

Entre traduction et circulation :

réciprocités de la *World Literature* et du théâtre francophone au Canada

Nicole Nolette

University of Waterloo

Introduction : Ce que la *World Literature* n'est plus, ce qu'elle pourrait être

« What is World Literature? » demandait David Damrosch dans le titre de son ouvrage séminal publié en 2003. Nous pourrions reprendre la question à notre compte. La *World Literature* est-elle une littérature mondiale ou littérature-monde ? Un canon de textes ? Une bibliothèque infinie ? À l'intérieur des pages du livre, l'auteur offre quelques réponses qui laissent comprendre qu'il est peu probable que la *World Literature* soit identique à la littérature-monde et impossible qu'elle ne soit qu'un canon de texte ou une bibliothèque infinie. Bien qu'elle se situe dans le sillage de la *Weltliteratur* de Goethe, la *World Literature* de Damrosch est « a mode of circulation and of reading, a mode that is as applicable to individual works as to bodies of material, available for reading established classics and new discoveries alike » (Damrosch 2003, 5). Plus loin, Damrosch décrit l'entrée des œuvres dans la *World Literature* comme un processus à deux niveaux : elles doivent d'abord être lues comme de la littérature (« read as literature »), puis circuler dans le monde au-delà de leur point d'origine linguistique et culturel (« circulat[e] out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin ») (Damrosch 2003, 6). Cette traversée translinguistique ou transculturelle signale habituellement la présence de la traduction dans la fabrique de la *World Literature* – bien que les œuvres circulent également dans leur langue d'origine, comme il le note bien –, de sorte que Damrosch fait l'hypothèse que la *World Literature* est à la base « writing that gains in

translation » (2003, 281), une écriture qui va à la rencontre de nouveaux lectorats grâce à la traduction : « In an excellent translation, the result is not the loss of an unmediated original vision but instead a *heightening* of the naturally creative interaction of reader and text » (2003, 292, il souligne). Devenu professeur à l'université Harvard suivant la publication de *What is World Literature ?*, Damrosch y fonde l'Institute for World Literature, qui rassemble chaque été des chercheurs autour de thèmes choisis. Les anthologies et contributions scientifiques fusent depuis, de sorte qu'on parle maintenant de la *World Literature* avec les majuscules pour distinguer cette forme institutionnalisée de la recherche universitaire sur la circulation des œuvres dans le monde de la *world literature* en minuscules, collection ouverte de toutes les œuvres publiées dans toutes les langues du monde (Apter 2013, 2), ou de la littérature-monde, version toute francophone des réflexions mondialisantes sur la littérature basées aux États-Unis, et souvent incompatible avec celles-ci.

Treize ans après la publication de *What is World Literature?*, dans le cadre d'une conférence à l'Institute of World Literature, Damrosch posait une nouvelle question. « What isn't world literature? » (Ungureanu, 2016). Il offre trois réponses. Premièrement, dit-il, la *World Literature* ne se confine pas aux « Conjectures on World Literature » (2000) de Franco Moretti, texte important qui argumente en faveur de la lecture à distance ou *distant reading* (en opposition à la lecture rapprochée, ou *close reading*) pour suivre le déferlement des formes littéraires (et plus particulièrement du roman) dans leur traversée des frontières régionales et nationales. Ensuite, la *World Literature* n'est pas non plus *La République mondiale des Lettres* (1999) de Pascale Casanova : ni son analyse sociologique des positions interreliées des auteurs et des textes à l'égard de leur littérature nationale et face à un espace littéraire mondial inéquitable, ni les études qui ont suivi la publication de la traduction anglaise *The World Republic of Letters*

chez Harvard University Press en 2004. Enfin, selon Damrosch, la *World Literature*, en 2016, n'est certainement pas son propre ouvrage *What is World Literature?*, les travaux actuels allant bien au-delà des hypothèses de ce texte fondateur.

En fait, comme l'exprime Damrosch, le meilleur travail qui se fait dans la discipline à l'heure où il parle tire profit des langues multiples, reconnaît l'usage des traductions et construit des ponts interdisciplinaires avec la traductologie. L'auteur s'arrête sur quelques ouvrages récents. Le premier est *Worlding Sei Shônagon: The Pillow Book in Translation* de Valerie Henitiuk (2012), publié par les Presses de l'Université d'Ottawa sous la forme d'une cinquantaine de traductions d'un même passage produites à différents moments en seize différentes langues. Damrosch pointe également vers l'avenir des études littéraires orientées vers le monde, dont une première piste est l'étude de la fiction au-delà du roman, en évoquant la plateforme numérique *Desertful of Roses: The Urdu Ghazals of Mirza Asadullah Khan « Ghalib »*, où la poésie de l'écrivain du XIX^e siècle est commentée par Frances Pritchett de l'université Columbia. On pourrait ajouter à cet argument de Damrosch la réponse de Rebecca Walkowitz (2015b) à la question des avènements possibles de la littérature comparée : ceux-ci impliqueront selon elle une lecture vagabonde qui traversera les modes d'édition et les médias tout en reconnaissant l'apport unique de chacune de ces formes. Prenant appui sur les propos de Walkowitz, la traductologue Karin Littau (2018, 162) évoque la nécessité d'envisager le paysage des différentes ères médiatiques de la *World Literature* – celle de Goethe, mais aussi celle prônée par Damrosch – en guise de préparation à la translittéracie, ou lecture sur différents dispositifs matériels. Bien que Littau ne le nomme pas, le théâtre est un média de médias ou « hypermédia » (Kattenbelt 2006) fourmillant d'exemples de dispositifs médiatiques auxquels la littérature participe parfois et qui bénéficierait d'une réflexion conjointe avec la *World Literature*. Enfin,

