, en dépit de sa créativité, le texte présente un appauvrissement assez important. Goldoni utilise plusieurs registres et des mots provenant de différentes régions italiennes. Malheureusement, cette richesse linguistique disparaît en traduction, car Micone se limite à l'emploi d'un français et d'un italien à la fois standards et contemporains. Cela donne lieu aussi à un contresens, car dans le paratexte on fait mention du lieu et de l'année où l'intrigue se déroule, soit à Florence en 1753. Mais il n'y a absolument rien dans le texte joué (tandis que dans la version publiée des photos reproduisant les vêtements du XVIII^e siècle des acteurs ont été insérées) qui évoque cette période. Ce qui est certain, c'est que Micone ne s'approprie pas l'original. Au contraire, il met en lumière l'origine de la pièce par l'introduction de références culturelles de l'Italie des années quatre-vingt-dix et par la réécriture des apartés en langue italienne.

Exemple :

MIRANDOLINE

[...]. Maintenant que j'ai décidé d'épouser le plus honnête des hommes, nous n'accepterons que des clients aux mains propres. (Micone, *La Locandiera*, 1993 : 207)

L'expression « mains propres » est à la fois une référence culturelle à l'Italie et un double sens. « Avoir les mains propres » peut renvoyer à l'honnêteté d'un individu, mais aussi à l'Opération Mains Propres qui a intéressé la politique italienne des premières années quatre-vingt-dix. Elle désigne une série d'enquêtes judiciaires visant des politiciens et des économistes italiens accusés d'être soit corrompus, soit impliqués dans des activités illicites. Les enquêtes ont donné lieu à une forte indignation de l'opinion publique scandalisée par l'incommensurable

corruption et le manque d'éthique du gouvernement italien. Ces enquêtes ont changé définitivement le panorama politique italien, car elles ont provoqué la disparition de partis historiques comme la Démocratie chrétienne, le Parti socialiste italien, démocratique italien et libéral italien. Plusieurs politiciens ont été emprisonnés, d'autres ont fui en Tunisie et d'autres, comme Silvio Berlusconi, en ont pris le relais. Le traducteur fait donc un clin d'œil à la situation sociopolitique italienne contemporaine. Il modifie aussi la clôture de la pièce tout en gardant l'esprit goldonien qui est celui de photographier la société :

[l]a fin telle qu'écrite par Goldoni célèbre la victoire de la femme sur les hommes, cette femme de tête qui n'est plus la soubrette à laquelle on était habitués dans le théâtre traditionnel, où l'ambition des femmes était de trouver un homme pour pouvoir se marier, etc. [...]. Dans ma version, Mirandoline chasse tous ces nobles de l'auberge, tout en gardant auprès d'elle l'homme à qui son père l'avait promise : Fabrice. Les nobles étant chassés, la Locanda (l'auberge) devient une métaphore de l'Italie actuelle. (Micone dans Lévesque, 1994 : 25-26)

Le fait de ne pas avoir conclu la pièce en proposant un instantané de la société québécoise confirme la tendance du traducteur à adapter le texte non pas pour se l'approprier, mais pour le renouveler en introduisant des faits contemporains de la culture italienne. Selon nous, si cette stratégie modernise la pièce, elle renforce aussi malheureusement le stéréotype qui associe l'Italie à la mafia.

En ce qui concerne le deuxième point, soit la réécriture des apartés, Micone dit que

[l]es apartés sont innombrables dans *La Locandiera* ; c'est sans doute un relent de la commedia dell'arte, qui en abusait. Sans compter qu'ils expriment souvent, bien sûr, des évidences que nous ne sommes plus habitués à voir souligner. J'en ai donc supprimé beaucoup et, pour donner une couleur différente au spectacle, j'ai retraduit en italien ceux que j'ai conservés en tenant compte de l'auditoire francophone. Cette présence de l'italien dans le texte français permet d'accéder à une plus grande intimité des personnages [...]. De plus, le mélange des langues sur scène répond à mon besoin profond de briser les barrières entre les cultures. S'il y a un dénominateur commun aux civilisations occidentales, c'est sûrement dans les racines linguistiques qu'on peut le trouver. À cause de ma situation d'Italo-Québécois, c'est là un discours qui me tient à cœur. On peut avoir accès à l'Autre ; ce n'est pas si difficile... (Micone dans Pavlovic, 1993 : 218)

Cette réécriture des apartés dans un italien intelligible au public francophone devient une norme de traduction chez Micone, qui rejoint tantôt l'approche bermanienne de la traduction, tantôt la stratégie de l'hétérolinguisme adoptée par les traducteurs francophones hors Québec. Le choix de Micone, partagé par la musicienne Silvy Grenier qui de son côté a pris la décision de faire chanter les acteurs en italien pour éviter le piège de la folklorisation (Lévesque, 1994), a été apprécié par la majorité du public. Loin de se sentir dérangé par la présence sur scène d'une autre langue, ce dernier s'est à la fois étonné et réjoui de le comprendre, du moins selon Micone (1994) :

cela veut dire, premièrement, qu'il y a beaucoup de francophones qui ont déjà entendu cette langue dans les rues de Montréal, ou encore dans leurs familles élargies – il y a beaucoup de mariages entre francophones et italophones - ; mais il y a aussi [...] un sens social à cela : la communauté francophone québécoise est devenue beaucoup plus ouverte aux expressions d'autres cultures et d'autres langues. (Micone dans Lévesque, 1994 : 17-19)

Voici un exemple montrant comment Micone réécrit les apartés dans un italien intelligible aux spectateurs, car la racine de chaque mot est la même qu'en français.

Exemple :

HORTENSE :

Il Marchese è veramente ridicolo.

(Le marquis est vraiment ridicule.)

DÉJANIRE :

Io lo trovo generoso.

(Moi, je le trouve généreux.)

HORTENSE :

Generoso a parole solamente.

(Pas avec nous.)

DÉJANIRE :

Anche il Conte offre tutto a Mirandolina.

(Même le comte donne tout à Mirandoline.)

[...]

LE MARQUIS :

Non lo sopporto più : al diavolo il Conte e i suoi diamanti.

(Je ne le supporte plus : au diable le comte et ses diamants !)

(Micone, La Locandiera, 1993 : 77-78)

En dépit de ce que Micone affirme en entretien, certains critiques de théâtre ont beaucoup moins apprécié la présence de l'italien sur scène. En parlant plus spécifiquement de *La veuve rusée* (2001), le critique Étienne Bourdages (2002) écrit que :

[l]'Italie transparait aussi à travers les apartés que le traducteur Micone a choisi de laisser dans la langue de Goldoni, comme il l'a d'ailleurs fait dans ses autres adaptations du même dramaturge. Un choix discutable quand on sait que, par définition, l'aparté n'est entendu que par le spectateur. Or, en tant que spectateur, quand je ne saisis pas les apartés, j'ai un peu l'impression qu'on nie ma présence dans la salle et qu'on ne joue plus pour moi. Du coup, les apartés tombent à plat et perdent tout leur effet comique. (Bourdages, 2002 : 72)

Nous croyons que si Micone emploie ce jeu linguistique plusieurs fois dans ses traductions, c'est en partie pour garder l'étrangeté de la pièce originale, et puis parce que le public semble s'amuser à déchiffrer les répliques prononcées en cachette. Qui plus est, Micone travaille étroitement avec les comédiens afin de les aider à maîtriser la prononciation de l'italien et d'éviter ainsi qu'ils reproduisent l'accent « qu'on entend dans les publicités à la télévision pour les restaurants » (Lévesque, 1994 : 27). La technique des apartés rédigés dans un italien compréhensible est une stratégie de traduction ludique - à la fois pour le traducteur qui l'élabore,

et pour le lecteur/spectateur qui doit décrypter le message - qu'on retrouve dans quatre autres traductions vers le français que Micone fait des pièces de Gozzi et Goldoni, soit *L'oiseau vert* (1998) (adaptation de la fable philosophique *L'Augellino Belverde* (Gozzi, 1765)), *Les femmes de bonne humeur* (2000), *La veuve rusée* (2001) et *L'imprésario de Smyrne* (2008). Seule *La serva amorosa* (1997) fait exception. Cette pièce, dans sa version traduite par Micone, ne contient pas d'apartés et le français est l'unique langue employée sur scène.

Un autre choix intéressant concerne la traduction des éléments comiques. Chez Goldoni le comique occupe une place d'honneur. Il est porté sur scène par la technique des quiproquos. Micone, par contre, ajoute des mots d'esprit, des gags, des *lazzi* ainsi que des jeux de mots qui lui permettent de créer le même effet. Cette stratégie de traduction est elle aussi ludique⁷⁸, car elle vise au divertissement du public d'une part, et à sa participation active d'autre part. Micone (1994) explique que le fait de s'amuser lui-même en créant ces effets ludiques lui a fait présager le succès du résultat. Il ajoute que s'il avait disposé de plus de temps, il aurait certainement multiplié les aspects comiques dans sa traduction-adaptation. Il conclut :

[a]u delà de ce plaisir que j'ai eu à l'approfondir, j'ai fait une autre découverte, celle-là d'ordre tout à fait personnel : les pièces que j'ai écrites jusqu'à maintenant sont très sérieuses, parfois même didactiques ; cette traduction m'a confirmé qu'on peut faire passer sur un ton comique un tas de choses qui nous tiennent à cœur, comme ce dont j'ai parlé jusqu'à maintenant concernant, par exemple, la marginalisation des immigrants, l'incompréhension, le racisme. C'est une partie de ma découverte. La traduction de *La Locandiera* m'a donc mené vers un projet auquel je pense depuis quelque temps : écrire une satire sur ce qui se passe ici au Québec, sur la multiethnicité, sur le choc des cultures. (Micone dans Lévesque, 1994 : 25)

Le projet d'une satire multiculturelle ne verra jamais le jour. Micone approfondira plutôt son expérience de traducteur et adaptateur avant de retravailler ses premières pièces de théâtre pour les traduire et les repenser à la lumière d'une nouvelle compétence acquise.

⁷⁸ La stratégie ludique fera l'objet d'une explication plus détaillée dans les pages suivantes.

En guise de conclusion, bien qu'une herméneutique autour des traductions-adaptations de Micone n'ait jamais été produite jusqu'ici, la mise en scène de cette pièce a attiré l'attention de plusieurs critiques de théâtre. Leurs opinions apparaissent dans le numéro 70 de la revue *Jeu* (1994) intitulé *La Locandiera*. Les cinq articles qui portent sur cette pièce s'entendent tous sur la qualité de la traduction :

[l]e texte original de *La Locandiera* n'est pas totalement responsable du succès que la pièce a eu au TNM ; comme les textes d'auteurs italiens de cette époque, il comporte encore plusieurs trous, qui étaient destinés à être comblés par les *lazzi*, ou jeux de scène [...]. Pour porter ce texte à son apogée, il faut une traduction qui arrive à combler les 'blancs', de sorte que l'intrigue soit claire (car la tradition des *lazzi* s'est perdue). (Lévesque, 1994 : 33)

Cette pièce remportera quatre prix au total (en 1994), dont un prix de traduction.

4. LE THÉÂTRE GOLDONIEN AU QUÉBEC : LA TRADUCTION LUDIQUE

Dans les pages précédentes, nous avons vu que l'expérience de Micone en tant que traducteur débute avec la traduction très littérale de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Micone entre en sourdine dans l'univers de la traduction. Son inexpérience ainsi que son respect pour l'autorité de Pirandello influencent sa façon de traduire, qui est essentiellement sourcière. Toutefois, cet exercice lui sert de tremplin pour se lancer à la recherche d'une nouvelle stratégie de traduction qu'il expérimente à partir de son deuxième engagement. Mais l'expérience n'explique pas à elle seule pourquoi Micone s'éloigne de la traduction servile. L'époque où Pirandello écrit, les sujets qu'il envisage ainsi que les différents niveaux de langue employés dans son texte sont assez proches de la réalité gnoseologique vécue par Micone, ce qui rend plausible le choix d'une traduction sourcière. Par contre, les pièces de Goldoni et de Gozzi, écrites au XVIII^e siècle, nécessitent un travail d'actualisation majeur surtout en ce qui a trait à la langue. Comment rendre sur scène, pour un public francophone, les variétés

linguistiques italiennes mélangées aux latinismes et aux gallicismes utilisés à cette époque-là ? Si, d'une part, le traducteur sait qu'il doit renoncer à ce riche mélange linguistique plein de connotations socioculturelles, politiques et historiques, d'autre part il est conscient du fait que son public cible n'est pas monolingue. Et c'est justement en misant sur l'hétérolinguisme des spectateurs montréalais que Micone expérimente une nouvelle façon de traduire que l'on peut qualifier de ludique.

Selon Hugh Osborne (2001), la stratégie de la traduction ludique, qui dépasse l'opposition courante entre domestique et étranger, a été amplement utilisée à l'époque victorienne pour traduire les classiques (comme c'est le cas de Trollope qui traduit Horace). Elle vise plutôt au divertissement du public et du traducteur même qui s'amuse en créant des rimes, des assonances, des consonances, des jeux de mots et des doubles sens. Il n'est pas rare, continue-t-il dans son article, qu'un texte traduit de manière ludique vante un mérite littéraire que le texte source ne possède pas. C'est une traduction qui met en lumière l'intelligence du traducteur et du lecteur/spectateur, car elle « [...] weeds out those who possess but a superficial acquaintance with the classics » (Osborne, 2001 : 156). Selon Osborne, donc, la traduction ludique ciblerait un public culturellement compétent, réceptif et collaboratif. Dans le contexte canadien, cette stratégie a été mentionnée et étudiée par Louise Ladouceur (2008 ; 2013) et Nicole Nolette (2012 ; 2015). Nicole Nolette est, à l'heure actuelle, la chercheuse qui a le plus travaillé à la définition de la notion de traduction ludique en lien avec les pièces de théâtre hétérolingues jouées au Canada francophone depuis 1991. Sa recherche

[...] dresse le plan de la circulation en traduction de la production théâtrale de l'Ouest canadien francophone, de l'Ontario français et de l'Acadie, un plan qui prend des allures de terrain de jeu pour le français et l'anglais. Il commence à Montréal, dans cette ville qui agit comme capitale littéraire et culturelle de la production théâtrale franco-canadienne. (Nolette, 2015 : 1)

Son étude porte sur plusieurs pièces bilingues signées par des dramaturges et des traducteurs québécois et canadiens. Elle s'intéresse surtout à la production francophone hors Québec, car d'après elle, le bilinguisme y est mis en scène de manière plus évidente qu'au Québec. Par conséquent, le travail de Micone est négligé, même si celui-ci affiche bien les caractéristiques propres à la traduction ludique.

D'après Nolette (2015), la traduction ludique est une stratégie qui trouve son origine dans « [...] *l'hétérolinguisme* de l'œuvre, c'est-à-dire l'inscription '*dans un texte*' [...] de la variabilité linguistique » (Nolette, 2015 : 5, italique de l'auteure) qui est le plus souvent compréhensible aux spectateurs et aux lecteurs bilingues locaux. Au Canada, cette façon de traduire se développe surtout à partir de 1991⁷⁹. Élaborer une définition de la notion de traduction ludique est une tâche ardue, explique la chercheuse. Il faut avant tout adopter l'idée selon laquelle « le jeu n'est pas une forme dégradée des pratiques sacrées, mais bien la matière à partir de laquelle la culture se constitue » (Nolette, 2015 : 13). Comme Johann Huizinga (1988) le postule, le jeu est

une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrit, se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel. (Huizinga, 1988 : 34-45)

⁷⁹ Nous soulignons que la stratégie de la traduction ludique proposée par Nolette et Ladouceur ne doit pas être confondue ou associée à la théorie des jeux de Caillois et de Nash. Le premier essaie en 1958 de proposer une sociologie du jeu et tente de le subdiviser en quatre catégories, notamment la compétition, le hasard, le simulacre et la recherche du vertige. En revanche, la théorie des jeux (ou de l'équilibre de Nash) du deuxième postule, en 1950 environ, que dans tout jeu individuel, où les joueurs sont en compétition, on obtient le meilleur résultat si on ne change pas de tactique en fonction des stratégies adoptées par les adversaires.

Le philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein utilisera aussi la métaphore du jeu dans sa réflexion, suggérant une nouvelle approche analytique tout à fait applicable à l'analyse des traductions. Wittgenstein (1961) pose la question suivante :

[q]u'est-ce qui est commun à tous ? – Ne dites pas : Il *faut* que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas « jeux » - mais *voyez* d'abord si quelque chose leur est commun. – Car si vous le considérez, vous ne verrez sans doute pas ce qui leur serait commun à *tous*, mais vous verrez des analogies, des affinités, et vous en verrez toute une série. Comme je l'ai dit : ne pensez pas, mais *voyez* ! (Wittgenstein, 1961 : 66)

En d'autres termes, Wittgenstein nous invite à rechercher « le réseau complexe des analogies qui s'entrecroisent » (Wittgenstein, 1961 : 66), ce que nous avons fait en analysant les traductions-adaptations réalisées par Micone. Mis à part la traduction de *Six personnages en quête d'auteur* et de *La serva amorosa*, Micone recourt toujours, de manière plus au moins accentuée, à la stratégie de la traduction ludique.

La traduction ludique ne vise pas l'équivalence de sens et/ou d'effet entre les textes source et cible. Elle n'ambitionne pas non plus d'éclaircir l'original en traduction ni de le rendre plus accessible. Cette stratégie de traduction vise essentiellement la production de plaisir au théâtre, où le plaisir est vécu en même temps sur plusieurs niveaux par différents agents. Ces niveaux sont : l'auditif (le chant, la musique, la/les langue(s) et les accents employé(e)s), et l'intellectuel (genre de texte mis en scène)⁸⁰. Le plaisir n'appartient pas seulement au public qui participe interactivement au jeu ; il émane aussi du traducteur. En s'inspirant de Jacques Derrida (1967), Nolette (2015) affirme que pour atteindre le plaisir, le traducteur peut se servir des suppléments. Le supplément peut être de deux types. Le premier consiste en une *addition*, soit

⁸⁰ Deux autres niveaux de plaisir se produisent au théâtre, le visuel (le choix du décor, de la scène, de l'ambiance, des couleurs, des lumières, etc.) et le performatif (le jeu des acteurs), mais le traducteur n'intervient pas à ces deux niveaux.

en l'ajout d'une information implicite dans le texte source, qui vise à compléter le sens du texte d'arrivée (ce supplément est plus facilement accessible lorsqu'on possède le tapuscrit de la pièce traduite). Le deuxième, en revanche, correspond à une *suppléance*, c'est-à-dire au remplacement d'une information présente dans l'original par une autre qui n'apparaît que dans le texte traduit (par exemple l'insertion de mots dans une langue autre que celle de la traduction, ou l'emploi de symboles au lieu des lettres alphabétiques, etc. que le spectateur peut capter auditivement ou visuellement sous forme de surtitres). Les traductions-adaptations théâtrales de Micone sont riches en suppléances. Outre que dans *La Locandiera*, elles sont très présentes dans *Les femmes de bonne humeur* (2000) et *L'imprésario de Smyrne* (2008) de Goldoni. Dans la première, Micone adapte plusieurs scènes, les allonge, modifie les noms des personnages et introduit beaucoup d'apartés en italien qui ne sont pas présents dans le texte source. La neuvième scène de *Les femmes de bonne humeur* est très courte dans l'original, alors qu'elle est adaptée et déplacée à la quatrième scène, et occupe huit pages dans la version miconienne (dont nous fournissons un extrait). Dans cette scène, le conte Rinaldo donne une bague à Pasquina.

Exemple :

Texte source (italien)	Texte cible (français)
SCENA NONA	SCÈNE IV
COSTANZA mascherata in bautta, e le suddette. COST. Ecco qui; ecco, signora Dorotea, un nastro simile anche per voi. DOROT. Vi sono tanto obbligata. COST. Volete che andiamo tutte al caffè?	[...].

DOROT. Andiamo pure...	
PASQ. Signora madre, non abbiamo noi d'andare dal gioielliere?	
DOROT. Sì, è vero: si passerà dalla sua bottega.	
FELIC. Volete far qualche spesa?	FELICITA. Voulez-vous acheter un bijou ?
DOROT. Mia figlia vorrebbe una certa cosa.	DOROTEA. C'est pour ma fille...
PASQ. Vorrei barattare quest'anelletto.	PASQUINA. Je voudrais échanger cette bague.
COST. Lasciatelo un po' vedere: oh bellino!	COSTANZA. Montrez-la-moi. Oh ! elle est magnifique !
PASQ. Mi è un poco stretto.	PASQUINA. Elle est un peu trop serrée.
COST. (Felicita). (chiamandola piano)	COSTANZA. (<i>En aparté.</i>) Felicita.
FELIC. (Cosa ci è?) (piano)	FELICITA. (<i>En aparté.</i>) Sì ?
COST. (Oh che caso bello! Quell'anello lo aveva in dito il Conte ier sera). (come sopra)	COSTANZA. (<i>En aparté.</i>) Incroyable ! È l'anello del conte Rinaldo.
FELIC. (Che glielo abbia donato lui?) (come sopra)	FELICITA. (<i>En aparté.</i>) Il Conte ... a Pasquina ?
COST. (Sì certo. Sul festino ier sera). (come sopra)	COSTANZA. (<i>En aparté.</i>) Probabilmente ieri sera al ballo.
FELIC. (State zitta, che ce lo godremo). (come sopra)	FELICITA. (<i>En aparté.</i>) Bella occasione di divertimento !
DOROT. Signore, se avete dei segreti, ce ne andremo.	DOROTEA. Chères amies, puisque vous avez tant de secrets à vous confier, nous vous laissons... [...].
COST. Compatite; abbiamo un piccolo interessuccio.	(Micone, <i>Les femmes de bonne humeur</i> , 2000 : 31-32)

<p>DOROT. (Non vorrei che si accorgessero dell'anello. Ha fatto male Pasquina a farlo vedere). (da sé)</p> <p>FELIC. Via, se si ha da andare, andiamo.</p> <p>PASQ. Noi vogliamo passare dal gioielliere.</p> <p>COST. Bene; e noi vi attenderemo al caffè.</p> <p>PASQ. Al caffè dell'Aquila?</p> <p>COST. Appunto.</p> <p>PASQ. Sì sì, ho piacere; può essere che ci ritroviamo il contino Rinaldo. (parte)</p> <p>DOROT. Ehi, sentite, ve lo confido. Quell'anellino l'ha donato a mia figlia il signor Battistino, che dev'essere suo marito. Ma non voglio che si sappia, perché non voglio che di me si dica. Lo sapete, in materia di queste cose, io sono una donna delicatissima. (parte).</p> <p>(Goldoni, <i>Le donne di buon umore</i>, 1758 : 9-10)</p>	
--	--

La traduction-adaptation de Micone ajoute un dialogue en langue italienne qui n'existe pas dans l'original. Aucune traduction en français ne suit. L'italien présente une police différente et reste intelligible au lecteur/spectateur, car les mots employés sont très proches du français. Dans *L'imprésario de Smyrne* (2008), en revanche, en plus d'employer l'italien dans les apartés, Micone fait parler l'imprésario, un mécène prêt à engager des artistes italiens afin qu'ils chantent en Turquie, dans un français incorrect et dans un turc inventé.

Exemple :

Teste source (italien)	Teste cible (français)
ATTO IV; SCENA QUINTA	SCÈNE IV
<i>Il Conte Lasca, Alì, poi Nibio</i>	[...].
LAS. Signor Alì, sia detto a gloria mia, la vostra compagnia non istà male in donne, e le avete ad un prezzo...	
ALÌ Conte, io aver paura, che tu per bella donna me voler trappolar.	ALI (keske yapmasaydim !) Moi avoir cru tout être réglé. Maintenant, plus préoccupé qu'avant.
LAS. Mi meraviglio di voi. Che maniera è la vostra? È questo il ringraziamento di quel che ho fatto per voi?	TOGNINA Avec raison, monsieur. Car, en plus, elle ne reconnaît même pas la musique et, sur scène, elle est une vraie momie.
ALÌ Conte mio, compatir. Non saper... Non aver più testa.	ANNINA Vous verrez...elle est si mauvaise qu'elle ne vous sera d'aucune utilité.
NIB. Signori, una buona nuova. Ho fermato il primo musico per seicento zecchini, ed un secondo per duecento.	ALI Le Comte pas connaître madame Lucrezia ?
LAS. Chi avete fermato per secondo?	TOGNINA Oh ! Monsieur le Comte la protège, la met en valeur et vous trompe parce qu'il est amoureux d'elle.
NIB. Un certo Sganarello...	[...].
LAS. Quello sguaiato? Signore, non lo prendete, che è una caricatura capace di metter l'opera in ridicolo. (ad Alì)	ALI (Alì réfléchit, fait quelques pas, gesticule, grogne, frappe du pied ... tout en disant quelques mots en turc pour exprimer son inquiétude.) (Dolandiricilar ! Dolandiricilar !)
NIB. Scusi, è forse migliore di Carluccio, ch'ella protegge. (al Conte)	
ALÌ Musici non voler. (a Nibio)	[...].

<p>NIB. La scrittura è firmata. Non vi è più rimedio, ed ho fermato e scritturato due tenori.</p> <p>ALÌ Senza ch'io saper?</p> <p>NIB. Ma se domani si parte, non si potea differire.</p> <p>LAS. In questo non ha tutto il torto.</p> <p>NIB. Ed ho fermato tutti quegli operai ch'ella ha veduto nella sua camera.</p> <p>ALÌ In tutti quanti star?</p> <p>NIB. Ho fatto il conto, che saremo in tutti settanta persone.</p> <p>ALÌ Scialamanacabala! (esclamazione alla turca)</p> <p>NIB. E tutti, pria di partire, domandano quattrini a conto.</p> <p>ALÌ Quanto voler?</p> <p>NIB. Almeno, in tutti, cinquecento zecchini.</p> <p>ALÌ Dar cinquecento diavoli, che portar tua malora. (parte)</p> <p>NIB. (Dica quello che vuole, il danaro è necessario. Cento zecchini per me, e gli altri spartiti fra questa povera gente). (parte)</p> <p>LAS. Che imbroglio, che impiccio, che malorato impegno è quello di un impresario! lo pratico i teatri, conosco e frequento i virtuosi e le virtuose, ma non mi è mai venuto voglia di mettermi alla testa di una impresa. Poveri impresari!</p>	<p>(Micone, <i>L'impresario de Smyrne</i>, 2008 : 137-139)</p>
--	--

fanno fatiche immense, e poi cosa succede? L'opera in terra, e l'impresario fallito. (parte).	
---	--

(Goldoni, <i>L'impresario di Smirne</i> , 1760 : 35-36)	
---	--

Ce passage a été largement adapté par Micone. Bien qu'il y ait peu de correspondance au niveau du contenu entre les textes source et cible, ces extraits sont importants, car ils nous montrent que Micone s'est inspiré de Goldoni pour élaborer la langue de l'impresario de Smyrne. Dans les deux textes, l'impresario s'exprime à l'infinitif. Ses phrases sont très élémentaires et grammaticalement incorrectes. Puis, lorsqu'il s'énerve contre les chanteurs italiens, l'impresario émet des mots qui sonnent turcs. En réalité, il s'agit d'une langue inventée (« Dolandiricilar ! Dolandiricilar ! ») et proche soit d'une transcription phonétique, soit du dialecte molisan (« keske yapmasaydim ! »). Alors que Goldoni n'emploie qu'une seule fois le mot « Scialamanacabala! », Micone farcit sa traduction-adaptation d'expressions apparemment turques. En raison de cela, Micone ajoute à la fin de son travail (tout comme il l'a fait dans une de ses autotraductions, voir chapitre IV) un glossaire turc-français :

Pis herif = salauds !

Dolandiricilar = bande d'escrocs !

Allah caniniza alsin = que le diable vous emporte !

Lanet olsun = maudit !

Af edersiniz = excusez-moi !

Keske yapmasaydim = je n'aurais jamais dû.

Allah belaniza versin = qu'ils aillent au diable ! (Micone, 2008a : 178)

Micone s'est probablement inspiré au dialecte du Molise pour inventer cette langue, même si quelques sons ressemblent aussi à l'arabe. Son élaboration a certainement constitué un défi pour le spectateur qui n'avait pas accès à ce glossaire au moment de la mise en scène. Toutefois, ce choix de Micone nous semble pertinent pour deux raisons. Premièrement, parce qu'il encourage le spectateur à participer activement au jeu de la traduction ludique. Deuxièmement, car cette stratégie ne désoriente pas le spectateur qui, depuis déjà quelques années, est habitué au recours aux langues artificielles au cinéma⁸¹. Qu'il soit une addition ou une suppléance, le supplément reste toujours un élément externe au texte de départ qui introduit un jeu et indique au spectateur que quelque chose est en train de se passer sur scène. Par traduction ludique, on entend donc une stratégie qui consiste à ajouter ou à remplacer dans le texte d'arrivée des phrases, des mots, des expressions ou des informations au ton ironique ou satirique, délivrés dans un code (linguistique, symbolique, numérique, etc.) autre que celui utilisé dans le reste de la traduction. Nolette (2015) précise que :

[I]e jeu de la traduction [...] n'est donc pas seulement l'affirmation d'un principe de plaisir et d'une liberté de création : il est aussi manifestation du supplément par des systèmes de non-équivalence et de non-redondance. Par conséquent, il sera aussi un jeu sur la réception différentielle. (Nolette, 2015 : 23)

Autrement dit, la traduction ludique est une stratégie qui refuse tant l'intraduisibilité que l'équivalence. Elle est une écriture créative qui nie la subordination de la traduction, et qui s'adresse à un public actif. Selon l'emploi que le traducteur fait de la langue, on peut inférer le type de réception ainsi que le contexte social auquel la pièce est destinée. Rainier Grutman (2005) affirme que la différence entre un texte bilingue et un texte diglossique réside dans le traitement de la langue étrangère. Une traduction destinée à un public bilingue en est une où la

⁸¹ Cela est témoigné, par exemple, par la trilogie littéraire *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien (1954) portée à l'écran entre 2001 et 2003 ou par le film *The Interpreter* (2005) de Sydney Pollack.

langue étrangère est pertinente et non redondante. Le public d'arrivée est censé vivre entre deux langues également utilisées tant à l'écrit qu'à l'oral. Par contre, les textes diglossiques sont ceux où les deux langues utilisées n'ont pas (sociolinguistiquement et culturellement) la même valeur. Donc, l'insertion dans le texte d'une langue employée seulement à l'oral acquiert une valeur redondante, identitaire, exotisante et d'une certaine façon, politique aussi. La réception du texte varie donc selon le niveau de connaissance que les spectateurs ont des langues employées. Ces derniers sont en fait appelés à traduire mentalement et simultanément les dialogues délivrés dans une langue qu'ils maîtrisent moins et ce faisant, ils personnalisent la compréhension des effets artistiques engendrés (voir Sommer, 2004). Il s'agit d'une traduction qui génère une réception différentielle selon le profil linguistique et culturel du spectateur. Autrement dit, sa compréhension du texte dépend des langues qu'il/elle maîtrise et de sa culture. Plus il est polyglotte et compétent, plus il comprend, plus il aura de plaisir. C'est cela le jeu : ne jamais se déconcentrer. Attendre l'arrivée d'un message codé à décrypter, car sa décodification lui permettra de gagner le jeu.

Selon Nolette (2012 ; 2015) et Ladouceur (2013), la traduction ludique a beaucoup de succès dans les pièces de théâtre contenant des surtitres. Elles citent en exemple la traduction de la pièce *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* (1993) de Marc Prescott. Lorsqu'un des personnages se libère de ses frustrations en criant en anglais « Fuckduhduhfuckfuck-fuckfuck », les surtitres qui apparaissent montrent une série de symboles « # * % # & ^ @ ! \$! ♪ » qui obligent le spectateur à décrypter le message, à le traduire selon ses préférences et ses références individuelles (Ladouceur, 2013 : 117). Le spectateur est donc libre de le traduire à sa guise. La stratégie ludique utilisée par Micone, par contre, est différente de celle employée dans

les pièces explorées par Ladouceur et Nolette. À partir de *La Locandiera*, et jusqu'à *L'imprésario de Smyrne*, Micone développe une stratégie de traduction ludique qui lui est propre. Il enrichit les textes d'ironie, de doubles sens et de jeux de mots tirés de la culture italienne. Face à l'impossibilité de garder le même niveau d'hétérolinguisme dans ses traductions, et conscient du fait que le théâtre qu'il traduit et adapte en est un où l'ironie, la mobilité sociale et l'hétérogénéité politico-linguistique sont des ingrédients essentiels, il décide de se servir des nombreux apartés pour rester dans la même veine que Goldoni. Micone alors profite de ces répliques prononcées par un seul comédien sur scène, que les autres n'entendent pas à exception des spectateurs, pour faire parler ses personnages dans un italien qui abonde en ironie et sincérité. Ces apartés ressemblent à de courts monologues où le personnage impliqué se sent libre de prononcer sincèrement ses pensées. Sachant que l'italien est (dans les années quatre-vingt-dix au moins) une des langues parlées à Montréal (en raison de la migration post-guerre), que son public est cosmopolite et sensible à la diversité linguistique et culturelle, Micone adapte et réécrit les apartés en choisissant des mots qui partagent la même racine que le français. Cette stratégie compense l'absence du surtitre. Voici un dernier exemple tiré de *La veuve rusée* de Goldoni (1752) traduite et adaptée par Micone en 2001. Ici, on voit bien comment la stratégie de la traduction ludique permet au lecteur/spectateur de décrypter l'hétérolinguisme du texte.

Exemple :

Texte source (italien)	Texte cible (français)
SCENA II. ARLECCHINO <i>e detti</i> .	SCÈNE II <i>Les mêmes, plus Arlequin.</i>
ARLECCHINO. <i>Si ferma con ammirazione ad ascoltare la canzone.</i>	Arlequin : <i>(S'arrête pour écouter avec attention la chanson. Après la chanson, il</i>

<p><i>Terminata che l'hanno, s'accosta alla tavola, si empie un bicchiere di vino, canta anch'egli la canzone stessa, beve, poi col bicchiere se ne va.</i></p> <p>CON. Bravo cameriere! Lodo il suo spirito.</p> <p>ALV. Voi altri ridete di simili scioccherie? In Ispagna un cameriere per tale impertinenza si sarebbe guadagnato cinquanta bastonate.</p> <p>MON. E in Francia costui farebbe la sua fortuna. I begli spiriti vi sono applauditi.</p> <p>MIL. Voi altri stimate gli uomini di spirito, e noi quelli di giudizio.</p> <p>MON. Ma torniamo al nostro proposito. Quella vedova mi sta nel cuore.</p> <p>ALV. Io già sospiro per lei.</p> <p>CON. Vi consiglio a non fissarvi in questo pensiero.</p> <p>MON. Perché?</p> <p>CON. Perché, la signora Rosaura è una donna nemica d'amore, sprezzante degli uomini e incapace di tenerezza. (Meco solo grata e pietosa.)</p>	<p><i>s'approche de la table, se verse un verre de vin...)</i> À la santé de tous les serviteurs ! <i>(il prend une bouteille de vin, la cache sous sa veste et s'en va)</i></p> <p>Le Comte : C'est Arlequin : on lui pardonne tout à cause de son esprit et de sa fantaisie.</p> <p>Alvaro : En Espagne, on lui donnerait cinquante coups de bâton.</p> <p>Le Bleau : Tandis qu'en France, on l'inviterait dans les meilleurs salons.</p> <p>Robenif : En Angleterre, nous attendons de conquérir le Canada pour y envoyer tous les malfrats.</p> <p>Le Bleau : Messieurs, je vous en prie, à l'essentiel : cette veuve qui aime tant danser...ne trouvez-vous pas qu'elle est aussi fraîche que la rosée du matin... Je crois en être amoureux.</p> <p>Alvaro : Elle danse avec autant de grâce qu'une gondole sur la lagune. Rosaura, mi amor !</p> <p>Robenif : Et ses yeux...vous souvenez-vous de ses yeux ? Beaux comme un ciel étoilé ! Those lovely eyes will be mine forever !</p> <p>Le Comte : Vous perdez votre temps. Je vous conseille de ne plus penser à elle. Rosaura sarà mia.</p>
---	--

<p>MON. Eh, sia pur ella selvaggia più d'una belva, se un vero Francese, come sono io, arriva a dirle alcuni di que' nostri concetti, fatti apposta per incantar le donne, vi giuro che la vedrete sospirare e domandarmi pietà.</p> <p>ALV. Sarebbe la prima donna che negasse corrispondenza a Don Alvaro di Castiglia. Gli uomini della mia nascita hanno il privilegio di farsi correr dietro le femmine.</p> <p>CON. Eppure con questa né la disinvoltura francese, né, la gravità spagnola potrà ottenere cosa alcuna. So quel che dico; la conosco, credetelo a un vostro amico.</p> <p>MON. Stanotte la vidi guardarmi sì attentamente, che ben m'accorsi dell'impressione che fatta avevano i miei occhi nel di lei cuore. Ah, nel darle la mano nell'ultimo minuè, mi parlò sì dolcemente, che fu miracolo che non le cadessi prostrato ai piedi.</p> <p>ALV. Io non soglio vantarmi delle finezze delle belle donne; per altro avrei molto da dir per confondervi.</p> <p>CON. (Ardo di gelosia.)</p> <p>MON. Monsieur Pantalone, di lei cognato, è mio buon amico. Non lascerà d'introdurmi.</p> <p>ALV. Il Dottore suo padre è mio dipendente. Mi sarà egli di scorta.</p> <p>CON. (Sarà mia cura di prevenirla.)</p> <p>MIL. (<i>chiama, e s'alza da sedere</i>) Ehi?</p> <p>(Goldoni, <i>La vedova scaltra</i>, 1752 : 7-8)</p>	<p>Le Bleau, Alvaro, Robenif : Ne plus penser à Rosaura ?</p> <p>Le Comte : Cette jeune dame est ennemie de l'amour, méprise les hommes et est incapable de tendresse. <i>É affettuosa solo con me.</i></p> <p>[...].</p> <p>(Micone, <i>La veuve rusée</i>, 2001 : 6-7)</p>
--	--

Micone insère tout au long de la pièce des apartés en espagnol, en anglais et en italien. Dans le tapuscrit, ces insertions apparaissent en gras et en italique, ce qui les distingue de la langue principale de la pièce, soit le français. Les apartés en espagnol et en italien sont très courts et fort simples à traduire, car la racine des mots est proche du français. Par contre, l'aparté en anglais est un peu plus complexe. On infère que Micone s'attend à ce que son lecteur/spectateur maîtrise bien l'anglais.

La traduction ludique installe le jeu dans le corps du public par des effets différentiels. Contrairement à Gratien Gélinas (voir Nolette, 2015) - selon qui le traducteur de théâtre doit respecter fidèlement (en traduction) les moments comiques produits dans l'original - la traduction ludique

n'incite pas à un rire semblable ou égalitaire, mais à un décalage du rire selon le profil linguistique du spectateur. En ce sens, les spectacles auxquels elle donne lieu sont partout porteurs de suppléments ... et de retraductions. (Nolette, 2015 : 42)

Qui plus est, comme nous l'avons avancé ci-dessus, la traduction ludique fait en sorte que l'auditoire participe activement à l'exégèse du texte, dont l'intelligibilité dépend aussi de ses compétences ainsi que de ses connaissances et de sa capacité à jouer avec les mots (par exemple, l'insertion de la référence culturelle et du double sens de l'expression « mains propres »). Comme Nolette (2015) le souligne :

[...], la traduction ludique prend en compte les lecteurs (et spectateurs) métropolitains qui ne partagent pas toutes les langues du spectacle pour les cibler avec une flèche acérée en même temps qu'elle les appâte (Nolette, 2015 : 24).

5. CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous avons mis en évidence l'évolution de la façon de traduire de Micone et, par conséquent, le développement de son habitus de traducteur. Très sourcier dans sa première traduction, Micone commence à se détacher du texte de départ et à façonner ses

propres stratégies de traduction à partir de son deuxième travail. Il entame une carrière de traducteur à une époque (les années quatre-vingt-dix), où le théâtre québécois expérimente de nouveaux sujets, tels que les relations intimes, la vie, l'amour et la psychologie. Les pièces qu'on lui demande de traduire répondent à ces exigences, et Micone aborde ces textes avec beaucoup d'ironie. Il atteint l'objectif du nouveau théâtre post-identitaire québécois qui est celui de divertir, de toucher et d'interagir avec le public cible. La préoccupation envers les langues dans les textes reste toujours vivante, mais cette tension linguistique est, de toute façon, un trait socioculturel propre au Québec et au Canada. À l'instar des autres dramaturges de l'époque, Micone évite tout sociolecte dans ses travaux. Son registre est donc standard et plus au moins formel. Son style d'écriture est essentiellement poétique et ironique ; il donne beaucoup d'importance aux monologues, aux apartés et donc aux individus sur scène. Le théâtre québécois des années quatre-vingt-dix vise à s'éloigner des thématiques identitaire et politique des années précédentes. Il encourage l'abandon du jocal et, dans le cas de la traduction de pièces, le recours à l'adaptation entendue comme appropriation du texte source. Micone adhère à ces normes d'écriture dans ses premières traductions. Puis, il s'en éloigne et dépasse le dualisme entre la traduction et l'adaptation. En effet, il se sert des deux. Son objectif semble être celui de rejoindre les spectateurs québécois, sans pour autant effacer l'origine italienne du texte. Bref, il garde son respect pour l'original, mais en même temps, il ne semble pas craindre de se faire taxer d'ethnocentrique dans ses traductions. À ce propos, les traductions-adaptations de Micone devraient s'inscrire plutôt dans la grille du théâtre franco-canadien, parce qu'elles s'adressent à un public hétérogène et plurilingue. C'est dans cet espace qu'il peut formuler sa stratégie de traduction ludique. Tout comme les dramaturges du théâtre post-identitaire, il traduit et adapte de manière créative. Traducteur et adaptateur polyfonctionnel, il aime travailler de manière

coopérative avec les professionnels du secteur. Goldoni et le TNM sont en général les noms propres qui le précèdent toujours. Que ce soit pour son expérience de dramaturge, pour sa connaissance de la littérature et de la langue italiennes ou pour son amitié avec Pintal, le nom de Micone fonctionne comme une griffe pour toute traduction théâtrale de l'italien vers le français. C'est le miracle de la signature qui transforme un produit culturel en objet sacré (Bourdieu, 1992). Les traductions-adaptations de Micone sont peut-être moins expérimentales des points de vue esthétique, visuel et spectaculaire, mais elles sont innovantes en ce qui a trait à l'emploi de la langue. Celle-ci s'inspire toujours de la réalité hétérolingue de Montréal. La façon dont Micone travaille la langue constitue le fil conducteur entre sa profession d'écrivain et celle de traducteur-adaptateur. En tant que traducteur-adaptateur, toutefois, Micone prend beaucoup plus de libertés. Sa créativité passe par l'élaboration d'une stratégie de traduction ludique qui nous montre une autre facette de sa capacité de jouer avec les codes linguistiques. Par conséquent, on pourrait affirmer que son intérêt pour la langue et la littérature ne s'arrête pas à la migration. Son travail de traducteur-adaptateur entraîne, d'une certaine façon, un renouvellement formel. En effet, il affiche au Québec des stratégies hétérolingues qui semblaient propres aux territoires francophones hors Québec.

Quant à l'état de l'art sur la traduction théâtrale au Canada, nous avons noté que les chercheuses étudiées ont privilégié les traducteurs québécois et canadiens travaillant dans les deux langues officielles seulement. Il est dommage qu'elles aient omis de leurs analyses les traducteurs qui comme Micone ont travaillé à partir d'une langue autre que le français ou l'anglais.

Pour conclure, s'il est vrai que l'ère du théâtre post-identitaire est loin d'être terminée (Moss, 2005 ; Nolette, 2015), la traduction ludique, et bien plus encore le théâtre ludique,

peuvent-ils incarner cette écriture créative à même d'exaucer le souhait de Couture & Saint-Pierre (2012) de voir sur la scène théâtrale québécoise

des dialogues plus nourris des preuves d'hybridation, de croisement, d'entrelacement, des références, des cultures et des langues qui s'entrechoquent pour créer des matières neuves, donner des résultats inusités, [et] insoupçonnables [...] ? (Couture & Saint-Pierre, 2012 : 8)

« Ai posteri l'ardua sentenza »⁸², dirait Alessandro Manzoni (1821).

⁸² [“À nos neveux l'ardue sentence”, notre traduction].

CHAPITRE IV

UN DERNIER ALLER-RETOUR : L'AUTOTRADUCTION

1. INTRODUCTION

Ce chapitre explore la dernière étape de l'écriture miconienne, à savoir l'autotraduction, laquelle se divise en deux moments : l'autotraduction du français vers l'italien, puis de l'italien vers le français. Par souci de clarté, nous appelons l'autotraduction de l'italien vers le français « autotraduction² » ou rétroautotraduction. Autrement dit, l'autotraduction² désigne l'opération d'autotraduire un texte qui constitue déjà une autotraduction. Comme nous le verrons de manière plus approfondie dans les pages suivantes, par autotraduction nous entendons tout texte traduit vers une langue autre que celle du texte source, réalisée par un traducteur qui est aussi l'auteur du texte original.

Dans les pages qui suivent, nous explorons les trois premières pièces de théâtre miconiennes originaires écrites en français et successivement autotraduites vers l'italien. Il s'agit de *Gens du silence*, *Addolorata* et *Déjà l'agonie*, publiées en 1996 sous le titre unique de *Trilogia*, et devenues *Non era per noi*, ainsi que *Il ritorno* et *Una donna*⁸³, publiées dans l'essai biofictionnel *Il fico magico* (2005a). Puis, nous analyserons les rétroautotraductions vers le français des autotraductions italiennes que sont *Non era per noi*, *Il ritorno* et *Una donna*, retraductions intitulées *Silences* (2004a) et *Migrances suivi de Una donna* (2005b). Notre étude

⁸³ Micone autotraduit les pièces *Non era per noi* et *Una donna* en janvier 2004. La pièce *Il ritorno*, par contre, est autotraduite en mai 2004. Elles sont toutefois publiées en 2005.

des dernières étapes de l'écriture miconienne repose donc sur l'analyse d'un corpus composé de neuf pièces théâtrales, six en français et trois en italien.

Ce chapitre est divisé en plusieurs sections. Les deux premières offrent un état de l'art sur l'autotraduction. Elles présentent l'ensemble des réflexions théoriques sur le sujet et contextualisent comment l'autotraduction, à la fois en tant que pratique et en tant qu'objet d'étude, s'est développée au Québec, au Canada, en Italie et en Espagne. Les sections suivantes explorent l'autotraduction miconienne. Elles exposent tout d'abord une synthèse des travaux de Paola Puccini (2010a ; 2010b ; 2011 ; 2012 ; 2013a), puis interrogent les raisons qui ont mené Micone à s'autotraduire ainsi que les modalités et la réception de ces autotraductions en Italie et au Québec. Nous passons ensuite à l'analyse des textes, sur les plans micro (étude des changements linguistiques encourus, des stratégies de traduction employées, etc.) et macro (exploration des possibles influences sociales, historiques, politiques, culturelles, etc. qui ont favorisé la traduction, vers l'italien, d'écrivains de la migration d'origine italienne). En plus de comparer chaque texte source avec sa version cible, nous proposons une relecture intégrale de la trilogie miconienne, soit en partant des textes publiés dans les années quatre-vingt jusqu'à nos jours. Cela nous permet de comprendre l'évolution de l'œuvre de Micone. Pour conclure, nous nous interrogerons sur son habitus en tant qu'autotraducteur. La visée de ce chapitre est de démontrer que Micone n'entreprend pas l'activité autotraductive, surtout du français vers l'italien, pour renouer avec son identité italienne. S'il retravaille sa trilogie vers l'italien, et successivement vers le français, c'est pour mettre son œuvre au goût du jour et finalement, pour brosser le tableau le plus réaliste de l'intégration culturelle et linguistique des immigrants italiens.

2. TOUR D'HORIZON ET GENÈSE DE LA NOTION D'AUTOTRADUCTION

Anton Popovič (1976) est le premier à avoir conceptualisé la notion d'autotraduction. Elle correspond à la traduction « of an original work into another language by the author himself » (Popovič, 1976 : 19). En la définissant comme la traduction d'un texte original vers une autre langue, réalisée par l'écrivain même du texte original, Popovič met l'accent sur l'autotraduction entendue essentiellement comme produit final, et non comme processus de traduction. En 1998, Rainier Grutman (dans une entrée sur l'autotraduction pour l'encyclopédie de traductologie de Routledge) amende et enrichit la définition de Popovič. Selon Grutman, « [t]he terms **auto-translation** and **self-translation** refer to the act of translating one's own writings or the result of such an undertaking » (Grutman, 1998 :17, en gras dans l'original). Autrement dit, la notion désigne un processus ou le résultat qui en découle. En 2009, le chercheur rectifie sa définition et affirme que « 'self-translation' can refer both to the act of translating one's own writings into another language and the result of such an undertaking » (Grutman, 2009a : 257). Apparemment très similaires, ces deux définitions affichent deux changements importants. En premier lieu, Grutman abandonne le terme « auto-translation » et ne garde que celui de « self-translation » afin d'éviter que le premier soit associé erronément à la notion de traduction automatique⁸⁴. En deuxième lieu, il met en valeur la double nature de la notion d'autotraduction qui est à la fois produit et processus de traduction (voir Grutman & Van Bolderen, 2014 : 323). Plus loin dans le texte, s'inspirant de plusieurs recherches (dont Santoyo, 2003, 2005, 2010 ; Hokenson & Munson, 2007, pour en citer quelques-uns), Grutman précise que l'autotraduction n'est pas un épiphénomène. Si les traductologues en ont fait un objet d'étude surtout depuis le début des

⁸⁴ Cette réflexion sur la terminologie à adopter ne s'affiche qu'en anglais, car en français il existe un seul terme pour parler d'autotraduction.

années quatre-vingt-dix, la pratique, elle, est beaucoup plus ancienne. En effet, sa première manifestation remonte à l'an 75 après Jésus-Christ, lorsque l'historiographe d'origine juive Flavius Josephus traduit son premier livre *La guerre juive* de l'araméen au grec, à la suite d'un exil forcé (voir Recuenco Peñalver, 2011 : 194). Grutman & Van Bolderen (2014) maintiennent que, en plus d'être caractérisée par la coïncidence des figures d'écrivain et de traducteur, l'autotraduction peut être envisagée

[...] both in a narrow sense and from a much broader, even metaphorical, perspective. Instances of the latter can be found in analysis of gender-bending writers (from Oscar Wilde to Manuel Puig) who reinvent themselves sexually and artistically when changing countries and/or languages either with or without translating their own work. (Grutman & Van Bolderen, 2014 : 323)

En d'autres termes, Grutman & Van Bolderen élargissent les frontières qui délimitent cette forme d'écriture. L'autotraduction reste certainement une écriture effectuée par un individu qui est à la fois démiurge et traducteur de son texte original. Toutefois, il est nécessaire de tenir en considération les conditionnements externes (comme les diasporas, les exils, les guerres, les mouvements migratoires, la censure, etc.) et internes (tels que le bilinguisme, le multilinguisme, le plurilinguisme, etc.) qui influencent et mènent les écrivains à s'autotraduire. En ce sens, Grutman & Van Bolderen citent Mary Besemers (2002) selon qui :

[m]igration studies has also been known to use the term to describe the manifold ways in which writers' identities, their « selves », are remolded by the move to a new country and the integration into a new language-culture, a « physical » translation that can be accompanied or not by actual translations, in the conventional meaning of the word. (Besemers 2002, cité par Grutman & Van Bolderen, 2014 : 323)

Leur incitation à embrasser une vision plus large de la notion d'autotraduction témoigne du tournant culturel et sociologique (Grutman, 2007 ; 2009b ; 2013a) en traductologie. Ce dernier semble avoir accordé, depuis quelques années, une importance capitale aux raisons qui justifient le choix de s'autotraduire, ainsi qu'à l'exploration du contexte phénoménologique où cette pratique voit jour. Néanmoins, les chercheurs n'ont pas toujours envisagé l'autotraduction

sous l'angle des facteurs internes (motivations personnelles) et externes (raisons politiques, sociales, historiques, etc.). Comme Tiziana Nannavecchia (2014) fait remarquer : « [t]here seems to be a tendency among scholars to side with two imaginary fronts : the theoretical and the empirical » (Nannavecchia, 2014 :105). Autrement dit, la chercheuse, en analysant les ouvrages ainsi que les articles publiés autour de l'autotraduction dans le dernier *lustrum*, nous fait prendre conscience de l'existence de deux vases non communicants en ce sous-domaine, où la réflexion théorique et les études de cas ont du mal à s'enrichir mutuellement. Comme Recuenco Peñalver l'affirme (2011), si on se contente des études de cas, on risque de créer une galerie de portraits d'autotraducteurs quelque peu déficelée (voir aussi Grutman, 2010). C'est pourquoi de nombreux chercheurs ont tenté d'encourager un dialogue entre théorie et pratique. En outre, Grutman (2009c ; 2010 ; 2014) nous met en garde contre l'erreur courante qui consiste à accorder une importance démesurée à quelques écrivains canonisés (comme Beckett, Huston, Green, Nabokov, Chang, etc.) que l'on considère, à tort, comme représentatifs, ou pire, comme des références à partir desquelles des théories peuvent être échafaudées (voir aussi Van Bolderen, 2014). Nous estimons qu'il est nécessaire de plaider en faveur de la réflexion sur l'autotraduction par études de cas. Tout compte fait, elle a stimulé le développement d'un discours plus général (ou théorique) sur l'autotraduction, lequel demeure visible dans les travaux de Hokenson & Munson (2007), Grutman (1998 ; 2009a ; 2009b ; 2010 ; 2013a ; 2013b ; 2014), Grutman & Van Bolderen (2014) ; Tanqueiro (1999 ; 2007) en collaboration avec son groupe de recherche AUTOTRAD, Recuenco Peñalver (2011), Anselmi (2012), Árquez & D'Antuono (2012), Dasilva (2013), Lagarde (2013), Lagarde & Tanqueiro (2013) et Antunes & Grutman (2014) entre autres.

2.1. L'état de l'art sur l'autotraduction

Comme nous l'avons évoqué ci-dessus, l'autotraduction est devenue au fil des vingt dernières années un objet d'étude légitime en traductologie (Grutman, 1998), comme en témoigne la multiplication de livres, collectifs, colloques, bibliographies et blogues axés sur le sujet. Il s'agit de consulter la vingt-septième édition de la bibliographie de l'autotraduction publiée en janvier 2017, et éditée par Eva Gentes, pour se rendre compte que le nombre d'ouvrages ainsi que d'articles a augmenté sensiblement par rapport aux premières éditions. À titre d'exemple, l'édition de 2013⁸⁵ de la bibliographie comptait 107 pages, alors que celle de 2017, elle, en a 149. Et c'est sans compter les nombreux articles et travaux en voie de publication. Jusqu'à récemment, les réflexions théoriques sur l'autotraduction se résumaient à cinq monographies où l'autotraduction était envisagée en relation avec le bilinguisme. Les auteurs de ces textes sont : Brian Fitch (1988), Elisabeth Beaujour Klosty (1989), Michaël Oustinoff (2001), Verena Jung (2002) et Jan Hokenson en collaboration avec Marcella Munson (2007). À ces textes nous ajoutons celui de Sinéad Mooney (2011), dont le sujet et les thèmes rejoignent ceux envisagés dans les cinq monographies mentionnées ci-dessus. Hormis l'ouvrage de Mooney qui porte sur Samuel Beckett, ces monographies tentent de répondre aux questions suivantes : 1) qu'est-ce que l'autotraduction ; 2) quelles sont ses différentes formes ; 3) qui s'autotraduit ; et enfin 4) quelles sont les raisons qui incitent les auteurs à s'autotraduire.

L'ouvrage de Fitch (1988) démontre que, chez Beckett, le texte autotraduit est une répétition de l'acte de création vers une langue autre, capable de faire œuvre. Il n'est pas un développement du premier texte, ni une reformulation, ni un éclaircissement de l'original. Tout simplement,

⁸⁵ 2013 représente la date de début de notre recherche sur l'autotraduction.

« l'œuvre de Beckett est une œuvre bilingue qui met en scène le processus de la traduction tout en le faisant sans cesse avorter » (Mavrikakis, 1991 : 665). Beaujour Klosty (1989), qui étudie surtout les ouvrages de Triolet, Nabokov et Beckett, voit dans le bilinguisme de ces écrivains une de principales raisons du recours à l'autotraduction. Bilinguisme et autotraduction seraient donc étroitement liés. Oustinoff (2001) abonde dans le même sens. En plus de lier l'autotraduction au bilinguisme des écrivains, il la considère comme une forme de réécriture. Par réécriture, on entend le « prolongement de la pratique autotraductive, où la traduction est un instrument de révision des deux versions. La présence de l'autre langue ouvre le texte à la variation » (Sperti, 2015 : 81). L'autotraduction joue le rôle de déclencheur du processus de réécriture, où forme et contenu semblent isolables (voir Mejri, 2000). Il s'agit d'une « reconfiguration narrative et discursive visant une cohérence propre à cette nouvelle version » (Ladouceur, 2015 : 35) du texte. Hokenson & Munson (2007), en revanche, proposent une étude historique toute neuve de l'autotraduction et, de façon plus radicale, ils superposent le texte bilingue à l'autotraduction : « the biligual text refers to the translated text, existing in two languages and usually in two physical versions, with overlapping content » (Hokenson & Munson, 2007 : 14). Ces ouvrages donnent à penser que l'autotraduction est pratiquée essentiellement par les auteurs de fiction, ce qui est très réducteur. Ensuite, ils nous laissent entendre que la notion et la pratique de l'autotraduction sont intimement liées à celles de bilinguisme, dont l'autotraduction apparaît comme une de ses conséquences (Hokenson & Munson, 2007) et, de ce fait, comme un phénomène qui lui est en quelque sorte secondaire. Il en résulte une énorme perte gnoséologique, car l'autotraduction, en plus d'encourager le travail sur la langue, peut aussi enrichir la réflexion sur la *psyché* du traducteur, son éthique (voir Pym, 1997) et surtout son agentivité. De surcroît, l'autotraduction est considérée comme un

phénomène d'intertextualité, car le texte cible est en dialogue avec le texte source, ou comme Fitch (1988) le dit, le premier est l'original, alors que le second est un métatexte. À cela, il faut ajouter l'idée que le texte de départ n'est pas considéré comme un texte achevé, mais comme un travail qui se complète par le biais du deuxième texte autotraduit. Enfin, tout comme Tanqueiro (2007) aussi le dirait, du point de vue linguistique, l'autotraduction se différencie de la 'traduction standard', car la première entretient un rapport privilégié au texte source, l'autotraducteur étant « naturellement » autorisé à traduire de façon libre et innovante.

Les travaux de Jung (2001) et de Mooney (2011) ouvrent de nouveaux horizons. La première compare comment un même texte de départ a été autotraduit par ses auteurs d'une part, et par des traducteurs de l'autre, en vue de dégager les stratégies utilisées dans les deux situations. Elle conclut que les autotraducteurs, tout comme les traducteurs, tendent à expliciter le texte, qu'ils sont des traducteurs ciblistes, et que le *skopos* des deux versions est exactement le même. Plutôt que de voir l'autotraduction comme un autre original, elle la considère un descendant (*offspring*).

Mooney (2011), quant à elle, étudie la trajectoire de l'écriture de Beckett pour arriver à la conclusion que ses textes originaux sont rédigés comme s'ils étaient conçus pour la traduction, soit écrits en *translationese*, avec des erreurs syntaxiques et des constructions parfois peu idiomatiques. Par l'analyse de ses traductions et autotraductions, elle démontre comment Beckett a construit un style qui lui est propre. En fait, au fur et à mesure qu'il traduit, il entre en contact avec un nouvel univers linguistique, ainsi qu'un espace phénoménologique, littéraire et culturel très stimulant. En ce sens, l'autotraduction devient pédagogique, car elle se transforme en exercice de style. Cette approche nous semble prometteuse, car elle permet d'envisager l'autotraduction comme un type d'écriture en soi.

Dans le dernier *lustrum*, et surtout entre 2013 et 2016, les travaux sur l'autotraduction se sont multipliés. Bien que certains textes continuent d'aborder des questions devenues pour ainsi dire classiques (comme le rapport entre le texte original et sa deuxième version, le dilemme concernant le texte autotraduit entendu comme réécriture ou tout simplement comme traduction, etc.), d'autres marquent une volonté d'ouvrir d'autres horizons en abordant leur objet selon une perspective plus interdisciplinaire et minutieuse de la langue (voir Cordingley, 2013). Ces travaux présentent un vaste éventail d'autotraducteurs et une conceptualisation ancrée dans l'analyse des stratégies et des *teloi* envisagées par les agents (Anselmi, 2012). À titre d'exemple, le collectif intitulé *Self-translation : Brokering Originality in Hybrid Culture* (Cordingley, 2013), explore l'autotraduction selon des perspectives nouvelles, d'ordres sociologique, philosophique, psychologique, postcolonial et historique. Ce travail reflète également une volonté de couvrir plusieurs horizons culturels, les études portant sur des autotraducteurs du Brésil (Guldin, 2013), de l'Afrique anglophone (Klinger, 2013), de l'Écosse (Krause, 2013), du Japon (Gibeau, 2013) et de la Tchécoslovaquie (Klimkiewicz, 2013). Dans l'ensemble, le volume met de l'avant une conception de l'autotraducteur comme un traducteur à la fois hybride et visible, et l'autotraduction comme une tâche particulièrement complexe, parfois plus difficile que la traduction. Pareillement, dans le collectif *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques* (2016) dirigé par Ferraro et Grutman, l'autotraduction est envisagée de manière très interdisciplinaire (c'est-à-dire des points de vue linguistique, anthropologique, sociologique, littéraire, etc.), le but étant de rechercher des tendances en individualisant le fil rouge qui relie les maints autotraducteurs.

Les auteurs des textes mentionnés ci-dessus se sont penchés essentiellement sur des « grandes figures » d'autotraducteurs, telles que celles de Samuel Beckett, Julien Green,

Vladimir Nabokov, Rabindranath Tagore et Nancy Huston. Ces études montrent que les raisons de l'autotraduction sont diverses : économiques (gagner la vie), socioculturelles (migration, la diaspora, l'exil), personnelles (méfiance à l'égard des traducteurs, insatisfaction à l'égard d'une traduction existante, désir de rejoindre un plus vaste lectorat), historiques (au Moyen-Âge, par exemple, l'autotraduction permettait de créer et de faire affirmer une identité culturelle de manière différente) ou politico-linguistiques (désir de promouvoir ou de protéger une langue minoritaire, d'échapper à la censure, etc.).

Outre les thèmes déjà mentionnés, plusieurs traductologues (Beaujour Klosty, 1989 ; Tanqueiro, 2007 ; Bassnett, 2013, etc.) continuent de s'interroger sur la nature du rapport entre l'autotraduction et le texte source, la question étant de savoir si la première doit être envisagée comme une traduction *sui generis* (Tanqueiro, 2007) ou bien comme un autre original, un avatar, un clone du texte de départ. Selon Oustinoff (2001), c'est là que réside le paradoxe de l'autotraduction qui appartient en même temps au genre de l'écriture et à celui de la traduction. C'est pourquoi il propose de l'appeler « traduction auctoriale » (voir aussi Pym, 2011 ; Buffagni & Garzelli & Zanotti, 2011). Dans la même veine, Valeria Maria Pioras (2011) voit l'autotraducteur comme un récrivain qui a plus de liberté que le traducteur (voir aussi López López-Gay, 2009) et suggère de jauger la qualité d'une autotraduction non pas selon les critères d'exactitude habituels (suppressions, ajouts, déplacements, etc.), mais plutôt selon son respect du sens global de l'original, ainsi que de l'intention de l'auteur. Pour Oustinoff (2001), l'autotraduction est une œuvre reforgée, un acte de consécration dans un nouveau champ littéraire. Partant, tout écart est admissible. Une hiérarchie textuelle, donc, n'existe pas. Bien au contraire, l'autotraduction incarne le dépassement de la position ancillaire occupée par le traducteur et son texte. Cet aspect ouvre la voie au discours sur le respect (ou non-respect) des

normes. Toujours d'après Oustinoff (2001), l'autotraducteur n'est pas forcément lié à des normes spécifiques, et les autotraductions ne devraient donc pas être analysées en appliquant seulement les critères de traduction habituels. Dans la même veine, Elena Bandín Fuertes (2004) avance que pour évaluer une autotraduction, il est nécessaire de repenser les concepts d'équivalence, de fidélité, d'acceptabilité et d'adéquation (Toury, 1995). L'autotraducteur est généralement non seulement bilingue, mais également biculturel, et ses textes, l'original comme l'autotraduction, reflètent le fait qu'il est habité par ces deux langues-cultures. À cet égard, Edwin Gentzler (2001) affirme que « no translation is never entirely 'acceptable' to the target culture [...], nor is any translation entirely 'adequate' to the original version » (Gentzler, 2001 : 126). Helena Tanqueiro (2007) abonde dans le même sens. D'après elle, l'autotraduction est un cas « extrême » de traduction, mais demeure une traduction. Les stratégies de traduction sont les mêmes, seulement l'autotraducteur est privilégié dans la mesure où il est aussi le créateur du texte à traduire et peut donc procéder de façon plus intuitive. Ana Gutu (2007), quant à elle, ajoute que le principal privilège de l'autotraducteur consiste à avoir accès aux mêmes sources d'information que l'auteur réel :

[c]'est l'atout de l'autotraducteur : pour lui le poème à traduire n'est pas un macrosigne codé, il est complètement transparent, clair et bien structuré, l'autotraducteur connaissant à fond tous les compléments implicites de l'entité à traduire. (Gutu, 2007 : 210)

Cette affirmation ouvre la voie à un autre débat, celui de l'acceptabilité de l'autotraduction. D'après Grutman (2007) et Tanqueiro (2007), le lecteur, conscient du fait que le texte est une autotraduction, développe une tendance « à faire confiance à l'autotraducteur, ce traducteur privilégié [...] du simple fait que ces intentions sont les siennes ! » (Grutman, 2007 : 225). En plus de cela, il ne faut pas oublier que la réalisation d'une autotraduction, notamment d'une langue mineure vers une langue dominante, peut entraîner aussi la

marginalisation du texte original (Grutman, 2013b). Enfin, d'après Beaujour Klosty (1989), l'association de l'autotraduction au bilinguisme de l'écrivain est une condition nécessaire à l'évolution de l'autotraduction garantissant la réconciliation des deux âmes de l'auteur. En effet, dans les cas d'auteurs bilingues qui s'autotraduisent, les textes source et cible sont des avatars qui composent une 'œuvre totale' à condition qu'ils ne soient pas séparés. Umberto Eco (2013), en revanche, ouvre le débat sur l'originalité du texte autotraduit. D'après lui, s'autotraduire vers une langue autre équivaut à écrire deux livres différents, lesquels présentent autant d'analogies que de plagiats, ainsi que d'autoplagiats (Eco, 2013 : 27). À noter que la notion de plagiat associée à l'autotraduction remonte à Jorge Luís Borges, lequel n'hésitait pas à se blâmer lui-même pour s'autoplagier constamment : « I admit it : I repeat myself. I confirm it : I plagiarize » (Chancel, 1999 ; cité aussi par Kristal, 2002 : 135 ; Nannavecchia, 2014 : 105). C'est pourquoi Eco semble douter de l'existence même de l'autotraduction, et préfère parler de réécriture. Il souligne qu'entre « autotraduction pure » (ou « solitaire » selon la terminologie employée par Tanqueiro, 2007) et « autotraduction collaborative » (ou « accompagnée » selon Tanqueiro, 2007, c'est-à-dire la traduction née de la collaboration entre l'auteur du texte original et le traducteur professionnel), le deuxième cas est certainement plus stimulant et continue de séjourner dans le domaine de la traduction. Selon lui, l'autotraduction collaborative est capable de communiquer plus que le texte source, car elle est le résultat d'une exégèse qui peut mener l'auteur à repenser certains passages de sa version de départ et conséquemment, à la modifier selon les suggestions du traducteur-collaborateur.

Le débat autour de la définition de l'autotraduction – s'il vaut mieux donc la considérer comme une traduction, une recreation, une prolongation de l'original, etc. – a intéressé maints chercheurs, de Friedrich Schleiermacher (1813) à Susan Bassnett (2013), en passant par Blake

Hanna (1972), Brian Fitch (1983 ; 1985), Georges Mounin (1994), Elena Tanqueiro (1999 ; 2007), etc. Il semble toutefois que la recherche en autotraduction soit en train de se concentrer sur d'autres aspects moins explorés, par exemple sa relation avec le multilinguisme et le métrolinguisme. À ce propos, nous citons Bassnett (2013) qui affirme que :

[t]he term 'self-translation' is problematic in several respects, but principally because it compels us to consider the problem of the existence of an original. The very definition of translation presupposes an original somewhere else, so when we talk about self-translation, the assumption is that there will be another previously composed text from which the second text can claim its origin. [...]. [[Hence the binary notion of original-translation appears simplistic and unhelpful. (Bassnett, 2013 : 15)

Bassnett nous encourage clairement à abandonner toute réflexion portant sur le rapport dichotomique et dualistique entre texte original et copie, afin d'adopter une vision plus fluide et élargie de la notion d'(auto)traduction (Nannavecchia, 2014 : 107).

2.2. Typologies d'autotraduction

Des réflexions (plus théoriques) sur la façon d'envisager les textes source et cible, les chercheurs se sont penchés sur l'analyse des textes mêmes pour bâtir une théorie et catégorisation de l'autotraduction. En explorant les travaux de Grutman (1998 ; 2009a), nous avons appris qu'une autotraduction peut être simultanée ou retardée/différée. La première voit le jour en même temps que l'original, alors que la deuxième est réalisée à la suite de la création du texte source. Dasilva (2013), en revanche, s'inspirant de la notion de traduction 'ouverte' et 'couverte' de Juliane House (1997), a élaboré les notions d'autotraduction transparente ou opaque. La première incarne tout texte où l'autotraducteur affirme quelque part dans le paratexte qu'il s'agit d'une autotraduction. La deuxième concerne tous les cas où cette mention est absente. Dans son ouvrage sur l'autotraduction dans l'espace ibérique, Dasilva souligne que cette pratique peut aussi être analysée en relation avec le phénomène du multilinguisme. Selon

lui, une des raisons pour lesquelles la péninsule ibérique possède un riche répertoire d'autotraductions c'est qu'elle valorise les langues mineures, comme le galicien, par exemple) et a fait de l'autotraduction un outil susceptible de favoriser les échanges linguistiques au sein des sociétés multilingues, de promouvoir et de consacrer les écrivains bilingues dans des champs linguistico-littéraires (voir aussi Recuenco Peñalver, 2011). En outre, une autotraduction peut être aussi « pure » ou « accompagnée » (Tanqueiro, 2007), selon que l'autotraducteur travaille seul ou en collaboration avec d'autres traducteurs.

Quel type de traduction est l'autotraduction ? Recuenco Peñalver (2011) crée une métatypologie exhaustive des différents types d'autotraduction en s'inspirant des recherches menées et des travaux publiés jusqu'à présent⁸⁶. Une excellente tentative de définir la taxonomie de l'autotraduction. Puis, elle réfléchit aux nombreux changements encourus en traduction depuis l'époque des belles infidèles, lorsque traduire signifiait « perfectionner, s'il est possible, son original, [...], l'embellir » (Berman, 1985 : 30). L'autotraducteur, tout comme le traducteur, doit faire face à diverses contraintes (sa relation avec les maisons d'édition, comment traduire pour le nouveau lectorat, etc.) ainsi qu'à l'évaluation de la qualité de son travail. Toutefois, ce dernier aspect semble moins évident dans le cas des autotraducteurs, lesquels travaillent de façon plus libre. Donc, si l'autotraducteur est un traducteur privilégié qui peut opérer librement sur son texte, est-ce que cela signifie que l'autotraduction marque un retour à l'époque des belles infidèles ? Si nous considérons l'autotraduction comme un autre original, nous ne pouvons plus appliquer les critères employés pour évaluer une traduction au sens courant. L'autotraduction

⁸⁶ Selon sa grille, l'autotraduction peut être : naturalisante, décentrée, récréative, prévisible, libre, explicite, implicite, simultanée et bidirectionnelle, auctoriale, partiellement auctoriale, verticale, horizontale ou entre deux langues dominantes/dominées, réparatrice, translinguistique, transnationale, et finalement littéraire (voir aussi Parcerisas, 2002).

cesse alors de faire partie de l'ordre des traductions. Par contre, si nous considérons l'autotraduction comme une traduction *sui generis*, nous sommes obligée d'élargir la notion commune de traduction et ainsi, d'étudier les spécificités de cette pratique traductive. Nous adoptons la deuxième position. À cet égard, dans sa *Preface to Ovid's Epistols*, John Dryden (1680) définit les limites de la traduction, laquelle peut être littérale, libre et imitative (soit une réécriture). L'autotraduction peut correspondre singulièrement à chacun des trois types suggérés par Dryden, ou être les trois à la fois, car celui qui la compose est à la fois écrivain et traducteur. Enfin, María del Carmen Molina Romero (2003) maintient que l'autotraduction incarne un point intermédiaire entre traduction, création et adaptation.

2.3. Typologies d'autotraducteurs

Quel type de traducteur est l'autotraducteur ? Grutman (2009a ; 2013b ; 2015) distingue deux catégories d'autotraducteurs : les symétriques et les asymétriques⁸⁷. Que leur pratique autotraductive soit sporadique ou constante (Tanqueiro, 2007 ; Grutman & Van Bolderen, 2014 ; Santoyo, 2015), les premiers s'autotraduisent de manière horizontale, c'est-à-dire, d'une langue dominante/majeure vers une autre langue dominante/majeure, par exemple Beckett et Huston (l'un du français à l'anglais, l'autre de l'anglais vers le français). Les deuxièmes, par contre, s'autotraduisent de manière verticale⁸⁸, à savoir d'une langue mineure à une langue dominante/majeure ou vice versa, par exemple les autotraducteurs issus de la migration, du (post)colonialisme ou ceux habitant des espaces géopolitiquement caractérisés par le bilinguisme en situation diglossique. Selon Grutman (2013b), les autotraducteurs asymétriques

⁸⁷ L'idée est tirée d'un article de Pascale Casanova (2002).

⁸⁸ Grutman emprunte l'idée d'horizontalité vs verticalité de Gianfranco Folena (1994).

sont plus nombreux. En ce sens, au lieu de considérer Beckett comme la figure d'autotraducteur par excellence, à partir de laquelle élaborer des théories de l'autotraduction, il vaudrait mieux, selon lui, se concentrer sur les nombreux exemples fournis par les autotraducteurs issus de la migration et du postcolonialisme. Grutman (2013b ; 2015) ajoute que les autotraducteurs peuvent être de types exogène (ou migrants) ou endogène (sédentaires). Les premiers sont ceux qui écrivent dans une deuxième langue à la suite d'une migration. Les deuxièmes s'autotraduisent vers une autre langue parlée dans le même territoire. Recuenco Peñalver (2011) relève pour sa part l'existence de deux autres types d'autotraducteurs : l'autotraducteur-traducteur et l'autotraducteur-écrivain. Le premier est celui qui, au moment de traduire, met en œuvre des stratégies propres à la traduction « standard ». Le deuxième, soit l'autotraducteur-écrivain, est celui qui décide de réécrire complètement ou presque son ouvrage afin de le corriger, de le mettre à jour, de rectifier sa pensée, etc. Celui-ci sera éventuellement tenté de retraduire son autotraduction, tout comme Micone l'a fait⁸⁹. Selon Fitch (1983), la différence entre le traducteur et l'autotraducteur réside dans le travail qui précède la traduction en tant que telle. Alors que le premier doit être avant tout lecteur du texte original, le deuxième est exempté de cette tâche, car il est le démiurge et le propriétaire intellectuel du texte, ce qui pourrait l'amener à changer considérablement ses ouvrages. Les questions liées à l'autorité et à l'agentivité de l'autotraducteur ouvrent une réflexion sur le pouvoir de jugement alloué aux lecteurs et aux critiques d'une autotraduction. L'idée que l'autotraducteur a tous les droits sur le texte original pourrait décourager les traductologues de tenter de définir des critères

⁸⁹ La distinction proposée par Recuenco Peñalver (2011) fait surgir deux questions : est-ce qu'un même individu ne pourrait pas être alternativement autotraducteur-écrivain et/ou écrivain-autotraducteur selon le texte qu'il autotraduit ? De plus, cette distinction (autotraduction-écriture et écriture-autotraduction), ne pourrait-elle s'appliquer aussi (ou plutôt) aux textes ?

d'évaluation des autotraductions. À notre connaissance, ceux-ci n'ont pas encore été formulés. Simona Anselmi (2012), quant à elle, distingue cinq groupes d'autotraducteurs sur la base des recherches en autotraduction publiées jusqu'à présent : ceux qui sont des écrivains devenus canoniques dans deux systèmes littéraires différents ; ceux qui vivent dans des pays caractérisés par des conflits géopolitiques ; ceux qui écrivent en employant deux langues et cultures socialement et historiquement stables ; ceux qui s'autotraduisent vers une langue mineure et finalement, ceux qui s'autotraduisent en raison de leur bilinguisme. Micone, par exemple, répond partiellement à cette classification. Nous reviendrons sur ce point dans les pages suivantes.

2.4. Autotraduction et recherche universitaire

Dans son article « History and the self-translator », Jan Hokenson (2013) étudie diachroniquement le développement de l'autotraduction et recense quatre grandes raisons historiques à l'autotraduction, à savoir : la fondation de nouveaux états, le post-colonialisme, les exils et les mouvements migratoires et, pour conclure, le « colonialisme » religieux (c'est-à-dire, la tentative de créer des adeptes et de faire du prosélytisme à l'étranger). Parmi ces quatre facteurs, la migration demeure, selon la chercheuse, la moins explorée, et ce, malgré son actualité. Cette affirmation doit toutefois être nuancée. En effet, plusieurs recherches récentes ont abordé la relation entre la migration et l'autotraduction (Puccini, 2010a ; 2010b ; Polezzi, 2010 ; Gjurginova, 2013 ; Nannavecchia, 2014 ; 2016 ; etc.). Comme le note Nannavecchia (2014), en Italie seulement, pays doté d'une longue histoire en matière de migration (Pugliese, 2007), l'autotraduction a fait l'objet de plusieurs conférences internationales et de collectifs tels qu'*Oltreoceano. L'autotraduzione nelle letterature migranti* (dirigé par Ferraro, 2011b) ;

Autotraduzione. Teoria e esempi fra Italia e Spagna (e oltre) (dirigé par Árquez & D'Antuono, 2012) et finalement, *Autotraduzione e riscrittura* (dirigé par, Ceccherelli, Imposto & Perrotto, 2013). Ces travaux réunissent l'engagement de trois pôles universitaires (Udine, Bologne et Pescara), dont les départements de littérature (et non de traduction) semblent envisager l'autotraduction comme forme privilégiée d'écriture des migrants et non moins, comme un sous-champ de la littérature comparée (appelée aussi « du monde »). L'intérêt pour le sujet se manifeste également dans la péninsule ibérique, comme en témoigne, par exemple, les travaux de Tanqueiro (1999 ; 2007), Parcerisas (2002), Santoyo (2005 ; 2015), López López-Gay (2008 ; 2009), Dasilva (2013 ; 2015) ainsi que le collectif *L'autotraduction : aux frontières de la langue et de la culture* (2013) édité par Lagarde et Tanqueiro. Dasilva (2013) affirme que :

el espacio ibérico constituye un lugar privilegiado para el análisis de este fenómeno [l'autotraducción], ya que en nuestra realidad lingüística y cultural la autotraducción se muestra como una manifestación no poco común. (Dasilva, 2013 : 95)
[l'espace ibérique constitue un lieu privilégié pour analyser ce phénomène [l'autotraduction], car dans notre réalité linguistique et culturelle l'autotraduction se manifeste comme une pratique peu commune. Dasilva, 2013 : 95, notre traduction]

En d'autres termes, selon Dasilva, l'espace ibérique offre un lieu privilégié pour l'étude de l'autotraduction, et cela en raison du bilinguisme en situation diglossique qui caractérise la péninsule. Plus loin dans le texte, il affirme aussi que

[n]o sería exagerado incluso hablar de la existencia de una autotraductología ibérica como posible disciplina de perfiles propios » (Dasilva, 2013 : 162).
[il ne serait pas exagéré même de parler de l'existence d'une autotraductologie ibérique comme discipline possible de profils propres. Dasilva, 2013 : 162, notre traduction]

Par contre, le recours à l'autotraduction en Italie semble plus strictement tributaire des mouvements migratoires. Cristina Lombardi-Diop & Caterina Romeo (2012) l'envisagent comme une manifestation *sui generis* du post-colonialisme italien. Nous reviendrons sur ce sujet dans les pages suivantes.

