ENTRE DEUX PERSONNAGES D'*INCENDIES* DE WAJDI MOUAWAD

Lucie SPEZZATTI[1]

Résumé : La traduction théâtrale diffère de la traduction des autres textes littéraires, car le traducteur doit considérer que son texte aura pour principale finalité d'être prononcé sur scène. L'analyse traductologique d'une œuvre dramatique permet alors de révéler les écarts et transformations engendrés par les choix traductifs. Cet article s'attache à étudier l'évolution d'une scène d'*Incendies* de Wajdi Mouawad, après son passage du français à l'italien et son transfert d'un support textuel à un support visuel. Il analyse dans un premier temps la traduction de Caterina Gozzi et, dans un second temps, la mise en scène de Renzo Martinelli, afin de proposer une réflexion sur la perception modifiée du rapport entre deux des personnages de la pièce pour un lecteur/spectateur italophone.

Mots-clés : traductologie, traduction théâtrale, analyse de traduction, analyse de mise en scène, transformation.

Abstract: Theatrical translation is different from other types of literary translation, as the translator needs to consider that the text will be recited on a stage. The traductological analysis of a dramatic work helps to reveal the differences and transformations due to the translational choices. This paper aims to study the evolution of a scene from *Incendies*, written by Wajdi Mouawad, through its translation from French to Italian, and through its transfer from a textual support to a visual one. It analyses first Caterina Gozzi's translation, and then Renzo Martinelli's staging in order to consider the modified perception of the relationship between two characters for an italian-speaking reader/spectator.

Keywords: traductology, theatrical translation, translation analysis, performance analysis, transformation.

Introduction

Comment une traduction et une mise en scène peuvent-elles transformer une pièce de théâtre ? À travers l'analyse de la scène 29 d'*Incendies* de Wajdi Mouawad, de sa traduction italienne par Caterina Gozzi et du spectacle qu'en a tiré Renzo Martinelli, cet article vise à observer comment certains effets produits par la traduction peuvent être amplifiés par les choix de mise en scène. Nous montrerons ainsi que le spectateur italophone perçoit une dynamique différente entre deux des personnages principaux. Caractérisé par sa longueur, un rythme accentué et de nombreuses images, le monologue que constitue cette scène est l'un des moments clefs de la fable.

En vue d'étudier les écarts entre le texte source et le texte cible sous l'angle des effets de voix et d'interprétation, nous ferons appel à la terminologie de la critique des traductions de Lance Hewson. Concernant la description de la

[1] FTI, Université de Genève, Suisse, Lucie.Spezzatti@unige.ch

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

mise en scène, nous nous fonderons sur deux ouvrages fondamentaux de l'analyse du théâtre que sont *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld et *L'Analyse des spectacles* de Patrice Pavis.

Nous rappellerons d'abord quelques particularités du texte de théâtre, puis nous évoquerons les catégories critiques de Hewson que nous emploierons, ainsi que les principales notions théoriques reprises à Ubersfeld. Nous nous attacherons ensuite à décrire les métamorphoses du texte original concernant les rapports entre Nawal et Nihad, en analysant d'abord le monologue dans sa version originale, puis la traduction et enfin la mise en scène.

1. Le corpus

a. L'œuvre source

Incendies de Wajdi Mouawad est parue en 2003, avant d'être remaniée et republiée en 2009 à l'occasion du festival d'Avignon de la même année. Nous nous référerons à la première version du texte, la traduction et la mise en scène ayant été faites à partir de celle-ci. La pièce s'insère dans la tétralogie *Le Sang des promesses*, où chacune des quatre œuvres a en commun la « place prépondérante [accordée] à la parole et, plus encore, à la parole-action » (Jardon-Gomez : 2016) et le thème de la promesse[2]. Connu aussi bien comme écrivain, dramaturge, metteur en scène et acteur francophone contemporain d'origine libanaise, Mouawad a écrit une dizaine de pièces de théâtre qu'il a mises en scène au Québec et en France, ainsi que plusieurs romans (Mouawad : 2020). Son style use de nombreuses images et son esthétique s'inspire des tragédies grecques de Sophocle ou du théâtre contemporain de Robert Lepage (Mouawad et Davreu, 2011 : 20). Les thèmes qui traversent son œuvre sont ceux de l'origine, de l'identité, de la guerre, mais aussi du langage, entremêlant français, joual et langues étrangères.

b. La traduction

Traductrice d'*Incendies*, Caterina Gozzi a aussi traduit et mis en espace la pièce *Assoiffés* du même auteur. Actrice et metteuse en scène, son répertoire comporte en particulier des textes contemporains (Università di Bologna : 2017). La traduction d'*Incendies* a été effectuée dans le cadre du festival Face à face, parole di Francia per scene d'Italia, au cours duquel la pièce a été présentée sous la forme d'une mise en espace par Stefano Ricci (Vitantonio : 2009). Elle a ensuite été publiée la même année, en 2009, par la maison d'édition Titivillus, spécialisée dans les œuvres théâtrales. L'ouvrage comporte deux préfaces, une première expliquant brièvement l'œuvre et une seconde introduisant le thème du festival et contextualisant la pièce dans la logique thématique de celui-ci.