Damrosch encourage ses lecteurs à consulter plus généreusement ce qu'il nomme les « *ultraminor literatures* », un sujet qu'il aborde avec Bergur Rønne Moberg dans un numéro spécial du *Journal of World Literature*, laissant la porte ouverte à l'exercice de définition du concept. Andrea Cabajsky (2017), qui a répondu à son appel à contributions en réfléchissant à l'usage possible du concept en littérature acadienne, voit là un terme approprié pour décrire la double domination de la littérature acadienne par les capitales culturelles de Paris et de Montréal, de même qu'une stratégie d'écriture et de lecture critique apte à transcender cette marginalisation.

Cet article emboîte le pas aux récentes propositions de Damrosch quant aux perspectives d'avenir de la *World Literature*. J'y considère une conjoncture particulière, celle de la *World Literature*, de la traductologie et des arts francophones du Canada, corpus dont a partiellement traité Cabajsky précédemment. J'envisage d'abord les approches mondialisatrices que les études préalables sur les productions artistiques francophones du Canada ont préconisé avant de considérer ce qui me semble demeurer l'angle mort de ces approches, c'est-à-dire la traduction, elle-même au centre de la conception de Damrosch pour la *World Literature*. J'ouvre ensuite la discussion à deux enjeux plus contemporains de la *World Literature* : l'hypermédialité du théâtre et ses manifestations « ultramineures » au sein des arts francophones du Canada. Le dialogue instauré entre ces pages s'engage sur le terrain des modalités d'adhésion de la *World Literature* à des réflexions sur la mondialisation qui, comme l'ont souligné plusieurs critiques postcoloniales, restent, en l'absence d'études véritablement « globales », profondément ancrées dans l'expérience littéraire états-unienne. En focalisant les propos théoriques de la *World Literature* sur des enjeux des arts francophones du Canada, je propose que ces premiers s'élargissent devant les potentiels interdisciplinaires des seconds, soit la traduction et de la circulation des œuvres

théâtrales hypermédiales. Réciproquement, les discours de la *World Literature*, jusqu'à présent peu représentés dans les études culturelles francophones du Canada, s'y avèrent d'une grande richesse en introduisant des concepts relativement nouveaux et en valorisant des pratiques qui resteraient elles-mêmes relativement sous silence.

La *World Literature* et les études littéraires francophones du Canada

Ce dialogue entre les enjeux des arts francophones du Canada et les propos de Damrosch sur la circulation des œuvres au-delà des frontières culturelles et linguistiques est certes inattendu. La plupart des chercheurs en études littéraires francophones du Canada ont valorisé deux autres pendants de la réflexion sur la hiérarchie internationale des échanges littéraires. D'abord, plusieurs ont réagi au manifeste « Pour une "littérature-monde" en français », paru dans les pages du quotidien *Le Monde* en 2007, et à l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde* dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud (2007). Par ce concept, les auteurs prônent la décentralisation et la revitalisation de la littérature française par sa prise en considération des pratiques innovantes autrefois reléguées à la francophonie périphérique. À l'instar des francophonistes qui ont exploré les enjeux de ce nouveau terme pour les études littéraires francophones (Chemain-Degrange, Cambou et Gastaldi 2009 ; Gauvin 2010 ; Hargreaves, Forsdick et Murphy 2011), Cécilia W. Francis et Robert Viau organisaient à Fredericton en 2010 le colloque international *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones* dans le but de « réactualiser le débat et de l'étendre aux littératures francophones du Canada, qu'elles soient de provenance régionale ou métropole, et aux littératures dites émergentes du monde francophone hors l'Hexagone » (Francis et Viau 2013, 6). L'ouvrage qui découle de ce colloque rassemble des contributions sur le concept de la

littérature-monde, sur la circulation des livres et des écrivains, ainsi que sur les pratiques esthétiques des écrivains extraterritoriaux appelées à revitaliser la littérature française. Au-delà des quatre auteurs canadiens signataires du manifeste (Jacques Godbout, Nancy Huston, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad), l'ouvrage de Francis et Viau fait place à des analyses sur les œuvres d'auteurs québécois (Victor-Lévy Beaulieu, Nicole Brossard, Anne Hébert, Jacques Poulin), acadiens (Jean Babineau) et francophones de l'Ouest canadien (Gilles Poulin-Denis, Marc Prescott) aux côtés de celles d'autres écrivains transnationaux, migrants ou autrement périphériques, mais toujours dans l'optique d'une écriture en langue française, qui se voit retravaillée par ses nombreuses inflexions mondiales.

En raison du choix du français comme langue d'écriture, les spécialistes des littératures francophones du Canada se sont également, et souvent simultanément, inspirés de la conception d'un espace littéraire mondial tournant autour de Paris mise de l'avant par Pascale Casanova. Comme l'explique Lucie Hotte (2013, 131),

[b]ien que de nombreux chercheurs, surtout anglophones, se soient penchés sur la question de la littérature mondiale ou de la World Literature, Casanova a selon moi l'avantage — et ce, en dépit des idées préconçues auxquelles n'échappe malheureusement pas son essai — de présenter la constitution de cet espace littéraire mondial dans une perspective francocentriste qui a longtemps été celle — et qui l'est peut-être encore pour certains — des écrivains et des milieux littéraires minoritaires francophones.