3. L'AUTOTRADUCTION : NAISSANCE D'UN (SOUS-)CHAMP (?)

Dans cette section nous nous intéressons à la question de la reconnaissance de l'autotraduction comme sous-champ de recherche de la traductologie et comme champ littéraire dans les contextes italien et canadien⁹⁰.

L'intérêt grandissant pour l'autotraduction au Canada est sans doute en partie un effet du bilinguisme officiel et de l'importance de la migration dans l'histoire du pays⁹¹. À la suite des travaux de Grutman que nous avons déjà présentés, Van Bolderen (2014) a récemment brossé un portrait de « l'autotraduction canadienne » qu'elle définit comme l'ensemble des autotraductions produites par des auteurs/traducteurs résidant au Canada au moment de la rédaction de leurs autotraductions. Cette définition lui a permis d'établir un répertoire de dix-neuf autotraducteurs canadiens⁹². Marco Micone figure sur la liste. Par contre, Nancy Huston – écrivaine née en Alberta qui a émigré aux États-Unis à quinze ans et qui réside en France depuis 1973 – en est exclue en raison du fait qu'elle réalise ses autotraductions en dehors du Canada. Qu'on partage ou non cette définition de l'« autotraduction canadienne », ce qui attire l'attention c'est justement le fait qu'au sein du même pôle universitaire où la chercheuse travaille (Université d'Ottawa), on « lutte » pour l'institutionnalisation de l'autotraduction en tant que

⁹⁰ Nous parlons ici de Canada et non de Québec parce que nous citons les recherches en autotraduction menées à l'Université d'Ottawa.

⁹¹ À ce propos, nous citons les recherches en autotraduction, envisagées d'un point de vue plus théorique, de Grutman, Van Bolderen et Nannavecchia (les trois attachés à l'Université d'Ottawa). Les recherches sur ce sujet par études de cas compte, en revanche, sur un nombre très abondant de chercheurs, tels que Patricia Godbout (Université de Sherbrooke), Denise Merkle (Université de Moncton), Sherry Simon et Hugh Hazelton (Université Concordia), Jane Koustas (Université Brock), pour en citer quelques-uns.

⁹² Le répertoire est composé de : Antonio D'alfonso, Honoré Beaugrand, Nicole Brossard, Robert Dickson, Mario Duliani, Bianca Espinoza, Jorge Etcheverry, Margarita Feliciano, Daniel Gagnon, Alberto Kurapel, Dôre Michelut, Marco Micone, Felicia Mihali, Gianna Patriarca, Camila Reimers, Carmen Rodríguez, Gabrielle Roy, Alejandro Saravia et Agnès Whitfield (voir Van Bolderen, 2014).

branche de la traductologie et surtout, qu'on essaie de la définir, de la circonscrire (ou en quelque sorte à la délimiter) et finalement, de la relier à d'autres disciplines telles que la littérature et la sociologie, entre autres (voir Van Bolderen, 2014). Néanmoins, nous nous demandons si la constitution d'un manifeste de l'autotraduction canadienne douée d'un répertoire reposant sur dix-neuf (ou vingt si on octroie le droit de cité à Huston) autotraducteurs est suffisante pour affirmer qu'il existe un sous-champ de la traductologie, appelé « autotraduction canadienne ».

En ce qui concerne l'Italie, les recherches de Nannavecchia (2014) indiquent que les réflexions autour de l'autotraduction dans ce contexte remontent en 1998/9, année marquée par l'inauguration du séminaire *Autotraduzione e interculturalità nella poesia europea* [Autotraduction et interculturalité dans la poésie européenne], organisé par la ville de Florence en collaboration avec la revue *Semicerchio*, laquelle s'est chargée, dans un deuxième temps, de publier les actes du colloque sous le titre *La lingua assente* (1999) [La langue absente], qui est en soi très évocatrice (Nannavecchia, 2014 : 95). Plus récemment, comme nous l'avons évoqué ci-dessus, les études sur l'autotraduction ont gagné en visibilité grâce aux efforts conjoints de trois pôles universitaires et se sont soldées par la publication de trois collectifs. Après avoir recensé tous les chapitres de ces trois ouvrages, Nannavecchia (2014) conclut que les autotraducteurs les plus étudiés sont d'origines espagnole ou italienne et que plusieurs d'entre eux partagent une expérience migratoire. Elle note également l'existence d'une « connexion » entre les centres d'études sur l'autotraduction et les centres d'études québécoises en Italie, un lien qu'elle attribue en partie au fait que le nombre d'autotraducteurs d'origine italienne attachés au Canada est relativement plus important. Troisièmement, Nannavecchia met en relief le fait que le collectif paru en 2013, à la suite du colloque tenu à Bologne en 2011, a été entièrement publié en italien. On peut se demander si ce choix linguistique relève d'une tentative de légitimer

la naissance d'un champ qui, pour s'institutionnaliser en Italie, doit entre autres compter sur la diffusion d'un certain nombre d'ouvrages en langue italienne. Selon elle, « [...] these researchers contributed to the advancement of self-translation as an independent field of research in Italian scholarship »⁹³ (Nannavecchia, 2014 : 97). Toutefois, au moins trois raisons nous empêchent de considérer l'autotraduction comme un champ à part entière. En premier lieu, il convient de rappeler que l'étude de l'autotraduction en Italie a vu le jour dans le cadre des études sur la littérature de migration (plutôt que celui de la traductologie comme au Canada) et devrait donc constituer plutôt un sous-champ de la littérature de migration. Par ailleurs, compte tenu du nombre plus mince d'autotraducteurs italiens – du moins en comparaison avec les 237 autotraducteurs de la péninsule ibérique (Santoyo, 2015 : 47) – on peut se demander si la notion d'« autotraduction italienne » est véritablement pertinente. Enfin, à notre connaissance, l'autotraduction comme choix de cours n'apparaît dans aucune université italienne. La question n'est touchée que tangentiellement et fait tout au plus l'objet de quelques séances ou modules au sein de cours plus généraux de littérature ou de traduction littéraire.

Tout ceci nous porte à croire que l'autotraduction, au Canada comme en Italie, est encore loin de constituer un champ ou un sous-champ. En outre, qu'entendrait-on par « autotraduction italienne » ? Qui ferait partie de ce possible sous-domaine ? Serait-il réservé exclusivement aux autotraducteurs d'origine italienne dispersés dans le monde, ou l'inverse, ou les deux ? En bref, il nous semble prématuré d'envisager l'autotraduction comme un champ ou même un sous-champ de recherche. Si on considère l'autotraduction comme un sous-champ de la traductologie, on risque de prioriser l'analyse textuelle des autotraductions et d'occulter leurs liens directs avec les phénomènes de la migration. En revanche, si on envisage l'autotraduction comme sous-

⁹³ Nannavecchia utilise le mot *field* (champ) au sens de Bourdieu (1993).

champ (de la littérature de migration), on court le risque de se cantonner à une perception plus « métaphorique » de la traduction. Par « métaphorique », nous entendons une approche qui fait de l'autotraduction non plus un objet à étudier, mais plutôt un concept explicatif, une lorgnette à partir de laquelle tout texte peut être envisagé comme « traduction du soi », rattrapage des propres origines culturelles et linguistiques, reconstruction identitaire, retour (littéraire) au pays natal. Par ailleurs, Salah Basalamah (2016), qui réfléchit à la naissance de plusieurs sous-spécialités en traductologie en partant des études de James Holmes (1972) et successivement de Luc van Doorslaer (2007), se demande si la prolifération de champs et de sous-champs au sein d'une discipline n'est qu'un symptôme de son évolution épistémologique ou de son désarroi :

[t]aking stock of this most recent mapping effort, the question then begs as to whether this diversity is a sign of good health, or rather the beginning of an irrecoverable fragmentation into different new disciplines to come. (Basalamah, 2016 : 2)

Le positionnement devient encore plus compliqué si l'on inclut dans l'équation le domaine des études postcoloniales italiennes. Dans l'introduction de *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, Cristina Lombardi-Diop & Caterina Romeo (2012) semblent contester l'idée que les études de migration constituent un champ autonome. D'après les chercheuses, elles devraient faire partie du champ des études postcoloniales italiennes, dont elles sont tributaires. À Lombardi-Diop & Romeo d'affirmer que le concept de post-colonialisme italien :

[...] is broadly defined as to include the processes of racialization, gendering, and cultural transformations engendered within contemporary Italy by the legacy of colonialism, emigration, and global migration. [...] [T]he Italian postcolonial [...] situates itself not in relation to the British and French histories of empire, in which the migratory fluxes were almost exclusively coming from previous colonies, but rather to the post-Cold War reconfiguration of Europe and its emerging post-colonialities. [...]. Additionally, by incorporating emigration, the Southern Question, and immigration as phenomena closely intertwined with the postcolonial condition, the volume moves beyond the national and colonial context. (Lombardi-Diop & Romeo, 2012 : 2)

En fait, en plus d'être envisagée dans la perspective des études de migration, l'autotraduction devrait être repensée dans l'optique des paradigmes propres au post-colonialisme de matrice italienne, lesquels sont encore à définir. Par conséquent, elle risquerait de devenir le « sous-sous-champ » du sous-champ correspondant aux études de migration. En revanche, les recherches de Santoyo (2015) et Dasilva (2013), donnent à penser que le seul contexte où l'on pourrait envisager l'autotraduction comme champ autonome est celui de la littérature ibérique. Une chose est certaine, l'étude de l'autotraduction gagnerait à être attelée à celle des phénomènes de multilinguisme et de plurilinguisme. Enfin, le fait qu'il soit prématuré de considérer l'autotraduction comme un (sous-)champ ne présage pas pour autant de l'avenir. En effet, si on retient la pensée de Marcel Fournier (1973), élève de Pierre Bourdieu et théoricien de l'institutionnalisation des sciences sociales au Québec, on pourrait avancer l'idée que l'autotraduction possède potentiellement tous les atouts pour gagner prochainement ce « statut ».

Selon Fournier,

[l]’histoire d’une discipline n’est, d’une certaine façon, que l’histoire des transformations de la fonction d’un système de production de biens symboliques particuliers (écrits, enseignements, etc.), qui sont corrélatives de la constitution progressive d’un « sous-champ » intellectuel, c’est-à-dire de l’autonomisation progressive du système de production, de circulation et de consommation de ces biens symboliques, processus qui se caractérise tout autant par la constitution d’un public de consommateurs virtuels de plus en plus étendu et d’un groupe plus nombreux et plus différencié de producteurs de ces biens, que par l’élaboration de normes qui définissent les conditions d’accès à la profession d’appartenance au milieu. De ce fait, l’explicitation et la systématisation des principes d’une légitimité propre vont de pair avec la constitution d’un sous-champ intellectuel : le degré d’autonomie d’un champ ou d’un des sous-systèmes de production savante se mesure à son pouvoir de définir lui-même les normes de sa production et les critères d’évaluation de ses produits. (Fournier, 1973 : 27-28)

Nous partageons ce point de vue. L'autonomisation et l'institutionnalisation de l'autotraduction sont sans aucun doute à leur stade embryonnaire. L'autotraduction est encore en train de se définir, et les chercheurs en la matière sont encore aux prises avec l'élaboration d'un ensemble de textes canoniques et représentatifs du sujet d'une part, et la constitution de

son public de consommateurs et de producteurs d'autre part. Elle est encore bien loin d'avoir établi les normes de sa production et, bien plus encore, les critères d'évaluation de ses produits.

4. LA TRADUCTION DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE ITALIEN AU 20^e SIÈCLE

4.1. La recherche de nouveaux modèles

Selon le manuel *Letteratura comparata* (Littérature comparée) édité par Armando Gnisci et publié en 2002, la traduction littéraire en Italie a connu deux moments de splendeur, d'abord dans les années trente et quarante (sous le régime fasciste), puis à partir des années quatre-vingt-dix. Dans les deux cas, le champ littéraire italien est en crise, et la traduction représente une façon de renouveler le canon national. Dans le premier cas, des écrivains ainsi que des critiques littéraires tels que Cesare Pavese, Elio Vittorini, Leo Ferrero, Leone Traverso et Eugenio Montale (Guglielmi, 2002) défient l'attitude xénophobe du régime fasciste en entamant un projet éditorial qui consiste à traduire des romans américains. Ce recueil de traductions est immédiatement censuré par le régime qui confirme, par cette attitude, sa profonde résistance à l'altérité. Bien que cette imposition implique une fermeture culturelle, les intellectuels jaugent très positivement cette entreprise de traduction. Ils y voient non seulement la tentative de libérer l'Italie de l'oppression politique et culturelle provenant du fascisme, mais aussi la possibilité d'offrir des modèles littéraires innovants. Dans le deuxième cas, le recours à la traduction permet de renouveler et de dénationaliser la littérature italienne. On propose d'étudier la forme, le style, l'emploi de la langue ainsi que les nouvelles idées contenues dans ces textes étrangers afin d'explorer leur relation avec les contextes socioculturel, politique, historique, etc. Selon Gnisci (2002) et Sinopoli (2002), la crise du canon littéraire italien est une conséquence de la crise de la perspective eurocentrique de la littérature occidentale. Les publications d'ouvrages tels que

la *Poétique de la relation* d'Édouard Glissant (1990) et *The Location of Culture* d'Homi Bhabha (1994) témoignent d'une nouvelle vision du monde basée sur l'exaltation de la diversité, de l'hybridité et non moins, sur une nouvelle conception de l'identité qui n'est plus nationale, mais relationnelle et rhizomique. Et Sinopoli (2002 ; 2010) d'affirmer que la diversité culturelle garantit d'un côté l'existence des littératures. De l'autre, elle met en relief les limites du canon occidental :

[...] Dante, Shakespeare, Cervantes sont des incontournables pour l'Occident entier ; pourtant, ils sont moins révélateurs au cœur et à l'esprit d'un Islandais qu'une de ses anciennes sagas ; le refus de la correspondance entre nationalisme et littérature souligne comment les minorités ethniques aussi influencent l'évaluation du développement de la littérature d'une zone culturelle précise. (Sinopoli, 2002 : 9, notre traduction)

Selon Gnisci (2002 : xi), l'ouverture du champ littéraire national ne s'est pas limitée à la traduction vers l'italien d'ouvrages d'écrivains étrangers. Ce processus de rénovation a vu aussi l'institution, au sein des universités, de nouveaux cours axés sur un modèle supranational de littérature comparée. Autrement dit, pendant les années quatre-vingt-dix, on passe de l'enseignement d'une littérature comparée à caractère eurocentrique, à une littérature plus mondiale. En outre, l'absence de manuels et de tout support textuel pour enseigner cette littérature a occasionné une vague de traductions, soit celle des manuels - comme ceux de Claudio Guillén (1985), d'Yves Chevrel (1989) et de Susan Bassnett (1993) - destinés aux étudiants inscrits aux cycles supérieurs. Qui plus est, Gnisci maintient qu'un champ littéraire en crise peut s'en sortir s'il adopte une perspective plus globale et internationale, donc si, par le biais de la traduction, il réussit à importer de nouveaux modèles. L'occasion se donne en Italie à travers la littérature viatique (appelée aussi « hodéporique ») et de migration qui partagent des sujets comme le voyage, le départ et le retour.

Nora Moll (2002) affirme que la littérature de migration n'est pas un phénomène récent dans les pays ayant un passé colonial comme l'Angleterre, la France et l'Espagne. En fait, ils comptent sur la publication d'ouvrages rédigés par des écrivains de deuxième et de troisième génération. En Italie, par contre, la littérature de migration émerge vers la fin des années quatre-vingt, mais elle connaît sa vraie fortune dans les années quatre-vingt-dix. Le genre autobiographique est certainement le plus adopté par les écrivains issus de la migration, car ceux-ci y voient tantôt l'opportunité de raconter leur expérience tantôt la possibilité de démystifier l'image du pays d'accueil (qui n'est pas toujours avenant) et de rêver, un jour, de leur retour à la terre d'origine. Une décennie plus tard, ces écrivains issus de la migration commencent à explorer d'autres formes d'écriture comme la poésie et la dramaturgie. Ils écrivent plus aisément dans la langue du pays d'adoption, mais retournent à leur langue maternelle par la traduction et/ou l'autotraduction. À partir des années quatre-vingt-dix, le canon littéraire italien s'enrichit considérablement des traductions et des autotraductions de textes d'écrivains migrants ; le secteur de l'édition s'ouvre à de nouveaux marchés ; les chercheurs parcourent de nouvelles avenues.

4.2. Le cas de Cosmo Iannone Editore

En mars 2013, la revue *Translation Studies* publie un article signé par Michela Baldo intitulé : « Landscapes of Return : Italian-Canadian Writing Published in Italian by Cosmo Iannone Editore ». Dans cet article consacré à la traduction en italien d'ouvrages rédigés en anglais et en français par des auteurs issus de la migration italienne au Canada (où Micone aussi figure), la chercheuse explore l'appropriation textuelle que cette maison d'édition fait de

l'expérience migratoire italienne de l'après-guerre. Dans son article, Baldo s'intéresse surtout aux paratextes, par exemple au choix des premières de couverture et des titres⁹⁴ des ouvrages traduits, ainsi qu'à certaines stratégies de traduction (surtout à l'alternance de code linguistique) pour démontrer que le projet éditorial de Cosmo Iannone en est un de domestication. Après une analyse comparative des textes source et cible, et à la suite d'une étude du paratexte des traductions, Baldo conclut que les traductions italiennes s'approprient les originaux. Ce qui est certain, c'est que d'après la chercheuse, la traduction en italien manipule le *skopos* du texte original. Elle affirme :

[w]hile the return invoked by Italian-Canadian texts is impossible, since every return is a new arrival and home cannot be found but has to be invented or re-imagined, the Italian translations of Italian-Canadian writing seem to dwell in the illusion of returning the immigrant back to Italy by neutralizing his/her hybridity and specificity as post-migrant. (Baldo, 2013 : 213)

Si Baldo parle d'appropriation des originaux (rédigés en français ou en anglais) par la maison d'édition italienne, c'est parce qu'elle relève des différences entre les originaux et leur traduction, différences qui concernent tant la culture que la langue. Pour ce qui est de la traduction de la culture, Baldo maintient que, dans les textes sources, la culture des protagonistes est hybride. En fait, cette hybridation résulte de la coalescence entre la culture italienne ancestrale et l'acculturation induite par la société d'accueil canadienne. De cette rencontre découle la formation de la culture italo-canadienne, qui est hybride culturellement et linguistiquement. Baldo précise aussi que la représentation de leur propre italianité par les émigrés diffère de celle qui prévaut chez les Italiens qui habitent en Italie⁹⁵. Pour les premiers, l'italianité est influencée par le rapport avec la société d'accueil et devient un mélange entre les

⁹⁴ Parfois les titres des ouvrages ont été modifiés pour mettre en relief l'idée du retour en Italie, comme le texte de Mary Melfi en fait la preuve : l'original en anglais s'intitule *Italy Revisited: Conversation with my Mother* (2009), alors que sa traduction en italien devient *Ritorno in Italia* (2012) ("Retour en Italie", notre traduction).

⁹⁵ Cela n'inclut pas les Italiens issus de la migration.

valeurs et les idéologies héritées des parents et celles acquises dans le nouveau contexte. Il s'agit donc d'une italianité « hybride et hétérogène » (Baldo, 2013 : 204). Pour les deuxièmes, par contre, le concept d'italianité est plus homogène et dépourvu de toute influence provenant d'autres cultures. Baldo relève pareillement le fait que cette perception distincte de l'italianité entraîne une vision différente quant à l'idée d'un retour vers la patrie. Ce dernier coïnciderait, pour les immigrés, avec le désir de renouer avec leur identité italienne afin de comprendre ce que signifie d'être italiens et en quoi consiste leur hybridité. Par contre, pour les Italiens d'Italie, le concept d'italianité est plus homogène. Par conséquent, selon Baldo, le retour à la patrie (soit l'Italie) des auteurs italo-canadiens (du moins dans la représentation que nous en offrent ces traductions) est vécu comme un désir nostalgique qui permettrait aux écrivains de regagner une identité homogène perdue à cause de la migration. Baldo affirme aussi que l'hybridité caractérisant les textes source est presque gommée en traduction à travers l'emploi de l'italien standard et par la mise en relief de stéréotypes culturels italiens (par exemple l'idée voulant que l'Italie soit un pays qui abonde en beautés artistiques de toutes sortes et qui possède une tradition gastronomique reconnue). En effet, les traductions sont en italien standard. Plus précisément, les mots en italien écrits en italique dans les originaux ont été reconduits en traduction, mais ils n'apparaissent plus en italique, alors que les expressions en italien régional ont perdu l'italique et ont été traduites en italien standard. Baldo affirme que

[a]ccording to Elisa Fattoillo, author of a note on translation on the Molise d'autore blog, the role of translators of post-migrant literature should be to « straighten out » [*raddrizzare*] the incorrect linguistic expressions of the emigrant, in order simply to « bring two cultures together », without changing either culture in the process. This affirmation betrays a romanticized idea of the role of the translator. (Baldo, 2013 : 112-3)

En d'autres termes, les traducteurs ont oblitéré l'italien régional des auteurs, ils ont réduit l'alternance de codes linguistiques et gommé l'emploi des expressions dialectales dans des

contextes communicatifs précis⁹⁶. D'après Baldo, ce choix serait dicté par une volonté de diffuser l'idée qu'une seule italianité existe au monde, tantôt culturelle, tantôt linguistique. Selon Baldo, la manipulation du *skopos* des textes commence par le choix des premières de couverture, dans le fait, par exemple, de remplacer en couverture la photographie d'un tableau par celle de l'auteur ou de sa famille. Ainsi Cosmo Iannone Editore contribuerait à perpétuer l'idée que les auteurs italo-canadiens désirent se réconcilier avec leur passé et retourner en Italie, un pays qu'ils n'auraient jamais dû abandonner. Par le travail péritextuel et la traduction des originaux en italien standard, cette maison d'édition aurait donc manipulé le *skopos* des textes cibles. Baldo conclut que l'expression de la nostalgie du retour au pays natal est plus prononcée dans les versions italiennes.

Bien que Michela Baldo n'explore pas la question, nous estimons que cette manipulation du *skopos* de l'original répond à un dessein, voire une idéologie aussi politique que littéraire de la nation italienne. Politique, parce qu'à partir des années quatre-vingt-dix, le gouvernement décide de conférer le droit de double citoyenneté⁹⁷ à tout enfant né à l'étranger d'une famille d'origine italienne, la visée étant de promouvoir le rapatriement des compatriotes afin de 'repeupler' les régions centre-méridionales dépeuplées. Littéraire, car les institutions universitaires et littéraires prennent conscience de leur retard, voire de leur faible visibilité, au sein des études culturelles et des littératures comparées (Gnisci, 2002 ; 2003 ; 2007). Par conséquent, dans un contexte où l'Union européenne se constitue, avec pour mandat la promotion de la mobilité et l'ouverture des frontières (Favell & Hansen, 2002 ; Jensen &

⁹⁶ Les protagonistes des ouvrages rédigés par des auteurs italo-canadiens utilisent la langue italienne ou des expressions régionales dans des conversations domestiques ou dans un contexte où les locuteurs sont tous des Italiens.

⁹⁷ Loi du 5 février 1992, n° 91.

Richardson, 2004), certains critiques commencent à interroger l'histoire de migration de l'Italie liée au bref passé colonial en Afrique de l'époque fasciste. Ce faisant, ils remettent en question les concepts d'identité et d'italianité. L'ouverture du canon littéraire à ceux qui, involontairement ou non, en avaient été exclus, devient une opération indispensable nécessitant non seulement une vaste entreprise de traduction, mais aussi un recadrage des valeurs mêmes de la nation. Si, du point de vue idéologique, le fait de repenser l'identité culturelle d'une nation peut s'avérer tantôt positif, tantôt problématique, du point de vue de la traduction cette prérogative peut se révéler d'une grande fécondité heuristique. En fait, ce contexte permet d'analyser la latitude dont le traducteur jouit, en relation avec les autres agents (éditeurs, universitaires, critiques, réviseurs) qui participent à la (re)-construction du canon littéraire.

La première vague de traductions en italien d'ouvrages d'auteurs émigrés au Canada débute en 2000 (Baldo, 2013), lorsque Cosmo Iannone Editore confie à Gabriella Iacobucci la traduction de *From the Ground Up : an Italian Immigrant's Story* (1997) de Frank Colantonio, qui deviendra *Nei cantieri di Toronto* (2000) (« Dans les chantiers de Toronto »). C'est pendant la première décennie de ce nouveau siècle, en particulier entre 2003 et 2005 (Baldo, 2013 : 202), que Cosmo Iannone Editore enrichit son catalogue de traductions d'écrivains d'envergure tels que, Melfi, Fioramore-David, Paci, Ferri, Rimanelli et D'Alfonso entre autres. Ce catalogue, en plus de favoriser (par la traduction) le rapatriement des écrivains d'origine italienne émigrés au Québec et au Canada s'enrichit, dans un deuxième temps, d'autres écrivains ayant émigré en Australie et en Allemagne. Nous voyons comment cette petite maison d'édition molisaine très engagée s'apparente bien à l'esprit de l'Union européenne de mobilité des frontières, et cela en contribuant, au rythme de quelques traductions par an, à l'élargissement du canon littéraire

national apparemment plus alerte et sensible au phénomène de la littérature migrante. Cette opération d'ouverture entreprise par Cosmo Iannone Editore, dont le siège demeure au Molise, a favorisé d'abord le retour (du moins littéraire) des écrivains originaires du *Mezzogiorno* et de la région du Molise, tels que Marco Micone. Plus tard, la maison d'édition s'est intéressée aussi à des auteurs issus d'autres régions italiennes. Ce qui est remarquable, c'est que, comme Gnisci⁹⁸ (1998 ; 1999) et Gnisci, Sinopoli & Noll (2010) l'affirment, la critique littéraire italienne s'efforce de préserver les travaux des émigrés de première génération, et en promeut la traduction, à la suite du succès rencontré par des auteurs d'origine africaine et albanaise immigrés en Italie, et s'exprimant dans la langue du pays d'adoption. En effet, la première moitié des années quatre-vingt-dix voit la publication d'ouvrages rédigés en italien par des écrivains étrangers immigrés en Italie (Gnisci & Sinopoli & Noll, 2010). Ces ouvrages portent sur l'expérience de migration, la rencontre avec la culture et la langue italiennes. Les universitaires italiens s'aperçoivent de la grande richesse culturelle et linguistique de ces textes et se demandent pourquoi les auteurs italiens émigrés sont rarement traduits (Gnisci, 1999). Cela signifie donc que la traduction de titres d'écrivains italo-québécois et italo-canadiens est une conséquence ou une répercussion inattendue de la publication de textes rédigés en italien par des auteurs immigrés en Italie. Bref, avec l'éclosion de ce nouveau 'phénomène' littéraire, le milieu universitaire s'est mis à pied d'œuvre pour explorer l'imaginaire littéraire de ceux qui ont quitté l'Italie et qui continuent à l'évoquer à distance.

⁹⁸ Armando Gnisci est professeur de littérature comparée à l'Université La Sapienza de Rome. Il est un des premiers théoriciens et critiques de littérature comparée en Italie, particulièrement intéressé aux études culturelles, et plus spécifiquement, aux écritures migrantes. Il a fondé en 1996, avec l'aide de Franca Sinopoli, BASILI, qui est la première banque de données italienne contenant les titres d'ouvrages publiés en italien par des auteurs immigrés en Italie à partir des années quatre-vingt-dix.

L'article de Baldo, à ce jour le seul portant sur le rapatriement de la littérature italo-québécoise et italo-canadienne chez Cosmo Iannone Editore, suscite de nombreuses réflexions. À partir d'une étude de ce catalogue et du paratexte des titres qui le compose, Baldo affirme que la traduction en italien d'ouvrages d'auteurs italo-québécois et italo-canadiens résulte d'une manipulation qui s'affiche dans le choix même des couvertures, l'homogénéisation linguistique et par la mise en relief d'une quête identitaire. Or nous ne partageons qu'en partie son interprétation. En effet, l'analyse des titres de Micone publiés chez cet éditeur suggère que cette manipulation se résume essentiellement aux éléments paratextuels : la première de couverture où apparaît le portrait de Micone, le choix d'un seul titre (*Il fico magico*) qui rassemble son essai biofictionnel et sa trilogie et, surtout, la modification du titre de l'ouvrage *Déjà l'agonie* qui devient *Il ritorno*. Ce nouveau titre, soit *Il fico magico*, donne à penser que l'ouvrage entier est biofictionnel, alors que ce n'est que le premier texte à l'être. De plus, ce titre, qui cadre parfaitement avec l'idéologie sous-tendant la politique éditoriale, est trompeur puisque la pièce évoque non seulement le désir de l'émigré de renouer avec ses racines, mais aussi son incapacité à vivre dans un pays (l'Italie) qui a énormément changé pendant son absence. En fait, Micone refuse d'idéaliser le pays natal et poursuit plutôt une quête identitaire fondée sur un concept renouvelé d'italianité à Montréal. Cette nouvelle italianité ne se fonde pas sur un sentiment de nostalgie et d'admiration à distance du pays natal. Au contraire, elle trouve ses racines dans les raisons qui ont mené les Italiens à émigrer au Québec ou au Canada ainsi que dans les difficultés rencontrées pour s'y intégrer dans l'espoir d'un meilleur avenir pour leurs enfants⁹⁹. En ce sens,

⁹⁹ À ce propos, dans un tout récent article publié sur *Le Devoir*, Micone (2017) affirme que « [l]es immigrants ont toujours été en position de faiblesse par rapport aux pays recruteurs. [...]. À Montréal, il n'est pas rare de pouvoir prendre un taxi conduit par un diplômé universitaire et être servi, dans un français impeccable, par un architecte chez le quincaillier. L'humiliation qu'ils subissent n'est adoucie que par l'espoir d'un avenir meilleur pour leurs enfants. Il faudrait un organisme international, à l'instar de celui qui s'occupe des réfugiés politiques, ayant le

son « projet » diffère très nettement de celui que Baldo prête à Cosmo Iannone. Pour ce qui est de la langue, d'après nous, Micone a conservé moins l'hétérolinguisme dans ses textes. Il est vrai qu'on retrouve un certain mélange et une alternance codiques, ainsi que des néologismes hybrides dans ses autotraductions. Pourtant, il est indéniable qu'il se laisse séduire par un emploi plus standard de la langue italienne, alors qu'il aurait pu jouer avec ses personnages plurilingues en insérant, par exemple, plus de dialecte molisan. Si, du point de vue des contenus, Micone semble rester fidèle au *skopos* de l'original, du point de vue linguistique, il l'est un peu moins.

5. ÉTAT DE L'ART DE L'AUTOTRADUCTION MICONIENNE

Paola Puccini est, à l'heure actuelle, la seule à avoir exploré les autotraductions de Micone, à savoir *Non era per noi*, *Il ritorno*, *Una donna*, *Silences* et *Migrances suivi de Una donna* dans une perspective traductologique. En effet, alors que ces textes sont connus en Italie comme des autotraductions, au Québec/Canada ils sont considérés comme des réécritures.

L'intérêt de Puccini pour Micone remonte à sa thèse doctorale en littératures francophones déposée en 1994 à l'Université de Bologne¹⁰⁰. Puccini a publié beaucoup d'articles sur la littérature francophone, en s'intéressant surtout à Micone en tant qu'écrivain autobiographique puis autotraducteur. En 2010, Puccini signe deux textes sur l'autotraduction miconienne : « L'auto-traduction du théâtre de Marco Micone : à la recherche d'une reconfiguration

pouvoir d'imposer des sanctions aux pays qui ne respectent pas les promesses faites aux immigrants. » (Micone, 2017). Après quelques décennies, Micone semble dénoncer le triste destin des migrants de première génération qui sont obligés d'accepter toute condition pour survivre dans la société d'accueil. Nous partageons son point de vue, sauf qu'il oublie de dénoncer, au moins dans cet article, les fautes du pays d'origine qui, selon nous, est le premier responsable des flux migratoires.

¹⁰⁰ La thèse est intitulée *Dall' « ici » all' « ailleurs »*. *Dallo spazio fisico a quello interiore nelle opere di tre autori quebecchesi di origine italiana : Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso e Marco Micone* [« De l'ici à l'ailleurs. De l'espace physique à celui intérieur dans les ouvrages de trois auteurs québécois d'origine italienne : Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso et Marco Micone », notre traduction].

identitaire » et « Autotraduction et identité : le cas de Marco Micone ». En 2011, elle publie dans *Oltreoceano* un chapitre intitulé « Origine e originale. Esperienza di migrazione e di autotraduzione a confronto nell'opera di Marco Micone ». En 2012, elle réalise un entretien avec l'auteur portant sur son activité de traducteur-adaptateur et d'autotraducteur. Puis, en 2013 elle consacre deux autres chapitres à l'œuvre de Micone : « L'autotraduction comme performance : *Non era per noi* de Marco Micone » et « *La étrangeté* in scena : traduzione e autotraduzione in Marco Micone ». Entre 2014 et 2016 paraissent d'autres travaux où elle inaugure aussi une réflexion plus large sur la notion d'autotraduction¹⁰¹. Toutes ces contributions constituent, ensemble, l'état de l'art sur l'autotraduction miconienne. La plupart sont parus dans des collectifs qui ont joué un rôle clé dans le développement des études sur l'autotraduction (voir Nannavecchia, 2014). Ces travaux sont : *Oltreoceano* (2010), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture* (2013), *Autotraduzione e riscrittura* (2013), *Autotradução/Self-translation* (2014) et plus récemment, *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques* (2016).

Les travaux de Puccini ont contribué à la reconnaissance de Micone en Italie et ailleurs, ainsi qu'à la réflexion sur l'autotraduction en italien. Dans son premier article, Puccini (2010a) offre un tour d'horizon du travail autotraductif miconien et développe une hypothèse qu'elle approfondira dans les contributions suivantes (Puccini, 2010b). Selon elle, l'autotraduction chez Micone serait l'expression d'une reconfiguration identitaire. En d'autres termes, les révisions et les autotraductions de Micone constitueraient « un parcours identitaire, l'auteur étant à la

¹⁰¹ Ces articles sont « De l'écriture à l'autotraduction. L'histoire migrante de *Gens du silence* de Marco Micone » (Puccini, 2014a) ; « Da una lingua all'altra: i costumi e gli accessori di scena nel teatro di Marco Micone » (Puccini, 2015a) ; « Avant-Propos. Pour une cartographie de l'autotraduction » (Puccini, 2015b) et « La prise en compte du Sujet. Une approche anthropologique de l'autotraduction » (Puccini, 2016).

recherche de la construction d'une identité capable de se rapporter à l'altérité » (Puccini, 2010b : 168). Puccini se concentre en particulier sur les trois remaniements de la pièce *Gens du silence* (en 1982, 1991 et 1996) qu'elle aborde à partir d'un cadre théorique inspiré à la fois de la réflexion traductologique d'Oustinoff (2001) sur l'autotraduction et de l'anthropologie culturelle de Francesco Remotti (1996). Puccini affirme que les trois remaniements de la version originale de *Gens du silence* confirment la constante recherche identitaire de l'auteur. L'ouverture à l'altérité coïncide avec l'expérience traductive de l'écrivain et continue à travers le projet autotraductif vers l'italien. C'est la première fois que Micone rédige en italien et cette expérience réactive le processus de quête identitaire et de rattrapage d'une italianité affaiblie. La phase de l'autotraduction de l'italien vers le français, par contre, marque une nouvelle prise de conscience identitaire qui voit l'auteur habiter l'espace de l'entre-deux (langues et cultures). Le travail de Puccini (2010a ; 2010b ; 2016) consiste en une interprétation métaphorique de la notion d'(auto)traduction. En d'autres termes, l'autotraduction représente une occasion littéraire pour Micone de rattraper et de revivre son identité italienne.

On peut adresser deux critiques à la contribution de Puccini. La première est d'ordre terminologique. En effet, Puccini parle des pièces traduites par l'écrivain lui-même vers l'italien en les qualifiant d'autotraductions, réécritures, adaptations, traductions révisantes et traductions libres. En revanche, les textes traduits par Micone de l'italien vers le français sont définis comme des retraductions, des autotraductions et des traductions fidèles. Or, pour autant que ces termes semblent des synonymes, ils indiquent des notions quelque peu différentes et ayant des critères discriminatoires divers. À sa décharge, notons que Micone a lui-même décrit sa pratique en usant de très nombreux concepts, ce qui a sûrement alimenté un certain flou terminologique. La deuxième critique est d'ordre théorique. Puccini affirme s'être inspirée de la théorie de

l'autotraduction d'Oustinoff (2001) et de l'anthropologie culturelle de Marc Augé (1992) et de Francesco Remotti (1996). D'Oustinoff, elle retient l'idée selon laquelle le texte original représente une première version de l'ouvrage, alors que l'autotraduction incarne sa révision et réécriture. Or, il nous semble que ce concept ne convient qu'en partie au cas de Micone, car dans le cas des rétroautotraductions, Micone reste très proche du texte source en langue italienne. Pour ce qui est de la théorie anthropologique d'Augé et de Remotti, Puccini n'approfondit pas la façon dont elle applique ce cadre et donne peu d'exemples corroborant sa thèse. Par conséquent, il est difficile de saisir dans quelle mesure ces théories s'appliquent au cas de Micone. Par contre, Puccini mène une recherche paratextuelle (et moins textuelle) des pièces miconiennes très exhaustive qui lui permet d'expliquer en détail la quête identitaire de Micone.

Dans l'article « Origine e originale. Esperienza di migrazione e di autotraduzione a confronto nell'opera di Marco Micone » (2011), Puccini continue son exploration de la relation entre l'autotraduction et la quête identitaire miconienne par une analyse des paratextes des pièces et de certains épitextes (entretiens et articles rédigés par Micone lui-même) publiés dans des revues et des ouvrages qui témoignent des transformations individuelles de l'écrivain, lesquelles reflètent aussi les changements socioculturels du Québec. La chercheuse note que, contrairement aux textes originaux qui contiennent des photographies d'immigrés italiens, des références à sa terre natale, des insertions de mots en patois molisan et en italien, etc., les autotraductions montrent un attachement différent, et moins explicite, à ses origines. C'est pourquoi, selon Puccini, les recherches sur l'autotraduction devraient porter sur la valeur symbolique des transformations des textes plutôt que sur les changements linguistiques entendus en termes de pertes et de gains. Elle revendique la liberté de l'autotraducteur de modifier ses

textes, car ils lui appartiennent. Elle estime qu'il revient aux chercheurs d'en explorer toute la créativité.

Dans « L'autotraduction comme performance : *Non era per noi* de Marco Micone » (2013a), Puccini étudie la première autotraduction vers l'italien à partir de l'approche des études performatives de Marvin Carlson (1996) selon qui l'analyse d'un ouvrage ne peut faire fi de l'exploration du milieu, soit de l'espace social, où il est conçu et qu'il vise à changer. Puccini maintient que cette première autotraduction vers l'italien vise à mettre en scène la culture immigrée de ces « gens du silence ». Il s'agit d'une culture de rencontre, de mélange, habitée par plusieurs langues et constamment *in fieri*, car elle se modifie (sur mesure) selon les mouvances sociétales.