[2] En parlant du lien unissant les quatre pièces, Mouawad écrit : « "Quelque chose" qui pourrait ressembler à une odyssée entreprise par Wilfrid dans *Littoral*, poursuivie par Jeanne dans *Incendies* et que Loup mène à son terme dans *Forêts*. "Quelque chose" sans identité mais qui tourne cependant […] autour de la question de la promesse […]. » (2006 : 8)

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

c. Le spectacle

Directeur du Teatro i, situé dans le quartier des Navigli à Milan et pouvant accueillir un public d'environ 80 spectateurs, Renzo Martinelli promeut un théâtre international à travers un choix de pièces contemporaines (Teatro i : 2018). Ses mises en scène donnent une importance particulière au langage, à l'art et la sculpture en dialogue avec une dramaturgie contemporaine (Francabandera : 2008). Souvent politiques, ses représentations comportent peu d'acteurs et témoignent d'un certain dépouillement. *Incendi* a été mis en scène en 2011 dans une adaptation faite à partir de la traduction de Caterina Gozzi par la dramaturge Francesca Garolla. Renzo Martinelli avait découvert *Incendies* quelques années auparavant dans sa version française et avait été touché par la caractère d'universel de la langue de Mouawad (Spezzatti, 2018 : 168-171). Sa pièce est jouée par cinq comédiens qui incarnent plusieurs personnages. Ayant rencontré une critique favorable, le spectacle a ensuite été joué au Teatro India à Rome dans le cadre du festival Face à face (Teatro di Roma : 2012).

Nous soulignons que pour la mise en scène, nous ferons référence aux captations vidéo qui nous ont été fournies par le Teatro i et qui ne sont pas disponibles publiquement. Tout lecteur intéressé à consulter ces documents est invité à s'adresser au théâtre milanais ou à nous-mêmes.

2. Outils critiques

a. La traduction théâtrale

Hybride, le texte théâtral est écrit en vue d'être interprété au sein du réseau sémantique d'une représentation (Ubersfeld, 1996 : 24). Dans l'optique de produire une traduction théâtrale, il est donc important de considérer que la principale finalité du texte n'est pas seulement d'être lu, même s'il peut aussi être approché de façon purement textuelle, mais d'être prononcé et inséré dans une mise en scène. Le traducteur doit dès lors tenir compte de toutes les particularités de l'oralisation dans sa langue et du caractère immédiat du médium qui doit pouvoir être saisi d'emblée par le spectateur. À cela s'ajoute que le rapprochement de deux langues, cultures et systèmes théâtraux peut justifier certains choix de traduction engendrant une coloration différente du texte (Aaltonen, 2000 : 29). Nous nous attacherons ici à étudier ces changements sans porter un jugement critique, mais en nous intéressant aux subtilités de sens qu'ils peuvent ajouter dans la perception de la pièce, en rappelant qu'ils sont le fruit de l'hybridité de l'objet traduit.

b. La terminologie hewsonienne

Le traductologue Lance Hewson a élaboré dans son ouvrage *An Approach to Translation Criticism* un modèle pour mener à bien une critique de traduction. Pour ce faire, il relève un certain nombre d'éléments stylistiques à repérer dans le texte source (désormais TS) afin d'élaborer un cadre critique. Parmi ceux-là, il retient des éléments syntaxiques, lexicaux, stylistiques et grammaticaux. Pour de plus amples détails sur ces différentes catégories, nous renvoyons aux pages 58 à 82 de l'ouvrage cité. L'analyse de ces données au niveau microstructurel

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

(phrase) permet de distinguer des effets au niveau mesostructurel (passage). Hewson sépare deux types d'effet : les effets de voix et les effets d'interprétation. Les premiers, comme leur nom l'indique, sont ceux qui ont un impact sur la voix du personnage. Ils comprennent l'accroissement (le personnage a une voix plus connotée), la réduction (le personnage est plus discret, sa voix est plus pauvre) et la déformation (la modification de la focalisation par un changement de type de discours ou de modalité). Les seconds ont un impact sur l'interprétation d'un passage en général. Ils comprennent l'expansion (ajout de pistes interprétatives), la contraction (réduction des pistes interprétatives) et la transformation (modification sensible de l'interprétation).

La combinaison d'effets est ce qui, selon Hewson, permet de porter un jugement sur la traduction. À défaut de critiquer *Incendi*, nous emploierons cette terminologie pour fonder nos analyses sur les différences que nous relèverons entre le TS et sa traduction et commenter les écarts entre les deux versions.

c. Quelques notions théâtrales

Pour Anne Ubersfeld, la notion de fidélité est inopérante dans l'appréhension du passage du texte à la mise en scène. La représentation vient compléter le texte « troué »[3] de théâtre et l'ensemble des signes qui la composent s'ajoute aux signes linguistiques. Ainsi, toute analyse de spectacle est analyse sémiotique[4]. Chaque signe doit être considéré dans sa relation avec les autres signes, car « la tâche d'une sémiotique théâtrale est […] de construire avec [les signes] des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent » (1981 : 21). Parmi les multiples éléments analysables d'un spectacle, Ubersfeld en relève cinq : l'espace, l'objet, le temps, le travail du metteur en scène et celui du comédien, qui est divisé en six rapports : geste-parole, geste-diction, geste-occupation de l'espace, geste-mimique, mimique-voix, voix-occupation de l'espace (1981 : 186-195). Nous ferons appel à ce découpage dans l'étude du jeu de l'actrice d'*Incendi*.