L'intérêt évident du modèle de Casanova en études littéraires francophones du Canada, on le voit, n'est pas sans solliciter des réserves. Pour Christopher Larkosh (2017, 35), par exemple, l'approche de Casanova réduit les enjeux littéraires du Québec au joual de Michel Tremblay et

aux préoccupations nationalistes des années 1970. Il est vrai que Casanova classe le théâtre québécois parmi ceux des « régions qui connaissent un fort taux d'analphabétisme et qui ont un faible capital littéraire » (2008, 324), où le genre théâtral a pour fonction particulière de négocier entre l'oralité et l'écriture. Comme l'une des premières ressources littéraires à répondre aux besoins de la nation émergente, le théâtre de Tremblay a ainsi légitimé le joual « comme langue du peuple québécois et comme langue littéraire » (2008, 329).

Pour Jane Moss (2009), cependant, le problème de la réduction du Québec dans la République mondiale des Lettres de Casanova peut se régler par le travail des chercheurs en études littéraires, dont le rôle serait de contribuer à une conversation internationale, d'ajouter à la circulation de la littérature québécoise par la dissémination de la recherche. Il suffirait donc de faire connaître d'autres œuvres québécoises qui se détachent de l'usage du dialecte pour investir le langage autrement, et qui circulent déjà un peu, et d'argumenter en faveur de leur reconnaissance dans une revue américaine comme *Contemporary French and Francophone Studies*. Moss prend comme étude de cas l'œuvre de Daniel Danis, dramaturge et créateur scénique qui s'est démarqué dès les années 1990 par sa langue poétique néologisante ancrée dans des expressions du terroir, ainsi que par son parti-pris antiréaliste. Ces attributs témoignent pour la chercheuse de la valeur ou du mérite de l'œuvre de Danis, de sorte qu'elle termine ce qui s'avère essentiellement un panorama et un plaidoyer sur les mots suivants :

Danis transcends regionalism and creates a universal body of work distinguished by the invention of an original language and hybrid theatrical forms that create possibilities for his characters to re-tell and re-enact their stories. It is a body of work that deserves recognition by the world republic of letters. (30-1)

L'approche additive ou substitutive de Moss est également préconisée par Larkosh, qui voit d'un bon œil le choix, par la bloggeuse britannique Ann Morgan du site « A Year of Reading the World » et l'auteure du livre subséquent du même nom, du roman *Le Désert mauve* de Nicole Brossard dans la traduction anglaise de Susanne de Lotbinière-Harwood, pour représenter la littérature canadienne. Morgan (2012) perçoit dans ce livre sur la traduction et la traversée de l'Amérique, recommandé par Valerie Henitiuk – celle-là même du *Worlding Sei Shônagon* reconnu par Damrosch – au moment où qu'elle était directrice du British Centre for Literary Translation, « without question one of the most innovative things I've ever read ».

Selon l'analyse de Larkosh, qui place *Le Désert mauve* aux côtés des œuvres de Jacques Poulin, de Robert LePage, de Ying Chen, de Guy Delisle et de Kim Thúy, la critique de Morgan n'a recours à aucune des caractéristiques identifiées par Casanova pour la littérature québécoise, à savoir le joual et le nationalisme. Elle montre au contraire un entrelacement de rapports interculturels, un Québec plurilingue ouvert sur le monde et des textes canoniques qui fondent « a now indisputable representative chapter of world literature » (Larkosh 2017, 50). C'est ainsi que Larkosh outrepassé le modèle de Casanova par la valorisation des textes canoniques, répondant du même coup à une autre conception de la *World Literature*, qui selon lui s'intéresse peu à la littérature québécoise, une conception qui s'exprime par la publication de nouvelles anthologies façonnées autour d'un canon mondial renouvelé, qu'il attribue à des spécialistes américains anglocentristes, Damrosch en premier lieu. Larkosh revient donc comme Moss à la littérature-monde comme mode de validation de la littérature québécoise ou, inversement, fait l'inventaire de pratiques innovatrices et inattendues de la littérature québécoise pour séduire les anthologistes de la *World Literature*. Mais il est peut-être possible d'argumenter autrement, de prendre Damrosch au pied de la lettre en ce qui concerne ses définitions de la *World Literature*,

que ce soit celle qu'il proposait en 2003 ou celle de 2016, c'est-à-dire celle de la circulation appuyée par la traduction ou celle de l'étude de genres non-romanesques et des littératures ultramineures.

La *World Literature* et la traductologie

Hormis la stipulation de Damrosch, la *World Literature* pense-t-elle la traduction ? Susan Bassnett, figure fondatrice de la traductologie européenne et auteure de l'ouvrage maintes fois réédité *Translation Studies* (1980, 1991, 2002, 2014), publiait à l'été 2018 un collectif sur ce croisement. Elle faisait ainsi suite à une école d'été tenue en 2014 au World Literature Institute à Harvard, où elle avait été invitée à penser, avec l'appui de Lawrence Venuti, un champ de recherche en traduction à l'intérieur du programme de maîtrise en *World Literature*. Elle constatait que la montée fulgurante de ce dernier domaine avait eu lieu sans une véritable réflexion sur les enjeux de la traduction, et surtout sans les recherches issues du domaine de la traductologie. Pour Bassnett (2018, 1), les traductologues doivent assumer au moins une partie de la responsabilité pour cette absence de dialogue. Leur discipline a fait de l'inscription de la traduction dans l'histoire littéraire, son rôle dans la circulation et l'innovation des pratiques artistiques, son enjeu principal au cours des années 1980 et 1990. Par la suite, elle s'est tournée vers des formes de recherche plus empiriques portant sur les technologies de la traduction et la formation des traducteurs. Ce tournant, malheureusement, s'est fait alors même que se développait le regain d'intérêt pour la *World Literature* et les enjeux de la circulation des œuvres dans le monde.