Micone joue avec sa langue d'écriture qui devient contaminée par ses langues, l'italien, le français et l'anglais. Le glossaire des expressions italo-québécoises qui ouvre l'autotraduction en italien donne à voir un lieu de rencontre entre ces différentes appartenances [...]. Ce petit glossaire devient, en fait, un lieu de rencontre où les langues de l'auteur (autant que ses identités) se croisent pour donner naissance à une autre langue, une langue inédite riche en nouvelles possibilités. (Puccini, 2013a : 139)

Dans un article publié la même année, Puccini (2013b) insiste sur l'influence que l'expérience migratoire a exercée sur l'écrivain. En plus de conditionner le choix des thèmes abordés par Micone, elle a incité l'écrivain à élire le théâtre et l'écriture biofictionnelle comme genres littéraires capables d'éduquer la société d'accueil ainsi que les immigrés à accepter et à intégrer l'altérité. L'autotraduction s'inscrit dans ce même projet social qui vise à illustrer comment les immigrés (dont Micone) sont parvenus à élaborer une nouvelle identité. L'autotraduction symbolise, d'après la chercheuse, la dernière étape littéraire (métaphoriquement parlant) de ce voyage visant à démontrer la façon dont les immigrés ont bâti leur 'culture immigrée'.

Les articles plus récents relancent pour l'essentiel, sous des angles différents, le thème de l'autotraduction comme métaphore de la construction identitaire et du rattrapage linguistique et culturel :

[...] chez Marco Micone l'autotraduction donne à voir un lieu de passage interlinguistique, mais aussi, et surtout, un espace de réélaboration des origines et de l'œuvre elle-même, qui dans ses allers-retours entre deux langues montre la complexité de l'appartenance identitaire et trouve une nouvelle forme d'expression. Micone nous montre une galaxie linguistique où le molisan (son dialecte d'origine), l'italien, le français et l'anglais se réverbèrent mutuellement. Son expérience d'autotraducteur transforme ces langues en "langues de traduction", de passage. Parmi celles-ci coule une langue de l'écriture qui a travaillé, en les bricolant, tous les éléments hétéroclites dont elle se compose. Dans cette langue de l'interstice, l'auteur exprime son rapport renouvelé aux origines et il arrive à récupérer le passé en lui donnant forme dans la voix de l'enfance qui résonne sur scène. L'autotraduction a comme débloqué et renouvelé l'œuvre ; le rapport problématique à la langue d'origine est résolu dans une langue qui coule sans heurt pour exprimer une liberté enfin trouvée par rapport au passé sur le plan personnel et sur celui de l'écriture. Grâce à l'expérience de l'autotraduction, à l'occasion de laquelle il se penche sur l'origine de son œuvre (*Gens du silence*, 1982), Micone redéfinit simultanément son rapport aux origines en faisant coïncider "origine" et "original". Libre de se traduire sans craindre d'être infidèle, il découvre une égale liberté dans le travail de déconstruction et de reconstruction de sa mémoire imaginée, réinventée et "autotraduite". (Puccini, 2014a : 63)

Si Puccini est, à l'heure actuelle, la chercheuse qui a contribué le plus à la diffusion du travail autotraductif de Micone, il convient de mentionner que Micone lui-même a participé à cette réflexion par le biais d'articles et d'entretiens. À titre d'exemple, au sujet de pièces italiennes qui ont précédé son travail d'autotraducteur, il affirme que traduire le théâtre comporte un travail tant linguistique que dramaturgique. À l'instar d'un metteur en scène, le traducteur de théâtre, selon lui, « doit reconstituer la totalité artistique, tenir compte des exigences de la scène et du jeu de ses comédiens » (Micone, 2009 : 3). Il est passeur d'une culture qui n'est plus la même dans le texte d'arrivée, la visée de toute traduction étant de rendre le texte pertinent au lecteur contemporain. Ses autotraductions sont toujours des réactualisations qui ne disent pas autre chose : « [j]e traduis le sens plutôt que les mots » (Micone, 2009 : 3-4) dit-il, car ce qui compte réellement dans une traduction est sa nouvelle cohérence et moins sa valeur par rapport à l'original. Pour lui, « traduire c'est émigrer et vice-versa [d]onc apporter du nouveau,

enrichir » (Micone dans Lévesque, 1994 : 29). En d'autres termes, la traduction est, elle aussi, un déplacement.

6. MICONE ET LA DOUBLE EXPÉRIENCE AUTOTRADUCTIVE

En ce qui concerne Micone et son projet autotraductif, dans les entretiens qu'il a accordés au fil des années et dans la critique produite autour de ses textes, on apprend comment il en est venu à s'autotraduire. Pendant les années quatre-vingt-dix, Cosmo Iannone Editore le contacte pour lui demander la permission de faire traduire certains de ses textes et de participer au travail de traduction. Micone accepte avec enthousiasme, mais d'autres engagements liés à son travail (il est professeur au collège Vanier et traducteur-adaptateur de pièces théâtrales) retardent la réalisation de ce projet qu'il ne démarrera qu'au début des années 2000 en partenariat avec la traductrice italienne Marcella Marcelli. Dès les années quatre-vingt-dix, il reprend en main sa trilogie publiée dix ans plus tôt et réalise alors que si le sujet de ses pièces demeure actuel¹⁰², la langue parlée par ses personnages ne l'est plus. Dès lors, avant d'entamer la traduction, il décide de retravailler substantiellement la version originale (en français) de sa trilogie. Autrement dit, il révisé *Gens du silence*, *Addolorata* et *Déjà l'agonie* (publiés entre 1982 et 1988) qui paraîtront sous le titre commun de *Trilogia* en 1996. Ici, le changement le plus visible concerne la langue, laquelle véhicule la psychologie des personnages, leur vision ainsi que leur perception d'une société qui a changé. Ainsi, lorsque Micone décide d'entamer le projet autotraductif, entre 2004 et 2005, c'est en adoptant *Trilogia* comme texte source, et non les éditions originales. Entre

¹⁰² En fait, les années quatre-vingt-dix sont caractérisées par la publication de textes portant sur le post-colonialisme, la migration, le féminisme, l'hybridité linguistique et culturelle, etc. Cela signifie que la réécriture de la trilogie de Micone est, du point de vue des contenus, tout à fait pertinente au moment historique, à une exception près, soit l'emploi de la langue des immigrants italiens au Québec qui a changé à distance de vingt ans de l'entrée en vigueur de la Loi 101.

temps, il convient avec Cosmo Iannone Editore que *Le figuier enchanté* soit traduit par Marcella Marcelli sous sa supervision, alors qu'il se chargera lui-même d'autotraduire ce qu'il appelle les parties dialoguées, soit le triptyque composant *Trilogia*. Marcella Marcelli n'est pas traductrice professionnelle¹⁰³. Micone n'a pas reçu non plus de formation en traduction, donc cela ne devrait pas le gêner. Toutefois, les sources disponibles indiquent qu'il se considère le mieux placé pour traduire sa trilogie, dans la mesure où celle-ci affiche des caractéristiques (linguistiques, historiques et politiques) propres au Québec dont la connaissance est essentielle. L'autotraduction, dans ce cas-ci, semble donc procéder d'une insatisfaction face aux traductions produites par d'autres et, d'une certaine façon, d'un désir de « contrôler » l'interprétation de son œuvre. Ainsi, cette autotraduction vers l'italien représente aux yeux de l'auteur l'occasion de corriger une fausse interprétation déclenchée par la traduction vers l'anglais et de réfléchir à l'ensemble de son œuvre en la réécrivant dans sa langue maternelle. Nous tenons à préciser que jusqu'à ce moment-là, Micone n'a jamais publié d'ouvrages en italien. Ce que Micone n'avait pas prévu, c'est l'impact émotif que produirait le fait d'écrire dans sa langue maternelle. À la suite de cette expérience, Micone décide de ne plus autotraduire de manière très sourcière, mais de réécrire la trilogie dans son ensemble en italien, puis de traduire cette traduction, quasi simultanément, vers le français (« autotraduction² »).

¹⁰³ D'après les informations disponibles en ligne, Marcella Marcelli est diplômée en Sciences politiques à l'Université La Sapienza (Rome), mais ses connaissances des langues anglaise et française lui ont permis d'entreprendre quelques projets traductifs. Militante dans le parti des démocrates de gauche, elle est aussi membre du comité éditorial de la revue *Tam Tam democratico*. Elle a dirigé aussi quelques collectifs, parmi lesquels nous citons *Una grande Italia oltre l'Italia: l'emigrazione nella storia unitaria* [« Une grande Italie au-delà de l'Italie : l'émigration à l'époque de l'Unité d'Italie », (Marcelli, 2012)]. Sa trajectoire professionnelle ainsi que personnelle - marquée par le mariage avec Eugenio Marino, responsable pour les Italiens dans le monde du Parti démocratique - a très probablement favorisé sa sensibilisation ainsi que son rapprochement de la question de la migration italienne aboutissant à la collaboration avec Micone.

6.1. Analyse des autotraductions miconiennes

Dans les pages qui suivent nous explorons comment Micone 1) a autotraduit *Trilogia* (1996a) vers l'italien (autotraduction retardée/consécutive/différée) 2) a rétrotraduit cette version italienne vers le français (autotraduction simultanée). Plus précisément, nous analyserons d'abord si et éventuellement comment le contexte phénoménologique a influencé la manière de s'autotraduire. Ensuite, nous explorerons les stratégies à l'œuvre dans ces traductions. Enfin, nous analyserons aussi comment il a travaillé à la langue et aux contenus. Cette étude a deux objectifs. Premièrement, elle vise à vérifier si l'analyse de Baldo présentée ci-dessus s'applique ou non aux autotraductions miconiennes. Deuxièmement, elle essaie de comprendre, le cas échéant, les caractéristiques de l'autotraduction miconienne. Voici le corpus analysé, composé de textes sources et cibles :

- Autotraduction différée (ou consécutive, ou retardée) :

TEXTE SOURCE (français)	TEXTE CIBLE (italien)
(publié dans <i>Trilogia</i>)	(publié dans <i>Il fico magico</i>)
<i>Gens du silence</i>	<i>Non era per noi</i>
<i>Addolorata</i>	<i>Una donna</i>
<i>Déjà l'agonie</i>	<i>Il ritorno</i>

- Autotraduction simultanée :

TEXTE SOURCE (italien)	TEXTE CIBLE (français)
(publié dans <i>Il fico magico</i>)	---
<i>Non era per noi</i>	<i>Silences</i>

<i>Una donna</i>	<i>Migrances suivi de Una donna</i> ¹⁰⁴
<i>Il ritorno</i>	

6.1.1. Analyse des autotraductions différées

Dans les pages qui suivent, pour chaque autotraduction vers l'italien nous analyserons les changements structurels, culturels, thématiques et stylistiques.

6.1.2. Variations paratextuelles entre *Trilogia* et *Il fico magico*

Micone choisit *Trilogia* (1996a) comme texte source pour ses autotraductions vers l'italien. Celles-ci paraissent dans le récit biofictionnel *Il fico magico* (2005a), lequel contient par ordre chronologique les ouvrages suivants : *Il fico magico* traduit par Marcelli et entièrement révisé par Micone ainsi que *Non era per noi*, *Una donna* et *Il ritorno* traduits par l'auteur. Les premières différences s'affichent déjà dans le paratexte de ces deux ouvrages, à une exception près, soit la préface signée par Pierre L'Hérault. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une traduction du français vers l'italien à proprement parler, mais d'une préface rédigée en français, visant le public italien et successivement traduite vers l'italien par Marcelli, il est quand même intéressant de noter que c'est toujours L'Hérault, un des critiques littéraires parmi ceux qui se sont exprimés les plus sur l'écriture miconienne, à rédiger l'avant-propos des éditions française et italienne. Pour ce qui est des différences, Micone dédie *Trilogia* à ses deux fils, Philippe et Alexandre, alors que *Non era per noi* est dédié à l'ingénieur et professeur à l'ÉTS de Montréal Ottavio Galella et à sa femme Marisa Tonieri. L'autotraduction vers l'italien élimine toute photographie

¹⁰⁴ Micone a inversé l'ordre des autotraductions vers le français *Migrances suivi de Una donna* (2005b), qui aurait dû être *Una donna suivi de Migrances*.

illustrant la migration et remplace l'exergue du texte source portant sur la migration et la ghettoïsation des immigrés par un énoncé (tiré par contre de *Le figuier enchanté*) qui assimile la langue des immigrés (« Fino a quando le parole della mia infanzia evocavano un mondo che le parole di qui non potranno cogliere, resterò un immigrato » (Micone, 2005a : 15) [Aussi longtemps que les mots de mon enfance évoqueront un monde que les mots d'ici ne pourront pas saisir, je resterai un immigré. (Micone, *Le figuier enchanté*, 1992a : 9)]).

6.1.3. *Gens du silence* devient *Non era per noi*

Dans l'autotraduction de *Gens du silence* les détails techniques concernant la représentation de cette pièce (scénographie, bande sonore, régie, date, lieu, nom des personnages, etc.) et historiques (énumération des lectures publiques préliminaires à la mise en scène, etc.) sont évacués. Figurent en revanche sur cette version italienne la date de rédaction de l'autotraduction (janvier 2004), les noms des personnages (qui changent par ailleurs) ainsi qu'un glossaire de quelques expressions italo-québécoises employées en comédie. Les voici ci-dessous :

Espressioni italo-quebecchesi usate nella commedia :

[Expressions italo-québécoises employées dans la comédie] (Micone, *Non era per noi*, 2005a : 65)

Sciomaggio disoccupazione, dal francese chômage

[chômage, du français chômage]

Fattoria fabbrica, dall'inglese factory

	[usine, de l'anglais factory]
<i>Giuiffi</i>	Ebrei, dal francese Juif [Juifs, du français Juif]
<i>Basamento</i>	Scantinato, dall'inglese basement [sous-sol, de l'anglais basement]
<i>Allò !</i>	Pronto !, dal francese allo ! [allo !, du français allo]
<i>Boss</i>	Capo operaio ; grande boss, padrone, dall'inglese boss [chef ouvrier ; supérieur, patron, de l'anglais boss]
<i>Triplex</i>	Casa a due o tre piani con tre appartamenti [maison à deux ou trois étages, ayant trois appartements]

Le glossaire ne comprend que sept mots au total, lesquels apparaissent en italique et à gauche du texte, suivis à droite de leur équivalent (et de quelques synonymes) ou d'une explication en italien standard ainsi que de leur traduction en français. Cette dernière n'apparaît pas en italique comme si, pour Micone, l'italien et le français constituaient une même langue. Ces changements paratextuels indiquent un déplacement dans la fonction de ces éditions. Alors que la version française était conçue en lien avec une représentation théâtrale, la version italienne semble se suffire à elle-même. Par ailleurs, l'ajout du glossaire terminologique à l'attention des lecteurs italiens met d'emblée en relief l'importance de la variation linguistique dans les textes miconiens.

Sur le plan structurel, deux changements sont à noter. Tout d'abord, le texte source est composé de treize scènes, alors que le texte cible en contient vingt-cinq, ce qui laisse présager

d'un travail de réécriture. De plus, les didascalies sont plus minces dans le texte italien, ce qui est logique dans la mesure où celui-ci n'est pas destiné à être mis en scène. Sur le plan culturel, il y a un changement à noter, soit le nom des personnages. Alors que le texte de départ affiche des noms italiens très typiques de l'Italie méridionale (comme Antonio, Gino, Mario, Rocco et Zio, même si nous doutons que le public québécois s'en aperçoive) et anglais (comme Ricky et Nancy – diminutifs anglicisés de Riccardo et d'Annunziata), le texte d'arrivée opte pour des noms exclusivement italiens et dépourvus de couleur locale (notamment Alberto, Giulia, Tino, Laura, Angelo, Araldo, Claudio et Anita). Cela exprime, d'après nous, une volonté de donner à l'histoire de la migration italienne au Canada une portée plus générale.

Sur le plan des contenus, la comparaison détaillée des textes montre que Micone a fait une traduction sourcière des trois premières scènes ainsi que de la treizième. Par contre, de la quatrième à la douzième incluses, il adopte une approche plus libre. À partir de la scène quatorze, il réécrit presque entièrement le texte en y introduisant d'importants changements sans pour autant altérer, d'après notre lecture, le sens global de la pièce, lequel consiste à faire sortir du silence les immigrants italiens de première génération en les confrontant à ceux de deuxième génération.

L'analyse des scènes 1, 2, 3 et 13 montre que lorsque la traduction vers l'italien offre deux options également plausibles, mais différentes au niveau du registre, l'autotraducteur choisit de rester sémantiquement collé au texte source français (un trait d'ailleurs caractéristique de ses traductions-adaptations pour le théâtre) en fournissant une solution en italien qui est à la fois correcte et littérale. À titre d'exemple, il traduit « lever du soleil » (TD p. 29) par « levar del sole » (TA p. 68), au lieu de « sorgere del sole » ou « all'alba ». Les trois expressions en langue italienne sont également correctes et usitées, mais la première est certainement plus

formelle et poétique que les autres, alors que le milieu envisagé par la pièce miconienne est ouvrier, familial et informel. Également, lorsque Micone fait parler le vendeur de ballons Araldo, qui s'appelle Zio (c'est-à-dire oncle) dans le texte source et auquel il confie le rôle d'émissaire de la vérité sur la migration, il choisit de traduire en restant proche du texte source même si cela signifie de réitérer une fausse information que nous avons détectée dans le texte de départ. En d'autres termes, dans l'original, Zio crie « Des ballons ! Des ballons » (Micone, 1996a : 31) et Micone ajoute une note en bas de page où il affirme qu'il s'agit d'un jeu de mots et d'une « traduction littérale de *Palloni, palloni*, qui veut dire 'mensonges' » (Micone, 1996a : 31). Alors que le lecteur/spectateur français n'a aucune raison de se méfier de Micone, pour le lecteur/critique italien ayant la possibilité de comparer les deux versions, il s'agit d'une autotraduction servile, mais dépourvue de double sens. Micone aurait dû plutôt utiliser le mot « palla » ou « balla » s'il voulait garder le sens de mensonge ainsi que le jeu de mots.

Tout au long des scènes proprement autotraduites et celles où Micone alterne autotraduction et réécriture (jusqu'à la scène 13), nous avons noté l'emploi récurrent de certaines stratégies traductives. Plus précisément, en plus de la traduction servile qui domine, Micone tend à réduire l'utilisation de termes négatifs ainsi que de stéréotypes liés à la culture italienne. Il ne fait aucune référence à la religion, à la nourriture, aux Italiens qui ont la coutume de manger des pissenlits et qui sont considérés comme des « voleurs de job » qui contribuent à renforcer la politique du paupérisme en travaillant sans arrêt et pour rien, de corrompus qui donnent à leurs patrons des cadeaux en nourriture (salami, vin, etc.) en échange de bénéfices, ou sinon de « mafiosi » qui mènent une vie religieusement bigote et à la mentalité machiste. Il ennoblit aussi l'image des femmes italiennes immigrées, lesquelles ne sont plus décrites comme sales, grosses, non rasées et toujours à leurs fourneaux. Du point de vue de la langue, nous avons noté deux

tendances. Dans les treize premières scènes, Micone tend à gommer tous les anglicismes présents dans la version française, tels que *job*, *boss*, etc. En revanche, peut-être pour compenser, dans certaines didascalies, il spécifie l'accent des personnages (par exemple : « *In alto sulla scena, ci sono due finestre da cui parlano, con accento francese, una donna e un uomo. Un uomo in disparte parlerà con accento inglese* » (Micone, 2005a : 68) ; [En haut sur la scène, il y a deux fenêtres d'où parlent une femme et un homme avec un accent français. Un homme à l'écart parlera avec un accent anglais]. À partir de la scène quatorze, Micone joue avec l'alternance codique entre l'italien et l'anglais et très étonnamment pas avec le français. Cela pourrait être lié au fait qu'en Italie, la langue étrangère la plus étudiée est l'anglais et non le français. Partant, le lecteur italien pourrait saisir plus facilement l'étrangeté par le biais de l'emploi dans le texte de l'anglais. Micone ne distingue pas non plus entre français hexagonal et québécois. On peut donc conclure qu'ici sa stratégie est aux antipodes de celle de Berman, dont il affirme pourtant s'inspirer (Micone, 2004b). Il tente de ne pas dépayser le lecteur italien avec des expressions qu'il risquerait de ne pas connaître, mais qui sont toutefois explicitées dans le texte. Cela nous mène à conclure que les autotraductions miconiennes offrent deux niveaux de lecture et deux types de lecteurs : d'un côté, un lecteur italien imaginaire intéressé par le sens, le contenu, l'histoire, le contexte socioculturel et politique de l'ouvrage, lequel lit le texte cible sans le comparer à son original et sans réfléchir aux problématiques linguistiques, et de l'autre côté, un lecteur spécialisé et spécialiste de la traduction qui lit le texte en tenant compte des indications en didascalie, des accents des personnages ainsi que de la dimension plurilingue et multiculturelle de la scène. Cette autotraduction fournit au lecteur des clés (soit les didascalies) pour explorer le texte, et c'est à lui de choisir sa position. Micone semble chercher à éviter d'alourdir le texte en employant un style phonétique à la Queneau, ou sinon, en truffant les

dialogues d'anglicismes et/ou de gallicismes. Il opte pour une écriture plus sobre qui va à la rencontre du lecteur italien. L'alternance codique qu'on retrouve dans le texte source est complètement perdue lors de l'autotraduction vers l'italien, au moins dans les premières treize scènes. Micone aurait pu, par exemple, alterner l'italien standard au molisan, son vernaculaire. Cela a pour effet la non-folklorisation des immigrés italiens. Toutefois, il se peut que cet effet soit involontaire et dû au fait que sa maîtrise de l'italien ne soit pas suffisante pour reproduire cette alternance codique ou hybridité linguistique dans sa langue maternelle. Rappelons aussi que la maison d'édition Cosmo Iannone vise à « rapatrier » les textes des écrivains migrants, et non à mettre en valeur les différences entre ceux-ci et les Italiens demeurant en Italie. Cette autotraduction façonne donc une image plus actuelle et positive des migrants italiens, dont le « péché », d'après Micone, consiste à être des travailleurs infatigables et plus facilement embauchables par les patrons anglais. En outre, Micone élimine la mention aux villages de provenance des immigrés italiens et les dates des lettres qu'ils envoient aux familles restées en Italie. L'emploi de l'italien standard conjugué aux élisions mentionnées ci-dessus donne au récit une dimension plus universelle. Par contre, on relève de nombreux ajouts concernant la réalité montréalaise : dialogues sur le climat, sur la neige et son impact sur les pratiques vestimentaires, sur les habitudes des Montréalais, sur le multilinguisme et le plurilinguisme. À partir de la scène quatre, on assiste à une véritable entreprise de réécriture. Comme l'écrivain-traducteur l'admet en entretien (Puccini, 2012), l'autotraduction vers l'italien représente pour lui l'occasion de tout repenser dans sa langue maternelle. Écrire en italien l'aide à dépasser la frustration linguistique que le français lui posait, et par conséquent à comprendre que la version italienne pourrait jouer le rôle de « version finale » à traduire vers le français. Une quatrième scène que Micone autotraduit tout en insérant des éléments nouveaux est celle consacrée à la compétition

multiculturelle qui est décalée à la scène treize, alors qu'elle apparaît dans la onzième dans le texte source. Dans cette scène dénonçant la marginalisation des immigrés, Micone invente une compétition entre des Grecs, des Italiens et des Portugais qui essaient de remporter le prix de meilleure ethnie capable de bien nettoyer le plancher. Dans le texte autotraduit, ce sont les Italiens qui gagnent, alors que dans l'original ce sont les Haïtiens qui remportent le prix. Au-delà du scénario, ce qui est intéressant dans cette scène c'est aussi le changement de ton. Le français apparaît comme la langue de la polémique, alors que l'italien incarne l'idiome de l'ironie et de l'affection. Voici un exemple qui le démontre :

Texte en français	Texte en italien
<p>[v]oyez comment les trois mains des communautés culturelles avancent...selon un rythme et une complexe gestuelle propres à leurs cultures si distinctes, et convergent, bien que parallèlement, vers la plus pure eau québécoise de vieille source pour y récupérer les torchons confectionnés dans une PME de chez nous, avec de la pure laine de chez nous, par des travailleuses grecques, québécoises et italiennes de chez nous.</p> <p>(Micone, <i>Gens di silence</i> dans <i>Trilogia</i>, 1996a : 65-66, notre emphase)</p>	<p>Notate come le tre mani dei concorrenti avanzano secondo un ritmo e una complessa mimica propria a ciascuna delle culture e convergono verso una purissima acqua nostrana per potervi intengere gli stracci confezionati in una fabbrica di casa nostra, con tessuto di puro cotone di casa nostra, da operaie greche, portoghesi e italiane di casa nostra.</p> <p>(Micone, <i>Non era per noi</i>, 2005a : 88)</p>

En introduisant la notion de pureté, le texte critique ceux qui refusent une politique d'intégration des immigrés, oubliant qu'eux aussi ont été victimes d'une certaine exclusion sociale qu'ils perpétuent maintenant sur les autres. Dans l'autotraduction vers l'italien, le ton de Micone est moins polémique et plus ironique. La compétition culturelle se joue alors entre les

Italiens, les Portugais et les Grecs. Ces trois peuples se défient pour remporter le prix de meilleur laveur de planchers, en gardant les traits typiques de leur culture de départ. Pour gagner, les Italiens s’agitent au rythme de la « tarantella » (danse folklorique de l’Italie méridionale) et agitent leur torchon en l’air comme s’il s’agissait d’une pizza prête à être enfournée ; les Portugais semblent danser par terre en suivant le rythme du fado, alors que les Grecs dansent en suivant la cadence du sirtaki. Tout au long de cette scène, Micone célèbre la diversité culturelle de façon un peu caricaturale. Cela est plus évident encore dans l’autotraduction vers l’italien qui compte l’ajout suivant :

Exemple :

Texte en italien	Texte en français
<p>Che spettacolo ! Notate come ciascuno procede con passione unica e con stile inconfondibile, lasciando sul suo spazio una limpidezza ad immagine della propria cultura. Questo spazio, signore e signori, da oggi in poi, si chiamerà l’« agorà delle culture ». Vedete come il concorrente italiano, con le mani e le ginocchia a terra e col viso girato a sinistra, ci ricordi la lupa di Roma che allatta Romolo e Remo. Signore e signori, oggi, (<i>commosso</i>) su questo pavimento, riscopriamo la nostra vera cultura ... una cultura millenaria, atavica, eterna ... simile a nessun’altra, ma soprattutto immutabile !</p> <p>(Micone, <i>Non era per noi</i>, 2005a : 89)</p>	<p>[Quelle merveille ! Notez comme chacun procède avec une passion unique et un style inimitable, en laissant sur son espace une netteté qui est propre de sa culture. Cet espace, mesdames et messieurs, à partir d’aujourd’hui, s’appellera l’« agorà des cultures ». Regardez comme le concurrent italien, ses mains et ses genoux par terre, et son visage tourné à gauche, nous rappelle la louve de Rome qui allaite Romulus et Rémus. Mesdames et messieurs, aujourd’hui, (<i>ému</i>) sur ce plancher, nous redécouvrons notre vraie culture ... une culture millénaire, atavique, éternelle ... inégalable, mais surtout immuable ! notre traduction].</p>

Ainsi, les déplacements qui s'observent dans la version italienne semblent relever d'une forme d'autocensure de tout ce qui pourrait contribuer au renforcement des stéréotypes, ou d'une volonté de développer une iconographie positive, authentique et historique des cultures qui soit en même temps facilement intelligible au lecteur italien. On note aussi qu'au moment de dessiner le portrait culturel de l'Italie, Micone emploie un style plus proche de l'italien (assez standardisé), fait de longues phrases nourries d'adjectifs et de synonymes.

Pour résumer, de la 1^e à la 13^e scène, l'autotraducteur emploie deux stratégies de traduction. Il procède par une traduction très sourcière dans les scènes 1, 2, 3 et 13. Le reste du texte, par contre, est une réécriture. Il est difficile de connaître les raisons ayant conduit l'autotraducteur à changer de stratégie. Ce qui demeure certain, c'est que Micone manifeste le souci de tenir compte du lectorat, surtout dans les scènes 4 et 12. À titre d'exemple, l'autotraducteur ne parle plus de dépanneurs, mais de pizzerias ; dans la compétition multiculturelle, il remplace le Québec par le Portugal (plus proche géographiquement de l'Italie et peut être plus connu que le Québec), etc. De plus, on note que l'autotraducteur raccourcit les phrases. Ce souci de concision détonne avec la tendance à l'explicitation qui, selon plusieurs (Berman, 1985 ; Toury, 1995), serait en quelque sorte inhérente à la traduction. Dans les scènes qui ont été entièrement réécrites, le texte s'enrichit de phrases en anglais qui mettent en lumière la vie des jeunes immigrants de deuxième génération. Notons que ces phrases ne sont pas détachées typographiquement. Elles apparaissent dans la même police que le reste du texte en italien. Elles ne sont pas traduites vers l'italien non plus. Ainsi, le texte construit un « lecteur modèle » à même de décoder des phrases simples de langue anglaise, de niveau débutant. Par ailleurs, l'anglais conserve la connotation négative qui lui était déjà associée dans les textes

originaux de la trilogie des années quatre-vingt. Il s'agit d'une langue vulgaire réservée aux personnages masculins.

Exemple:

Texte en italien	Texte en français
Tino: (<i>Tino è solo</i>) My car keys...Where are the fucking keys? (<i>grida</i>) Ma` , le chiavi? Where did you put them?	[Tino : (<i>Tino est tout seul</i>) My car keys...Where are the fucking keys? (<i>crie</i>) Maman, les clés? Where did you put them?
Giulia: Quali chiavi?	Giulia : Quelles clés?
Tino: Come on, ma` ... le chiavi della macchina.	Tino : Come on, maman ... les clés de la voiture.
Giulia: (<i>Giulia arriva con la maglia di Tino in mano</i>) Non te le do se prima non mangi.	Giulia : (<i>Giulia arrive, le pull à Tino en main</i>) Je ne te les donne pas si tu ne manges pas avant.
Tino: Mangia, mangia, mangia...That's all we do in this fucking house.	Tino : Mange, mange, mange...That's all we do in this fucking house.
Giulia: Se non mangi, non esci.	Giulia : Si tu ne manges pas, tu ne sors pas.
Tino: I ate a ton of lasagna two hours ago.	Tino : I ate a ton of lasagna two hours ago.
Giulia: Guarda come sei sciupato...	Giulia : Regarde comment tu as maigri ...
Tino: Ma` ...please!	Tino : Maman...please!
Giulia: Sempre in giro...non stai mai a casa.	Giulia : Toujours dehors ... tu n'es jamais à la maison.
Tino: Ma` , I'm late...dammi le chiavi.	Tino : Maman, I'm late...donne-moi les clés.
[...]	[...]
Tino: (<i>protesta</i>) I'm not a kid anymore, ma` .	Tino : (<i>il proteste</i>) I'm not a kid anymore, maman.

Giulia: La camicia...così la porti la camicia?	Giulia : La chemise ... C'est comme ça que tu la portes?
Tino: What's wrong with my shirt?	Tino : What's wrong with my shirt?
Giulia: Nei pantaloni.	Giulia : Dans les pantalons.
Tino: Okay ... you're happy now?	Tino : Okay ... you're happy now?
Giulia: La maglia. Porta la maglia.	Giulia : Le pull. Prends le pull.
Tino: Oh, no!	Tino : Oh, no!
Giulia: Portala, la metterai stasera.	Giulia : Prends-le, tu le mettras ce soir.
Tino: Okay, as long as you give me the keys.	Tino : Okay, as long as you give me the keys.
[...]	[...]
Tino: Ti piace la macchina, ma` ? It's almost new. What about the color? It's your favourite color ... red. Tell me you like it.	Tino : Tu aimes la voiture, maman? It's almost new. What about the color? It's your favourite color ... red. Tell me you like it.
Giulia: (<i>molto affettuosa</i>) Fa` attenzione.	Giulia : (<i>très affectueuse</i>) Fais attention.
Tino: (<i>Alberto entra, Tino non lo vede</i>) Tomorrow, I'll give it such a shine... you'll see how nice it is. This summer ma , this summer ... appena fa caldo ... I'll take you to the beach ... Me, you and Laura ... andiamo alla spiaggia ... just us three. We'll have so much fun (<i>si gira e vede il padre</i>).	Tino : (<i>Alberto entre, Tino ne le voit pas</i>) Tomorrow, I'll give it such a shine... you'll see how nice it is. This summer mamam, this summer ... dès qu'il fait chaud ... I'll take you to the beach ... Me, you and Laura ... nous irons à la plage ... just us three. We'll have so much fun (<i>tourne sa tête et voit son père</i>).
Tino: Oh, fuck!	Tino : Oh, fuck !, [notre traduction].
(Micone, <i>Non era per noi</i> , 2005a : 89-90, notre emphase)	

La langue employée par la deuxième génération (masculine) d'immigrés italiens n'est qu'une alternance codique teintée d'*italiese*¹⁰⁵ (comme le mot « lasagna » qui devrait être écrit ici au pluriel « lasagne » et, plus loin dans le texte, des néologismes tels que « basamento », « fattoria », etc. pour désigner le sous-sol ainsi que l'usine), et d'expressions vernaculaires (comme l'emploi erroné de prépositions « andiamo alla spiaggia », au lieu de « andiamo in spiaggia » ou de pronoms directes « La camicia...così **la** porti la camicia ? » au lieu de « La camicia...così **la** porti? » ou « La camicia...**la** porti così ? »). De plus, le texte contient le mot « *maman* » abrégé en « *ma`* » (à noter que cette abréviation apparaît sans accent une seule fois dans le texte, comme s'il s'agissait d'une préposition subordonnée adversative traduisant le « mais » en français) qui donne une couleur méridionale au dialogue. En effet, la présence dans le texte de cette abréviation permet au lecteur italien 1) d'inférer la provenance (Italie du Sud) de ces immigrés et 2) d'imaginer leur accent anglais influencé par l'italien. Bien que ce texte n'ait pas été écrit en vue d'être joué, il parvient à réduire l'écart entre l'anglais et l'italien en utilisant des abréviations ainsi que des éléments grammaticaux erronés. On note que le registre devient plus vulgaire quand Tino parle en anglais, alors qu'il ne l'est pas quand il s'exprime en italien. Micone recourt maintes fois à l'autotraduction de mots/phrases rédigé(e)s dans une langue autre que celle du texte, pour contenir l'effet d'étrangeté chez le lecteur italien (voir par exemple « *per niente* » autotraduit « *for nothing* » et « *così strano* » autotraduit « *so strange* »¹⁰⁶ [p. 103]), ainsi que pour évoquer le plurilinguisme de ses personnages. En général, le registre

¹⁰⁵ Il s'agit d'une variété linguistique hybride où l'italien se mélange à l'anglais. Elle est parlée surtout en Amérique du Nord et en Australie par des immigrants d'origine italienne (voir Pivato, 2014).

¹⁰⁶ Voici le passage : “[...] ... ed è allora che ho pensato a te, papà, a tutto quello che avremmo potuto dirci, a tutto quello che avremmo potuto fare insieme ... e che avevo vissuto per niente ... *for nothing (breve pausa)*. E dopo ... dopo ... mi sono sentito così strano ... *so strange* ... ero deluso di essere in vita” (Micone, *Non era per noi*, 2005a: 103).

de l'italien utilisé par l'autotraducteur est informel. Il est caractérisé par l'effacement du subjonctif (temps verbal associé à un registre soutenu en italien et qui constitue un trait récurrent de l'écriture miconienne) ainsi que par la présence du dialecte qui, toutefois, donnent plus de vraisemblance au parler des immigrés. Donc, dans cette première autotraduction vers l'italien, Micone emploie une langue simple et un registre non soutenu, voire parfois fautif. Il privilégie des phrases étrangement courtes (pour l'italien), hormis lorsque le personnage d'Araldo (sorte d'*alter ego* de l'auteur) prend la parole. Il introduit également des xénismes (voir DeSouza, 1995) symbolisant la contamination de l'italien par l'anglais et le français.

6.1.4. *Addolorata* devient *Una donna*

L'analyse comparative de *Addolorata* (publié en français dans *Trilogia*) et de *Una donna* (paru en italien dans *Il fico magico*) révèle plusieurs déplacements, à commencer par le titre qui ne correspond plus au prénom de la protagoniste. Le titre *Una donna* (soit, « Une femme ») est plus général et englobe ainsi toutes les femmes qui ont vécu l'expérience migratoire. Par ailleurs, cette pièce ne se trouve plus en deuxième position (entre *Gens du silence* et *Déjà l'agonie*), mais en position finale de *Il fico magico*.

Comme nous l'avons vu dans les autres pièces autotraduites vers l'italien, *Una donna* aussi a été conçue pour la lecture et non pour la scène. Pour cette raison, la version italienne n'affiche aucune information scénique. La protagoniste ne s'appelle plus Addolorata (prénom qui évoque la douleur), mais Annunziata. Son mari a pour prénom la version anglicisée de Giovanni qui est Johnny.

Sur le plan de la structure, la pièce passe de quatorze à dix-neuf scènes. Du point de vue de la traduction, Micone emploie les mêmes stratégies de traduction que nous avons rencontrées

dans sa première autotraduction. Plus précisément, les scènes 1, 3, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 et 19 sont une réécriture du texte original, alors que les scènes 2, 4, 8 et 9 alternent des parties traduites mot à mot et d'autres plus librement. La logique sous-tendant ce changement de stratégies est floue. Toutefois, nous avons noté que les passages traduits de manière sourcière correspondent à une vision de la migration qui, d'après Micone, est restée inaltérée au fil du temps. En tout cas, nous pouvons juste parler d'une certaine hétérogénéité dans l'approche, laquelle ne compromet toutefois pas la cohérence du texte.