Notons que notre analyse présente les caractéristiques de ce que Patrice Pavis nomme l'« analyse reconstitution » : l'étude d'une collection de documents (vidéos, entretiens et articles de presse, dans notre cas) ayant trait à la reconstitution du spectacle.

3. Analyses

a. Le texte de Wajdi Mouawad

Centrale dans *Incendies*, la scène 29 présente la confrontation de Nawal avec son bourreau, Abou Tarek, dont on apprendra par la suite qu'il est aussi son fils Nihad. Nawal le retrouve pour la première fois depuis son exil du Liban au

[3] « Le texte de théâtre est *troué*, T' [la mise en scène] s'inscrivant dans les trous de T [le texte]. » (Ubersfeld, 1996 : 24)

[4] « Sera appelée "sémiotique" tout effort consécutif à cette prise de conscience et visant à repérer, nommer, dénombrer, hiérarchiser d'une façon systématique et objective les unités de signification et leur organisation en ensembles de toute dimension. » (Hénault, 1979 : 17)

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

Canada, dans le cadre d'un procès où elle témoigne en tant que victime de guerre. La scène, se trouvant au milieu de la pièce (p. 68-69), se situe dans un tribunal pénal international. Il s'agit d'un des plus longs monologues de l'œuvre. À la scène précédente, la jumelle Jeanne apprenait qu'elle et son frère Simon étaient nés du viol de leur mère en prison. À présent, c'est Simon qui va faire une découverte fondamentale en lisant le cahier que lui a laissé Nawal par le biais du notaire Hermile Lebel, avant de mourir. Le texte débute avec la didascalie suivante : « Simon ouvre le cahier rouge. Nawal (60 ans) témoigne devant les juges »[5].

Sur l'ensemble du texte, le monologue met en exergue la force de la parole avec un champ lexical du dire qui se manifeste dans la répétition des termes « témoignage », « prononce », « parler », « vérité », « promets ». Trois figures de styles se démarquent nettement : la répétition, l'accumulation, et la métaphore. Celles-ci se superposent à un travail lexical et syntaxique, sur lequel nous reviendrons dans l'analyse de la traduction.

Dans un premier temps, la tirade évoque le passé et décrit les atrocités auxquelles se livrait Nihad. Plusieurs accumulations portent sur les souffrances du corps, notamment : « lorsque vous m'avez suspendue par les pieds, lorsque l'eau, mélangée à l'électricité, lorsque les clous sous les ongles, lorsque le pistolet chargé à blanc vers moi ou l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois ». Illustrant le grand nombre de tortures, elles créent un effet d'écœurement et d'effroi que la reprise anaphorique de la conjonction dans le fragment cité ne fait qu'augmenter. Puis, c'est pour moquer l'apparente supériorité de Nihad, que Nawal emploie de nouveau l'accumulation, listant des qualités esthétiques et spirituelles dont le nombre appuie l'artificialité : « cela vous donnait une allure, une élégance, un savoir-faire, un sérieux, une autorité ». Enfin, prônant les responsabilités partagées des différents acteurs de la guerre dans un parallélisme, leurs liens, malgré les oppositions, sont resserrés à l'aide d'une accumulation : « nous venons tous deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire, et chaque terre, chaque langue, chaque histoire est responsable de son peuple, et chaque peuple est responsable de ses traîtres et de ses héros ».

Les métaphores servent quant à elles à décrire l'horreur. Qualifiant les bourreaux : « Beaucoup de vos hommes vous craignaient, eux qui étaient des cauchemars », ou les victimes : « À travers moi, ce sont des fantômes qui parlent », elles inscrivent les différents protagonistes de la guerre dans une réalité onirique et illustrent la stratégie de Nawal pour décrire une horreur qui dépasse l'entendement. Au milieu de la tirade, l'image d'un fruit immature dépeint les actes cruels de Nihad : « la vérité qui, dans ce cas, n'était qu'un fruit vert qui ne mûrirait jamais ? », traduisant la terrible puérilité de ses gestes et l'impossibilité de les raconter. Et plus loin, une métaphore-cliché rapproche les

[5] Toutes les références au texte original de Wajdi Mouawad se fondent sur l'ouvrage *Incendies*, Montréal, Arles, Léméac/Actes Sud, 2003.

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

sentiments du bourreau de l'inanité émotionnelle d'un rocher : « un rocher le ressentirait mieux que vous ». Ainsi, transcendant les situations extrêmes du passé, ce sont les images qui permettent de dire.

Dans un second temps, Nawal évoque le futur en se fondant principalement sur des concepts. Elle parle de « victoire », de « défaites », d' « existence », de « responsabilité », et un terme s'élève dans une sorte de climax à la fin de la tirade : « dignité ». Il représente pour Nawal le seul véritable espoir qui permettrait au futur de se déployer et il sera ensuite repris ironiquement dans la tirade de Nihad[6].