Mais les spécialistes de la *World Literature* sont également en cause, puisque leur projet est implicitement monolingue, la collection des œuvres littéraires se faisant en plus grande partie

en langue anglaise et l'ouverture au plurilinguisme s'effectuant par une flexibilité devant les différentes variantes de cette même langue. Emily Apter, dans *Against World Literature : On the Politics of Untranslatability* (2013) se positionne explicitement contre la vaste excavation des cultures littéraires pratiquée dans le domaine, car elle mène au préemballage des canons dans des syllabus et volumes anthologiques comme *The Longman Anthology of World Literature*, ouvrage justement dirigé par Damrosch. Apter explique que le rôle qu'occupe la traduction dans ce domaine n'est pas souvent remis en question, que la traduction y serait « a good thing *en soi* » (8), propice à la circulation cosmopolite des œuvres, jamais mise au défi par l'échec, la perte, l'incommensurabilité culturelle ; bref, par l'intraduisibilité. C'est ainsi qu'Apter en arrive à une définition de l'Intraduisible qui s'érige contre le tout-traduire en laissant une place à la traduction :

Perhaps it would be more accurate to understand the Untranslatable, not as pure difference in opposition to the always translatable (rightly suspect as just another non-coeval form of the romantic Absolute, or fetish of the Other, or myth of hermeneutic inaccessibility) but as a linguistic form of creative failure with homeopathic uses. (20)

En pratique, l'examen des Intraduisibles chez Apter se résume souvent à l'identification de certains mots-clés culturellement codés comme le fado et *saudade*, le *sex* et le *gender*. Apter a l'avantage de souligner l'importance de porter une attention particulière à l'endroit des enjeux politiques de la traduction et de leur théorisation. C'est d'ailleurs une préoccupation à laquelle Damrosch lui-même est sensible, rétorquant dans sa critique de l'ouvrage d'Apter que cette dernière oublie de son côté de prendre en compte toutes les considérations théoriques développées à la suite du virage culturel (Susan Bassnett, André Lefevère) ou du virage

herméneutique (George Steiner, Lawrence Venuti), soit les quarante dernières années de recherche en traductologie (Damrosch 2014, 507).

Venuti va encore plus loin dans sa critique d'Apter. Pour lui, l'assemblage théorique qu'elle compose autour de l'Intraduisible – qui correspond, dans les propres mots d'Apter (2013, 16), à « an array of loosely affiliated topoi – oneworldedness, literary world-systems, terrestrial humanism, checkpoints, theologies of translation, the translational interdiction, pedagogy, authorial deownership, possessive collectivism » – n'arrive en rien à expliquer la traduction, à en renouveler la conception ou même à en montrer la pertinence pour l'analyse littéraire (Venuti 2016, 187). Le problème d'Apter en serait déjà un de traduction : sa conception de la traduction serait reliée de trop près au *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles* dirigé par Barbara Cassin, publié en France en 2004 avant d'être traduit et révisé par l'équipe d'Apter (en collaboration avec Jacques Lezra et Michael Wood) en 2014 sous le titre renversé, masque de l'eupéanisme avoué du projet, de *Dictionary of Untranslatables : A Philosophical Lexicon*. Venuti analyse ensuite le travail d'Apter comme traductrice, l'accusant de soudoyer l'entreprise traductionnelle de trois façons. D'abord, elle ne nomme pas toujours les sources de ses traductions, allant parfois jusqu'à les inventer. Ensuite, au-delà de l'unité du mot qui marque l'organisation des mots-clés intraduisibles de Cassin, elle n'établit jamais une unité de traduction stable à l'aune de laquelle évaluer l'équivalence, gage habituel de la qualité des traductions. Enfin, elle ne situe pas, pas moins qu'elle n'historicise, sa propre évaluation des traductions alors que celle-ci relève clairement d'un mode d'interprétation, partiellement issu du courant poststructuraliste de la littérature comparée contemporaine, qui n'a de fonction pour la traduction que celle d'instrument ou d'outil (Venuti 2016, 189-190).

Depuis la parution d'*Against World Literature : On the Politics of Untranslatability*, de plus en plus de rapprochements se font pourtant entre la traductologie et le courant américain de la *World Literature*, surtout autour de l'Institute for World Literature de Damrosch à l'université Harvard et de sa revue *Journal of World Literature*. Au cours de son année inaugurale, la revue proposait, sous la direction de Bassnett et Damrosch, un numéro thématique sur la rencontre entre traductologie et World Literature. Du côté de la traductologie, Susan Bassnett y apporte une contribution sur la figure du traducteur, Gisèle Sapiro sur la traduction de Faulkner en France et son inclusion dans la République mondiale des lettres, ainsi qu'Esmail Haddadian Moghaddam sur la traduction de la littérature-monde sous l'impulsion de la guerre froide. Du côté de la *World Literature*, Isabel Gómez et Jonathan Fleck interviennent en faveur des pratiques brésiliennes de transcréation et d'idéologie raciale, Nazry Bahrawy de la traduction des *Mille et une nuits*, Anca Baicoianu sur la traduction roumaine de l'œuvre de Vladimir Nabokov et Diana Hitzke sur la traduction et la *back translation* (ou traduction inversée) entre l'allemand et le serbe. C'est dans la suite de ce numéro que l'on doit inscrire l'ouvrage dirigé par Susan Bassnett (2018) et les contributions plus costaudes qu'il renferme. Les traductologues Cecilia Alvstad, Martin Gaspard, Svetlana Page, Sherry Simon et Harish Trivedi y interviennent sur des sujets aussi diversifiés que la littérature-monde en Inde, en Allemagne, en Argentine et en Russie, alors que les comparatistes César Domínguez, Charles Forsdick, Martín Gaspar, Paulo de Medeiros et Stephanos Stephanides font le suivi de la traduction dans les aires francophone, hispanophone et méditerranéenne.