Exemple :

Texte en français	Texte en italien
<p>Lolita : <i>(Elle cesse de jouer.)</i> <u>Quand je pense que j'ai failli tout manquer à cause de mon nom ! Avec un nom comme Zanni, il faut toujours se contenter des restes.</u> Quand je suis allée au cégep pour m'inscrire au cours d'espagnol, y avait plus de place. J'ai pas pu me retenir, j'ai fait une crise de larmes devant tous les professeurs. Je les ai eus ! <u>Ils ont fini par me donner mon cours d'espagnol.</u> Je pense que ç'a été le plus beau jour de ma vie, même plus beau que ma première communion. Au premier cours, c'était comme si j'allais dans un party : toutes mes amies étaient là. Toutes des Italiennes, <u>excepté une Anglaise.</u> Heureusement qu'elle est partie après trois semaines. J'ai jamais entendu quelqu'un prononcer si mal. <u>Ces gens-là sont vraiment pas doués pour les langues. C'est peut-être pour ça qu'ils ont obligé tellement de monde à apprendre la leur.</u> <i>(Un temps).</i> <u>Le professeur d'espagnol, c'était un professeur tellement...hermoso y caloroso.</u> Il nous a mis à l'aise tout de suite</p>	<p>Dolores : [...]. <i>(canta Guantanamera, ma suona male)</i> Che bella canzone ! Mi da i brividi ogni volta che la canto. <i>(sospira)</i> <u>Quando penso che per poco non riesco a iscrivermi al corso di spagnolo...con un nome come Zanni si è sempre gli ultimi...per fortuna, ho preso il posto di una ragazza inglese che non azzecava una parola...è andata via dopo la prima lezione...il professore non aveva mai sentito qualcuno storpiare lo spagnolo così...gli inglesi non sono proprio tagliati per le lingue...perciò hanno sempre obbligato gli altri ad apprendere la loro... Il professore di spagnolo ! Era così hermoso y caloroso.</u> All'inizio di ogni lezione ci cantava <i>Guantanamera</i>. Io la canto almeno una volta al giorno. <i>(continua a cantare)</i> <u>Parlo quattro lingue ! Wow ! Son sicura che se Johnny sapesse quattro lingue avrebbe meno paura di sposarsi... Che fortuna sapere tante lingue ! Posso parlare inglese coi cugini, francese coi vicini, italiano coi parenti e spagnolo coi clienti. Con le mie quattro</u></p>

<p><u>en nous chantant Guantanamera. Depuis ce jour-là, je l'ai chantée au moins une fois par jour. [...]. Là, je vais les avoir mes quatre langues. Avec mes quatre langues, je peux me marier sans crainte. Si Gianni connaissait quatre langues, je suis sûre qu'il aurait moins peur de se marier. (Un temps). L'anglais je l'ai appris avec mes cousins, et le français, dans une école française pour Italiennes. [...]. Je m'ennuie jamais avec mes quatre langues. Je peux parler l'anglais le lundi, le français le mardi, l'italien le mercredi, l'espagnol le jeudi, et les quatre à la fois le vendredi. La fin de semaine, je parle pas parce que mon père est là. Je peux aussi parler l'anglais avec mes amis, le français avec les gens d'ici, l'italien avec les fatigants et l'espagnol avec certains clients. Je ne m'ennuie jamais avec mes quatre langues. Avec mes quatre langues, je peux regarder les soaps en anglais, lire le T.V. Hebdo en français, les photoromans en italien et chanter Guantanamera. Dans la même phrase, je peux mettre le sujet en français, the verb in English, el complemento en Español, e il ritmo in italiano. [...]. Chez Eaton, quand j'ai des clients espagnols, je me présente comme Lolita Gomez. C'est tellement plus beau qu'Addolorata Zanni. C'est tellement laid, Addolorata, que presque toutes mes cousines ont changé de nom.</u></p> <p>(Micone, <i>Addolorata</i> dans <i>Trilogia</i>, 1996a : 121-123, notre emphase)</p>	<p><u>lingue, posso guardare i cartoons in inglese, les bandes dessinées in francese, leggere i fotoromanzi e cantare Guantanamera. (canta brevemente) Mi piacerebbe tanto chiamarmi Dolores invece di Annunziata. Tutte le mie cugine hanno cambiato nome</u> tranne quella che vive in Italia.</p> <p>(Micone, <i>Una donna</i>, 2005a : 143 -144, notre emphase)</p>
---	---

Les parties soulignées indiquent les passages où Micone a reformulé le texte. Cet extrait montre, de prime abord, que l'autotraduction est plus courte que le texte source. Micone élimine les références au Québec, par exemple la mention au Cégep, ainsi que la description du contexte

scolaire. Ce passage, en traduction italienne, parvient aussi à exprimer positivement le multilinguisme des immigrés italiens de Montréal, même si cette expression est plus timide que dans le texte source. En effet, alors que l'alternance codique était explicitée dans le texte source (« Dans la même phrase, je peux mettre le sujet en français, *the verb in English, el complemento en Español, e il ritmo in italiano* »), elle reste implicite en italien. En effet, Micone se limite à prononcer quelques mots étrangers. Bref, si les personnages parlent de leur condition babélieuse, ils le font essentiellement en italien. Dans la même veine, les scènes de café dans lesquelles les deux personnages immigrés de deuxième génération, Jimmy et Giovanni, dialoguent en recourant abondamment à l'alternance codique sont supprimées. Ces scènes sont remplacées par des monologues de la narratrice Annunziata, laquelle anticipe ou commente ce qui se passe entre les personnages. Comme Araldo dans *Non era per noi*, Annunziata assume ici le rôle de commentatrice et de porte-parole de Micone. Le monologue intérieur témoigne des drames, des dilemmes et des raisonnements des immigrés. D'un point de vue plus strictement linguistique, le texte en italien affiche ici et là quelques interférences linguistiques avec le français (par exemple, l'emploi de « finalmente » qui ne traduit pas le français « finalement » ou de « durante » dont l'utilisation en italien diffère de celle en français), quelques erreurs grammaticales (comme le verbe « da » à la troisième personne du singulier qui n'affiche pas d'accent dans le passage présenté ci-dessus, et « non mi interessava di sapere » à la page 143 qui ne devrait pas avoir de préposition simple) ; des phrases assez brèves, riches en points de suspension et rédigées en italien standard. Les cinq dernières scènes, en revanche, représentent une véritable réécriture en même temps qu'une réflexion sur la migration, la vie conjugale et l'idée d'un probable retour au pays natal.

6.1.5. *Déjà l'agonie* devient *Il ritorno*

La dernière pièce qui conclut la série d'autotraductions vers l'italien, soit *Il ritorno* (parue dans *Le figuier enchanté*), dont le texte original s'intitule *Déjà l'agonie* (publiée dans *Trilogia*), affiche deux stratégies de traduction : la traduction mot à mot (dans les scènes 1, 2, 5, 6, 9 et 11) et la réécriture (dans les scènes 3, 4, 7, 8, 10, 12, 13, 14 et 15). En analysant le texte, nous avons noté une réduction de la pièce qui passe de dix-neuf à quinze scènes. En règle générale, la première stratégie est privilégiée dans les passages ayant une valeur autobiographique, historique, sociale ou politique.

Exemple :

Texte en français	Texte en italien
Danielle : Demain soir, réunion du Comité des femmes du parti.	Danielle : Domani sera, riunione del Comitato donne del partito.
Luigi : Moi : réunion du Comité d'appui aux réfugiés politiques.	Luigi : Riunione del Comitato d'appoggio ai rifugiati politici.
Danielle : Lundi soir, rencontre avec l'exécutif de notre comité.	Danielle : Lunedì sera, incontro con l'esecutivo del nostro comitato.
Luigi : Moi : fondation d'un journal alternatif.	Luigi : Fondazione di un giornale alternativo.
Danielle : Mardi soir, nous sommes à la même réunion pour la traduction en italien du programme du parti.	Danielle : Martedì sera siamo alla stessa riunione per la traduzione in italiano del programma del partito.
Luigi : <u>J'ai changé d'avis.</u>	Luigi : <u>Ho deciso di non venire.</u>
Danielle : (<i>Surprise et fâchée</i>) Tu m'avais promis !	Danielle : Me lo avevi promesso.
Luigi : <u>Je peux pas</u> traduire un programme avec lequel <u>je suis pas</u> entièrement	

d'accord. Je vais vous envoyer quelqu'un d'autre. (Micone, <i>Déjà l'agonie</i> dans <i>Trilogie</i> , 1996a : 185-186, notre emphase)	Luigi : Non posso tradurre un programma con il quale non sono completamente d'accordo. Vi manderò qualcuno. (Micone, <i>Il ritorno</i> , 2005a : 116-117, notre emphase)
---	---

L'extrait s'affiche comme une autotraduction mot à mot, à deux exceptions près, soit 1) la phrase « J'ai changé d'avis » traduite par « « ho deciso di non venire » (« j'ai décidé de ne pas venir ») ce qui, d'après les critères de la stylistique comparée de Vinay et Darbelnet (1958), correspondrait à une transposition linguistique (car c'est la structure grammaticale qui change mais non le sens), et 2) le registre qui devient moins familier dans l'autotraduction. Dans un autre passage, plus loin, la traduction se fait plus libre.

Exemple :

Texte en français	Texte en italien
Luigi : (<i>Un peu ironique.</i>) C'est bien le premier soir depuis trois mois que t'as pas de réunion !	Luigi : È la prima sera in tre mesi che non vai ad una riunione.
Danielle : (<i>Montrant, étonnée, un tableau au mur.</i>) T'as mis un tableau sur ce mur-là ?	Danielle : Hai messo un quadro su quel muro ?
Luigi : (<i>Rapidement.</i>) Moi, accrocher cette photo de vieillard édenté posant devant <u>des rideaux de catalogne</u> , la pipe dans une main, <u>un pot de sirop d'érable</u> dans l'autre ?	Luigi : Io ? Quell'immagine di vecchio sdentato con <u>la camicia da boscaiolo</u> , la pipa in una mano e nell'altra un <u>fiordaliso</u> ? È là da sempre.
Danielle : C'est... une horreur !	Danielle : È orribile !

<p>Luigi : <u>Il est là depuis un mois !</u></p> <p>Danielle : Faut l'enlever !</p> <p>Luigi : Mais, chère madame, dans votre appartement chaque tableau cache un trou ou une lézarde. Madame n'est plus chez son papa à <u>Laval-sur-le-Lac, mais au coin de Saint-Viateur et de Waverly.</u></p> <p>(Micone, <i>Déjà l'agonie</i> dans <i>Trilogie</i>, 1996a : 193-194, notre emphase)</p>	<p>Luigi : <u>È un regalo di tuo padre.</u></p> <p>Danielle : Bisogna toglierlo.</p> <p>Luigi : (<i>beffardo</i>) La signorina Cormier ha forse dimenticato che ogni quadro nasconde un buco o una crepa. Le ricordo che da un anno non è più nella lussuosa reggia di papà tra <u>salici piangenti e betulle ; è qui con me, tra una pizzeria e una rosticceria, al secondo piano di una lavanderia cinese e di fronte ad un pescivendolo portoghese.</u></p> <p>(Micone, <i>Il ritorno</i>, 2005a : 121-122, notre emphase)</p>
---	---

Comme le passage ci-dessus le démontre, quand il s'agit de traduire des aspects culturels, l'autotraducteur adopte une stratégie de traduction plus libre. Micone en fait remplace certaines références à la culture québécoise (sirop d'érable, noms de villages, etc.) par d'autres plus à même d'être comprises par le lecteur italien, puis il ajoute une phrase susceptible d'aider le lectorat cible à imaginer le *melting pot* montréalais (« [q]ue vous êtes ici avec moi, entre une pizzeria et une rôtisserie, au deuxième étage d'une buanderie chinoise et en face d'une poissonnerie portugaise »). L'auteur s'écarte également du texte source dans les passages évoquant les quelques souvenirs d'enfance de Luigi en Italie. Le style employé dans ces scènes est très narratif, l'italien est assez recherché, les phrases, très succinctes et ponctuées de nombreux points de suspension. L'italien est très standard, dépourvu de tout dialectisme et parfois enrichi de termes selon nous trop recherchés (comme « finanche » qui signifie « aussi », « contrita » qui signifie « repent », etc.) pour être prononcés par des immigrants. Pour conclure, on note que Micone tend aussi à réécrire le texte quand il s'agit de décrire de scènes de vie

rurales en Italie, plus précisément dans le village natal des protagonistes qui sentent ne plus y appartenir.

6.2. Autotraductions² simultanées

6.2.1. *Non era per noi devient Silences*

Cet ouvrage représente la première pièce où Micone s'autotraduit en restant très proche du texte source. Bien que le texte cible n'affiche que vingt-trois scènes au lieu de vingt-cinq comme dans l'original, Micone fait preuve d'une grande fidélité au texte de départ. Seule la scène seize peut être considérée comme une réécriture par rapport à son original. Du point de vue de la traduction, nous avons noté que l'autotraducteur emploie les mêmes stratégies adoptées ailleurs. En d'autres termes, il traduit mot à mot, il reformule, il synthétise des parties de dialogue, il omet quelques mots, il ajoute de courtes phrases ou expressions et finalement, il change la ponctuation de temps à autre. Mais la stratégie la plus récurrente dans *Silences* est la traduction mot à mot. En effet, l'autotraducteur respecte aussi les temps verbaux qui apparaissent dans l'original, par exemple le passé simple, qui est plus commun en italien qu'en français.

Exemple :

Texte en italien	Texte en français
Il coro: Era un mattino come gli altri.	Une femme. C'était un matin comme les autres.
Un uomo: Tutt'ad un tratto...	Un homme. Puis, tout à coup...
Una donna: Tutt'ad un tratto all'orizzonte...	Une femme. Tout à coup à l'horizon...

Un uomo: Il cielo.	Un homme. Le ciel !
Una donna: Il cielo...	Une femme. Le ciel...
Un uomo: Il cielo <u>sprofondò</u> nelle tenebre.	Tous. Le ciel <u>s'abîma</u> dans les ténèbres.
Una donna: E subito dopo...	Une femme. Et aussitôt...
Il coro: E subito dopo...ci <u>fu</u> una tempesta inaudita.	Tous. Et aussitôt <u>se leva</u> une tempête immonde.
Uno dopo l'altro	Un homme. Les enfants...
Un uomo: I bambini...	Tous. Les enfants <u>se blottirent</u> contre les seins de leurs mères. [...].
Una donna: I bambini <u>si rannicciarono</u> contro i seni delle madri. [...].	
(<i>Non era per noi</i> , Micone, 2005a: 67, notre emphase)	(Micone, <i>Silences</i> , 2004a : 11-12, notre emphase)

Du point de vue du registre linguistique, le texte cible est plus familier que l'original, comme l'illustre le passage suivant (avec l'élimination du « ne » de la négation et la traduction de « ragazze », (filles) par « chicks »).

Exemple :

Teste en italien	Teste en français
Tino: Come on, Laura, come for a ride!	Tino. <i>Come on</i> , Laura ! Viens faire un tour.
Laura: Che macchina! Dove mi porti? Tino: I don't know...basta che si va fuori di qua (<i>accelera</i>).	Laura. Où est-ce qu'on va ? Tino. Je sais pas. <i>As long as we get out of here</i> .
Laura: Attenzione! <u>Non andare</u> troppo veloce.	Laura. <u>Va pas</u> trop vite.

Tino: Le <u>ragazze</u> ...tutte le stesse. Always scared. [...].	Tino. <i>You chicks are always afraid</i> . [...].
(Micone, <i>Non era per noi</i> , 2005a: 93, notre emphase)	(Micone, <i>Silences</i> , 2004a : 57)

L'ajout le plus marquant réside dans le paratexte où Micone maintient que « [c]ette pièce remplace *Gens du silence* dont l'auteur n'a gardé que quatre courtes scènes remaniées » (Micone, 2004a : 8). Cette affirmation est lourde de significations. En premier lieu, en occultant le fait qu'il s'agit d'une autotraduction, il cache au lecteur québécois le fait que *Silences* est un texte médiatisé par la version italienne. Cette dernière est occultée et fait de *Silences* non pas une rétroautotraduction, mais une réécriture intralinguistique. Il est vrai que *Silences* est publié quelques mois avant qu'*Il fico magico* contenant *Non era per noi*. Toutefois, cela ne change pas le fait que le premier soit une autotraduction. En deuxième lieu, en décidant que cette nouvelle version annule la précédente, Micone affirme son agentivité d'auteur tout en mettant complètement sous le boisseau son travail de traducteur et, par conséquent, le rôle joué par la traduction. Le fait d'occulter le passage par la traduction en italien donne à penser que Micone veut qu'au Québec (et au Canada aussi) ses pièces gardent leur statut d'œuvres littéraires originales, alors qu'en Italie, elles peuvent être qualifiées d'(auto)traductions, car on ne traduit que les ouvrages de prestige qui, en s'incorporant au canon national, peuvent enrichir son capital littéraire.

6.2.2. De *Il ritorno* et *Una donna* à *Migrances suivi de Una donna*

Dans les deuxième et troisième autotraductions de l'italien vers le français, soit de *Il ritorno* et *Una donna* devenues *Migrances suivi de una donna*, Micone recourt encore une fois aux mêmes stratégies de traduction, soit une autotraduction presque mot à mot, où apparaissent quelques rares omissions, ajouts, déplacements et reformulations. Tout comme dans le paratexte de *Silences*, Micone informe le lecteur francophone du fait que *Migrances suivi de una donna* est une réécriture en profondeur de *Déjà l'agonie* et d'*Addolorata*. Il cache de nouveau l'existence d'une version en langue italienne.

Exemple :

Texte en italien	Texte en français
<p>Luigi: [...]. Qui davanti, ecco la cucina con in mezzo il vecchio tavolo sul quale mi servì una cena succulenta di riso e lenticchie esattamente tre mesi fa; a destra, questa camera senza finestre dove giace un vecchio materasso è la prova irrefutabile della sua sincera e commovente conversione alla povertà; e qui, a sinistra, questo divano sbilenco di stile Emmaüs piange la perdita dei suoi cuscini dilaniati da roditori transculturali delle nostre fogne cosmopolite. (<i>in francese</i>) C'est votre boudoir, Madame! [...].</p> <p>(Micone, <i>Il ritorno</i>, 2005a : 122)</p>	<p>Luigi : [...]. Voici donc, devant nous, la cuisine et la table vermoulue où nous prîmes, en tête-à-tête, un succulent repas de riz et de lentilles, il y a exactement cinquante-six jours. Et à droite, cette chambre sans fenêtres, où gît, à même le plancher, ce vieux matelas laminé, est la preuve irréfutable de ta sincère autant qu'émouvante conversion à la pauvreté. Enfin, ici à gauche, ce divan bancal, du plus pur style Emmaüs, pleure la perte d'un de ses coussins déchiquetés par des rongeurs transculturels de nos égouts cosmopolites. C'est ton salon, ma chérie !</p> <p>(Micone, <i>Migrances</i>, 2005b :29)</p>

Pour résumer, l'analyse comparative de la trilogie nous apprend que le travail autotraductif de Micone repose sur deux stratégies : l'autotraduction mot à mot d'un côté,

et la réécriture de l'autre. Nous apprenons aussi que Micone est un autotraducteur a) asymétrique, car il s'autotraduit verticalement, c'est-à-dire entre deux langues n'ayant pas le même poids sur la scène mondiale ; b) exogène ou migrateur (lorsqu'il s'autotraduit de l'italien vers le français), c'est-à-dire un autotraducteur qui écrit dans la langue adoptée à la suite d'une migration (par contre, il n'est pas endogène, car il n'expérimente pas l'autotraduction du français vers l'anglais), et enfin c) « rétroexogène » (lorsqu'il s'autotraduit du français vers l'italien). Par ce terme, nous entendons tout individu qui s'autotraduit vers sa langue maternelle, en partant d'une langue adoptée en conséquence d'une migration. En revanche, ses autotraductions sont tantôt différées, tantôt simultanées. Différées, car Micone commence à s'autotraduire vers l'italien environ dix ans après la parution de *Trilogie*, tandis qu'il se rétroautotraduit vers le français presque en même temps qu'il se traduit vers l'italien. De plus, ses autotraductions sont à la fois ouvertes et couvertes. Ouvertes, car il annonce, dans la version en langue italienne, qu'il s'agit d'une autotraduction. Par contre, il cache cette information dans ses autotraduction visant le lectorat québécois. Pour conclure, chez Micone, la réécriture change la configuration finale de la pièce, du moins la forme sur le plan esthétique.

7. RÉFLEXION SUR L'ŒUVRE MICONIENNE DE 1982 À 2005

Dans cette partie, nous replaçons les autotraductions de Micone dans une perspective diachronique plus large comprenant la première édition de sa trilogie publiée dans les années quatre-vingt.

L'analyse des trois versions de la trilogie, publiées à trois moments différents (années 80, 90 et entre 2004/5), montre que les personnages des pièces s'expriment différemment les

uns des autres et conformément à leur genre et génération (d'immigrants) d'appartenance¹⁰⁷. Chaque version brosse le portrait de la communauté italienne à Montréal, laquelle est destinée à devenir une communauté italo-québécoise. Toutefois, la période historique reste invariée. Les personnages non plus ne changent pas, à exception de ceux qui (comme Johnny) sont supprimés, car ils jouent dans des scènes successivement coupées.

Micone privilégie d'abord les dialogues dans des contextes domestiques, puis il favorise plutôt ceux qui se produisent dans des espaces publics (par exemple dans les cafés, au milieu de la rue, pendant les célébrations religieuses, au travail, en conduisant, etc.), pour revenir enfin au milieu familial de manière tout à fait renouvelée. Les personnages, peu importe leur génération, ont réussi à s'intégrer avec succès à la société d'accueil et cela est magistralement représenté par le biais de la langue parlée par chacun. Les textes de Micone deviennent un témoignage sociolinguistique de la langue parlée par les immigrants italiens à Montréal à partir des années soixante-dix. Ces ouvrages sont une photographie instantanée de la construction (selon le genre et la génération) du métrolinguisme des immigrants italiens, mais à Montréal seulement. L'hétérolinguisme - construit au fur et à mesure par les textes source et cible de Micone - permet d'explorer comment les personnages utilisent toutes leurs ressources linguistiques au quotidien, comment ils décrivent et pratiquent leurs langues, et non moins, comment la maîtrise de la, ou bien, des langues influence la réussite sociale dans une province comme le Québec, au sein d'un

¹⁰⁷ Dans les textes de Micone, la 1^e génération d'immigrés parle italien vernaculaire et italien standard à la maison, anglais au travail et rarement français en public. La 2^e génération d'immigrés (les hommes) avant la Loi 101 parle italien vernaculaire et italien standard à la maison, anglais à l'école, français standard et joual en public et un peu d'espagnol. C'est la génération la plus affectée par l'alternance/mélange codique. La 2^e génération d'immigrées (les femmes) avant la Loi 101 parle italien vernaculaire et italien standard à la maison, français standard et joual à l'école, anglais très rarement et espagnol occasionnellement. Après la Loi 101, les immigrants de 2^e génération (les hommes) ont été obligés de faire leurs études en français. Cela a amené à une 3^e génération où le français est devenu la "métrolingua franca" du Québec (et non l'anglais). Il s'agit d'un français de ville, contaminé par un vocabulaire et un accent étrangers.

pays officiellement bilingue comme le Canada. Ici, les ressources correspondent aux codes linguistiques différents, aux trajectoires personnelles, à l'espace, aux répertoires personnels, etc., comment ils se manifestent dans la communication de tous les jours et dans les espaces sociaux. Les exemples qui suivent montrent comment Micone dessine l'évolution sociolinguistique de chaque génération, de l'emploi d'un français familier (par moments joualisant), jusqu'au français standard adopté indiscernablement par tous, en passant par le vernaculaire, l'alternance et le mélange codiques et l'hybridité linguistique.

Exemple¹⁰⁸ :

La voix d'Antonio : « Docteur, vous comprenez...si j'aurais su...était habillée comme une grande dame avec des souliers qui m'arrivaient aux genoux...avait l'air d'une vraie actrice... »

[...]

*Chère Anna, j'envoie une photo de ce que j'ai mangé dimanche passé. Montre-la à Peppe et à Tino et dis-y qu'ici chaque jour c'est dimanche, surtout le samedi soir. Je mets beaucoup d'argent de côté. Je gagne déjà 60\$ par semaine et j'en mets 120 à la banque... 120 par mois. Ma santé est très bonne et je fais beaucoup d'overtime, moitié pour le boss et moitié pour moi. Ici, quand on fait de l'overtime ça veut dire que le boss t'aime beaucoup. [...]. (Micone, *Gens du silence*, 1982 : 31-33, notre emphase)*

¹⁰⁸ Les extraits qui suivent ne seront pas affichés sous la forme d'un tableau, car il ne s'agit pas d'une analyse des stratégies et/ou des modalités de traduction.

Antonio : Docteur, vous comprendrez...je pouvais pas savoir, elle était habillée comme une grande dame. Avec des souliers qui m'arrivaient aux genoux...Elle avait l'air d'une vraie actrice...Est-ce que c'est grave, docteur ?

[...]

« Chère Anna, je t'envoie une photo de ce que j'ai mangé dimanche passé. Montre-la à Peppe et à Tino. Dis-leur qu'ici chaque jour, c'est dimanche. Je mets beaucoup d'argent de côté. Je gagne déjà 40\$ par semaine, et j'en mets 20 à la banque. Ma santé est très bonne et je fais beaucoup de temps supplémentaires : moitié pour le patron moitié pour moi ». [...]. (Micone, *Gens du silence* dans *Trilogia*, 1996a : 35-36, notre emphase)

Alberto : Era vestita come una gran signora. Sembrava un'attrice per quanto era bella.

[...].

Cara Giulia, ti mando una fotografia, anche se non è tanto chiara, di quello che abbiamo mangiato domenica scorsa. Fuori c'era una tempesta di neve che non puoi nemmeno immaginare. Io sono di profilo. Sono quello in canottiera. Nell'ultima lettera mi sono spiegato male : volevo dire che i ricchi di qua parlano spesso di quando erano poveri e che, se in Italia non ne parlano mai, è perché sono ricchi da sempre. [...]. (Micone, *Non era per noi* dans *Il fico magico*, 2005a : 70-71, notre emphase)

Alberto : Si vous l'aviez vue, docteur... elle était habillée comme une grande dame.

Jamais j'aurais pensé...

[...].

Chère Giulia,

Dans la dernière lettre, je me suis mal expliqué : j'ai dit que les riches d'ici parlent souvent du temps où ils étaient pauvres et que, si chez nous ils n'en parlent jamais, c'est parce qu'ils sont riches depuis toujours. C'est ça ce que je voulais dire. [...]. (Micone, *Silences*, 2004a :18-19, notre emphase)

La comparaison de ces quatre extraits nous montre comment le protagoniste Alberto (ouvrier et immigré de première génération) passe d'un français familier, caractérisé par des abréviations, des omissions, des fautes grammaticales et du mélange codique, à un italien ainsi qu'à un français beaucoup plus standards. Ainsi Micone adapte la langue au moment historique où la pièce est publiée et surtout à son public cible.

Voici maintenant de divers extraits décrivant la langue des immigrés de deuxième génération, tirés des différentes versions d'*Addolorata*, selon leur année de parution. Rappelons que c'est la langue des personnages qui est mise à jour, et non le contexte historique. Cela a pour effet le non-dépaysement des lecteurs de l'époque contemporaine.

Exemple :

Johnny : J'sais pas si on devrait. J'ai peur.

Lolita : Peur de quoi ?

Johnny : J'ai pas de travail.

Lolita : Je vas travailler, moi. Aie pas peur, Johnny.

Johnny : Les fins de semaine à la Baie, c'est pas beaucoup. On devrait attendre. *Fuck, I'm really afraid.* On devrait attendre. Les invitations sont pas encore parties... I est pas trop tard. (Micone, *Addolorata*, 1984 : 36-37, notre emphase)

Jimmy : I've known you for a year now, and suddenly I realize something. T'es le seul Italien que je connais qui parle une langue à la fois. You're really something.

Gianni : J'aime pas mélanger les langues.

[...].

Jimmy : Alors t'as caché que t'es italien.

Gianni : Une fois, à Rome, parce que j'avais honte de parler le calabrais.

Jimmy : (*il rit*). You're really something. Then, how can you be Italian and not speak like me and my friends speak. Eh ? Explique-moi ça.

Gianni : Mais je le parle, l'anglais.

Jimmy : Qu'est-ce qui te fait penser qu'on parle anglais, christ ? You're really something, you know. What I mean is that, you don't talk like me, Nino, Tony... Nous, on parle pas comme toi, comme quand je dis à ma sœur : « Hey, Carmelina (Il prononce Carmelina à l'anglaise.) What's that ? Es-tu folle ? Me, I don't eat zucchini cù l'aglio. » That's how we talk when we are together. Well, you can't say it's French ; it's certainly not Italian ; it's not even English. C'est quoi tu penses ? Tu le sais pas, hein ? Well, it

doesn't matter. What's important is that when we speak, no matter what words we use, we feel different. [...]. (Micone, *Addolorata* dans *Trilogia*, 1996a : 111-113, notre emphase)

Dolores : Parlo quattro lingue ! Wow ! Son sicura che se Johnny sapesse quattro lingue avrebbe meno paura di sposarsi... Che fortuna sapere tante lingue ! Posso parlare inglese coi cugini, francese coi vicini, italiano coi parenti e spagnolo coi clienti. Con le mie quattro lingue, posso guardare i cartoons in inglese, les bandes dessinées in francese, leggere i fotoromanzi e cantare *Guantanamera*. (Micone, *Una donna*, 2005a : 144, notre emphase)

Dolores : Quatre langues ! Je parle quatre langues ! Avec autant de langues, je peux me marier sans crainte. Avec mes quatre langues, je peux parler l'anglais avec mes cousins et le français avec mes voisins, l'italien avec ma mère et chanter *Guantanamera*. (Micone, *Una donna* dans *Migrances suivi de una donna*, 2005b : 62, notre emphase)

Dans ces passages, les interlocuteurs sont des immigrants de deuxième génération s'exprimant dans une langue marquée par l'alternance codique dans des milieux publics (le café et à l'école). La scène qui représente le mieux l'hybridité linguistique des immigrants de deuxième génération, soit le dialogue entre Jimmy et Gianni, est supprimée dans les autotraductions, peut-

être parce qu'elle donne une image caricaturale des Italiens. Toutefois, Micone continue de reproduire de manière plus sobre l'atmosphère plurilingue et multiculturelle qui entoure les personnages.

L'extrait suivant tiré des trois versions de *Déjà l'agonie* décrit la langue des immigrés de troisième génération.

Exemple :

Luigi : J'aimerais ça caresser ton ventre et écouter le cœur du bébé. [...]. Qu'est-ce qu'on va faire quand le bébé sera là ?

Danielle : Déménager ! Avant qu'il arrive. Je ne veux pas qu'il grandisse dans ce quartier.

[...].

Je ne me sens pas à l'aise dans ce quartier. J'ai l'impression de vivre à l'étranger. Des Grecs en face, des Haïtiens en arrière, des Italiens de chaque côté...tout ça, dans un quartier portugais !

Luigi : C'est ça Montréal. Tu es mieux de t'y faire, parce que ça va être de plus en plus comme ça.

[Quelques scènes plus tard, lorsqu'ils ont eu Nino, leur enfant :]

Nino : Maman me l'avait dit de ne pas venir. Je ne sais pas où aller, moi. Qu'est-ce que tu fais ? Tu m'avais promis de ne jamais me laisser seul. Je ne sais pas où aller. Les rues sont toutes pareilles. Je ne veux plus marcher sur ces pierres. Elles font tellement de bruit. Ça résonne partout. Ces maisons me font peur. On dirait des crânes géants avec leurs portes et leurs fenêtres défoncées. (Micone, *Déjà l'agonie*, 1988 : 51-57)

Luigi : J'aimerais ça caresser ton ventre et écouter le cœur du bébé. [...]. Qu'est-ce qu'on va faire quand le bébé sera là ?

Danielle : Déménager ! Avant qu'il arrive. Je ne veux pas qu'il grandisse dans ce quartier.

[...].

Je ne me sens pas à l'aise dans ce quartier. J'ai l'impression de vivre à l'étranger. Des Grecs en face, des Haïtiens en arrière, des Italiens de chaque côté...tout ça, dans un quartier portugais !

Luigi : C'est ça Montréal. Tu es mieux de t'y faire, parce que ça va être de plus en plus comme ça.

[Quelques scènes plus tard, lorsqu'ils ont eu Nino, leur enfant :]

Nino : Mamam me l'avait dit de ne pas venir. Je sais pas où aller, moi. Qu'est-ce que tu fais ? Tu m'avais promis de ne jamais me laisser seul. Je sais pas où aller. Les rues sont toutes pareilles. Je veux plus marcher sur ces pierres. Elles font tellement de bruit. Ça résonne partout. Ces maisons me font peur. On dirait des crânes géants avec leurs portes et leurs fenêtres défoncées. (Micone, *Déjà l'agonie* dans *Trilogia*, 1996a : 196-197 et 202)

Luigi : Fammi accarezzare il tuo ventre e ascoltare il cuore del bambino...

Danielle : Dobbiamo cambiare casa...dobbiamo cambiare quartiere...il mio bambino non deve nascere in questo squallore.

[...].

Non sopporto più i fischi di emigranti in fregola...né questa puzza di rosticcerie greche...non ne posso più di comprare il pesce da un portoghese, la frutta da un italiano e i fiori da un cinese e farmi parlare in inglese...solo in inglese. Voglio che mio figlio cresca tra i quebecchesi...tra veri quebecchesi.

[Quelques scènes plus tard, lorsqu'ils ont eu Nino, leur enfant :]

Nino : Voglio partire...non voglio più restare qua...non ne posso più di questo paese abbandonato...di questo silenzio di morte...di queste case : sembrano dei teschi giganti con quelle porte e finestre sventrate...voglio ritornare a casa...ritrovare i miei amici...dov'è mio padre ?... se non vuol tornare con me, me ne vado da solo... (Micone, *Il ritorno dans Il fico magico*, 2005a : 122-123)

Luigi : Fais-moi caresser ton ventre et écouter le cœur du bébé.

Danielle : Il faut déménager...il faut changer de quartier...je veux pas que mon bébé naisse dans ce taudis.

[...].

Je ne supporte plus cette odeur écoeurante des rôtisseries, j'en ai assez de me faire siffler dans la rue par des immigrants en rut, d'acheter le poisson chez un Portugais, les fruits

chez un Italien, les fleurs chez un Chinois et de me faire parler en anglais... toujours en anglais. Je veux que mon enfant grandisse parmi des Québécois... de vrais Québécois.

[Quelques scènes plus tard, lorsqu'ils ont eu Nino, leur enfant :]

Nino : Je veux m'en aller... je veux plus rester ici... j'en peux plus de ce village abandonné, de ce silence de mort, de ces maisons : on dirait des crânes géants avec leurs portes et leurs fenêtres défoncées... je veux rentrer chez moi... retrouver mes amis... j'ai personne ici... où est mon père ?... s'il veut pas rentrer avec moi, je vais partir tout seul...

(Micone, *Migrances* dans *Migrances suivi de Una donna*, 2005b : 29-31)

Dans ces extraits, le français utilisé est toujours standard, ce qui semble suggérer la réussite du processus intégratif des immigrants italiens à Montréal et la peur déjouée des Québécois de contaminer leur identité encore fragile. L'emploi constant du français suggère que les étrangers ne mettent pas en danger ni ne flétrissent l'unité linguistique de la Province. Bien au contraire, ils en promeuvent la créativité et l'originalité.

8. CONCLUSION

Contrairement aux rétroautotraductions vers le français, dans les autotraductions vers l'italien, Micone garde l'hybridité linguistique (comme en témoigne la présence du dictionnaire terminologique), bien que la quantité de termes et d'expressions hybrides ne soit pas exorbitante. Pourquoi gomme-t-il l'hybridité linguistique dans ses rétroautotraductions vers le français alors qu'il essaie de conserver ce trait dans les versions italiennes ? D'après nous, l'autotraduction vers le français vise à réactualiser la condition des immigrants au Québec, lesquels ont réussi, au fil du temps, à s'intégrer culturellement et linguistiquement. Par contre, la version italienne est

destinée à transiter tantôt dans le champ de la littérature de migration en traduction, tantôt dans le domaine plus vaste des études culturelles italiennes (études de migration). Par conséquent, la valeur des autotraductions miconiennes vers l'italien nous semble essentiellement sociolittéraire, culturelle, politique et traductologique. En revanche, lorsque nous lisons les rétroautotraductions en français publiées en 2005, nous comprenons que l'italianité de Micone, qui était la source d'une insécurité linguistique, devient un point de départ pour reformuler l'intégration sociale de manière égalitaire et participative. Elle permet de montrer les effets positifs de l'application de la Loi 101, surtout sur les immigrants. En effet, du point de vue linguistique, on note que Micone gomme presque complètement les termes en italien présents dans le texte de départ, à quelques exceptions près, soit les noms des personnages. Le plurilinguisme et le multiculturalisme caractérisant sa trilogie originale sont transmis autrement, ce qui vient corroborer en partie la conclusion de Baldo. Bien que les ouvrages de Micone soient publiés en français, l'italien constitue la 'charpente' syntaxique de toute l'écriture, sa visée étant de faire parler en français les immigrants sur scène. Même si les personnages s'expriment en utilisant des signes linguistiques français, en réalité ils parlent italien en français, leur langue étant dépourvue de toute expression française idiomatique et figée.

L'analyse des autotraductions miconiennes montre que Micone ne transite pas d'un genre littéraire à l'autre en relation avec les événements sociohistoriques. Il reste plus attaché au genre théâtral, car il le considère comme le plus adéquat à transmettre, par le biais de la vraisemblance, les vicissitudes des immigrants italiens à Montréal. En revanche, Micone occupe des positions différentes dans les champs littéraires italien et québécois. Alors qu'en Italie il est connu en tant qu'écrivain et autotraducteur, au Québec et au Canada, son nom est le plus souvent associé à l'écriture de migration et moins à la traduction.

Par rapport aux résultats de l'analyse de Baldo, voici nos considérations. Du point de vue linguistique, notre étude confirme que les autotraductions vers l'italien de Micone gardent l'hybridité linguistique. De plus, l'analyse en profondeur et non seulement paratextuelle (comme celle de Baldo) des autotraductions miconiennes montre que celles-ci ne concordent pas avec le message que Cosmo Iannone Editore veut transmettre au lectorat italien, aux niveaux tant paratextuel que textuel. Micone ne rêve pas d'une vie en Italie. En effet, du point de vue des contenus, ses textes n'idéalisent pas l'Italie, mais ils semblent plutôt garder leur signification originale, soit l'impossibilité d'un retour au pays natal. Comment est-il possible de garantir le sens d'un ouvrage original alors que les mots, les expressions, les situations employés en traduction changent ? Peut-on garder le *skopos* du texte original tout en lui donnant une nouvelle cohérence ? Selon nous, malgré les modifications à la structure diégétique, Micone reste fidèle au *skopos* et au message de ses textes de départ. Ce qui change vraiment, c'est la langue parlée par ses personnages, laquelle se transforme au gré des différentes versions publiées. Cela nous donne à penser que Micone cherche surtout à rester fidèle à la réalité sociolinguistique dont il s'inspire au moment où il écrit ou réécrit ses textes. Par ailleurs, dans ses autotraductions, Micone emploie des stratégies de traduction assez classiques. Il recourt à la traduction mot-à-mot, à la reformulation et à la réécriture. Nous avons également constaté que dans ses autotraductions vers l'italien, Micone tend 1) à privilégier des termes qui partagent la même racine en français et en italien (caractéristique expérimentée et peaufinée dans ses traductions-adaptations), et 2) à conserver un peu plus l'hybridité linguistique. En outre, nous avons noté que, contrairement à sa pratique de traducteur, où il réussit à se détacher de l'original et à jouer avec la langue, en qualité d'autotraducteur, Micone reste proche des textes originaux, fidèle à sa vision de la migration, attaché au théâtre réaliste et intéressé à la problématique de la langue.

Malgré tout, les dispositions acquises durant sa carrière d'écrivain se reflètent dans son travail d'autotraducteur.

En ce qui a trait à la réception, on a vu qu'en Italie les textes de Micone participent au rapatriement littéraire des auteurs émigrés, lequel vise clairement à renforcer le canon littéraire domestique par le biais des études culturelles. Les considérations de Robert S. Dombroski (1998 : 13) ainsi que de Gnisci (1999) appuient ce postulat. Le premier critique souligne l'absence de réflexion sur l'identité culturelle de la part des universitaires italiens. Le deuxième, par contre, explique que l'Italie s'est vite intéressée aux littératures mineures publiées à l'étranger, qu'elle a importé cette littérature par la traduction, mais que son intérêt envers les auteurs italiens qui ont écrit sur ces thèmes n'est que récent. Pour Gnisci, ce 'retard' reflète le fait que la société italienne peine à reconnaître son histoire, même très brève, de pays colonisateur, c'est-à-dire son passé colonial en Afrique sous la dictature fasciste (voir aussi Lombardi-Diop & Romeo, 2012). Vanessa Maher (1996) va plus loin en soutenant que : « [a] sort of collective amnesia has swallowed up the experience of Italian emigration, of Italian colonialism, of Fascism, the knowledge of the complexity of Italian society itself » (Maher, 1996 : 168). Cette « amnésie collective » a empêché la société italienne de reconnaître dans les mouvements migratoires, ainsi que dans les diasporas qui ont marqué son histoire, la conséquence directe de la déchéance engendrée par l'échec de ses velléités coloniales. Gnisci ajoute que cette myopie est entretenue par un facteur linguistique, soit le fait que l'italien, contrairement aux langues des autres anciennes puissances coloniales, n'est pas parlé en dehors des frontières nationales (à quelques exceptions près, comme dans le canton suisse du Tessin et en Istrie par exemple). Or il affirme que c'est justement par la production de textes racontant la migration que l'Italie peut contribuer à l'enrichissement local et extraterritorial du canon

littéraire et des études culturelles. L'appel lancé par Gnisci et Maher semble avoir été entendu par quelques maisons d'édition, dont Cosmo Iannone Editore, Kolibris Edizioni, Besa Editrice, etc. Financées par des fonds régionaux, nationaux, européens (Negro, 2010) ou internationaux¹⁰⁹, ces maisons d'édition ont contribué à renouveler le canon littéraire et favorisé le processus de « créolisation¹¹⁰ » (Gnisci, 2003) de l'Italie.

En revanche, la réception au Québec/Canada des autotraductions miconiennes est différente. Celles-ci ne contribuent pas au discours sur l'autotraduction, car Micone lui-même cache cette information. Soit il ne voit pas de différence entre original et autotraduction, soit il veut que sa trilogie reste une œuvre originale et non une traduction aux yeux des lecteurs francophones, et ce afin de s'assurer une place plus durable dans le champ littéraire du Québec. Nous reviendrons sur ce point dans la conclusion.