Tissant une rhétorique puissante à travers le poids donné aux mots et l'emploi d'images permettant de dépasser l'indicible, la tirade présente Nawal dans une posture rationalisante, concrétisant ainsi la promesse qu'elle avait faite au début de la pièce à la sage-femme du village, dans une démonstration de sa capacité à parler et à penser[7].

b. La traduction de Caterina Gozzi[8]

Les répétitions

La traduction reprend la majorité des répétitions du TS, mais privilégie à plusieurs reprises la clarté et la fluidité de la langue au détriment de la restitution du segment répété, ce qui engendre un effet de transformation : le texte italien apporte une nuance aux propos de Nawal qui n'était pas présente dans le TS. Dans ce premier extrait, l'évitement de la répétition produit des changements sur les plans stylistique et modal :

> **Je vais vous rappeler à** moi, tout de même, **vous rappeler à** mon visage puisque mon visage était ce qui vous occupait le moins. **Vous vous souvenez** bien plus précisément de ma peau, de mon odeur, jusqu'au plus intime de mon corps qui n'était pour vous qu'un territoire qu'il fallait massacrer peu à peu. […] **Rappelez**-vous. (*Incendies*, 2003 : 68)

> **Voglio che si ricordi** di me, comunque, **farle notare** il mio viso, perché il mio viso era la cosa di me che le interessava di meno. **Lei deve ricordarsi** molto più precisamente della mia pelle, del mio odore, persino delle parti più intime del mio corpo che per lei erano solo un territorio da massacrare a poco a poco. [...] **Si ricordi**. (*Incendi*, 2009 : 92)

Le TS comporte une répétition déclinée de deux manières : la structure « vous rappeler à » et le verbe « rappeler », repris par le quasi-synonyme « souvenir » dans la deuxième phrase. L'emphase est donc mise

---

[6] « Je dis ça parce qu'il faut sauver la *dignité*. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est une femme, celle qu'on appelait la femme qui chante. Hier, elle est venue, face à moi, me parler de *dignité*. Sauver ce qui nous restait de *dignité*. […] Le spectacle, moi, c'est ça ma *dignité*. […] Ma *dignité* à moi est une grimace laissée par celle qui m'a donné la vie. » (Mouawad, 2003 : 84). Nous soulignons.

[7] Elhame, la sage-femme, avait demandé à Nawal de lui promettre d'apprendre « à lire, à parler, à écrire, à compter, […] à penser. » (Mouawad, 2003 : 69)

[8] Toutes les citations de la traduction de Caterina Gozzi se réfèrent à l'ouvrage *Incendi*, Pisa, Titivillus, 2009.

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

sur le processus mnémonique que crée le discours pour évoquer une réalité passée. Donnant un poids au souvenir, la répétition contribue à dramatiser la révélation que Nawal s'apprête à faire. Dans ce contexte, l'usage de l'impératif « rappelez-vous » peut être interprété comme une demande, plus qu'un ordre. La traduction italienne, si elle conserve la reprise ternaire du verbe « ricordarsi », modifie l'attitude du personnage par la modalité et le lexique sélectionnés. De fait, le terme est introduit d'abord par le verbe de volonté « volere » qui explicite un désir. Le personnage est plus direct et l'explicitation laisse apparaître un rapport de force : Nawal semble intimer à son bourreau l'ordre de se rappeler. La deuxième occurrence du verbe est ensuite rendue par une seconde explicitation, « farle notare ». Plutôt que d'exprimer l'affleurement d'une réalité passée, la structure verbale manifeste une sollicitation, celle de porter son attention sur le visage de Nawal. Le verbe « fare » concrétise la volonté d'action du personnage : elle fait, de façon explicite et non présupposée par un futur proche comme en français. La traductrice reprend ensuite le verbe mnémonique « ricordare » en l'introduisant par une modalité, « lei **deve** ricordarsi ». Alors que le TS restait dans l'implicite avec l'emploi d'un présent à valeur générale, l'utilisation du verbe modal « dovere » exprime une nécessité épistémique (il est évident que Nihad se souvient du corps plutôt que du visage de Nawal), voire déontique (Nihad a le devoir de reconnaître ce corps puisqu'il est responsable de ses tortures). Cette double interprétation de la modalité accroît le sens du discours, car on ne la trouvait pas dans la tirade en français.

En ayant recours à la terminologie hewsonienne, on distingue deux effets : une transformation de l'interprétation à travers le rapport de force instauré par le lexique et la modalité, ainsi qu'un accroissement de la voix du personnage dans l'explicitation de sa volonté d'agir.

L'ajout d'une répétition contribue aussi à transformer l'effet premier du TS. De fait, le terme « dignité » que nous évoquions précédemment a une place particulière dans l'argumentation de Nawal, puisqu'il vient clore son témoignage sur une touche d'espoir. Nous ferons dialoguer ici ce premier extrait du début de la tirade :

> Ce mot vous donnait une **allure**, une élégance, un savoir-faire, un sérieux, une autorité. (*Incendies*, 68)
>
> Questa parola le dava **dignità**, eleganza, savoir-faire, serietà e autorità. (*Incendi*, 92)

avec celui-ci se trouvant à la fin :

> À présent, **il nous reste encore** notre possible **dignité**. Nous avons échoué en tout, nous pourrions peut-être sauver encore cela : la **dignité**. (*Incendies*, 69)
>
> Ora **non ci resta altro** che la nostra eventuale **dignità**. Abbiamo sbagliato in tutto, potremmo forse salvare ancora questo: la **dignità**. (*Incendi*, 93)