Un des aspects les plus intéressants des travaux au confluent de la traductologie et de la *World Literature* est le fait qu'ils permettent de renouveler la pertinence des théories des systèmes préconisées par les écrits précurseurs d'Itamar Even-Zohar (2004) et de Gideon Toury

(2004 ; 1995). Pour Even-Zohar (2004 : 200), la traduction peut occuper un rôle de premier plan, mais seulement dans certains cas précis, dont ceux des jeunes littératures, dans les littératures périphériques ou des littératures établies, mais en manque de modèles innovateurs. Habituellement, elle garde une position périphérique dans le système littéraire d'accueil, maintenant par là même le conservatisme stylistique de ce système. L'attention du chercheur se porte sur la sélection des œuvres vouées à la traduction par les systèmes littéraires qui les accueillent, sur les normes et politiques traductionnelles de ces systèmes en conjonction avec d'autres, ainsi que sur les répercussions des œuvres une fois traduites. Toury poursuit quant à lui la réflexion à partir de ces prémisses en posant les bases d'une théorie générale de la traduction, une traductologie plus descriptive que prescriptive. Il s'intéresse aux œuvres en traduction, qu'il considère comme fondamentalement orientées, ainsi qu'aux sens qu'elles acquièrent dans le système d'arrivée. La traduction, exprime-t-il, se plie aux normes d'une communauté d'accueil où elle assume une fonction particulière située historiquement. Elle se situe sur un continuum de ce que la communauté trouve acceptable ou non, de ce qu'elle comprend comme une équivalence adéquate.

Ces écrits sont à la base d'un « model of literary translation in Canada » en devenir que proposait E.D. Blodgett en 1991 dans les pages de la revue de recherche en traduction *TTR* : *Traduction, terminologie, rédaction*. Le modèle cibliste d'Even-Zohar et Toury avait déjà été adopté par Annie Brisset (1990) et plus tard par Louise Ladouceur (1995, 2005) dans leur analyse des traductions de théâtre au Québec et au Canada anglophone. Ces travaux montrent que les traductions prennent sens dans le système où elles s'inscrivent et où elles ont, en contrepartie, des effets concrets. Chez Brisset, la traduction adhère au projet national québécois et va même jusqu'à se mettre au service de ce dernier, alors que chez Ladouceur, elle est le lieu

d'insertion de nouvelles esthétiques théâtrales au Canada anglais comme au Québec. À l'instar des travaux d'André Lefevere (2017, 7), dans ce qu'on a appelé le virage culturel de la traductologie, d'autres chercheurs se détachent partiellement de la théorie des polysystèmes pour mieux investir les multiples réflexions sur la traduction comme mode primordial de réécriture aux côtés d'autres formes de circulation comme l'historiographie, les anthologies, la critique et l'édition. Dans ces pratiques de la réécriture, les rapports de pouvoir et les idéologies se confrontent aux poétiques dominantes de la culture d'arrivée au moment de la traduction, ce qui explique l'image et le statut que cette dernière y occupe.

L'intérêt de Lefevere pour les tensions et torsions idéologiques de la traduction, inspiré des avancées des *Cultural Studies* dans les années 1990, est certes présent dans les travaux proposés par les traductologues sur les enjeux identitaires genrés ou postcoloniaux, voire nationaux de la traduction au Canada (Côté, Marcoux et Stratford 2015, 133-38). On propose également des travaux sur la dissémination de la littérature québécoise en traduction, par exemple en Allemagne (Nischik et von Flotow 2007), en Chine (Sun 2010), en Espagne (Córdoba Serrano 2013) ou en Amérique latine (Stratford, Calderón Contreras, et Suárez 2018; Stratford et Legault-Beauregard 2015). Mais comme le faisait valoir Jane Koustas en 2009, malgré la forte présence de la traductologie au Canada, la littérature comparée dans ce pays n'est pas exempte des défis décelés par Apter à l'égard de sa contrepartie aux États-Unis. Les comparatistes canadiens, explique Koustas, négligent encore aujourd'hui de reconnaître leur usage de textes traduits, alors même qu'ils prétendent s'intéresser à la différence linguistique et culturelle. Selon elle, une réflexion partagée avec la traductologie leur rappellerait d'explicitier les conditions de commission, de production et de publication des textes littéraires en traduction, de même que les stratégies que le sujet traduisant y met en place. Il s'agirait également d'un des

effets possibles du rapprochement récent entre *World Literature* et traductologie sur les systèmes littéraires canadiens.