Un autre aspect intéressant, c'est qu'il fait preuve d'une plus grande agentivité. À la question de l'agentivité de l'écrivain autotraducteur se rattache celle de l'éthique, soit de la responsabilité du traducteur envers l'original et l'auteur. Si, d'une part, il ne doit pas se préoccuper de garder sa présence dans le texte d'arrivée puisqu'il en est l'auteur, d'autre part il doit s'assurer que malgré sa liberté de traduction, la visée, la culture et l'esthétique de l'original soient respectées.

Enfin, comme nous avons pu le constater, l'étude ponctuelle des autotraductions du français vers l'italien, des autotraductions² ainsi que la relecture diachronique de sa trilogie

¹⁰⁹ Cosmo Iannone Editore a réalisé les traductions en italien de *Le figuier enchanté* (1992) et de la trilogie théâtrale composée entre 1982 et 1988, grâce à la contribution du Conseil des arts du Canada.

¹¹⁰ Gnisci entend le terme « créolisation » à la manière d'Édouard Glissant (1995), dans le sens que les éléments hétérogènes s'intervalorisent. Toutes les cultures sont en contact et s'influencent de manière réciproque et féconde. Enfin, la créolisation ne vise pas la formation d'une identité fixe, mais d'une plus *in fieri* qui change constamment.

analysée sur trois décennies ont démontré que la quête identitaire liée à l'expérience migratoire perd progressivement son importance. Elle ne reste qu'un sujet, d'ailleurs extraordinairement maîtrisé par l'écrivain-traducteur, qui fait place à la construction de la trajectoire linguistique des Italiens installés à Montréal, thème qui touche les cordes sensibles des Québécois. Ainsi Micone montre à une province et à une nation entière que la question de langue concerne tous les Québécois, quelles que soient leurs origines.

CONCLUSION

1. RÉSUMÉ

Dans cette thèse, nous avons exploré la trajectoire littéraire de Marco Micone selon trois étapes correspondant respectivement à des pratiques d'écriture, de traduction-adaptation, puis d'autotraduction. Au fil de ce travail, nous avons tenté de mieux comprendre la relation que cet écrivain-traducteur entretient avec les champs et les élites littéraires québécois et italiens, ainsi que son habitus. Deux hypothèses sous-tendaient notre démarche : 1) le statut de migrant a influencé le positionnement ainsi que la trajectoire de cet agent dans le champ littéraire québécois et vis-à-vis des élites ; 2) l'étude de cette trajectoire très particulière contribue à faire ressortir les tensions et les enjeux qui ont traversé le champ littéraire québécois entre 1982 et 2008.

Nous espérons avoir montré, dans cette étude, que les perspectives diachroniques prenant en compte la totalité de la production en liant les pratiques de création aux pratiques de traduction, et sociologique, qui inscrit ces pratiques dans ce champ littéraire, offraient un éclairage nouveau, à la fois sur les prises de position scripturales de Micone et sur le champ littéraire québécois.

Le premier chapitre a expliqué les caractéristiques et les forces de l'approche sociographique. Cette démarche est focalisée sur l'agent et ses ouvrages, sur la formation de sa trajectoire individuelle et socioprofessionnelle résultant de l'interaction entre histoires sociale et individuelle. Ainsi, selon cette démarche, l'expérience migratoire n'est pas le point de départ

de toute exégèse textuelle. D'où le traitement de la notice biographique miconienne de manière assez tangentielle. Par l'adoption de l'approche sociographique, nous avons tenté d'expliquer la manière dont les contextes socioculturel, littéraire, politique, historique et linguistique influencent la trajectoire professionnelle de Micone.

Le deuxième chapitre porte sur les ouvrages originaux réalisés par Micone. Celui-ci amorce son projet d'écriture en 1982 alors que le Québec est déjà bien entré dans la modernité. La Révolution tranquille des années soixante avait investi les sphères politique, sociale, économique, culturelle et linguistique de la Province qui s'était alors donné pour mandat la définition de sa propre identité. L'affirmation du français comme langue officielle et le recours au joual comme langue d'expression littéraire surtout au théâtre participaient de cette construction identitaire. Si le théâtre des années soixante et soixante-dix était sociopolitiquement engagé et caractérisé par la quête identitaire collective, celui des années quatre-vingt affiche des changements importants. Il perd sa fonction nationaliste et devient plus créatif, autoréférentiel et autoreprésentatif (Godin & Lafon, 1999). Vers la fin des années quatre-vingt (Godin & Lafon, 1999), la quête identitaire commence à se faire plus individuelle et de nouvelles sphères plus intimes, comme la famille, la sexualité, l'amour et la mort (voir Lafon, 2001), commencent à être explorées. Toutefois, elles ne s'exprimeront pleinement que dans les années quatre-vingt-dix. Parmi ces expérimentations, « un discours social ressurgit [...] chez certains metteurs en scène [...], mais de façon ni constante ni fortement articulée » (Lafon, 2001 : 231). Micone s'inscrit dans cette ligne théâtrale, à mi-chemin entre l'engagement politique, linguistique et socioculturel du théâtre des années soixante-dix et les expérimentations de celui des années quatre-vingt. Dans ses pièces, il raconte l'histoire de la migration italienne

vécue par trois générations différentes. Les thèmes qu'il aborde sont le déracinement, la difficulté de s'adapter à la société d'arrivée, la schizophrénie linguistique, l'hybridité culturelle et linguistique, la tentative d'échapper à l'assimilation, la formation au fil du temps de la culture immigrée, le multilinguisme, le plurilinguisme, etc. Micone fait office de précurseur du théâtre québécois axé sur la migration et conteste en même temps l'image stéréotypée des immigrants italiens comme des voleurs de job, de langue et de logements. Il élabore dans ses pièces de théâtre, son poème et son essai biofictionnel, la langue et la culture d'une population de migrants destinées à redessiner les traits d'une ville qu'elle partage avec d'autres immigrants et les Québécois de souche. Son œuvre offre une réflexion sur le concept d'identité migrante, sur la fonction et l'avenir de cette identité. Elle encourage aussi une nouvelle façon, assez prismatique et créative, de concevoir l'italianité.

Le troisième chapitre se concentre sur la deuxième étape de l'écriture miconienne, c'est-à-dire la traduction-adaptation. Cette phase débute alors qu'il publie son dernier ouvrage en tant qu'écrivain. Dans ce chapitre, nous avons exploré les dynamiques sociale et individuelle qui ont influencé sa manière de traduire et d'adapter des pièces provenant surtout du répertoire littéraire italien. En analysant sa trajectoire de traducteur-adaptateur dans un laps de temps qui va de 1992 jusqu'à 2008, nous avons découvert que son travail illustre plusieurs changements survenus au sein du théâtre québécois et canadien après 1991, en termes de sujets envisagés, mais surtout de style et d'emploi de la langue. L'interdépendance entre ce nouveau théâtre québécois post-identitaire et le travail d'adaptation théâtrale de Micone est très profonde. C'est au cours de cette période qu'il développe une stratégie de traduction de nature ludique qui fait remonter en surface toute la créativité expérimentée en tant qu'écrivain-démiurge. Cette stratégie de

traduction révèle son talent de traducteur créatif et hétérologue. Micone n'a pas reçu de formation en traduction. C'est l'expérience qui façonne sa pratique à un point tel qu'aujourd'hui il compte à son actif plus de traductions-adaptations que d'ouvrages originaux. Cette expérience encourage Micone à réfléchir à cette forme « autre » d'écriture : elle le sensibilise à l'importance de prendre en compte le public cible et l'amène à s'exprimer avec humour en éludant le didactisme et le pédantisme.

Le quatrième chapitre correspond à l'étape finale de son écriture, laquelle marque à la fois le retour aux pièces théâtrales portant sur la migration et l'ouverture sur un autre champ littéraire. Micone reprend en main sa trilogie (qu'il a d'ailleurs retravaillée légèrement en 1991 et plus lourdement en 1996) comme s'il était à la recherche de l'œuvre définitive à même de le représenter dans les champs littéraires premièrement québécois, et puis italien. S'agit-il de perfectionnisme, d'insécurité professionnelle ou tout simplement de circonstances qui l'ont amené à retravailler ses pièces ? Les trois hypothèses sont également plausibles. Tout donnerait à penser que les modifications apportées à sa trilogie trouvent leur origine dans sa volonté de ne pas faire vieillir ses textes très ancrés dans la réalité sociale et nécessitant de constantes mises à jour. Le premier engagement en tant qu'autotraducteur naît de manière fortuite, encouragé d'une part par l'essor, en Italie, des études culturelles qui ont promu le « retour littéraire » d'écrivains d'origine italienne connus ailleurs. D'autre part, Micone semble voir dans la possibilité de retravailler ultérieurement sa trilogie, à l'aube du nouveau siècle, l'occasion d'actualiser l'histoire de la migration italienne, de la transformer en une expérience universelle et, finalement, de l'adapter aux exigences des codes d'écriture du moment. L'autotraduction est tantôt le prolongement d'une expertise façonnée auparavant au moyen de la traduction et de

l'adaptation, tantôt une expérience de retour vers la langue maternelle. Finalement, le voyage de sa trilogie sur la migration commencé en 1982 se clôt sur lui-même en 2005. Ses créations hélicoïdales narrant la déperdition, la fragmentation et le voyage passent d'une écriture de contestation à une analyse sociolinguistique du processus migratoire.

Nous espérons que cette recherche a apporté une nouvelle interprétation des ouvrages ainsi que de la trajectoire socioprofessionnelle de Micone. L'exploration de son habitus, en relation avec les dynamiques des champs littéraires québécois et italien, nous a permis de montrer qu'une lecture sociologique est essentielle à la compréhension de cet auteur polyvalent et, surtout, des répercussions de son engagement dans le champ littéraire québécois. Cependant, en se limitant à l'étude de cas d'un seul auteur, notre recherche n'offre pas une réflexion plus générale sur l'expression sociolittéraire de la migration italienne au Québec et au Canada. Notre étude n'a pas abordé, par exemple, la réception de l'œuvre miconienne dans la communauté italo-québécoise. Il aurait été intéressant aussi d'interroger d'autres figures littéraires canadiennes issues de la migration italienne, par exemple l'écrivain-traducteur Antonio D'Alfonso. Nous aurions pu comparer l'hétérolinguisme des écrivains-traducteurs œuvrant hors Québec avec celui de Micone afin de mieux déterminer leurs différences et leurs points de recoupement.

2. RÉFLEXIONS À PARTIR DE L'ANALYSE DE LA TRAJECTOIRE MICONIENNE

La trajectoire littéraire de Micone débute, en fait, en 1973 avec l'écriture d'un mémoire de maîtrise sur le dramaturge québécois Marcel Dubé. Sa passion pour la littérature ainsi que pour le théâtre réaliste l'accompagnent quotidiennement dans sa profession d'enseignant au

Cégep Vanier, école anglophone fréquentée majoritairement par des fils d'immigrés d'origine italienne. Sa profession d'éducateur a toujours été associée à l'engagement politique. Initialement militant pour le Parti québécois et d'orientation sociale-démocrate, Micone commence à s'éloigner quelque peu de la politique après la défaite du Référendum de 1980 sur la souveraineté du Québec. Ce sont des années où, malgré la déception politique, il réussit à briser le silence des immigrants italiens en mettant en scène et en publiant *Gens du silence* (1982). Pour la première fois, la migration apparaît sur la scène québécoise. Quelques années plus tard, trois autres pièces portant sur le même sujet s'ajoutent au répertoire.

Lorsque Micone prend la parole en 1982, le discours ainsi que la critique littéraire sur la migration au Québec n'existent pas encore. Les écrivains issus de la migration et qui écrivent sur ce sujet commenceront à être célébrés à partir du moment où les critiques littéraires et universitaires s'y intéresseront, les réunissant sous la définition d'« écrivains de la migration ». Pour cela, il faut attendre 1986. Cette date correspond à la première tentative de théorisation de l'écriture de migration réalisée par Robert Berrouët-Oriol, ainsi qu'aux premières réflexions politiques en matière de diversité linguistique et culturelle (Helly, 1996). En 1987, la revue *Vice Versa* utilise pour la première fois l'expression « écrivains migrants » (voir Bélair, 2010). À partir de 1990 le discours sur la migration s'intensifie. Il fait l'objet de nombreuses publications de la part de critiques littéraires surtout dans la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix. Nous croyons que la popularité de ce sujet au Québec est strictement liée au discours délivré par le premier ministre Robert Bourassa qui se prononce sur la politique du Québec vis-à-vis de la migration. Il faut mentionner que déjà en 1968, le Québec s'était doté d'un Ministère de l'Immigration et à partir de ce moment-là, il s'était efforcé de faire de la société québécoise une société d'intégration. Toutefois, ce qui établit la différence entre la vision de la migration

pendant les années post Révolution tranquille et celle des années quatre-vingt-dix consiste en une façon distincte de réaliser le projet d'intégration. Dans la publication de l'énoncé de politique en matière d'immigration et d'intégration intitulé *Au Québec. Pour bâtir ensemble*, Bourassa définit la migration au Québec comme un « des défis déterminants pour son avenir » (GdQ, 1990 : 1). Il ajoute :

[q]u'il s'agisse du redressement démographique, de la pérennité du fait français ou de l'adaptation de notre économie aux nouvelles réalités internationales, l'immigration constitue une de nos priorités d'intervention en vue d'édifier une société dynamique, compétitive, ouverte. Par la mise en œuvre d'une politique qui favorise l'intégration des nouveaux arrivants et la participation des Québécois et Québécoises des communautés culturelles, nous entendons assurer leur pleine **contribution à l'enrichissement de notre patrimoine** et, de ce fait, à l'épanouissement et au rayonnement de notre collectivité. Dans le cadre constitutionnel actuel, **nous ne possédons pas tous les pouvoirs nécessaires pour atteindre seuls les objectifs du présent énoncé**. C'est la raison pour laquelle nous cherchons à élargir nos compétences afin d'accroître non seulement notre capacité d'action, mais également l'efficacité de nos interventions. En terminant, **j'invite tous nos concitoyens à épauler le Gouvernement dans la mise en application de sa politique**, afin que le Québec soit encore longtemps à la hauteur de la confiance dont l'honorent tous ceux et celles qui le choisissent comme terre d'accueil. (GdQ - Ministère des Communautés Culturelles et de l'Immigration du Québec - MCCIQ, 1990 : 1, nous soulignons).

On voit comment cette politique valorise et encourage la participation des immigrants à la vie culturelle, politique et économique du Québec. En s'intégrant à la société d'accueil, ceux-ci peuvent contribuer à l'enrichissement du patrimoine québécois, dont la production littéraire fait partie. Afin que ce projet se concrétise, tous les concitoyens sont appelés à collaborer avec le Gouvernement. La référence à l'« enrichissement du patrimoine » nous semble particulièrement intéressante dans la mesure où elle se rattache à la formation du champ de la littérature de migration. D'emblée, l'affleurement d'autant d'ouvrages axés sur l'expérience migratoire, la publication de recherches sur le sujet, et surtout l'unanimité de la pensée critique diffusée par les élites littéraires semblent trouver leur origine dans les salles du gouvernement visant à créer une culture publique commune. Cela n'amoindrit pas la portée littéraire de l'écriture de migration et plus précisément celle de Micone. Toutefois, il nous semble approprié de penser

que le succès des pièces miconiennes, ainsi que de l'écriture de migration en général, dépend non seulement du choix d'un sujet pertinent et très proche de la réalité, mais aussi des contextes historique, sociopolitique et culturel particulièrement favorables. Il est vrai que ses pièces précèdent la diffusion du discours de Bourassa. Toutefois, nos recherches démontrent que la critique littéraire sur Micone (que nous avons résumée dans le deuxième chapitre) n'émerge qu'à partir de la fin des années quatre-vingt-dix, lorsque Micone est déjà passé à une autre forme d'écriture : la traduction pour le théâtre.

Comme nous l'avons avancé ci-dessus, le contexte est très favorable à l'essor de la littérature de migration. Celle-ci fait écho au discours politique du Québec qui en est un de plurilinguisme. Ce discours prône l'ouverture à l'altérité ainsi que l'intégration des immigrants tout en respectant leur spécificité culturelle. Pour éviter l'acculturation, le Gouvernement doit faire preuve d'ouverture à la diversité. C'est peut-être pour cela qu'il encourage la publication d'ouvrages axés sur la migration. L'entrée dans le champ littéraire des écrivains issus de la migration marque une innovation sur les plans thématique, formel, stylistique, linguistique et socioculturel. Cette idée est confirmée, entre autres, par une étude que Karine Bélair (2010) a menée des anthologies de littérature québécoise publiées entre 1994 et 2008, et adoptées dans les cégeps. Sa recherche montre que les institutions d'enseignement s'efforcent de diffuser l'image d'un Québec en dialogue avec l'Autre, ce qui se traduit par un nombre croissant d'écrivains de la migration figurant dans ces anthologies. Or, si, d'une part, cette ouverture offre aux écrivains de la migration l'occasion de mieux diffuser leurs ouvrages et de se tailler une place dans le champ littéraire québécois, d'autre part elle risque de créer un consensus social

vis-à-vis de la littérature de migration¹¹¹. L'invitation de Bourassa à « épauler le Gouvernement dans la mise en application de sa politique » (GdQ - MCCIQ, 1990 : 1), n'est-elle pas une directive politique à faire résonner littérairement (dans notre cas) le Québec comme une terre d'accueil moderne, libérale, respectueuse et vibrante où il vaut la peine d'émigrer ? Le fait que la plupart des textes critiques que nous avons analysés s'attardent sur les mêmes *topoi* (quête identitaire, déperdition linguistique, nostalgie du pays natal, intégration et finalement cohabitation plus au moins harmonieuse avec la société d'accueil) témoigne de la volonté du champ littéraire québécois de s'approprier l'écriture de migration.

Le rapport que Micone entretient pendant les années quatre-vingt avec la politique et les élites littéraires, et conséquemment sa position dans le champ, sont assez controversés. « En militant en faveur d'un Québec français, souverain et ouvert à toutes les cultures [Micone] provoque tous les remous », écrit Lachance (1999 : 1). Déjà à l'époque du premier référendum pour l'indépendance du Québec tenu en 1980,

les médias de la communauté italo-montréalaise s'acharnaient sur lui, n'hésitant pas à le traiter de traître, de lâche et même de fou, au grand dam de son père qui n'appréciait guère que le nom des Micone soit ainsi traîné dans la boue... Son crime ? Marco Micone avait « osé » appuyer publiquement l'indépendance et le mouvement de francisation du Québec. Une hérésie à ce point impardonnable aux yeux de certains des 180.000 Italo-Montréalais-es, que le jeune enseignant de Cégep avait alors dû se cacher à la campagne après avoir reçu des menaces de mort. (Lachance, 1999 : 1)

En enseignant aux fils d'immigrés, Micone se rend compte de l'importance de maîtriser le français au Québec. De cela dépend leur intégration à la société d'accueil et leur succès professionnel. C'est pour cela qu'il appuie la politique linguistique et s'en fait même le défenseur, quitte à subir l'inimitié de ses concitoyens italiens et les reproches familiaux. On peut

¹¹¹ Par cela nous entendons l'interprétation unidirectionnelle des ouvrages de la migration, tous touchant certains thèmes et problématiques.

donc s'attendre à ce que les intellectuels d'origine italienne demeurant au Québec ne militent pas en sa faveur, comme c'est le cas de Filippo Salvatore, ancien professeur à l'Université Concordia (Lachance, 1999 : 1). Ce qui est intéressant, c'est que les concitoyens de Micone ne sont pas solidaires de son travail, ce qui est révélateur de tensions au sein de sa communauté d'appartenance. On peut en déduire que très probablement son public cible est le lecteur québécois de souche.

Micone est favorable à cette politique d'ouverture adoptée par le Québec. Il voit dans la possibilité d'être publié et représenté au théâtre une occasion de mettre à nu les problématiques liées à l'intégration des communautés ethniques à Montréal. Le contenu de ses textes, les sujets envisagés et surtout les tensions linguistiques que ses textes mettent en scène ne visent pas à donner une image édulcorée du Québec, mais à décrire sa réalité. Micone nous semble assez sincère et équilibré dans son traitement des questions socioculturelles et linguistiques. Il affiche autant les points de force que les limites de la politique québécoise. À cette époque, la politique et la littérature sont encore fortement liées. Par conséquent, il n'est pas étonnant que ceux qui se déclarent contre le séparatisme, comme Salvatore, ne voient pas de bon gré la littérature que nous pourrions taxer de « propagandiste » des penseurs du courant opposé (voir Lachance, 1999). Or, le rapport entre Micone et la sphère politique change à partir de 1988. Originellement favorable à la Loi 101, Micone s'en prend au Gouvernement québécois qui, à la suite de la contestation en Cour d'appel de cette mesure législative, ratifie une nouvelle loi désignée sous le nom de Loi 178 (voir Gauvin, 2003 : 30) qui impose le français comme seule langue d'affichage public. Micone se déclare immédiatement contre cette loi qui entrave, selon lui, la notion de liberté d'expression. Rappelons-nous que Micone est professeur dans un cégep anglais où il enseigne la langue et la littérature italiennes. Pourquoi les étudiants d'origine italienne

devraient-ils étudier d'autres langues et cultures si le français est le seul idiome qui garantit le succès professionnel au Québec ? Quel serait l'intérêt de donner des cours sur la langue et la culture italiennes si on ne valorise pas l'importance de la diversité ? Il est bien compréhensible que Micone se détache des idéologies de son parti et qu'il se sente trahi par une politique qui promeut la diversité, mais qui impose le contraire. Quelques mois après, Micone est invité à s'exprimer publiquement à cet égard. Le résultat est surprenant. La lecture publique de *Speak What*, qui apparaîtra en 1989 dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, divise l'opinion publique. Micone écrit un poème palimpseste qui se met en dialogue avec le célèbre poème *Speak White* (1970) de Michèle Lalonde, qui est considéré comme le manifeste mettant « en évidence l'enjeu politique lié à la question linguistique » (Gauvin, 2001 : 19) au Québec. *Speak White* représente donc beaucoup plus qu'un poème classique faisant partie du canon. Ce texte résume l'histoire de la Province, sa quête identitaire et linguistique, sa volonté de se moderniser, son cri de liberté. C'est l'hymne national littéraire du Québec que Micone a indirectement utilisé pour mettre à nu les incohérences de cette province. Les réactions et les polémiques ont été immédiates. Dès la première lecture publique de *Speak What*, plusieurs politiciens, lecteurs et artistes québécois se sont distanciés de Micone (voir Lachance, 1999), voyant dans ce poème une offense à leur histoire, leurs valeurs et, peut-être même, une marque d'ingratitude à l'égard d'une nation qui lui avait donné l'opportunité de faire connaître ses talents littéraires. Selon André Lachance (1999) :

[e]n cette manière, Micone était cependant en bonne compagnie, des écrivains-es aussi célèbres que Molière, Racine, Proust, Voltaire, Goethe, Pouchkine et Valéry s'étaient eux aussi amusés à réécrire, à leur manière et en fonction de leur sensibilité propre, l'œuvre de collègues... 'Michèle Lalonde a fomenté cette petite tempête médiatique, car elle n'était pas d'accord avec le message politique de mon petit poème', pense Micone. 'Son texte est un classique et elle n'accepte pas qu'on le réutilise. On fait semblant de me reprocher d'avoir plagié la forme, mais ce qui fait vraiment problème c'est le contenu. Dans *Speak What*, je dis simplement que nous, les

allophones, nous subissons ce que vous, les francophones, vous avez subi de la part des anglophones du Canada. C'est ça qu'elle n'a pas aimé'. (Lachance, 1999 : 1)

Quatre ans plus tard, en 1993, la critique se transforme en une véritable accusation de plagiat portée par l'éditeur de Michèle Lalonde, Jacques Lanctôt. Or, quoi de pire pour un auteur que d'être formellement accusé de plagiat ? Une telle accusation suffit à ruiner la crédibilité et la réputation d'un écrivain auprès des lecteurs et des éditeurs. Elle correspond souvent à une sanction pénale et à la fin d'une carrière. On peut donc concevoir qu'elle ait affecté Micone au point d'expliquer, peut-être en partie, pourquoi celui-ci a subitement (et définitivement) cessé d'écrire des pièces pour se consacrer exclusivement à la traduction-adaptation théâtrale ainsi qu'à l'autotraduction. Micone a commis un faux pas en « s'attaquant » à un monstre sacré de la littérature québécoise. Près de dix ans plus tard, le doute plane toujours, comme en témoigne cette lettre ouverte que le poète québécois Gaëtan Dostie a adressée à Micone en 2001.

Voilà qu'un nouvel arrivant, avec quelque réputation du côté du théâtre, s'empare de ce texte symbole de nos blessures, de nos humiliations, il en fabrique une version javellisante, où le mépris n'est jamais dans le texte qu'on lit, mais dans la perversion, le détournement, le nivellement du texte qu'on censure. Marco Micone, votre plagiat vous déshonore [...]. Nous vous nions le droit de vous faire une réputation sur le dos de Madame Michèle Lalonde. Nous vous accusons de malhonnêteté, de mauvaise foi. Envoyez votre texte au dépotoir de l'histoire, c'est tout ce qu'il mérite. (Dostie, 2001, s.p.)

Plus de quarante ans après son arrivée, Micone est encore associé à l'image d'un migrant qui s'est approprié un texte qui ne lui appartenait pas. Ce qui nous frappe le plus dans cette lettre, c'est l'emploi que Dostie fait du pronom « nous ». En fait, il s'arroge le droit de parler au nom de la société québécoise qui lui nie la possibilité de s'exprimer librement et surtout de penser différemment. Évidemment, pour Dostie, le fait de ne pas « épauler » le Gouvernement et de ne pas adhérer à l'opinion publique en mettant en danger la culture commune est un crime à payer. Il est vrai que le poème miconien est ambigu. Micone ne critique pas ouvertement la politique québécoise, mais si on lit les textes de Lalonde et de Micone en miroir, on voit bien

que ce dernier agit comme un contre-chant au premier et vise à susciter des réactions. Mais comme Gauvin (2001) le souligne :

[...] accuser l'auteur de plagiat témoigne d'une méprise manifeste. Je dirais pour ma part que *Speak What* est une transposition textuelle de *Speak White*, transposition qui, comme tout manifeste, a un caractère polémique. [...]. Car on sait qu'il n'y a pas de transposition « innocente », selon Genette. [...]. Qu'elle soit faite sous le régime du ludique ou du sérieux, la parodie, transformation qui s'en prend à un texte dans son ensemble, comporte toujours une part de jeu. (Gauvin, 2001 : 27)

Des recherches que nous avons menées, nous avons remarqué que les noms des intellectuels qui se sont exprimés en faveur de Micone sont très souvent les mêmes, notamment Gauvin, Simon, L'Hérault, Nepveu, Caccia, Pivato, Hurley et Harel (pour en citer quelques-uns). Tous sont des universitaires. Par contre, nous avons noté que ceux qui se sont opposés à Micone appartiennent aux élites littéraires italiennes (comme Salvatore) ou se situent en dehors de la sphère universitaire. C'est entre autres le cas de Dostie et de Tremblay (voir Lachance, 1999). Autrement dit, alors que les universitaires n'ont cessé de promouvoir une image positive de Micone dans lequel ils voient l'exemple emblématique d'une intégration réussie, les critiques et les hommes de lettres hors académie dessinent un portrait plus négatif, soit celui d'un migrant qui s'est fait aux dépens des autres. Or, si les premiers ont abondamment écrit et publié (articles et collectifs), la critique adressée par les seconds demeure beaucoup plus volatile et fragmentée, se limitant à quelques communiqués, des lettres, des commentaires ou des articles de journaux publiés sur Internet. Les articles des apologistes de Micone mentionnent que certains de ses ouvrages, *Speak What* en particulier, ont fait l'objet de vives critiques, sans jamais préciser les noms de ces « adversaires intellectuels ». Cela explique l'impression de consensus et de redite qui se dégage des travaux (universitaires) portant sur la production de Micone. Cet aspect mériterait de faire l'objet de recherches futures, et cela afin d'éviter la (re)formation d'un

consensus qui n'interprète que positivement la littérature miconienne. Nous avons ressenti ce danger en lisant la réponse que Micone a envoyée à Monsieur Dostie sept ans plus tard, en 2008.

Je viens de lire sept ans après sa publication, le commentaire d'un hurluberlu, nommé Gaëtan Dostie, sur mon poème *Speak What*. Dans la dernière édition de l'*Anthologie de la poésie québécoise*, Pierre Nepveu parle de *Speak What* comme d'un texte emblématique de la nouvelle identité québécoise. Chaque année *Speak What* est lu et étudié par des milliers d'élèves québécois, en plus d'avoir fait l'objet de deux affiches, dont une par le Ministère de l'Éducation du Québec. On peut aussi en lire un extrait dans la toute récente *Histoire de la littérature québécoise* (Boréal). Si le crétinisme était une maladie mortelle, Gaëtan Dostie ne serait plus de ce monde depuis fort longtemps ! (Micone, 2008c, s.p.)

Si le ton de cette réponse est condescendant et méprisant, le fait que Micone réponde à l'accusation (sept ans plus tard !) en mobilisant le professeur Pierre Nepveu et le Ministère de l'Éducation du Québec, comme s'ils incarnaient une garantie absolue de la qualité et de la validité de son travail, pourrait trahir selon nous une forme d'insécurité. Ce qui est certain c'est qu'avec la parution de *Speak What*, Micone se retrouve au cœur d'une polémique (voir Wormäker, 2008). Il acquiert une énorme visibilité, visibilité qui ne servira toutefois pas sa carrière d'écrivain puisqu'au même moment, il devient traducteur et cesse toute production littéraire originale (que ce soit au théâtre ou en poésie). Ainsi, la publication de ce poème – par lequel « l'écrivain migrant » semble avoir outrepassé les droits que le champ lui conférait – marque à la fois une sanction et un tournant dans la trajectoire de Micone. Or cet aspect est complètement absent de la critique littéraire miconienne – dont on a déjà évoqué le caractère extrêmement consensuel. Pour elle, Micone n'est qu'un écrivain de la migration italienne à Montréal, « ville ouverte à la diversité », ainsi que l'auteur du poème très contesté *Speak What*. Sa production littéraire après cela, autrement dit sa contribution en tant que traducteur, passe presque complètement sous silence. Il semble que Micone doive se cantonner au champ de la littérature de migration. Cependant, nous avons noté une certaine incongruence entre ce que plusieurs critiques littéraires écrivent sur Micone et ce que celui-ci exprime en réalité dans ses

ouvrages. D'après nous, ces critiques le positionnent à l'intérieur de la littérature de migration 1) en raison des sujets qu'il aborde dans ses pièces ; 2) parce que les textes qui ne portent pas sur la migration, c'est-à-dire ses traductions-adaptations, sont presque tous des travaux inédits et, par conséquent, difficiles à se procurer ; et enfin, 3) car les critiques, en général, s'intéressent plus aux œuvres originales qu'aux traductions. Cela expliquerait pourquoi la critique littéraire sur son travail de traducteur est très mince, et pourquoi Micone tient à retravailler plusieurs fois sa trilogie au fil des années, comme s'il était à la recherche de la version finale à même de lui garantir sa présence dans le champ littéraire. Qui plus est, il n'existe pas, à notre connaissance, de sources qui témoignent du rapport que Micone entretient avec les élites littéraires de cette époque (début des années quatre-vingt-dix). Toutefois, nous croyons que si après la tempête médiatique causée par son poème Micone accepte de rééditer celui-ci en 2001, précédé d'une explication de l'origine du texte et suivi d'un commentaire de Lise Gauvin, c'est parce qu'il voit dans l'appui de critiques littéraires, Lise Gauvin en l'occurrence, une possibilité cathartique de réhabiliter son image publique. Mais encore une fois, il faut admettre que cette aide provient d'une critique qui l'a toujours défendu de tout cœur. Gauvin s'est engagée dans la dissémination de la littérature de migration et de sa critique. Gauvin (2001) affirme qu'avec *Speak What*, Micone a écrit une nouvelle page de l'histoire québécoise. Mais parallèlement, il a tourné aussi une page de son histoire personnelle et professionnelle. La période post *Speak What* correspond aussi au moment où l'écrivain travaille à sa dernière publication : *Le figuier enchanté*, paru en 1992. Ce recueil hybride et biofictionnel est accueilli chaleureusement (par les mêmes critiques que ceux qui avaient loué ses précédents textes). Il est intéressant que la popularité de Micone, mise en danger par la parution de *Speak What*, coïncide avec l'acquisition d'une notoriété en Italie où, grâce à l'ouvrage *Le figuier enchanté*, il gagne le Prix des arcades de Bologne en 1992.

Cela marque son entrée dans un nouveau champ littéraire et le début d'une nouvelle étape professionnelle qui se concrétisera douze ans plus tard en Italie.

À partir de 1992, Micone se consacre à l'activité de traducteur-adaptateur pour le théâtre. On peut envisager deux facteurs principaux à ce changement de cap : l'accusation de plagiat qui a fortement nui à son image d'écrivain, mais aussi un contexte favorable à la traduction dans le champ théâtral. En effet, le théâtre québécois est en crise et cherche à se moderniser en s'éloignant des thématiques identitaires qui l'avaient caractérisé jusque-là. Lorraine Pintal, amie et ancienne collaboratrice de Micone (qui avait entre autres joué dans ses pièces), est nommée directrice du TNM. Au moment de choisir un traducteur vers le français de pièces classiques italiennes, elle s'adresse à Micone. En plus de maîtriser la langue italienne et d'en connaître la culture et la littérature, Micone est dramaturge. Il semble donc le mieux à même de traduire le théâtre italien. Par ailleurs, la notoriété de son nom, positive ou négative, peut encore attirer l'attention du public.

Sa première traduction semble timide, tant dans les stratégies que dans la réception. Dès la deuxième, *La Locandiera*, Micone commence à personnaliser son travail de traducteur-adaptateur. Il élabore une stratégie de traduction ludique qui l'accompagnera tout au long de sa carrière de traducteur-adaptateur pour le théâtre. Ses stratégies de traduction sont assez sourcières (au sens bermanien) dans la mesure où elles visent à faire ressortir l'altérité de la culture de départ dans le texte cible, mais elles témoignent aussi d'une grande créativité. De plus, par sa stratégie de traduction ludique et hétérolingue, Micone apparaît plus proche des stratégies de traduction adoptées par les francophones hors Québec (Nolette, 2015) que de celles employées à Montréal, ville où ses pièces sont mises en scènes, mais qui exige que les comédiens parlent majoritairement en français. Grâce à *La Locandiera* Micone remporte le Prix

des Masques en 1993 pour la meilleure traduction existante de cette pièce. Cette consécration littéraire lui donne probablement plus de crédibilité en tant que traducteur-adaptateur. C'est peut-être pour cela que dans les entretiens suivant la mise en scène de *La Locandiera*, il ne craint pas de dire qu'il faut adapter et prendre beaucoup de liberté au théâtre, quitte à modifier l'original (Lachance, 1999).

La stratégie de la traduction ludique et les adaptations que Micone fait des pièces sont reçues positivement par le public, à une exception près, soit la traduction-adaptation de *La mégère apprivoisée* de Shakespeare. Ce cas est intéressant, non pour la nature de la critique (on lui reproche d'avoir mis en scène une jeune féministe – Caterina – trop rebelle et loin du personnage très soumis conçu par Shakespeare (voir Paventi, 1995)), mais pour ce qu'il dévoile des rapports que la société québécoise ainsi que les élites ont aux ouvrages canoniques. Ces dernières se sont à peine exprimées sur la façon dont Micone a traduit et adapté Pirandello, Goldoni et Gozzi. Par contre, lorsqu'il est question de Shakespeare, les libertés que prend Micone semblent beaucoup moins acceptables. On peut voir une analogie entre les réactions suscitées par la publication de *Speak What* et la mise en scène de *La mégère apprivoisée*. Les deux cas suggérant qu'il existe des ouvrages qu'on a le droit de remanier et d'autres intouchables. Alors que les pièces étrangères produites pour la scène québécoise dans les années soixante et soixante-dix avaient été largement remaniées et adaptées (Brisset, 1990), quelques années plus tard, cette même stratégie est perçue comme une dénaturalisation de la culture source.

Sur les huit traductions-adaptations de Micone, seule *La mégère apprivoisée* a attiré l'attention des critiques, et deux seulement sont publiées. Puisque *La Locandiera* jouit de plus de visibilité après le prix remporté, elle est suivie d'un entretien où Micone raconte son

expérience de traducteur-adaptateur. La pièce fera aussi l'objet d'un numéro de la revue *Cahier de théâtre Jeu* (Vaïs, 1994). Par contre, *Les femmes de bonne humeur* n'affiche aucun commentaire et nous ignorons pourquoi elle a été publiée. Il nous est donc difficile de déterminer le positionnement des traductions-adaptations miconiennes au sein du champ théâtral québécois. Les informations que nous avons collectées confirment que Micone est le seul traducteur-adaptateur à traduire des pièces de l'italien (Nichols, 2000). Il est dommage que son travail de traducteur-adaptateur ait eu peu de résonance. Le Québec a-t-il perdu son intérêt envers sa production ? Est-il relativement intéressé par la littérature en langue italienne ? Pourtant, comme les recherches de Ladouceur (1997 ; 2012) et de Nolette (2015) le démontrent, la traduction continue d'occuper une place importante au Québec et au Canada, même si la publication de textes portant sur la théorie de cette traduction n'est pas toujours abondante. Toutefois, il se peut que l'attention soit maintenant tournée vers la manière dont les francophones et les anglophones au Québec et au Canada se traduisent réciproquement, et que le théâtre étranger traduit par des immigrants occupe une place secondaire.

Quant à la réception des traductions-adaptations miconiennes en Italie, elle est presque inexistante. L'Italie non plus ne s'intéresse pas à son travail de traducteur, à une exception près, soit les quelques colloques donnés par Paola Puccini (2014b ; 2015c) à l'Université Sherbrooke (organisé par les groupes de recherche CATIFQ et le GRÉLQ) et à l'Université Concordia (Colloque *Transfictions*). Plus internationalement parlant, les traductions-adaptations de Micone n'ont aucune visibilité. Dirk Delabastita (1993 ; 2003) non plus - traductologue spécialisé en la traduction du théâtre de Shakespeare - ne le mentionne pas dans ses recherches. Pourtant, ses explorations et ses postulats tiennent compte de plusieurs traducteurs éparpillés dans le monde et travaillant dans plusieurs paires linguistiques. Cela peut être lié au fait que

Micone n'est pas très populaire en Europe et que son travail est resté ancré dans la société québécoise.

Dans les pages précédentes, nous avons mentionné que Micone avait retravaillé sa trilogie pendant plusieurs années. En 1996, il republie ses premières trois pièces sous le nom de *Trilogia*. Il y apporte des modifications, surtout sur le plan de la langue. Il réduit à de petites portions de dialogue la présence du jocal, il remplace les mots en anglais par leurs équivalents en français, la langue des immigrés demeure hybride, mais le registre du français est plus standard. Ce sont les années où les chercheurs commencent à réinterpréter les ouvrages des immigrés sous la loupe de l'hybridité culturelle et linguistique, ses effets, ses points de force et ses limites. Cela offre à Micone l'occasion d'ennoblir son image et son écriture. Dans ce cas, Micone essaie de se rapprocher des exigences du champ et des goûts des élites littéraires afin que ses pièces continuent d'être étudiées et qu'elles constituent une référence pour l'histoire de la migration au Québec. Encore une fois, les critiques qui soulignent cette réédition sont toujours les mêmes. À titre d'exemple, L'Hérault, un de plus fidèles amis de Micone, se charge de rédiger l'introduction à l'ouvrage.