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

« Dignità » est répété à trois reprises dans la traduction. Il traduit « allure » au début du texte et « dignité » à la fin. Or, on observe un glissement de sens dans la première occurrence du terme : « allure », qui porte l'idée d'esthétique, est rendu par « dignità », qui porte une signification morale. Dans le TS, Nawal ne semble pas affirmer que Nihad cherchait à être perçu comme une personne morale, mais elle souligne des qualités relatives à l'apparence, l'habileté et la puissance. À cela s'ajoute que l'apparition de « dignità » à cet endroit du texte n'est pas anodine : introduit et répété par Nawal en fin de tirade, puis repris moqueusement par Nihad à la fin de la pièce, il possède une valeur symbolique. De plus, dans le TS, « dignité » est introduit par une formulation positive : « il nous reste encore ». L'adverbe amène l'idée d'une valeur qui a persisté malgré un passé de souffrance, alors que la traduction propose une modulation avec une formulation négative : « non ci resta altro » où la dignité est présentée comme l'unique option restante. Bien que subtile, la nuance oriente la tirade vers un certain pessimisme. On peut donc parler d'une légère contraction de l'interprétation.

Enfin, plus loin dans la tirade, le personnage formule deux promesses, faisant ainsi écho au thème du *Sang des promesses* :

> **[J]e vous promets** qu'un jour ou l'autre, ils viendront se mettre debout devant vous, dans votre cellule et vous serez seul avec eux comme j'ai été seule avec eux […]. **Je vous promets** aussi que lorsqu'ils se présenteront devant vous, tous deux sauront qui vous êtes. (*Incendies*, 69)

> **Sono sicura che** un giorno o l'altro verranno davanti a lei, nella sua cella e lei sarà solo con loro, come lo sono stato io […]. **Le garantisco** anche che quando le compariranno davanti, tutti e due saranno chi è lei. (*Incendi*, 93)

Le TS comporte la répétition du verbe « promettre » qui explicite l'un des thèmes fondamentaux de la tétralogie. Or, la répétition, caractéristique essentielle du style de Mouawad, n'est pas reproduite, car le verbe est traduit de deux manières. La première forme, « sono sicura che », ajoute un élément de sens, car elle exprime une certitude. Et, si le verbe « garantire » reprend l'idée de promesse, il n'a pas de lien morphologique avec le substantif « promessa ». L'écho n'est donc pas aussi clair que dans le TS, où la répétition du verbe entre en résonance avec la promesse faite par Nawal à Elhame, mentionnée à la fin de la tirade : « Vous parler comme je vous parle témoigne de ma **promesse** tenue envers une femme ». Ces différents éléments provoquent ainsi un accroissement de la voix du personnage qui témoigne de son assurance par l'utilisation de verbes plus connotés qu'en français et une contraction de l'interprétation, puisque l'idée de promesse est seulement présumée.

Les métaphores

Les nombreuses métaphores du TS sont toutes reproduites à l'exception de celle qui dépeignait la dimension effrayante des bourreaux en français :

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

> Beaucoup de vos hommes vous craignaient, **eux qui étaient des cauchemars**. Comment un **cauchemar** peut-il craindre un **cauchemar** ? (*Incendies*, 68)
>
> Molti dei suoi uomini la temevono, **loro che erano degli oppressori**. Come può un **oppressore** temere un **oppressore**? (*Incendi*, 91)

La formule française nourrit l'idée de terreur qu'inspiraient ces hommes à travers l'image de l'angoisse nocturne, le cauchemar. C'est également la répétition ternaire qui martèle ce sentiment et permet à Nawal de traduire une réalité indicible, voire inconcevable, qu'incarne l'horreur extrême à laquelle se livraient ces hommes qui finissent pas se craindre entre eux. Dans le texte italien, la métaphore est effacée par l'utilisation d'un terme pris dans son sens littéral : « oppressore », proposant une description factuelle qui, sans faire appel à l'imagination, amoindrit l'idée d'une horreur indicible. L'interprétation qu'on peut en faire est donc contractée.

La syntaxe

Un peu plus loin, Nawal présente les victimes de Nihad comme des êtres inquiétants et actifs, grâce à l'agencement syntaxique de sa phrase : « [T]outes les **femmes** étaient pour **vous** des **putes** ». Le pronom « vous » se rapporte à Nihad et se trouve encerclé par ses victimes, nommées d'abord objectivement « femmes », puis sous le regard du bourreau, « putes ». Parallèlement, dans la phrase suivante : « [L]es femmes, une à une, **éveillaient** en elles leur haine et leur peur », les femmes sont présentées comme sujets actifs, car ce sont elles qui font naître les émotions qui leur permettront peut-être de tenir face à l'horreur. En italien, le premier segment est traduit par une structure normalisée : « per **lei** tutte le **donne** erano delle **puttane** ». L'image d'encerclement a disparu. Et la deuxième phrase est rendue par : « nelle donne, una dopo l'altra, **si risvegliano** l'odio e la paura ». Le verbe dépeint ici des passions actives, tandis que les femmes apparaissent passives, incarnant le lieu où naissent des émotions. Cette description plus neutre opère alors une contraction de l'interprétation.

Évoquons aussi brièvement l'antéposition de l'épithète dans le TS : « **Amère, amère** est la vérité dite », qui donne une importance particulière à cette amertume, à la difficulté de parler du passé et établit un lien direct entre le fruit vert mentionné juste avant et la vérité. L'italien atténue subtilement ce lien en introduisant la phrase par le verbe plutôt que l'épithète répétée : « **È** amara, amara la verità detta », engendrant une nouvelle fois un effet de contraction.