La *World Literature* et les circuits du théâtre international

La conversation sur la *World Literature*, on l'a vu, touche à d'autres médias, y compris le cinéma *global*, tenant compte des nuances voulant que le *global* ne soit pas nécessairement le monde, ou même le *world*, et que de fait, la *World Literature* a souvent été appelée à se *globaliser* ou mondialiser davantage, ce qui se résume souvent à la prise en compte de l'hémisphère sud et de l'Asie. Le théâtre a déjà sa propre manière de penser son rapport avec le monde : le *theatrum mundi* ou « grand théâtre du monde », lieu commun des auteurs baroques. Or dans cette mise en abyme dramatique, c'est le monde qui est perçu à l'aune du théâtre, l'être humain jouant un rôle sur les planches de sa propre vie, et non le contraire, où le théâtre est entrevu par sa circulation mondiale. Dans *What is World Literature?*, Damrosch fait lui-même l'analyse de textes dramatiques de Molière et de Murasaki, mais sans pour autant théoriser ce qu'on pourrait appeler théâtre-monde, *World Theatre* ou théâtre international. Glen Odom, dans *World Theories of the Theatre*, publié en 2017, ne développe pas plus sa pensée sur le potentiel des théories mondiales du théâtre, relevant tout de même que « [f]irst, there is "world" as a marker of breadth – theories from multiple locations around the world. The volume unapologetically uses the word "world" to signify that portion of the world which is not Europe, Russia, or the U.S., which is to say, most of the world » (2). Pour Odom, le terme permet d'en éviter d'autres, plus contentieux, comme « non-occidental », où l'Occident fait toujours partie de l'équation ; « tiers-monde », qui recoupe toujours trop le monde selon ses économies capitaliste ou communiste ; « postcolonial », dont la situation suppose nécessairement une colonisation

préalable ; ou enfin « Global East and South », expression qu'il préfère mais qu'il considère comme toujours trop rattachée aux études postcoloniales. Tel que le clarifie ce dernier commentaire, le « monde » chez Odom ressemble au « *global* » du cinéma *global* ou de la *Global World Literature* : une portée géographique amplifiée garante de diversité plutôt qu'une considération des effets et imaginaires transnationaux, ou même la circulation des styles, formes et représentations d'un espace à un autre.

On pourrait, à l'exemple de Damrosch, conceptualiser un *Welttheater* dans le sillage de la *Weltliteratur* de Goethe. Une voix contemporaine, celle de la spécialiste de la traduction théâtrale Yvonne Grisel, se prononce explicitement en faveur de ce terme dans l'ouvrage qu'elle dirigeait en 2014, *Welttheater verstehen. Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege*. L'ouvrage compile certaines discussions ayant eu cours au Festival Pazz, tenu à Oldenbourg (Allemagne) en 2012, où la traduction du spectacle vivant était au cœur des préoccupations. Il convoque également des interventions issues du colloque parallèle Getting Acrozz, qui rassemblait des spécialistes de la traduction scénique et des directeurs et directrices de festivals de théâtre européens. Ensemble, avec des artistes internationaux, les intervenants réfléchissent à la circulation des œuvres en tournée et aux modalités de traduction qui facilitent leur compréhension auprès des publics par-delà les frontières linguistiques, mais aussi malvoyants ou malentendants. Ils énumèrent une gamme de techniques qui répondent à ces besoins d'accommodement des spectateurs : le surtitrage sur écran scénique ou tablette individuelle, la traduction simultanée pour le théâtre (vocalisée ou en langue des signes), la distribution d'un synopsis ou d'écouteurs pour différents publics, ainsi que l'audiodescription pour personnes malvoyantes. Plus encore, ainsi que le remarque Charlotte Bomy dans sa recension de

l'ouvrage, ces modalités de traduction trouvent une place de choix dans les esthétiques théâtrales contemporaines :

Les productions dites « post-dramatiques » (pour reprendre le terme du théoricien Hans-Thies Lehmann) dans lesquelles l'accent est mis sur les médias plus que sur le texte, s'accommodent apparemment très bien du multilingue, et intègrent cette dimension dans leur travail en multipliant les écrans ou les supports de communication (en ligne).

L'ouvrage de Griesel a pour atout majeur de situer la traduction, dans ses multiples matérialités, au centre de discussion sur la circulation internationale (mais somme toute assez européenne) des spectacles dans le circuit des festivals de théâtre.

Le travail remarquable qu'elle réunit appelle cependant aussi à une réflexion sur le monde ou la mondialisation qui se fait ailleurs, à l'extérieur du milieu de la traduction théâtrale, et souvent sans considération de ce dernier. On en trouve une amorce dans le fascicule *Theatre & Globalization* que publiait Dan Rebellato dans la collection « Theatre & » en 2009, faisant état d'une lacune étonnante d'écrits sur la convergence entre ses deux sujets de prédilection (88). La mondialisation des marchés et l'industrie de masse qui en découle sont cependant redevables pour lui du phénomène du McTheatre, ou des productions franchisées de théâtre musical à grande échelle comme *The Phantom of the Opera* ou *Mamma Mia !*, vues par des milliers de personnes dans d'énormes salles bien situées dans les grandes métropoles du monde (Rebellato 2009, 38-46). La mondialisation serait également à l'origine d'une déshumanisation du spectacle théâtral, où l'effet de présence des acteurs humains disparaît sous le poids grandissant des décors, des costumes, des images de marque, des marionnettes ou des animaux. Tout compte fait, pour Rebellato, la mondialisation des pratiques théâtrales signifierait « the emergence of an international touring theatre in which visual spectacle, physical movement, and music – all of

which can appear vaguely meaningful to an international audience – are at a premium » (2009, 45). Il va sans dire que ces spectacles hautement visuels facilitent leur propre traversée des frontières linguistiques en minimisant l'effort de traduction dès la création, une stratégie qui rappelle les œuvres littéraires contemporaines traduites en anglais au moment de l'écriture pour mieux circuler dans le monde anglo-saxon (Walkowitz 2015a). Il est aussi possible qu'il en soit autrement ; pour Patrick Lonergan (2010, 87), les œuvres théâtrales internationales se définissent précisément par leur réception différenciée dans les multiples espaces géographiques de leur représentation : « the meaning of a play is not so much determined by authorial intention as audiences' willingness to interpret the play in relation to individual and/or communal concerns ».