Dans les troisième et quatrième chapitres, nous avons raconté comment l'Italie découvre le théâtre québécois pendant les années quatre-vingt-dix et commence à le traduire. Plus particulièrement dans le quatrième, nous avons aussi expliqué comment les universitaires italiens prennent conscience du vide littéraire en matière d'études culturelles, et qu'ils tentent de le pallier en favorisant le retour symbolique (soit littéraire) d'écrivains émigrés d'origine italienne. Au fil des années, grâce à la collaboration de plusieurs maisons d'édition qui ont publié les traductions ainsi que les autotraductions de ces écrivains, un vrai champ littéraire,

celui de la littérature de migration, s'est formé en Italie aussi. Nous avons noté une analogie entre le champ et la critique littéraires québécois et ceux d'Italie. Les deux se sont également approprié cette littérature, mais pour des raisons politiques et culturelles différentes. Dans le cas de l'Italie, cela a aidé à combler un vide socioculturel vis-à-vis des littératures postcoloniales, francophones et hispanophones émergentes. En outre, si l'analyse de Baldo (2013), laquelle porte sur des paratextes, révèle l'idéologie qui sous-tend le projet éditorial de Cosmo Iannone Editore (soit une vision nostalgique du pays natal), l'étude des textes de Micone montre que ceux-ci, tant en français qu'en italien, véhiculent un message assez différent, exempt de tout romantisme. En fait, comme nous l'avons démontré, ses textes témoignent de la vie à Montréal, de la difficulté des gens à s'y intégrer et de l'impossibilité de retourner en Italie. Les années 2004 et 2005 marquent, en fait, la transition vers une étape ultérieure de la traduction, à savoir l'autotraduction, vers laquelle il se tourne de manière tout à fait fortuite. C'est la maison d'édition Cosmo Iannone Editore qui lui propose de faire traduire sa trilogie. Mais Micone, se méfiant des changements que pourrait apporter un traducteur sans connaissance de l'histoire de la migration italienne à Montréal, s'offre de traduire lui-même ses pièces. Ici, le rapport entre Micone, le champ et les élites littéraires se complique. Avant tout, en Italie les autotraductions *Non era per noi*, *Il ritorno* et *Una donna* de Micone sont très souvent associées à la notion de réécriture. Cela signifie que le champ littéraire italien tend à les considérer comme un nouvel original, cette fois en italien. Au Québec et au Canada par contre, où plusieurs chercheurs travaillent à la conceptualisation de l'autotraduction canadienne, ces ouvrages sont des autotraductions à part entière. En même temps que Micone entame le projet d'autotraduction de *Non era per noi*, *Il ritorno* et *Una donna*, il est tellement satisfait du résultat qu'il décide de les autotraduire simultanément vers le français. Comme ces autotraductions sont plus proches de

leurs originaux en italien, les deux champs et élites littéraires italiens et québécois conviennent qu'il s'agit d'autotraduction. Toutefois, lorsqu'il autotraduit et publie *Non era per noi, Il ritorno* et *Una donna* en français, il ne mentionne pas que les textes résultant de ce travail sont des autotraductions. Il affirme plutôt que *Silences* remplace définitivement *Gens du silence*, comme s'il pouvait décider ce qui aurait droit ou non de circuler au Québec et au Canada. En outre, quand Micone publie *Silences* et *Migrances suivi de Una donna*, il dirige la collection de théâtre de VLB Éditeur (Lachance, 1999) qui est justement la collection où il a publié ses autotraductions². Cela nous permet d'inférer que si Micone décide de s'autotraduire simultanément, c'est parce qu'il a la garantie de pouvoir se faire publier. Il est donc vrai qu'il exerce un certain pouvoir sur le champ littéraire, surtout parce que la maison d'édition en question est très réputée en matière de traduction théâtrale au Québec. À tout cela, il faut ajouter la constante recherche de l'écrivain-traducteur d'atteindre la perfection, l'œuvre finale, son dernier testament. De surcroît, ce travail signale à quel point il cherche à se positionner avant tout dans le champ littéraire québécois (plutôt que celui de l'Italie) et à maintenir cette position dans le temps. Sa formation et son premier contact avec la littérature ont eu lieu au Québec. Hormis les cinq ans passés dans une école molisaine, la connaissance de la littérature italienne canonique arrive dans un deuxième temps, lorsqu'il entame sa carrière d'enseignant au Cégep.

Nous croyons que l'approche sociographique ait démontré que l'écriture, la traduction-adaptation et l'autotraduction miconiennes ne peuvent pas être explorées sans tenir compte du contexte sociopolitique, historique et culturel de son temps. Elles ne peuvent non plus être étudiées sans considérer les aspirations et les inquiétudes propres à l'auteur même. En outre, Micone apparaît comme un écrivain-traducteur assez spécial qui, bien que tentant de

l'appivoiser, n'adhère pas complètement aux normes du champ littéraire québécois ni de celui de l'Italie. Au terme de l'étude de sa trajectoire, nous percevons moins Micone comme un écrivain de la migration que comme un penseur de la langue et, plus particulièrement, un penseur des langues en zone de contact. La langue a toujours représenté une source d'insécurité et a été la raison pour laquelle il a été refusé à l'école francophone Saint-André-Apôtre où ses deux fils, Alexandre et Philippe (auxquels il a dédié plusieurs ouvrages), ont été éduqués.

En guise de conclusion, cette étude de la production miconienne nous éclaire sur 1) comment le champ de la littérature mondiale travaille différemment au même sujet, et surtout, 2) comment il lutte pour se l'appropriier et le nationaliser. Elle nous informe aussi du rapport de dépendance que l'écrivain entretient avec les élites littéraires québécoises, en particulier la critique universitaire à même de lui assurer la permanence dans le champ littéraire national, et par conséquent, la préservation de son prestige littéraire. En revanche, le rapport avec les élites italiennes apparaît secondaire et associé à la circulation de son nom en dehors du Québec. Cette étude étendue sur les 25 ans (environ) de sa profession montre que l'an 1992 constitue un moment crucial de sa carrière d'écrivain-traducteur. Cette année marque à la fois le passage de l'écriture à la traduction, pratique qui l'amènera plus tard à remanier ses propres pièces en fonction des compétences ainsi que des connaissances acquises par le biais de la traduction de pièces théâtrales destinées au public québécois. Si on examine les ouvrages rédigés pendant les années quatre-vingt jusqu'à 1992, on note que son habitus est très hybride du point de vue linguistique. Micone adopte le théâtre, genre particulièrement approprié à l'expression de questions d'ordre social, culturel, identitaire et linguistique. Ses sujets sont majoritairement géolocalisés et actuels, ses thèmes relèvent en fait de la quête identitaire, des problématiques

linguistiques et des classes sociales. La seule différence observée par rapport aux autres dramaturges québécois (Dubé, Tremblay, Garneau, etc.) consiste en l'ajout de la problématique et de son usage de la langue liée à l'expérience migratoire. Ses pièces mettent en scène une hybridité linguistique qui fait figure d'exception dans le paysage théâtral de l'époque (bien qu'on puisse considérer le joual comme une forme d'hybridité). Ses personnages parlent le français et l'anglais standard, le joual, l'italien plus ou moins normatif, le molisan et l'espagnol. Dans un contexte de mélange et d'alternance codiques, Micone se livre aussi à la création de néologismes à la nature hybride. Pensons par exemple aux mots « médicastre », « amigré » et « ménéfrehiste » présents dans le *Figuier enchanté* (1992a).

L'exploration des pièces réalisées à partir de 1992 signale un changement de cap important dans les textes de Micone, où la langue devient moins hybride. Dans le troisième chapitre nous avons indiqué toutes les caractéristiques qui nous permettent de qualifier de postidentitaire et postmoderne le théâtre québécois et canadien produit après les États généraux qui ont eu lieu en 1991. Micone inaugure sa carrière de traducteur en traduisant des pièces canoniques de la littérature italienne vers le français. Il les traduit en employant bon nombre de desiderata requis par le nouveau théâtre québécois contemporain. Celles-ci sont le psychodrame, l'amour, la jeunesse, l'intime, l'importance allouée aux monologues et à la recherche de la mobilité sociale. Linguistiquement aussi, il s'aligne sur le style demandé par le théâtre post-identitaire et postmoderne, qui vise à l'abandon du joual, à l'emploi du français standard et, le cas échéant, au recours au plurilinguisme pour photographier la diversité linguistique régnant au Québec et au Canada. Il se peut que son désir de se réconcilier avec l'opinion publique à la suite de l'accusation pour plagiat ainsi que les connaissances acquises en traduisant l'aient encouragé à remanier, en 1996, sa trilogie sortie dix ans avant. Il la met au jour selon les caractéristiques

établies lors des États généraux tenus en 1991. Il intervient sur les textes pour réduire visiblement l'espace alloué au jocal, à l'anglais et à l'italien vernaculaire. Il consacre plus d'espace aux réflexions psychologiques, aux dialogues et aux monologues entre les jeunes dans les lieux publics (comme les cafés, au milieu de la rue, les célébrations, etc.). En somme, à cette étape, son écriture devient moins hybride. Puis, entre 2004 et 2005, il se consacre à l'autotraduction. Comme nous l'avons vu dans le quatrième chapitre, ses textes gardent une certaine hybridité linguistique, même si de manière plus ponctuelle.

Pour conclure, nous affirmons que Micone conserve un habitus hybride dans le champ national québécois. Bien qu'il cherche à s'ajuster tout au long de ses ouvrages en relation avec l'époque historique où il écrit ou traduit, son travail témoigne d'une certaine insécurité quant à la position qu'il occupe dans le champ, insécurité liée sûrement en partie à son statut d'écrivain migrant, au fait qu'il a cessé de composer des textes assez tôt et finalement, au fait que ses affinités esthétiques (le rapprochant de la littérature réaliste et engagée) correspondaient de moins en moins au goût du jour. De surcroît, ses ouvrages montrent que l'influence exercée par le contexte social est très forte. Cela est particulièrement visible lorsque Micone exerce la profession de traducteur-adaptateur théâtral. En effet, l'écriture traductive pour le théâtre présente toujours plus de contraintes à respecter (vis-à-vis des exigences performatives, d'espace, de temps, de lieu, etc.) que l'écriture.

Quant aux limites de son habitus, Micone a écrit majoritairement pour le théâtre, le genre privilégié au Québec. Il est donc assez logique que son habitus reflète les normes nationales tout en restant hybride du point de vue linguistique. Si Micone avait expérimenté d'autres genres littéraires comme le roman, nous aurions pu comprendre si son habitus varie par rapport aux genres littéraires adoptés.

Quant aux forces de l'habitus miconien, le fait que l'hybridité linguistique règne dans ses travaux de manière plus au moins intense, et qu'elle ressorte des ouvrages d'autres écrivains non seulement issus de la migration (voir Nolette, 2015), témoigne du fait que l'hétérolinguisme est en train de refaçonner les normes d'écriture théâtrales au Canada et, dans une moindre mesure, au Québec aussi. Or, par les recherches de Ladouceur (2012 ; 2014) et de Nolette (2015), nous avons vu que l'emploi de plusieurs codes linguistiques et non linguistiques (comme l'exemple des sur-titres contenant des symboles pour éviter la traduction des jurons) surtout par les francophones hors Québec est de plus en plus commun. Cela est moins évident au Québec qui exige que le texte joué soit majoritairement en français. Micone respecte cette contrainte, car cela lui assure la mise en scène de son texte à théâtre, mais il n'hésite pas à le truffer de courtes phrases en d'autres langues. Comme cela, il introduit du nouveau dans le théâtre québécois et crée un pont entre les stratégies de traduction adoptées au Canada et celles au Québec. Finalement, Micone semble demeurer, jusqu'à un certain point, un *outsider*¹¹². En d'autres termes, il se distingue, dans les années quatre-vingt, par une écriture hybride qui sera très diffusée au Québec et ailleurs dix ans plus tard. En revanche, dans ses traductions-adaptations, Micone n'adhère pas complètement aux normes québécoises pour traduire le théâtre ni à celles du Canada, et finit par élaborer une stratégie ludique visant à garder le lien avec l'Italie sur scène et dans le texte. L'hétérolinguisme qui distingue ses traductions-adaptations le rapproche des stratégies employées par les traducteurs francophones hors Québec.

Nous croyons que l'exploration sociographique de la trajectoire miconienne nous a permis de réinterpréter en partie sa production. Cette approche a mis en lumière la créativité de

¹¹² Ce terme est utilisé dans son acception anglaise. Il indique un individu qui vit et agit en dehors d'un groupe (politique, religieux, social, etc.) précis et dominant.

cet auteur-traducteur et son ludisme qui s'exprime, entre autres, dans les jeux linguistiques. Ces aspects contrastent avec les notions de déracinement, de déperdition linguistique, de nostalgie du pays natal, etc. utilisées pour lire les textes des écrivains migrants. La production et la carrière miconiennes démontrent que l'expérience migratoire peut ambitionner d'une fin heureuse et qu'il faudrait peut-être relire la littérature de migration dans une optique moins pessimiste.

Sauf pour la traduction de la pièce de Pirandello, Micone ne craint pas de proposer des changements, il s'amuse à être ironique et ludique tout en respectant l'œuvre originale. La posture de l'écrivain semble survivre dans son travail de traducteur. Ces deux activités s'entrelacent tout le temps dans sa production et cela se reflète dans son habitus hybride d'écrivain-traducteur. Micone a acquis ses dispositions dans des lieux géographiques différents, soit en Italie pour une courte période et puis au Québec. C'est ici qu'il a développé son habitus secondaire, à la fois plus durable, mais aussi plus malléable, comme en témoigne la relation qu'il entretient avec deux champs littéraires différents ainsi que les transitions d'un genre littéraire à l'autre.

Cette relecture de l'œuvre miconienne ne contredit pas le travail herméneutique réalisé jusqu'ici par la critique. La migration constitue en fait l'arrière-plan de son univers littéraire. Toutefois, nous croyons qu'une lecture sociotraductologique de la production miconienne est nécessaire 1) pour éclairer certains aspects de son écriture passés sous silence, et 2) pour enrichir la critique littéraire. Comme Maria Tymozcko (2007) le rappelle : « [a] researcher must ascertain that the desired conclusions are not built into the premises and protocols of the research » (Tymozcko, 2007 : 163). En d'autres termes, le chercheur doit s'efforcer d'évaluer objectivement et de ne pas retenir seulement les données à même de valider l'hypothèse posée. Nous avons remarqué qu'une bonne partie de la critique littéraire produite sur Micone se nourrit

d'informations que lui-même a contribué à faire circuler. D'une part, le fait d'être un écrivain vivant, accessible, disponible et disposé à se faire interviewer a permis aux chercheurs de se confronter directement à lui et de résoudre leurs doutes en demandant des explications. Ses réponses sont certainement très valides et instructives. Mais d'autre part, nous croyons qu'elles agissent comme un *diktat*, un axiome incontestable. Le fait d'avoir comparé sa pensée avec ce qu'il a écrit effectivement nous a permis de nuancer certaines de ses affirmations.

Enfin, la production miconienne offre un excellent exemple « local » de comment l'italien s'est configuré au fil du temps au contact d'autres langues présentes au Québec et vice versa. D'autres études de cas menées dans ce sens pourraient fournir une cartographie plus détaillée de la complexité ainsi que de la féconde diversité linguistique au Canada.

3. CONTRIBUTION ET SUGGESTIONS POUR DES RECHERCHES FUTURES

Selon James S. Holmes (1972), une discipline peut progresser si 1) on élabore de nouvelles approches, ou si 2) on adopte des approches d'autres domaines de recherche et on crée des ponts interdisciplinaires. Nous croyons que la présente thèse s'inscrit dans la deuxième voie.

Du point de vue de la théorie de la traduction, la contribution de notre recherche est double. Premièrement, celle-ci élargit la compréhension de l'éventail des grandes raisons historiques à l'autotraduction. Hokenson (2013) énumère quatre facteurs qui expliquent le recours à l'autotraduction : la fondation de nouveaux états, le post-colonialisme, les exils et les mouvements migratoires et, enfin, le « colonialisme » religieux. Nous avons montré qu'il existe une cinquième raison, soit la tentative d'élargir le champ d'études culturelles en créant un corpus d'écrivains nationaux. Deuxièmement, notre travail montre que les frontières nettes entre les

différents types d'autotraductions et d'autotraducteurs (Grutman, 1998 ; 2009a ; Dasilva, 2013) sont loin d'être nettes. Le cas de Micone indique qu'un même autotraducteur peut être tantôt exogène tantôt rétroexogène ; travailler de manière tantôt simultanée, tantôt différée, etc.

Notre recherche offre également une nouvelle méthodologie d'analyse de la littérature et des auteurs de la migration. L'application de cette même démarche sociographique à d'autres écrivains migrants peut contribuer à repenser les modèles de la littérature de migration, et cela, en partant d'une perspective sociologique. Enfin, notre travail contribue aussi à élargir la notion d'habitus dans sa variante de l'hybridité, en nous encourageant à explorer ses effets sur le champ national. À ce propos, nous nous demandons s'il est temps de réfléchir à une théorie du champ littéraire, elle aussi, plus hybride.

En guise de conclusion, nous suggérons deux pistes pour des recherches futures. La première consiste à faire une recension des écrivains-traducteurs à partir de 1900 jusqu'à nos jours, en les divisant par langues, pays, genre littéraire adopté, etc. L'existence d'un tel catalogue pourrait nous permettre d'explorer la trajectoire professionnelle de ces auteurs afin d'en déterminer les caractéristiques, l'évolution de leur écriture, les raisons derrière l'adoption de cette « double existence » littéraire et, plus en général, de conceptualiser l'écriture-traduction.

La deuxième piste consiste à emprunter la démarche sociographique employée dans la présente thèse pour l'appliquer aux autotraducteurs québécois qui travaillent dans le domaine du roman graphique, un genre littéraire en pleine effervescence au Québec. C'est le cas, par exemple, de Danièle Archambault, linguiste et bédéiste montréalaise résidant en Californie et auteure de bandes dessinées bilingues (français et anglais), ou de Samuel Cantin, qui publie en français chez les Éditions Pow Pow et s'autotraduit vers l'anglais pour Pow Pow Press (maison d'édition indépendante fondée pour traduire en anglais les titres sortis en français chez les

Éditions Pow Pow). Il serait fort intéressant d'explorer la trajectoire de ces auteurs, leur rapport aux langues et aux maisons d'édition ainsi que les stratégies de traduction (multimodale) qu'ils adoptent.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. SOURCES PRIMAIRES – TEXTES DE MICONE

1.1. Textes composés par Micone et leurs traductions

Micone. M. (1970). *Marcel Dubé à la recherche du personnage*. (Mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal). Repéré à http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1491510947639~601.

———. (1982). *Gens du silence*. Montréal : Québec/Amérique.

———. (1984). *Addolorata*. Montréal : Éditions Guernica.

———. (1988). *Déjà l'agonie*. Montréal : L'Hexagone.

———. (1989a). Babel. *Vice Versa*, s.v. (26), 30-32.

———. (1989b). Speak What. *Cahier de théâtre Jeu*, s.v. (50), 83-85.

———. (1991a). *Two Plays : Voiceless People, Addolorata*. (Traduit par M. Binda). Toronto: Guernica.

———. (1991b). *Gens du silence*. Montréal : Guernica.

———. (1992). *Le figuier enchanté*. Montréal : Éditions Boréal.

———. (1995a). *Beyond the Ruins*. (Traduit par J. MacDougall). Toronto: Guernica.

———. (1996). *Trilogia*. Montréal : VLB Éditeurs.

———. (2001). *Speak What ; suivi d'une analyse de Lise Gauvin*. Montréal : VLB Éditeurs.

1.2. Traductions signées par Micone

Goldoni, C. (1707). *La Locandiera*. (Traduit par M. Micone, 1993). Montréal : Éditions Boréal. Texte original de Goldoni. *La Locandiera*. Repéré à www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_7/t334.pdf.

- . (1748). *La veuve rusée*. (Traduit par M. Micone, 2001). Montréal : s.m.é. Texte original de Goldoni. Repéré à https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/la_vedova_scaltra/pdf/la_ved_p.pdf.
- . (1752). *La serva amorosa*. (Traduit par M. Micone, 1997). Montréal : s.m.é. Texte original de Goldoni. Repéré à http://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/la_serva_amorosa/pdf/la_ser_p.pdf.
- . (1758). *Les femmes de bonne humeur*. (Traduit par M. Micone, 2000). Montréal : VLB Éditeurs. Texte original de Goldoni. *Le donne di buon umore*. Repéré à http://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/le_morbinose/pdf/le_mor_p.pdf.
- . (1759). *L'Imprésario de Smyrne*. (Traduit par M. Micone, 2008a). Montréal : s.m.é. Texte original de Goldoni. Repéré à http://www.classicistranieri.com/liberliber/Goldoni,%20Carlo/l_impr_p.pdf.
- Gozzi, C. (1765). *L'oiseau vert*. (Traduit par M. Micone, 1998). Montréal : s.m.é. Texte original de Gozzi. *L'augellino belverde*. North Charleston: Create Space Independent Publishing Platform.
- Pirandello, L. (1921). *Six personnages en quête d'auteur*. (Traduit par M. Micone, 1992b). Montréal : s.m.é. Texte original de Pirandello. *Sei personaggi in cerca d'autore*. Milano: Garzanti.
- Shakespeare, W. (1594). *La mégère apprivoisée*. (Traduit par M. Micone, 1995b). Montréal : s.m.é. Texte original de Shakespeare. Repéré à http://shakespeare.mit.edu/taming_shrew/full.html.

1.3. Autotraductions de Micone

- Micone, M. (2004a). *Silences*. Montréal : VLB Éditeurs.
- . (2005a). *Il fico magico*. [Ouvrage contenant *Non era per noi* ; *Il ritorno* ; *Una donna*]. (Traduit par M. Marcelli et M. Micone). Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- . (2005b). *Migrances suivi de Una donna*. Montréal : VLB Éditeurs.

1.4. Entretiens et articles réalisés par Micone

- Micone, M. (1995b). L'identité immigrée. Dans S. Dreyfus, E. Jouve et G. Pilleul (dir.), *Les écrivains du Québec* (p. 204-205). Paris : ADELFF.
- . (1996a). Le palimpseste impossible. *Jeu, s.v.* (80), 20-22.

- . (1996b). La culture immigrée comme dépassement des cultures ethniques. *Center for the Study of Canada*, s.v. (6), 1-5.
- . (2004b). Traduire, tradire. *Spirale*, s.v. (197), 28-28.
- . (2006). L'italianité d'ici : une voie vers l'universel. Dans A. Ferraro et A.-P. De Luca (dir.), *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni* (p. 15-20). Udine: Forum.
- . (2008b). *Les mots*. Document inédit.
- . (2008c). *Speak What*. Repéré à <http://vigile.quebec/Speak-What>.
- . (2009). *Écrire et traduire entre deux langues et deux cultures*. Repéré à <https://molisedautore.blogspot.ca/2009/02/testo-originale-di-marco-micone.html>.
- . (2011). Italophones en sol québécois – Un parcours cahoteux. *Le Devoir* (16 novembre). Repéré à <http://www.ledevoir.com/international/europe/336180/italophones-en-sol-quebecois-un-parcours-cahoteux>.
- . (2013). *Mise au point*. Courriel inédit.
- . (2017). La colère d'un immigrant. *Le Devoir* (3 mars). Repéré à <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/493058/la-colere-d-un-immigrant>.

2. SOURCES SECONDAIRES

- Accardo, A. (2006). *Introduction à une sociologie de la critique. Lire Pierre Bourdieu*. Marseille : Éditions Agone.
- Agiman, D. et Micone, M. (2013, novembre). *Italiens d'Italie – Italiens d'ici, avec Marco Micone* (écrivain). Conférence présentée à l'Université de Montréal, Montréal.
- Alighieri, D. (1933/1304). *La Divina Commedia*. Boston, New York: D. C. Heath and Co.
- Anselmi, S. (2012). *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Telois and Strategies*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Antunes, M. A. et Grutman, R. (dir.). (2014). Autotradução/Self-translation. *Tradução em Revista*, s.v. (16), s.p.
- Árquez, M. R. et D'Antuono, N. (dir.). (2012). *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*. Milano: LED Edizioni Universitarie.

- Arrojo, R. (1994). Fidelity and the Gendered Translation. *TTR*, VII (2), 147-164.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Bachmann-Medick, D. (2006). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- . (2009). Introduction. The Translational Turn. *Translation Studies*, 2 (1), 2-16.
- Baldi, G., Giusso, S., Razetti, M. et Zaccaria, G. (2000). *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*. Torino: Paravia.
- Baldo, M. (2013). Landscapes of Return: Italian-Canadian Writing Published in Italian by Cosmo Iannone Editore. *Translation Studies*, 6 (2), 199-216.
- Bandia, P. (1996). Code-Switching and Code-Mixing in African Creative Writing: Some Insights for Translation Studies. *TTR*, 9 (1), 139-153.
- Bandín Fuertes, E. (2004). The Role of Self-translation in the Decolonisation Process of African Countries. *Estudios Humanísticos: Filología, s.v.* (26), 35-53.
- Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. *Manteia*, 5 (4), 12-17.
- Basalamah, S. (2016). Mapping the Gulfs of Translation Studies. *QScience Connect, s.v.* (5), 1-14.
- Bassnett, S. et Lefevere, A. (dir.). (1990). *Translation, History and Culture*. New York and London: Pinter Publishers.
- . (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature*. Oxford: Blackwell.
- . (2013). The Self-translator as Rewriter. Dans A. Cordingley (dir.), *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (p. 13-26). London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Beauchamp, H. (2001). La dramaturgie jeunesse. De refus en résistance et d'appropriation en création : l'invention d'un genre. Dans D. Lafon (dir.), *Le théâtre québécois (1975-1995)* (p.133-150). Saint-Laurent, Québec : Fides.
- Beauchamp, H. et Beddows, J. (2001). *Les théâtres professionnels du Canada francophone*. Ottawa : Le Nordir.

- Beauchamp, H. et David, G. (dir.). (2003). *Théâtre québécois et canadien-français au XX^e siècle : bilan et voies actuelles de recherche*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Beauchemin, M. et Pélouquin, T. (2006). Les déclarations de Michel Tremblay font des vagues. *La Presse*, 3 décembre, D5.
- Beaujour Klosty, E. (1989). *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Beddows, J. (2000). Translations and Adaptations in Francophone Canada. *Canadian Theatre Review*, s.v. (102), 11-14.
- . (2001). Tracer ses frontières : vers un théâtre franco-ontarien de création à Ottawa. Dans H. Beauchamp et J. Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone* (p. 49-68). Ottawa : Le Noirdir.
- . (2002). *Théâtre de la Catapulte...1992-2002 : dix ans de créations, dix ans d'audace !* Ottawa : Théâtre de la Catapulte.
- Bednarski, B. et Oore, I. (dir.). (1997). *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*. Montréal : XZY Éditeur.
- Bednarski, B. (2004). Marco Micone. Dans B. Knapp et A. Amoia (dir.), *Multicultural Writers Since 1945: A Bio-Bibliographical Sourcebook* (p. 349-353). London and Westport: Greenwood Press.
- Bélair, M. (1973). *Le nouveau théâtre québécois*. Ottawa : Leméac.
- Bélair, K. (2010). *L'écriture migrante au Québec : l'interculturalisme dans le discours littéraire et politique*. (Mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal). Repéré à http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1492024788608~385.
- Bélangier, L. (1997). *Le jeune théâtre dans le champ théâtral québécois : évolution idéologique (1950-1985)*. (Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, Sherbrooke). Repéré à <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/nq26374.pdf>.
- Berman, A. (1985). *La traduction de la lettre, ou, L'auberge du lointain*. Paris : Éditions du Seuil.
- . (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
- Berrouët-Oriol, R. (1986-1987). L'effet d'exil du champ littéraire québécois. *Vice Versa*, s.v. (17), 20-21.

- Berrouët-Oriol, R. et Fournier, R. (1991). L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec. *Québec Studies*, s.v. (14), 7-22.
- Besemers, M. (2002). *Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography*. Oxford: Peter Lang.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. New York and London: Routledge.
- Bissoondath, N. (1995). *Le marché aux illusions : Méprise du multiculturalisme*. Montréal : Éditions Boréal.
- Bourdages, É. (2002). Une Italie un peu sage : La Veuve rusée. *Jeu*, s.v. (104), 70-72.
- Bourdieu, P. (1958). *Sociologie de l'Algérie*. Paris : PUF.
- . (1963). *Sociologie de l'Algérie*. Paris : PUF.
- . (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève : Librairie Droz.
- . (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, s.v. (63), 69-72.
- . (1992). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil.
- . (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (dir. par Randal Johnson). Cambridge: Polity Press.
- . (2001). *Sociologie de l'Algérie*. Paris : PUF.
- Brisset, A. (1990). *Sociocritique de la Traduction. Théâtre et Altérité au Québec (1968-1988)*. Longueuil : Les Éditions du Préambule.
- Buffagni, C., Garzelli, B. et Zanotti, S. (dir.). (2011). *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Münster: LIT Verlag.
- Buzelin, H. (2004). La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances. *Meta*, 49 (4), 729-746.
- . (2007). Translation in the Making. Dans M. Wolf et A. Fukari (dir.), *Constructing a Sociology of Translation* (p. 135-169). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.

- . (2011). Agents of Translation. Dans Y. Gambier et L. van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies 2* (p. 6-12). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- . (2013). Sociology and Translation Studies. Dans C. Millan et F. Bartrina (dir.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (p. 186-200). New York and London: Routledge.
- Caccia, F. (1985). Langues et minorité. *Vice Versa*, 2 (3), 10.
- Cancian, S. (2010). *Families, Lovers and Their Letters: Italian Postwar Migration to Canada*. Winnipeg: University of Manitoba Press.
- Canova, G. (2000). *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*. Milano: Bompiani.
- Carlson, M. (1996). *Performance: a Critical Introduction*. New York and London: Routledge.
- Casagrande, M. (2010). *Traduzione e « codeswitching » come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*. Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.
- Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. Dans J. Heilbron et G. Sapiro (dir.). Les échanges littéraires internationaux. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144 (1), 7-20.
- Ceccherelli, A., Imposti, G. E. et Perotto, M. (dir.). (2013). *Autotraduzione e riscrittura*. Bologna: Bononia University Press.
- Chandran, M. (2014). Writer-Translators of Ethnicity Translations and Literatures Written in English. *European Journal of English Studies*, 18 (3), 263-277.
- Chansel, J. (1999). *Jorge Luis Borges : Radioscopie*. Paris : Édition du Rocher.
- Chartier, D. (2002). Les origines de l'écriture migrante au Québec au cours des deux derniers siècles. *Voix et Images, s.v.* (80), 303-316.
- . (2008). De l'écriture migrante à l'immigration littéraire : perspectives conceptuelles et historiques sur la littérature au Québec. Dans D. Dumontet et F. Zipfel (dir.), *Écriture Migrante / Migrant Writing* (p. 79-86). Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag.
- Chesterman, A. (2007). Bridge concepts in translation sociology. Dans M. Wolf et A. Fukari (dir.), *Constructing a Sociology of Translation* (p. 171-183). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- . (2009). The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes – Journal of Language and Communication Studies, s.v.* (42), 13-22.

- Chevrel, Y. (1989). *La littérature comparée*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Colantonio, F. (1997). *From the Ground Up: An Immigrant's Story*. Toronto: Between the Lines.
- . (2000). *Nei cantieri di Toronto*. (Traduit par G. Iacobucci). Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- Conlogue, R. (1993). Quebec's Surprising New Wave. *The Globe and Mail* [Toronto], 26 janvier, A12.
- Cordingley, A. (dir.). (2013). *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Cormann, E. (2001). *Chute et noir final*. Repéré à http://www.celestins-lyon.org/index.php/content/download/9306/121003/version/1/file/FRCEL_2000_2001_009_DDP_001.pdf.
- Couture, P et Saint-Pierre, C. (2012). À quand un théâtre montréalais bilingue ? *Jeu : Revue de théâtre, s.v.* (145), 6-8.
- Cronin, M. (2000). *Across the Lines: Travel, Language, Translation*. Cork: Cork University Press.
- . (2006). *Translation and Identity*. New York and London: Routledge.
- Cubeddu, S. (2006). « Questa sera si recita a soggetto ». Le théâtre des Italiens de Montréal. Dans A. Ferraro et A.-P. De Luca (dir.), *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni* (p. 67-73). Udine: Forum.
- Dasilva, X. M. (2013). *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*. Bern: Peter Lang.
- . (2015). Los horizontes lingüísticos del autotraductor. Una vision a partir del contexto de Galicia. *Glottopol, s.v.* (25), 59-70.
- David, G. (dir.). (2010). *Écrits sur le théâtre canadien-français : études suivies d'une anthologie (1900-1950)*. Montréal : Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.
- De Diego, R. (2013). *L'Imposture au théâtre québécois contemporain. Anales de Filología Francesa, s.v.* (21), 71-86.
- Delabastita, D. (1993). *There's a Double Tongue: an Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

- . (2003). Shakespeare in Translation: A Bird's Eye View of Problems and Perspectives. *Ilha do Desterro*, s.v. (45), 103-115.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1975). *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Éditions du Minuit.
- Delisle, J. et Woodsworth, J. (dir.). (1995). *Translators Through History*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Denis, J.-L. et Lavoie, P. (dir.). (1990). Traduction théâtrale. *Cahiers de théâtre Jeu*, 56 (s.v.), 7-224.
- Derrida, J. (1967). Freud et la scène de l'écriture. Dans J. Derrida (dir.), *L'écriture et la différence* (p. 293-340). Paris : Seuil.
- DeSouza, P. (1995). Inscription du créole dans les textes francophones : De la citation à la créolisation. Dans M. Condé et M. Cottenet-Hage (dir.), *Penser la créolité* (p. 173-190). Paris : Karthala.
- Dombroski, R. S. (1998). Forward. *Annali di Italianistica*, s.v. (16), 11-14.
- Dostie, G. (2001). *Lettre ouverte : pour en finir avec le plagiat*. Repéré à <http://vigile.quebec/archives/ds-idees/docs/dostie.html>.
- Dryden, J. (1680). From the Preface to Ovid's Epistles. Dans L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader* (2^e édition 2004, p. 38-42). New York and London: Routledge.
- Dubois, M. (2007). *Les modes de production du théâtre québécois. Le Conseil québécois du théâtre*. Repéré à http://www.cqt.ca/documentation/production/files/425/Modes_de_production.pdf.
- Dufiet, J.-P. (2006). Le plus que français ou la représentation de la langue italienne dans *Trilogia* de Marco Micone. Dans A. Ferraro et A.-P. De Luca (dir.), *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni* (p. 33-45). Udine: Forum.
- Dumont, F. (1996). *Une foi partagée*. Saint-Laurent, Québec : Bellarmin.
- Dunning, E. et Mellell, S. (1996). Preface. Dans N. Elias et M. Schröter (dir.), *The Germans. Power Struggles and the Development of Habitus in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (p. vii-xvi, traduit par E. Dunning et S. Mennell). Cambridge: Polity Press.
- Dupuis, H. (1988). Fuga per un cavallo e un pianoforte. (Traduit par E. Franchi, 1992). *Hystrio*, s.v (2), s.p.

- Eastwood, J. (2007). Bourdieu, Flaubert and the Sociology of Literature. *Sociological Theory*, s.v. (25), 149-169.
- Eco, U. (2013). Come se si scrivessero due libri diversi. Dans A. Ceccherelli, G. E. Imposti et M. Perotto (dir.), *Autotraduzione e riscrittura* (p. 25-30). Bologna: Bononia University Press.
- Elias, N. (1971). *On the Process of Civilization: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Dublin: University College Dublin Press.
- EURlex – Europa EU. (2016). *Le lingue nell'Unione europea - Il Multilinguismo*. Repéré à <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=URISERV:c11084>.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11(1), 45-51.
- Favell, A. et Hansen, R. (2002). Markets Against Politics: Migration, EU Enlargement and the Idea of Europe. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 29 (4), 581-602.
- Féral, J. (2001). La mise en scène comme mise en scène à l'épreuve du texte. D. Lafon. (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995* (p. 217-242). Saint-Laurent, Québec : Fides.
- . (2003). La mise en scène au Québec. Ruptures ou mutations ? Dans H. Beauchamp et G. David (dir.), *Théâtre québécois et canadien-français* (p. 9-32). Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Ferraro, A. (2011a). Linda Hutcheon, Marco Micone et Antonio D'alfonso ou, comment repenser un canon littéraire national. Dans K.-D. Ertler, M. Löschnigg et Y. Völkl (dir.), *Cultural Constructions of Migration in Canada – Constructions culturelles de la migration au Canada* (p. 229-238). Frankfurt am Main : Peter Lang.
- . (dir.). (2011b). *Oltreoceano: rivista sulle migrazioni. L'autotraduzione nelle letterature migranti*, s.v. (5).
- Ferraro, A. et Grutman, R. (dir.). (2016). *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*. Paris : Classiques Garnier.
- Finburgh, C. (2011). The Politics of Translating Contemporary French Theatre: How 'Linguistic Translation' Becomes 'Stage Translation'. Dans R. Baines, C. Marinetti et C. Perteghella (dir.), *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice* (p. 230-248). Manchester: Palgrave Macmillan.
- Fitch, B. (1983). L'intra-textualité interlinguistique de Beckett : La problématique de la traduction de soi. *Texte*, s.v. (2), 85-100.
- . (1985). The Status of Self-translation in Traduction : Textualité. *Texte : Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, s.v. (4), 111-125.

- (1988). *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Text*. Toronto: University of Toronto Press.
- Flaubert, G. (1869). *L'éducation sentimentale*. Paris : Gallimard.
- Foglia, C. (2014). Tracking the Socio-graphical Trajectory of Marco Micone. A Sociology of Migration by Way of Translation. Dans A. W. Khalifa (dir.), *Translators Have Their Say? Translation and Power of Agency* (p. 20-41). Berlin: LIT Verlag.
- Folena, G. (1994). *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.
- Folkart, B. (2007). *Second Finding: A Poetics of Translation*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Fournier, M. (1973). L'institutionnalisation des sciences sociales au Québec. *Sociologie et société, s.v.* (51), 27-58.
- Fraisse, P. (2013). *Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec (1970-2010). Des nuits de la poésie au slam : parcours d'un engagement pour une culture québécoise*. (Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, Cergy-Pontoise). Repéré à <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00957943/document>.
- Gagnon, C. (2003). Le Shakespeare québécois des Années 1990. *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, 24 (1-2), s.p.
- Gauvin, L. (2000). *Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Éditions Boréal.
- . (2001). Speak What : un nouveau discours sur la langue. Dans M. Micone, *Speak What ; suivi d'une analyse de Lise Gauvin* (p. 17-30). Montréal : VLB Éditeurs.
- . (2003). Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones. *Globe : revue internationale d'études québécoises*, 6 (1), 23-24.
- . (2007). "Filiations et filiations : modalités et usages de la parole chez deux écrivains migrants, Micone et Pasquali". Dans A. Talahite-Moodley (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones* (p. 15-36). Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Geertz, C. (1993). *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Hammersmith and London: Fontana Press.
- Gélinas, G. (1949). Pour un théâtre national et populaire. *Amérique Française*, 1 (3), 32-42.

- Gentes, E. (2013). *Bibliography: Autotraduzione/autotraducción/self-translation*. Repéré à [https://www.academia.edu/3835752/Bibliography on Self-translation](https://www.academia.edu/3835752/Bibliography_on_Self-translation) 14 July 2013.
- . (2017). *Bibliography: Autotraduzione/autotraducción/self-translation*. Repéré à <https://uni-duesseldorf.academia.edu/EvaGentes>.
- Gentzler, E. (2001). *Contemporary Translation Theories*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters.
- . (2008). *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory*. New York and London: Routledge.
- Gibeau, M. (2013). Indigenization and Opacity: Self-translation in the Okinawan/Ryukuan Writings of Takara Ben and Medoruma Shun. Dans A. Cordingley (dir.), *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (p. 141-156). London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Gjurcinova, A. (2013). Translation and Self-translation in Today's (Im)migration Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15 (7), s.p. Repéré à <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss7/8/>.
- Glissant, E. (1990). *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.
- . (1995). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- Gnisci, A. (1998). *La letteratura italiana della migrazione*. Roma: Lilit.
- . (1999). *Poetiche dei mondi*. Roma: Meltemi.
- . (2003). *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi.
- . (2007). *Decolonizzare l'Italia*. Roma: Bulzoni Editore.
- Gnisci, A. (dir.). (2002). *Letteratura comparata* (p. XI-XVII). Milano: Mondadori.
- Gnisci, A, Sinopoli, F. et Moll, N. (2010). *La letteratura del mondo nel XXI secolo*. Milano: Mondadori.
- Gobard, H. (1976). *L'aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*. Paris : Flammarion.
- Godin, J. C. et Lafon, D. (1999). *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Montréal : L'émeac Éditeur.
- Gouanvic, J-M. (1997). Translation and the Shape of Things to Come. The Emergence of American Science Fiction in Post-War France. *The Translator*, 3 (2), 125-152.