Ainsi peut-on relever des effets de contraction, de transformation et d'accroissement qui rendent le monologue plus violent. La voix de Nawal est modifiée par l'ajout de la modalité et l'usage d'un lexique plus connoté qui la placent dans un rapport de force face à Nihad. Nawal assène des ordres et affirme des certitudes. L'atténuation des répétitions et des métaphores nourrit aussi l'explicitation de sa volonté, posant le personnage dans un rapport de pouvoir revendiqué. L'interprétation que le lecteur fera de la tirade est donc

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

plus factuelle et s'inscrit dans une logique plus pragmatique où l'espoir qui adoucissait la fin est moins évident.

c. La représentation de Renzo Martinelli

Les changements textuels

Le spectacle présente une adaptation de la traduction. La dimension imagée du discours est, tout d'abord, fortement amoindrie. Six métaphores et une personnification sont supprimées, réduisant la dimension poétique et l'évocation de l'ineffabilité d'un passé terrible. Il ne reste qu'une seule métaphore en début de texte, qualifiant le corps de Nawal de territoire à massacrer. En revanche, les répétitions et les accumulations sont bien conservées et constituent les figures de style les plus employées. L'effet de martèlement qu'elles produisent sur le plan rythmique et l'importance particulière de certains termes sont mis en valeur au détriment des caractéristiques imagées.

Aussi, deux éléments du TS sont rétablis. Le terme « dignité », repris en début de tirade dans la traduction, est effacé. Nawal énonce une énumération ternaire pour qualifier les qualités supposées de Nihad : « Questa parola le dava eleganza, serietà, autorità »[9]. Et, comme dans le TS, « dignità » est répété à deux reprises à la fin de la tirade. La mise en exergue est ainsi conservée, et l'on retrouve l'effet de surprise et la gradation du discours qui tend vers cette conclusion. Par ailleurs, l'antéposition de l'épithète « Amara, amara è la verità detta » est rétablie, mettant ainsi l'accent sur l'amertume de la révélation, sans toutefois permettre de faire un lien avec la métaphore du fruit qui la précédait puisque celle-ci a été supprimée.

En somme, le texte récité est marqué par des éléments rythmiques, tandis que les images permettant de dire l'horreur ont presque toutes disparu. D'un point de vue purement textuel, le personnage est caractérisé par un discours plus direct et pragmatique.

Espace, diction, gestuelle, mimiques

L'espace scénique matérialise une atmosphère tendue en distinguant deux zones qui ne communiquent pas. Au centre, Nawal se tient debout sur un bureau renversé, symbolisant la barre des témoins. Autour d'elle, on distingue une zone en forme de U où les quatre autres personnages principaux se tiennent silencieux et immobiles. Le décor, dépouillé, montre un certain chaos à travers des amoncellements de briques blanches et de nez de clown, évocation de la guerre du Liban à laquelle la tirade fait référence.

Le corps de l'actrice traduit lui aussi une forte tension. Au fur et à mesure que l'on avance dans la tirade, Federica Fracassi ploie sous l'intensité de sa voix et de sa colère et achève le monologue en tremblant. Au début de la scène, la lumière est faible et Nawal tient ses sourcils froncés. Elle agrippe

[9] Toutes les références portant sur la mise en scène de Martinelli renvoient au captations vidéo fournies par le Teatro i dont nous avons retranscrit le texte récité.

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

ensuite brutalement le micro que lui tient Simon et le tiendra ainsi tout au long du monologue. Ces seuls gestes laissent transparaître une puissante émotion.

C'est également sa diction qui, alternant les tonalités entre hurlement et chuchotement, confère au discours une portée à la fois dramatique et brutale. L'actrice entame son monologue d'une voix posée et claire, dont le rythme est rompu lorsqu'elle prononce le nom de son bourreau, enchaînant le texte plus rapidement, d'une voix forte. Plusieurs pauses ponctuent ensuite la tirade, donnant un statut plus dramatique aux éléments mis en exergue. Elle affirme ainsi « voglio che lei sappia che io la riconosco » doucement, mais en séparant chaque syllabe et en accentuant les pronoms, opposant « io » à « lei » et « la » comme pour menacer Nihad, sans cesser de fixer du regard ce personnage présupposé devant elle. Soulignons la reprise pronominale de « lei » et « io » qui constitue un ajout à la traduction qui subsumait les pronoms dans la forme verbale. Il y a donc bien une volonté d'opposer clairement ces deux parties. Les phrases font référence à une réalité brutale que Nawal rappelle à Nihad. Elles sont clamées dans un hurlement qui replonge le spectateur et l'interlocuteur dans l'horreur de ce passé. L'actrice s'écrit ainsi : « Diceva: la puttana 45, la puttana 63 », et plus loin, décrivant ses viols : « una volta, due volte, tre volte e così spesso che il tempo si è incrinato », puis ses enfants : « ad allevarli nel dolore e nel silenzio ». En même temps que l'intensité de sa voix se fait plus forte, le rythme s'accélère, créant une véritable tension.