Plus récemment, la sociologie du champ du théâtre international a nuancé les affirmations de Rebellato et Lonergan sur les modèles esthétiques de la création contemporaine et leur mode de production et de diffusion à l'aune de la mondialisation culturelle et économique. C'est ce que fait Nancy Delhalle (2017) dans *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, traçant l'évolution des réseaux de production et de diffusion, la montée des coproductions de spectacles dans le circuit international des festivals et la promotion de stars dont les festivals contribuent en amont à la notoriété et qui, par ricochet, focalisent l'attention médiatique sur la ville d'accueil au moment de leur passage. Son analyse méticuleuse se tourne vers les créateurs contemporains Romeo Castelluci, Pippo Delbono, Jan Lauwers et Jan Fabre, issus pour la plupart du milieu des arts plastiques en Flandre, où les directeurs des structures artistiques locales ont établi un réseau de lieux de diffusion d'envergure mondiale. On inclura volontiers dans cette liste d'artistes-stars du circuit international les Québécois Robert Lepage, Gilles Maheu (Carbone 14) et Denis Marleau, dont l'écriture scénographique hautement imagée (faisant ainsi écho à Rebellato) s'est fait connaître dans ce réseau au cours des années 1980. Tel

que le fait valoir Sylvain Schryburt (2014), le succès et la notoriété de ces artistes sont au moins partiellement redevables à la médiation du Festival TransAmériques (FTA), pôle québécois, pour ne pas dire montréalais, des réseaux festivaliers internationaux :

le festival offre une tribune à quelques artistes québécois sélectionnés dans le volet canadien de sa programmation théâtrale (6 spectacles pour l'édition 2013, dont 1 hors Québec). Dans le meilleur des cas, cette tribune pourra à terme mettre une œuvre (et un artiste) du Québec en contact avec des directeurs artistiques étrangers, ce qui peut lui valoir d'être inclus dans la programmation des festivals ou diffuseurs qu'ils représentent.

(en ligne)

Schryburt ajoute que les exemples les plus probants de ce mécanisme sont *La Trilogie des Dragons* de Robert Lepage (édition 1987) et *Jimmy, créature de rêve* de Marie Brassard (édition 2001). Au sein des opérations de médiation culturelle par le FTA, déjà lui-même producteur de surtitres pour ses spectacles invités depuis 2004 (Laliberté 2017), les compagnies de Lepage (Ex Machina) et de Brassard (Infrarouge) jouent également un rôle dans la traduction des œuvres pour ces directeurs artistiques étrangers. Dans le cas de Lepage et d'Ex Machina, les créations théâtrales sont plurilingues et surtitrées ; dans celui de Brassard et d'Infrarouge, elles sont auto-traduites et jouées par la même comédienne en anglais ou en français selon la langue de la ville d'accueil. Cette dernière stratégie s'applique aussi aux compagnies de théâtre québécoises pour enfants ou jeunes publics comme le Théâtre du Carrousel ou le Théâtre de la Pire Espèce qui, pour les diffuser dans le cadre de tournées internationales, préparent et (co-)produisent leurs propres traductions en anglais et en espagnol.

Mais l'un des aspects les plus étonnants de l'internationalisation du théâtre québécois touche à la place de l'anglais. Cette langue demeure la lingua franca du circuit international,

mais elle n'est plus, comme elle l'a été jusqu'à la fin des années 1990, la langue d'arrivée dominante des traductions de textes dramatiques québécois. Alexandre Cadieux (à paraître) le constate à la suite d'une compilation de 868 traductions du théâtre québécois effectuées entre 1980 et 2015, toutes langues confondues. À partir du nouveau millénaire, l'anglais ne représente plus la langue d'arrivée que de 35% des traductions, alors que des langues comme l'espagnol, l'allemand et l'italien le supplantent aux côtés de langues un peu moins usitées comme le russe, le catalan, le néerlandais, le portugais, l'arabe, le flamand et le grec. Si bien qu'on peut désormais lire des études sur le théâtre québécois en traduction allemande (Jandl 2007), italienne (Paré 2009) ou catalane (García 2013). Et les auteurs dramatiques à la tête de ce palmarès de traduction à l'international sont bien ceux qui ont acquis une renommée nationale au cours de la même période : « Outre Michel Tremblay (162 traductions repérées depuis 1980), [Michel Marc] Bouchard (51), [Suzanne] Lebeau (49) et [Daniel] Danis (42), ajoutons Evelyne de la Chenelière, Carole Fréchette, Marie Laberge, Wajdi Mouawad et Larry Tremblay à la liste des auteurs dont il existe au moins 20 traductions de pièces en circulation » (Cadieux à paraître). Voilà autant de données sur « l'aventure internationale du théâtre québécois » (Guay et Hurley 2014) qui ressortent à la faveur des enjeux de circulation et de traduction qui sont ceux de la *World Literature*.