- . (1999). *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras Cedex : Artois Presses Université.
- . (2005). A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances. *The Translator*, 11 (2), 147-166.
- . (2007). Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une relecture bourdieusienne de la traduction. Dans M. Wolf et A. Fukari (dir.), *Constructing a Sociology of Translation* (p. 79-92). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- . (2010). Outline of a Sociology of Translation Informed by the Ideas of Pierre Bourdieu. *MonTI, s.v.* (2), 119-129.
- Gouvernement du Québec. (1978). *La politique québécoise du développement culturel. Volume 1. Perspectives d'ensemble : de quelle culture s'agit-il ?* Repéré à http://collections.banq.qc.ca/bitstream/52327/2096618/1/184803_1.pdf.
- . (2000). *Le développement social au Québec (1995-2000). Bilan au regard des décisions prises au Sommet mondial pour le développement social*. Repéré à https://www.mce.gouv.qc.ca/publications/develop_social_quebec.pdf.
- Gouvernement du Québec, Ministère de la Culture et des Communications. (1990). Au Québec. *Pour bâtir ensemble. Énoncé de politique en matière d'immigration et d'intégration*. Repéré à <http://www.midi.gouv.qc.ca/publications/fr/ministere/Enonce-politique-immigration-integration-Quebec1991.pdf>.
- . (1991). *Notre culture, notre avenir*. Repéré à https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/politiqueculturelle1992_complet_ROC.pdf.
- . (2016). *Renouvellement de la politique culturelle du Québec*. Repéré à https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Politique_culturelle/RPC-CahierConsultation.pdf.
- Grutman, R. (1998). Auto-translation. Dans M. Baker (dir.), *Encyclopedia of Translation Studies* (p. 17-20). New York and London: Routledge.
- . (2005). Diglossie littéraire. Dans M. Benaminio et L. Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base* (p. 59-62). Limoges : Presses Universitaires de Limoges (PULIM).
- . (2006). Refraction and Recognition. Literary Multilingualism in Translation. *Target*, 18 (1), 17-47.

- . (2007). L'autotraduction : dilemme social et entre-deux textuel. *Atelier de traduction*, s.v. (7), 193-2002.
- . (2009a). Self-translation. Dans M. Baker et G. Saldanha (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2^e édition p. 257-260). New York and London: Routledge.
- . (2009b). Le virage social dans les études sur la traduction : une rupture sur fond de continuité. *Texte*, s.v. (45/46), 135-152.
- . (2009c). La autotraducción en la “galaxia” de las lenguas. *Quaderns: Revista de traducció*, s.v. (16), 123-134.
- . (2010). Portrait sociologique de l'autotraducteur moderne : quelques réflexions à partir du palmarès des prix Nobel. Dans P. Cichon *et al.* (dir.), *Sprachen – Schreiben. Blicke auf Mehrsprachigkeit* (p. 209-224). Wien : Praesens.
- . (2013a). A Sociological Glance at Self-translation (and Self-translators). Dans A. Cordingley (dir.), *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (p. 63-80). London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- . (2013b). Beckett e oltre: autotraduzioni verticali e orizzontali. Dans A. Ceccherelli, G. E. Imposti et M. Perotto (dir.), *Autotraduzione e riscrittura* (p. 45-62). Bologna: Bononia University Press.
- . (2014). Beckett: a quintessência da autotradução? *Tradução en Revista*, s.v. (16), 1-11.
- . (2015). Francophonie et autotraduction. Dans P. Puccini (dir.), *Interfrancophonies – Regards croisés autour de l'autotraduction*, s.v. (6), 1-17.
- Grutman, R. et Van Bolderen, T. (2014). Self-translation. Dans S. L. Bermann et C. Porter (dir.), *A Companion to Translation Studies* (p. 323-330). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Guglielmi, M. (2002). La traduzione letteraria. Dans A. Gnisci (dir.), *Letteratura comparata* (p. 155-183). Milano: Mondadori.
- Guillén, C. (1985). Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica.
- Guldin, R. (2013). Translating Philosophy: Vilém Flusser's Practice of Multiple Self-translation. Dans A. Cordingley (dir.), *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (p. 95-110). London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Guo, T. (2015). Interpreting for the Enemy: Chinese Interpreters in the Second Sino-Japanese War (1931-1945). *Translation Studies*, 8 (1), 1-15.

- Gutu, A. (2007). L'autotraduction : Entre multilinguisme et création. *Atelier de traduction, s.v.* (7), 203-218.
- Hanna, B. (1972). Samuel Beckett traducteur de lui-même. *Meta*, 17 (4), 220-224.
- Hanna, S. (2005). Hamlet Lives Happily Ever After in Arabic. The Genesis of the Field of Drama Translation in Egypt. *The Translator*, 11 (2), 167-192.
- . (2016). *Bourdieu in Translation Studies. The Socio-cultural Dynamics of Shakesperian Translation in Egypt*. New York and London: Routledge.
- Harel, S. (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ Éditeur.
- Harvey, K. (1998). Translating Camp Talk. Dans L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader* (2^e édition 2004, p. 402-422). New York and London: Routledge.
- Hébert, L. (2013). Regard transculturel sur l'asservissement des traducteurs : optiques cubaines et canadiennes. Dans A. Nouss et H. Buzelin (dir.), *Traduction et conscience sociale. Autour de la pensée de Daniel Simeoni*. *TTR*, 26 (2), 83-102.
- Heilbron, J. (1999). Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory*, 2 (4), 429-444.
- Heilbron, J. et Sapiro, G. (dir.). (2002a). Les échanges littéraires internationaux. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144 (1).
- . (2002b). La traduction littéraire, un objet sociologique. Dans J. Heilbron et G. Sapiro (dir.), *Les échanges littéraires internationaux. Actes de la recherche en sciences sociales*, 144 (1), 3-5.
- Helly, D. (1996). *Le Québec face à la pluralité culturelle. 1977-1994. Un bilan documentaire des politiques*. Sainte-Foy, Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Hermans, T. (1997). Translation as Institution. Dans M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová et K. Kaindl (dir.), *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress Prague 1995* (p. 3-30). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Hokenson, J. W. et Munson, M. (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Hokenson, J. (2013). History and the Self-translator. Dans A. Cordingley (dir.), *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (p. 39-60). London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.

- Holmes, J. (1972). The Name and Nature of Translation Studies. Dans L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader* (2^e édition 2004, p. 172-200). New York and London: Routledge.
- Hotte, L. (2005). Postmodernisme et critique sociale dans le théâtre de Patrick Leroux. Dans J. Moss (dir.), *Canadian Literature/Littérature canadienne, s.v.* (187), 13-27.
- House, J. (1997). *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*. Tübingen: Narr.
- Huffman, S. (2001). Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièce de la fiction. Dans D. Lafon. (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995* (p. 93-110). Saint-Laurent, Québec : Fides.
- Huizinga, J. (1988). *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*. (Traduit par C. Seresia). Paris : Gallimard.
- Hurley, E. (2004). Devenir Autre: Languages of Marco Micone's "culture immigrée". *Theatre Research in Canada*, 25 (1/2), 1-23.
- . (2011). *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*. Toronto: University of Toronto Press.
- Inghilleri, M. (2003). Habitus, Field and Discourse. Interpreting as a Socially Situated Activity. *Target*, 15 (2), 243-268.
- . (2005). Mediating Zones of Uncertainty. Interpreter Agency, the Interpreting Habitus and Political Asylum Adjudication. *The Translator*, 11 (1), 69-85.
- . (2016). *Translation and Migration*. New York and London: Routledge.
- Jackson, P. (2001-2003). *The Lord of the Rings* (science-fiction). Nouvelle-Zélande / États-Unis / Royaume-Uni: New Line Cinema.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jensen, O. B. et Richardson, T. (2004). *Making European Space: Mobility, Power and Territorial identity*. New York and London: Routledge.
- Jubenville, Y. (2001). Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec. Dans D. Lafon. (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995* (p. 37-54). Saint-Laurent, Québec : Fides.
- Jung, V. (2002). *English-German Self-Translation of Academic Texts and Its Relevance for Translation Theory and Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Jurt, J. (2001). La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature. Dans B. Keunen et B. Eeckhout (dir.), *Literature and Society. The Function of Literary Sociology in Comparative Literature* (p. 43-55). Brussels and New York: Pieter Lang.
- Kalinowski, I. (2002). La vocation au travail de traduction. Dans J. Heilbron et G. Sapiro (dir.), *Les échanges littéraires internationaux. Actes de la recherche en sciences sociales*, 144 (1), 47-54.
- Kattan, N. (1993). Création et déplacement. Parler d'ailleurs/d'ici. *Possibles*, 17 (2), s.p.
- Klimkiewicz, A. (2013). Self-translation as Broken Narrativity: Towards an Understanding of the Self's Multilingual Dialogue. Dans A. Cordingley (dir.), *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (p. 189-201). London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Klinger, S. (2013). Translated Otherness, Self-translated In-Betweenness: Hybridity as Medium Versus Hybridity as Object in Anglophone African Writing. Dans A. Cordingley (dir.), *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (p. 111-126). London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Krause, C. (2013). « Why Bother With the Original? »: Self-translation and Scottish Gaelic Poetry. Dans A. Cordingley (dir.), *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (p. 127-140). London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Kristal, E. (2002). *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt.
- Lachance, A. (1999). Marco Micone. L'immigration – Ni traduire ni trahir. *Recto/Verso*. Repéré à <http://vigile.quebec/archives/99mai/micone.html>.
- Ladouceur, L. (1997a). Du spéculaire au spectaculaire : le théâtre anglo-canadien traduit au Québec au début des années 90. Dans B. Bednarski et I. Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois* (p. 185-194). Montréal : XZY Éditeur.
- . (1997b). *Separate Stages : la traduction du théâtre dans le contexte Canada/Québec*. (Thèse de doctorat, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver). Repéré à https://open.library.ubc.ca/handle/bitstream/17157/ubc_1997-250857.pdf.
- . (1998). Le sujet en question : *I am Yours* de Judith Thompson, version québécoise. *TTR*, 11 (1), 89-112.
- . (2000). A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais. *L'Annuaire théâtral*, s.v. (27), 108-119.
- . (2002a). Canada's Michel Tremblay: des *Belles-Sœurs* à *For the Pleasure of Seeing Her Again*. *TTR*, 15 (1), 137-164.

- . (2002b). De la « Main » au monde : les états multilingues du théâtre québécois et canadien-français en traduction anglaise. Dans R. Dion, H.-J. Lüsebrick et J. Riesz (dir.), *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone* (p. 375-394). Québec/Francfort : Éditions Nota bene-Verlag.
- . (2003). Recently Canadian : versions québécoises du théâtre canadien-anglais. Dans D. St. Jacques (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne* (p. 131-148). Québec : Éditions Nota bene.
- . (2005). *Making the Scene. La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre du Canada*. Québec : Éditions Nota Bene.
- . (2007). La langue populaire québécoise au Canada anglais : fonction distinctive et équivalence. *Études françaises*, s.v. (43), 29-42.
- . (2008). Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien. *Alternative francophone*, 1 (1), 46-56.
- . (2010a). Bilinguisme en traduction dans les répertoires dramatiques québécois et canadiens-français. *Quebec Studies*, s.v. (50), 81-96.
- . (2010b). Les langues du théâtre francophone de l'Ouest canadien. Dans L. Hotte (dir.), *(Se) raconter des histoires ? Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada* (p. 183-195). Sudbury : Prise de parole.
- . (2012). Bilinguisme en traduction dans les répertoires dramatiques québécois et canadien-français. *Quebec Studies*, s.v. (50), 81-96.
- . (2013). Exploring a Bilingual Aesthetics Through Translation in Performance. Dans P. Ambrosi, S. Bigliuzzi et P. Kofler (dir.), *Translation in Theatre and Performance* (p. 111-129). New York and London: Routledge.
- . (2014). Bilingual Performance and Surtitles: Translating Linguistic and Cultural Duality in Canada. *Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies*, s.v. (13), 45-60.
- . (2015). L'auto-traduction selon Marc Prescott. Entre la fidélité à soi et la cohérence de l'œuvre dans l'autre langue. Dans P. Puccini (dir.), *Interfrancophonies – Regards croisés autour de l'autotraduction*, s.v. (6), 35-50.
- . (2016). Bilinguisme et création... to escape various limitations. *Theatre Research in Canada*, 37 (1) s.p.

- Ladouceur, L. et Nolette, N. (2011). *Cow-boy poétre*: a Bilingual Performance for a Unilingual Audience. Dans R. Baines, C. Marinetti et C. Perteghella (dir.), *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice* (p. 155-171). Manchester: Palgrave Macmillan.
- Lafon, D. (dir.). (2001). *Le théâtre québécois 1975-1995*. Saint-Laurent, Québec : Fides.
- Lagarde, C. et Tanqueiro, H. (dir.). (2013). *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*. Limoges : Éditions Lambert Lucas.
- Lagarde, C. (2013). Avant-propos. L'autotraduction : terra incognita ? Dans C. Lagarde et H. Tanqueiro (dir.), *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture* (p. 9-22). Limoges : Éditions Lambert Lucas.
- Lalonde, M. (1970). *Speak White*. Montréal : L'Hexagone.
- Lane-Mercier, G. (2005). Écrire-traduire entre les langues : les effets de traduction et de bilinguisme dans le roman de Gail Scott. *Voix et Images*, 30 (3), 97-112.
- Laplantine, F. et Nouss, A. (1997). *Le Métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris : Flammarion.
- Laplantine, F. (1999). Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire. *X-Alta*, s.v. (2/3), 35-48.
- Latouche, D. (1983). The Power of Words: The State as a Literary Creation. *Quebec Studies*, s.v. (3), 13-21.
- Lauber, C. (1996). *Selbstporträts. Zum soziologischen Profil von Literaturübersetzern aus dem Französischen*. Tübingen: Narr.
- Lazaridès, A. (1994). Écriture(s) de l'exil. *Jeu*, s.v. (72), 52-62.
- Lefebvre, P. (2007). *Le théâtre des métamorphoses, évolutions du théâtre québécois depuis les États généraux de 1981*. Repéré à http://www.cqt.ca/documentation/volet_retrospectif/files/429/Evolution_Theatre_des_morphoses_2007.pdf.
- Lejeune, P. (1996/1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Leman, M. (1999). *Le multiculturalisme canadien*. Document gouvernemental. Repéré à <http://www.publications.gc.ca/pub?id=9.594211&sl=1>.
- Lepage, R. (2015). 887. Pièce mise en scène au TNM. Repéré à <http://www.tnm.qc.ca/wp-content/uploads/2015/04/TNM-saison-2015-2016-magazine.pdf>.

- Létourneau, J. (1992). Le Québec moderne : Un chapitre du grand récit collectif des Québécois. *Revue française de science politique*, 42 (5), 765-785.
- Lévesque, S. (1987). Propositions autour d'un théâtre d'errances. *Jeu, s.v.* (43), 72-76.
- . (1994). Traduire, c'est émigrer : Entretien avec Marco Micone. *Jeu, s.v.* (70), 17-30.
- L'Hérault, P. (1991). Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980. Dans S. Simon, P. L'Hérault, R. Schwartzwald et A. Nouss (dir.), *Fictions de l'identitaire au Québec* (p. 53-114). Montréal : XZY Éditeur.
- . (1996). Préface. Dans M. Micone, *Trilogia* (p. 7-18). Montréal : VLB Éditeurs.
- . (2003). L'Intervention italo-québécoise dans la reconfiguration de l'espace identitaire québécois. Dans C. Fratta et É. Nardout-Lafarge (dir.), *Italies imaginaires du Québec* (p. 179-202). Anjou : Fides.
- . (2005). Prefazione. Dans M. Micone, *Il fico magico* (p. 9-11). [Ouvrage contenant *Non era per noi ; Il ritorno ; Una donna*]. (Traduit par M. Marcelli et M. Micone). Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- . (2006). Entre essai et autofiction : l'indécision générique dans l'écriture de Marco Micone. Dans A. Ferraro et A.-P. De Luca (dir.), *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni* (p. 21-31). Udine: Forum.
- Liu, J. (2012). Habitus of Translators as Socialized Individuals: Bourdieu's Account. *Theory and Practice in Language Studies*, 2 (6), 1168-1173.
- Lombardi-Diop, C. et Romeo, C. (dir.). (2012). *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave Macmillan.
- López López-Gay, P. (2008). La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún. (Thèse de doctorat, Université Paris Diderot (Paris 7) et Université de Barcelone, Paris et Barcelone). Repéré à <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5274/pllg1de1.pdf>.
- . (2009). Pour une visibilité de la traduction ? L'autotraduction en tant que produit culturel dans le champ littéraire. *Revista de Traducció, s.v.* (16), 113-116.
- Maher, V. (1996). Immigration and Social Identities. Dans D. Forgacs et R. Lumley (dir.), *Italian Cultural Studies. An Introduction* (p. 160-167). New York: Oxford University Press.
- Maier, C. (2007). The Translator as an Intervenient Being. Dans J. Munday (dir.), *Translation as an Intervention* (p. 1-17). London: Continuum.

- Malpas, N. (1984). *Étude d'un mouvement migratoire : l'immigration italienne au Québec (1931-1971)*. (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal). Repéré à <http://bibliomontreal.uqam.ca/bibliographie/fiche/2QF3ABIF>.
- Manganaro, J.-P. (2001). *Introduction : La Locandiera*. Repéré à http://www.celestins-lyon.org/index.php/content/download/9306/121003/version/1/file/FRCEL_2000_2001_009_DDP_001.pdf.
- Manzoni, A. (1821). *I promessi sposi*. Firenze: Le Monnier.
- Marcelli, M. (dir.). (2012). *Una grande Italia oltre l'Italia: l'emigrazione nella storia unitaria*. Roma: PD Forum Centro Studi.
- Marcil, D. (2004). Champ littéraire et paradoxe de la Révolution tranquille. L'exemple synthèse de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin. *Postures, s.v.* (6), 104-121.
- Martin-Criado, E. (2008). *Les deux Algéries de Pierre Bourdieu*. Paris : Éditions du Croquant.
- Massardier-Kenney, F., Baer, B. J. et Tymoczko, M. (dir.). (2016). *Translators Writing, Writing Translators*. Kent: The Kent State University Press.
- Mavrikakis, C. (1991). Fitch, Brian T. (1988): Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 242 p. *Compte Rendu. Meta*, 36 (4), 664-665.
- Mejri, S. (2000). L'écriture littéraire bilingue : traduction ou réécriture ? Le cas de Salah Guermadi. *Meta*, 45 (3), 450-457.
- Melfi, M. (2009). *Italy Revisited: Conversation With My Mother*. Toronto: Guernica Editions.
- . (2012). *Ritorno in Italia: conversazioni con mia madre*. (Traduit par L. Ferri). Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- Meylaerts, R. (2006). Heterolingualism in/and Translation. How Legitimate Are the Other and His/Her Language? An Introduction. *Target*, 18 (1), 1-15.
- . (2008). Translators and (Their) Norms: Towards a Sociological Construction of the Individual. Dans M. Schlesinger, D. Simeoni et A. Pym (dir.), *Beyond Descriptive Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury* (p. 91-102). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- . (2010). Habitus and Self-image of Native Literary Author-Translators in Diglossic Societies. *Translation and Interpreting Studies*, 5 (1), 1-19.

- Meylaerts, R. et Gonne, M. (2014). Transferring the City – Transgressing Borders: Cultural Mediators in Antwerp (1850-1930). *Translation Studies*, 7 (2), 133-151.
- Moisan, C. (2004). L'écriture de l'exil dans les œuvres des écrivains migrants du Québec. Dans A. Gohard-Radenkovic (dir.), *Altérité et identités dans les littératures de la langue française* (p. 92-103). Paris : Clé International.
- Molina Romero, M. C. (2003). De *L'Aveuglon* a *Marruecos* : una lectura a contrapelo de Augustín Gómez Arcos. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, s.v. (23), s.p. Repéré à <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/cmolina.html>.
- Moll, N. (2002). Immagini dell' "altro". Imagologia e studi interculturali. Dans A. Gnisci (dir.), *Letteratura comparata* (p. 185-208). Milano: Mondadori.
- Mooney, S. (2011). *A Tongue Not Mine: Beckett and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Morel, P. (dir.). (2007). *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*. Chisinau : Cartier.
- Moss, J. (2005a). Les théâtres francophones post-identitaires : états des lieux. *Canadian Literature/Littérature canadienne*, s.v. (187), 57-72.
- . (2005b). Beyond Quebec. Canada's Other Francophone Literatures. *Canadian Literature/Littérature canadienne*, s.v. (187), 6-11.
- Mounin, G. (1994). *Les Belles Infidèles*. Paris : Presses Universitaires de Lille.
- Mouawad, W. (2001). *Six personnages en quête d'auteur* (pièce de théâtre). (Traduit par M. Micone, 1992). Montréal : Théâtre de Quatr'Sous.
- Nannavecchia, T. (2014). Italian Meta-Reflections on Self-Translation: an Overview of the Debate. *Tradução em Revista*, s.v. (16), 95-109.
- . (2016). *Translating Italian-Canadian Migrant Writing to Italian: A Discourse Around the Return to the Motherland/Tongue*. (Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa). Repéré à <http://www.ruor.uottawa.ca/handle/10393/35220?mode=full>.
- Navarro, A. (2014). *Las intervenciones del sujeto traductor en la Gaceta de Caracas (1808-1822)*. (Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal). Repéré à <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11199>.
- Negro, M. G. (2010). Twenty years of migrant literature in Italy. *Mediterranéol/Mediterraneo*, s.v. (7), s.p. Repéré à <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/yol/article/view/1023016131/1023015307>.

- Nepveu, P. (1988). *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine : essais*. Montréal : Boréal.
- Nestman, N. (1996). *Babel et silence : la problématique de la langue et son expression dans l'œuvre de Marco Micone*. (Mémoire de maîtrise, Université Dalhousie, Halifax). Repéré à <https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/viewFile/5148/4652>.
- . (1997). Babel and Silence in the Work of Marco Micone. *Initial(e)s*, s.v. (16), 116-138.
- Nichols, G. F. (2000). *From around the World and At Home. Translations and Adaptations in Canadian Theatre*. Toronto: Playwrights Canada Press.
- Nolette, N. (2012). Introducing Playful Translation: Some Notes from Backstage. Dans B. Fischer et M. N. Jensen (dir.), *Translation and the Reconfiguration of Power Relations. Revisiting Role and Context of Translation and Interpreting* (p. 191-202). Graz: LIT Verlag.
- . (2015). *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Novelli, N. (2000). Pour une nouvelle culture en langue de la migration : entretien avec Marco Micone. Dans A. de Vaucher Gravili (dir.), *D'autres rêves : les écritures migrantes au Québec* (p. 163-182). Venezia: Supernova.
- Ortíz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Cuba: Ciencias Sociales.
- Osborne, H. (2001). Hooked on Classics: Discourses of Allusion in the Mid-Victorian Novel. Dans R. Ellis et L. Oakley-Brown (dir.), *Translation and Nation: Towards a Cultural Politics of Englishness* (p. 120-166). Clevedon: Multilingual Matters.
- Otsuji, E. et Pennycook, A. (2010). Metrolingualism: Fixity, Fluidity and Language in Flux. *International Journal of Multilingualism*, 7 (3), 240-254.
- Oustinoff, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris : L'Harmattan.
- Painchaud, C. et Poulin, R. (1988). *Les Italiens au Québec*. Hull, Québec : Critiques.
- Papastergiadis, N. (2000). *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization, and Hybridity*. Malden, MA; Cambridge: Polity Press in association with Blackwell Publishers.
- Parcerisas, F. (2002). Sobre la autotraducción. *Quimera : Revista de Literatura*, s.v. (210), 13-14.

- Paré, C. (2009). La traduction du théâtre québécois en Italie. *Francofonia: Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, s.v. (57), 51-68.
- Paulle, B., van Heerikhuizen, B. et Emirbayer, M. (2011). Elias and Bourdieu. Dans S. Susen et B. Turner (dir.), *The Legacy of Pierre Bourdieu* (p. 145-172). London: Anthem Press.
- Paventi, E. (1995). La mégère réinventée du TNM : La mégère apprivoisée. *Jeu : revue de théâtre*, s.v. (77), 144-147.
- Pavlovic, D. (1993). La traduzione come tensione. Entretien avec Marco Micone. Dans C. Goldoni, *La Locandiera* (traduit par M. Micone, 1993, p. 211-219). Montréal : Éditions Boréal.
- . (2001). La dramaturgie québécoise à l'étranger. Dans D. Lafon (dir.), *Le théâtre québécois (1975-1995)* (p. 469-480). Saint-Laurent, Québec : Fides.
- Pelletier, K. (2000). *Marco Micone : écrivain québécois*. (Mémoire de maîtrise. Université McGill, Montréal). Repéré à http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jumpfull&object_id=31129&local_base=GEN01-MCG02.
- Pennycook, A. et Otsuji, E. (2015). *Metrolingualism: Language in the City*. New York and London: Routledge.
- Pioras, V. M. (2011). L'autotraduction chez les écrivains bilingues franco-roumains contemporains. *JoLIE*, s.v. (4), 101-110.
- Pivato, J. (1991). *Literary Theory and Ethnic Minority Writing*. Sydney: Macquarie University.
- . (1996). Representation of Ethnicity as Problem: Essence or Construction. *Journal of Canadian Studies*, 31 (3), 48-58.
- . (1998). *The Anthology of Italian-Canadian Writing*. Toronto-Buffalo-Lancaster (UK): Guernica.
- . (2014). 1978: Language Escape: Italian-Canadian Authors Write in an Official Language and Not in Italian. Dans L. von Flotow, K. Mezei et S. Simon (dir.), *Translation Effects: The Shaping of Modern Canadian Culture* (p. 197-207). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Polezzi, L. (2001). *Translating Travel. Contemporary Italian Writing in English Translation*. Aldershot, Ashgate: European Cultural Transmission.
- . (2006). Translation, Travel, Migration. *The Translator*, 12 (2), 169-188.

- . (2010). Polylingualism and Self-Translation in Pietro di Donato's *Christ in Concrete* and Giose Rimanelli's *Familia*. Dans A. Ledgeway et A. L. Lepschy (dir.), *Into and Out of Italy: Lingua e cultura della migrazione italiana* (p. 137-146). Perugia: Guerra.
- . (2012). Translation and Migration. *Translation Studies*, 5 (3), 345-356.
- Pollack, S. (2005). *The Interpreter* (drame). États-Unis: Universal Pictures.
- Popovič, A. (1976). *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta.
- Prescott, M. (1993). *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*. Saint-Boniface : Éditions de blé.
- Proust, M. (1954). *Recherche : Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard.
- Puccini, P. (1994). *Dall' « ici » all' « ailleurs »*. *Dallo spazio fisico a quello interiore nelle opere di tre autori quebecchesi di origine italiana: Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso e Marco Micone*. (Thèse de doctorat inédite). Université de Bologne.
- . (2010a). L'auto-translation du théâtre de Marco Micone : à la recherche d'une reconfiguration identitaire. Dans P. Brasseur et M. Gonzalez (dir.), *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity* (p. 229-242). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing.
- . (2010b). Auto-translation et identité : le cas de Marco Micone. Dans A. Ferraro et E. Nardout-Lafarge (dir.), *Le proche et le lointain. Autour de Pierre L'Hérault* (p. 167 – 182). Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese.
- . (2011). Origine e originale. Esperienza di migrazione e autotraduzione a confronto nell'opera di Marco Micone. *Oltreoceano : rivista sulle migrazioni. L'autotraduzione nelle letterature migranti, s.v.* (5), 41-54.
- . (2012). L'autotraduzione in Marco Micone: incontro con l'auteur. Dans G. Benelli et M. Raccanello (dir.), *Tradurre la letteratura* (p. 133-142). Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- . (2013a). L'autotraduction comme performance : *Non era per noi* di Marco Micone. Dans C. Lagarde et H. Tanqueiro (dir.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture* (p. 133 – 144). Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- . (2013b). La *étrangeté* in scena: traduzione e autotraduzione in Marco Micone. Dans A. Ceccherelli, G. E. Imposti et M. Perotto (dir.), *Autotraduzione e riscrittura* (p. 347-363). Bologna: Bononia University Press.
- . (2014a). De l'écriture à l'autotraduction. L'histoire migrante de *Gens du silence* de Marco Micone. *Tradução em Revista, s.v.* (16), 55-68.

- . (2014b, mars). *De l'écriture migrante à la traduction migrante en passant par l'autotraduction : le cas de Marco Micone*. Colloque sans titre. Sherbrooke. Repéré à https://www.usherbrooke.ca/gnec/pj/conference_paola_puccini.pdf.
- . (2015a). Da una lingua all'altra: i costumi e gli accessori di scena nel teatro di Marco Micone. Dans M. Modenesi, M. B. Collini et F. Paraboschi (dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement. Drappi, stoffe, vestiti ed accessori nella letteratura, nella cultura e nella lingua* (p. 439-453). Milano: Ledizioni.
- . (2015b). Avant-Propos. Pour une cartographie de l'autotraduction. *Interfrancophonie, s.v.* (6), I-XII.
- . (2015c, mai). Entre hétéro-traduction et auto-traduction, vers la traduction créatrice : le cas de Marco Micone. Colloque *Transfiction 3 : The Fiction of Translation/Les fictions de la traduction*. Montréal. Repéré à <https://www.concordia.ca/content/dam/concordia/images/transfiction-3/Transfiction%203 Program.pdf>.
- . (2016). La prise en compte du Sujet. Une approche anthropologique de l'autotraduction. Dans A. Ferraro et R. Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques* (p. 65-83). Paris : Classiques Garnier.
- Pugliese, J. (2007). Le altre Italie: Identità Geopolitiche, Genealogie Razzializzate e Storie Interculturali. *Studi emigrazione*, 16 (s.n.), 837-854.
- Pym, A. (1997). *Pour une éthique du traducteur*. Arras : Artois Presses Université ; Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- . (1998). *Methods in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- . (2011). The Translator as Non-Author, and I am Sorry About That. Dans C. Buffagni, B. Garzelli et S. Zanotti (dir.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation* (p. 31-44). Münster: LIT Verlag.
- Quintal, P. (1991). *Kraken favola alla deriva*. (Traduit par E. Franchi, 1991). Tapuscrit disponible à la Bilioteca Internazionale di Drammaturgia Contemporanea : Teatro della Limonaia – Sesto Fiorentino.
- Ray, J. (2013). Traduction et défamiliarisation créatrice chez l'auteur-traducteur : Aragon et le souci de l'étranger. *Australian Journal of French Studies*, 50 (2), p. 157-176.
- Recuenco Peñalver, M. (2011). Más allá de la traducción : la autotraducción. *Trans, s.v.* (15), 193-208.

- Regattin, F. et Tierno, P. (2011). *Teatro contemporaneo del Québec*. Spoleto: Editoria & Spettacolo.
- Reid, J. H. (1998). Socializing the Autonomous Work of Art: Pierre Bourdieu's Les Règles de l'Art. *French Forum*, 23 (3), 353-370.
- Remotti, F. (1996). *Contro l'identità*. Bari: Laterza.
- Ricard, A. (1997). Pratique actuelle de la scène au Québec. Dans B. Bednarski et I. Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois* (p. 11-21). Montréal : XZY Éditeur.
- Robbins, D. (2000). *Bourdieu and Culture*. London: Sage.
- Robert, L. (2003). Théâtre et édition au XXe siècle. Dans H. Beauchamp et G. David (dir.), *Théâtre québécois et canadien-français au XXe siècle : bilan et voies actuelles de recherche* (p. 87-106). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Robinson, D. (1991). *The Translator's Turn*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Roy, G. (1945). *Bonheur d'occasion*. Montréal : Pascal.
- Saldanha, G. et O'Brien, S. (2014). *Research Methodologies in Translation Studies*. New York and London: Routledge.
- Samiky, A. (2014). *Le concept de la mort de l'auteur chez Roland Barthes*. (Mémoire de maîtrise, Université York, Toronto). Repéré à https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/28173/Samiky_Abdellatif_2014_Masters.pdf?sequence=2.
- Santoyo, J.-C. (2003). De Nebrija a Sor Juana Inés de la Cruz : Apuntes someros para una historia de las traducciones de autor (autotraducciones) en España y Portugal, 1488-1700. Dans J. A. Sabio Pinilla et M. D. Valencia (dir.), *Seis Estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII* (p. 1-49). Granada: Comares.
- . (2005). Autotraducciones: una perspectiva històrica. *Meta*, 50 (3), 858-867.
- . (2010). Translation and Cultural Identity: Competence and Performance of the Author-Translator. Dans M. Muñoz-Calvo et C. Buesa-Gómez (dir.), *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication* (p. 13-32). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- . (2015). Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la Península Ibérica. *Glottopol*, s.v. (25), 47-58.
- Sartre, J.-P. (1971). *L'idiote de la famille : Gustave Flaubert de 1821-1857*. Paris : Gallimard.

- Schäffner, C. et Bassnett, S. (dir.). (2010). *Political Discourse Media and Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing.
- Schleiermacher, F. (1813). On the Different Methods of Translating. Dans L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader* (2^e édition 2004, p. 43-63). New York and London: Routledge.
- Shakespeare, W. (1605). *Hamlet*. Berlin: Elfenbein.
- Simeoni, D. (1995). Translating and Studying Translation: The View from the Agent. *Meta*, 40 (3), 445-460.
- . (1998). The Pivotal Status of the Translator's Habitus. *Target*, 10 (1), 1-39.
- . (2007a). Translation and Society. Dans P. St. Pierre et P. C. Kar (dir.), *In Translation: Reflections, Refractions, Transformations* (p. 13-26). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- . (2007b). Between Sociology and History. Method in Context and in Practice. Dans M. Wolf et A. Fukari (dir.), *Constructing a Sociology of Translation* (p. 187-204). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Simon, S. (1985). Speaking with Authority: the Theatre of Marco Micone. *Italian-Canadian Connections*, s.v. (106), 57-64.
- . (1988). Quebec Writing Today. Dans D. Homel et S. Simon (dir.), *Mapping Literature: the Art and Politics of Translation* (p. 83-97). Montréal: Véhicule Press.
- . (1994). *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal : Éditions Boréal.
- . (1996). *Gender in Translation*. New York and London: Routledge.
- . (1997). Introduction : Regards timides. Dans S. Simon et J.-S. Dubé (dir.), *L'autre intime. Représentations de la diversité culturelle dans le cinéma et la vidéo québécois* (p. 1-27). Montréal : GRECC.
- . (1999). *Hybridité textuelle*. Montréal : Île de la tortue.
- . (2008). *Traverser Montréal* (traduit par P. Lambert). Montréal : Fides.
- . (2012). *Cities in Translation. Intersections of Language and Memory*. New York and London: Routledge.

- . (2013). *Villes en traduction : Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal* (traduit par P. Lambert). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Simon, S. et St.-Pierre, P. (dir.). (2000). *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Sinopoli, F. (2002). La storia comparata della letteratura. Dans A. Gnisci (dir.), *Letteratura comparata* (p. 1-29). Milano: Mondadori.
- . (2010). Poétique della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico. Dans A. Gazzoni (dir.), *Saggi su Gëzim Hajdari* (p. 189-206). Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Sommer, D. (2004). *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*. Durham: Duke University Press.
- Sperti, V. (2015). Vassilis Alexakis et Nancy Huston au miroir de l'autotraduction. Dans P. Puccini (dir.), *Interfrancophonies – Regards croisés autour de l'autotraduction, s.v.* (6), 71-85.
- Spivak, G. (1992). The Politics of Translation. Dans L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader* (2^e edition 2004, p. 369-388). New York and London: Routledge.
- Tanqueiro, H. (1999). Un traductor privilegiado: el autotraductor. *Quaderns, s.v.* (3), 19-27.
- . (2007). L'autotraduction comme objet d'étude. *Atelier de traduction : Dossier : L'Autotraduction, s.v.* (7), 101-109.
- . (2013). La autotraducción: perspectivas abiertas. Dans C. Lagarde et H. Tanqueiro (dir.), *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture* (p. 275-281). Limoges : Éditions Lambert Lucas.
- Tolkien, J. R. R. (1954). *The Lord of the Rings*. Bristol, UK; Chicago, IL, USA: Intellect Books.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Tremblay, L. (2001). Il ventriloquo. (Traduit par A. P. Mossetto, 2003). Torino: L'Harmattan Italia/ERTEF.
- Tremblay, M. (1968). *Les Belles-Sœurs*. Montréal: Leméac.

- . (1980). *L'impromptu d'Outremont*. Montréal: Leméac.
- Tymoczko, M. (1999). *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- . (2006). Reconceptualizing Western Translation Theories: Integrating Non-Western Thought about Translation. Dans T. Hermans (dir.), *Translating Others* (p. 13-32, Vol. 1). Manchester: St Jerome Publishing.
- . (2007). *Enlarging Translation, Empowering Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Vaïs, M. (1994). La Locandiera. *Cahier de théâtre Jeu, s.v.* (70), 37-39.
- Valdeón, R. A. (2015). (Un)stable Sources, Translation and News Production. Dans J. Munday et M. Zhang (dir.), *Discourse Analysis in Translation Studies* (p. 440-453). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Van Bolderen, T. (2014). Huston, We Have a Problem... (Or What on Earth is « Canadian Self-translation » Supposed to Mean?). *Tradução em Revista, s.v.* (16), 83-94.
- van Doorslaer, L. (2007). Risking Conceptual Maps. Mapping as a Keywords-Related Tool Underlying the Online Translation Studies Bibliography. *Target, 19* (2), 217-233.
- Veillet, J. (2012). *Lumière sur les espaces dans les réécritures de Marco Micone : étude de « Silences » (2004), « Migrances » (2005) et « Una Donna » (2005)*. (Mémoire de maîtrise, Université Laval, Ville de Québec). Repéré à www.theses.ulaval.ca/2012/29318/29318.pdf.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York and London: Routledge.
- . (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. New York and London: Routledge.
- Vinay, J.-P. et Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Laval, Québec : Beauchemin.
- Vorderobermeier, G. M. (dir.). (2014). *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam and New York: Rodopi\Brill.
- von Flotow, L. (1991). Feminist Translation: Context, Practices and Theory. *TTR, 4* (2), 69-85.
- Whitfield, A. (dir.). (2005). *Le métier du double : portrait de traductrices et traducteurs littéraires*. Saint-Laurent, Québec : Fides.

- William, J. et Chesterman, A. (2002). *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Wittgenstein, L. (1961). *Tractatus logico-philosophicus : suivi de Investigations philosophiques* (traduit par P. Klossowski). Paris : Gallimard.
- Wolf, M. (2006). The Female State of the Art: Women in the 'Translation Field'. Dans A. Pym, M. Schlesinger et Z. Jettmarová (dir.), *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting* (p. 129-141). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- . (2007). Introduction. Dans M. Wolf et A. Fukari (dir.), *Constructing a Sociology of Translation* (p. 1-36). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- . (2009). The Implications of a Sociological Turn – Methodological and Disciplinary Questions. Dans A. Pym et A. Perekrestenko (dir.), *Translation Research Project 2* (p. 73-39). Tarragona: Intercultural Studies Group.
- . (2012). The Sociology of Translation and Its 'Activist Turn'. *Translation and Interpreting Studies*, 7 (2), 129-143.
- . (dir.). (2016). *Interpreting in Nazi Concentration Camps*. New York and London: Bloomsbury Publishing.
- Wolf, M. et Fukari, A. (dir.). (2007). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Wormäker, D. (2008). *Mon cher "Speak What" c'est à ton tour... Pour en finir avec personne*. Repéré à <http://vigile.quebec/Mon-cher-Speak-White-c-est-a-ton-12534>.