Au milieu de la tirade, lorsqu'elle prophétise sur la rencontre de ses enfants avec leur père, Federica Fracassi est entièrement éclairée. La lumière répond donc au cri, appuyant la force des mots qui constituent le climax de la tirade grâce à l'intensité qui s'en dégage :

> Noi veniamo tutti e due dalla stessa terra, dalla stessa lingua, dalla stessa storia e ogni terra, ogni lingua, ogni storia è responsabile del suo popolo, e ogni popolo è responsabile dei suoi traditori e dei suoi eroi. Responsabile delle sue vittime e dei suoi carnefici, responsabile delle sue vittorie e delle sue sconfitte. Per questo io sono responsabile di lei e lei è responsabile di me.

L'actrice commence cet extrait d'une voix aiguë et tremblante et le poursuit en accélérant dans un crescendo qui s'achève en hurlement, comme pour projeter la violence de ce passé sur Nihad, alors que son corps tremble sous l'émotion. Le terme « responsabile » est accentué à chaque répétition, martelant ce rapprochement entre bourreau et victime, transformant cette responsabilité en reproche. L'interprétation de cette partie aurait pu bien entendu être très différente : dans la mise en scène française de Stanislas Nordey, Véronique Nordey, qui interprète Nawal, a une attitude presque professorale et débite son texte d'une voix posée, semblant expliquer cet état de responsabilité, plutôt que de le reprocher[10]. Toute la tirade est d'ailleurs

[10] Cette remarque est fondée sur des captations d'*Incendies* de Stanislas Nordey (2011) qui nous ont été fournies par le Théâtre National de Bretagne.

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

prononcée d'un ton plutôt uniforme. Chez Martinelli, au contraire, Nawal achève ce passage à bout de souffle, laissant ensuite passer un temps, le dos courbé, avant de reprendre lentement d'une voix aigüe : « Noi non amavamo la guerra e la violenza », puis accélérant dans un chuchotement : « abbiamo fatto la guerra e siamo stati violenti ». Le flux verbal est discontinu et traduit un rapport tendu entre les deux personnages. Nawal n'invite pas Nihad à un dialogue, mais semble lui lancer sa souffrance et sa rancœur au visage.

À la fin de son texte, Nawal apparaît horrifiée et sonnée par son excès de violence et les souvenirs qu'elle a fait ressurgir. L'actrice écarquille les yeux et chuchote lentement, accentuant seulement le terme « dignità », puis reste silencieuse. L'expression dure et crispée de son visage, ainsi que le ton sec avec lequel elle prononce ce terme, syllabe par syllabe, ne laissent pas la même impression optimiste que l'on pouvait interpréter dans le TS. Elle semble plutôt énoncer une fatalité et mettre en garde son interlocuteur. La tirade se conclut sur un decrescendo où Nawal rappelle la promesse qu'elle avait faite dans sa jeunesse à la sage-femme, articulant avec lenteur, chuchotant certains mots d'une voix aiguë, le front plissé et les yeux grands ouverts : « impara a leggere, a parlare, a scrivere, a contare, impara a pensare ». C'est d'une voix faible, mais d'un ton tout aussi dur, marqué par des mimiques crispées, que s'achève le texte. Nawal insère ainsi jusqu'au bout sa prise de parole dans un rapport direct et ferme avec son bourreau.

Lorsque la scène s'achève, Federica Fracassi se tient droite et tremblante. L'acteur de Simon doit lui arracher le micro des mains pour le récupérer, la laissant silencieuse, les doigts recroquevillés, avant qu'elle ne plonge dans l'obscurité, vecteur sécateur[11] provoquant une rupture du rythme de la fable pour changer de scène. Cette conclusion, dans sa nature abrupte, prolonge la violence du monologue.

En somme, la mise en scène de Martinelli accentue les passions de Nawal, ce qui instaure un rapport conflictuel avec Nihad. Modifié en substance, le texte est plus direct et moins imagé, il comporte des éléments d'exergue supplémentaires et nourrit l'attitude agressive du personnage. La tirade, prononcée dans un décor épuré et désordonné, rappelant la guerre, et dont l'éclairage cru renforce la violence, se présente comme un long reproche prononcé avec brutalité où les violences passées se mêlent à la violence présente de la confrontation.

Conclusion

Nous avons mis en évidence le fait que certains choix de traduction modifient la perception du rapport entre deux personnages pour un lecteur/spectateur italophone. En effet, les changements repérés sur les plans stylistiques et lexicaux ont un impact sur la manière dont s'exprime Nawal, mais aussi sur l'interprétation de son monologue, qui apparaît plus abrupt, direct et agressif envers Nihad. La mise en scène de Renzo Martinelli, adaptant le texte de

[11] Nous empruntons la notion de vecteur à Patrice Pavis (2016 : 70).

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

Caterina Gozzi, amplifie la tension et la violence entre les deux protagonistes. La scénographie montre un espace de tensions renforcé par l'alternance du rythme de diction et des tonalités de voix de Federica Fracassi pour mener au climax du monologue où le personnage exprime dans un hurlement toute sa colère et son horreur.

Cette réflexion nous amène à questionner plus largement la façon dont se constitue la transformation d'un texte théâtral. Aaltonen considérait que trois facteurs devaient être pris en compte dans l'analyse d'une pièce traduite et mise en scène dans une langue étrangère : la langue, la culture et les systèmes théâtraux (2000 : 29), à quoi on pourrait ajouter le style et l'interprétation d'un metteur en scène. La langue soulève des enjeux linguistiques et stylistiques que nous avons étudiés dans notre analyse. Des traits relatifs à la culture cible peuvent ensuite être ajoutés par le traducteur ou le metteur en scène dans le but d'ancrer une pièce dans la culture des spectateurs et de favoriser leur compréhension immédiate, influençant ainsi la lecture de l'œuvre. Parallèlement, les systèmes théâtraux des différentes cultures témoignent de tendances qui pourraient apporter des éléments d'explication. La chercheuse Ginette Herry souligne ainsi que le « théâtre italien […] fut et reste un théâtre de jeu alors que domine en France depuis le XVI^{e} siècle le théâtre de texte. La pratique de l'improvisation et du théâtre à rôles fixes entraîne, dans le texte théâtral italien, la singularisation des énoncés des personnages, la vivacité du dialogue et la netteté des frictions langagières, le caractère rapide et abrupt des reprises, la présence de nombreuses répétitions et appuis. […] » (2008 : 157).

Ainsi, si les différents systèmes de théâtre se sont aujourd'hui homogénéisés et que l'on ne peut plus parler de caractéristiques théâtrales nationales, comme c'était le cas il y a quelques siècles, des traditions historiques pourraient toujours influencer, parfois, certains choix de traduction et de mise en scène. Le théâtre italien développe à la Renaissance un théâtre de jeu, avec l'industrie des troupes itinérantes dont font partie les compagnies de la *commedia dell'arte*, au détriment d'un théâtre littéraire qui sera popularisé plus tard grâce à, notamment, Goldoni (Wilson et Gotrab, 2010 : 98-103). S'il n'existe plus de caractéristiques propres à un théâtre purement national, on peut tout de même supposer que subsiste une tendance chez certains metteurs en scène italiens à favoriser un travail du jeu. Dans le spectacle de Renzo Martinelli, le jeu vibrant de Federica Fracassi, qui traduit des passions exacerbées et privilégie l'interprétation d'un rapport violent et tendu avec le personnage du fils, pourrait alors en partie s'expliquer par une pratique italienne traditionnelle du théâtre où persiste une attention accrue accordée à l'expressivité de la représentation et du comédien.

Bibliographie

Aaltonen, Sirkku (2000): *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society, Cleveland*, Philadelphia, Multilingual Matters.

Croissard, Françoise (2014) : *Wajdi Mouawad, Incendies*, Paris, Honoré Champion.

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)

Francabandera, Renzo (2018) : « La Ricerca di Teatro i : Intervista a Renzo Martinelli », in *Krapp's Last Post*. [En ligne] http://www.klpteatro.it/teatro-i-intervista-renzo-martinelli (consulté le 3 avril 2020).
Hénault, Anne (1979) : *Les Enjeux de la sémiotique*, Paris, P.U.F.
Herry, Ginette (2008) : « De la particularité du texte théâtral et de sa traduction », in *Romanica Wratislaviensia*, 55, Wroclaw, Wydawnictwo Naukowe PWN.
Hewson, Lance (2011) : *An Approach to Translation Criticism*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
Jardon-Gomez, François (2016) : « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*) de Wajdi Mouawad », in *L'Annuaire théâtral*, 60.
Mouawad, Wajdi (2003) : *Incendies*, Montréal, Arles, Léméac/Actes Sud.
Mouawad, Wajdi (2006) : *Forêts*, Montréal, Arles, Léméac/Actes Sud.
Mouawad, Wajdi (2009) : *Incendi*, (Gozzi Caterina, Trad.), Pisa, Titivillus.
Mouawad, Wajdi (2020) : « Biographie », in *Wajdi Mouawad*. [En ligne] http://www.wajdimouawad.fr/wajdi-mouawad/biographie (consulté le 6 avril 2020).
Mouawad, Wajdi ; Davreu, Robert (2011) : *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud – Papiers.
Pavis, Patrice (2016) : *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin.
Spezzatti, Lucie (2018) : *Incendies de Wajdi Mouawad, les métamorphoses*, Université de Genève, Mémoire de maîtrise. [En ligne] https://archive-ouverte.unige.ch/unige:112145 (consulté le 3 avril 2020).
Teatro di Roma (2012) : « Incendi », in *Teatro di Roma*. [En ligne] http://www.teatrodiroma.net/doc/1462/incendi (consulté le 6 avril 2020).
Teatro i (2018) : [En ligne] http://www.teatroi.org/(consulté le 5 avril 2020).
Teatro i, [réalisateur inconnu] (2011) : vidéos d'*Incendi* (mise en scène de Renzo Martinelli).
Ubersfeld, Anne (1981) : *Lire le théâtre. L'École du spectateur*, Paris, Messidor.
Ubersfeld, Anne (1996) : *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, Belin.
Università di Bologna (2017) : « Caterina Gozzi », *Università di Bologna*. [En ligne] http://www.unibo.it/it/ateneo/amministrazione-trasparente/consulenti-e-collaboratori/tabella-incarichiscaduti/2017?id=24467&format=cv (consulté le 6 mars 2020).
Vitantonio, Carla (2009) : « Gli Incendi del Libano nelle parole di Wajdi Mouawad », in *Krapp's Last Post*. [En ligne] http://www.klpteatro.it/incendi-wajdi-mouawad-recensione (consulté le 03 avril 2020).
Wilson, Edwin ; Goldfrab, Alvin (2010) : *Storia del teatro*, Milano, McGraw Hill Education (Italy).

BDD-A32400 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:19 UTC)