Conclusion : ce que peut le théâtre francophone du Canada

Peut-on émettre la même hypothèse en prenant le théâtre franco-ontarien, acadien ou francophone de l'Ouest canadien pour objet ? Une place est réservée à l'Association des théâtres francophones du Canada au FTA, mais contrairement aux artistes et aux compagnies de théâtre québécois, ceux des communautés francophones canadiennes investissent un festival qui leur est

dévoué et qui n'a pas d'attaches officielles au champ du théâtre international : la biennale Zones théâtrales du Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa. Ce festival de « nature hybride », affirme Sylvain Schryburt (2015, 190), doit négocier le mandat de promotion des cultures minoritaires de langue officielle au Canada tout en respectant la mission – et la réputation – artistique du Centre national des Arts. Schryburt note cependant que « [p]ris en bloc, les artistes qui participaient à l'édition 2013 des Zones coproduisent à l'international, jouent en Europe, sont invités à Berlin, à la Scène nationale de la Guadeloupe ou au Carrefour international de théâtre de Québec » (2015, 207). Il s'agit d'une illustration éloquent de la participation des artistes issus du Canada francophone à une gamme de réseaux de théâtre à l'échelle mondiale.

À cet égard, Robert Bellefeuille a fait figure de pionnier. Après avoir cofondé le Théâtre de la Vieille 17 dans la région ottavienne, Bellefeuille signe l'écriture et la mise en scène de pièces jouées partout au Canada. Son texte coécrit avec Isabelle Cauchy, *Le nez* (1984) d'après un conte de Gogol, est autotraduit vers l'anglais en collaboration avec Robert Marinier. À titre de comédien, il parcourt le monde pendant six ans avec la production de *La trilogie des dragons* de Robert Lepage (Lavigne 2011, 20). De plus, il dirige, à partir du Théâtre de la Vieille 17, de grandes coproductions nationales bilingues comme *National CAPITALe nationale* (Centre national des Arts, 1993) et *Exils* (Théâtre l'Escaouette et Théâtre Sortie de Secours, 1999) avant d'assumer la direction du programme de mise en scène de l'École Nationale de théâtre du Canada. Parmi ceux qui suivent les voies tracées par Bellefeuille, certains optent pour la circulation du spectacle, d'autres, pour celle du livre.

Au premier pôle, la compagnie Satellite Théâtre, menée par Mathieu Chouinard et Marc-André Charron, annonce fièrement dans son énoncé de mission qu'« [é]tablie à Moncton, au

creux de la magnifique Baie de Fundy, [elle] mène ses projets de création et de formation aux niveaux local, national et international, ayant collaboré avec le Japon, la France, le Mexique, le Tchad et l'Angleterre » (« Satellite théâtre - accueil » 2018). Elle liste parmi ses « amis » coproducteurs le Théâtre populaire d'Acadie de Caraquet, Hoopz ! Théâtre de Strasbourg, Ahuri theatre de Tokyo et Dynamo Théâtre de Montréal. En 2018, Chouinard participait au Marché des Arts du Spectacle Africain à Abidjan comme représentant de la compagnie, puis se joignait au Cirque du Soleil en Chine à titre d'artiste indépendant. Et lors de tournées nationales et internationales, malgré le peu de mots qu'ils contiennent, les spectacles de Satellite Théâtre sont parfois surtitrés en mode autotraduction. Du côté du texte, le théâtre de l'Acadienne Emma Haché, publié chez Lansman Éditeur en Belgique, est joué au Québec, en Europe et en Afrique, de même que traduit vers l'anglais au Canada.

Oscillant entre les deux pôles, le Fransaskois Gilles Poulin-Denis partage ses énergies comme comédien, dramaturge et, depuis 2017, directeur artistique de la biennale Zones théâtrales. Ses textes publiés, *Rearview* (2009) et *Dehors* (2017), souvent coproduits par la Troupe du Jour de Saskatoon, circulent partout au Canada, vocalisés dans un français métissé d'anglais et parfois surtitrés en anglais. Avec l'appui du théâtre Tant per Tant, la première de ces pièces est traduite vers le catalan et présentée en lecture publique à Manresa et Barcelone, en Espagne. Poulin-Denis participe quant à lui à la conception, au texte et à l'interprétation de spectacles collaboratifs nationaux et internationaux comme *Le i-show* (Les petites cellules chaudes, 2015) et *Après la peur* (eutopia3 en coproduction avec le Théâtre Les Tanneurs et le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui en partenariat avec le Festival des Francophonies en Limousin, le Nest Théâtre – CDN de Thionville, 2015-2016) qui se produisent au Canada, en France et en

Belgique. Ces circuits internationaux du théâtre francophone au Canada gagnent en visibilité grâce à l'attention particulière accordée aux questions de la *World Literature*.

À l'inverse, le théâtre francophone du Canada apporte d'importantes nuances aux modèles de la *World Literature* à l'américaine : minoritaire (ou ultramineur ?) du point de vue géoculturel, il l'est également de celui de la circulation des œuvres et de leur inclusion dans le champ du théâtre international. En format livre et en mode spectaculaire, les artistes de théâtre francophones du Canada participent à des réseaux transnationaux parfois parallèles, parfois perpendiculaires à ce champ du prestige mondial. Leurs modalités de traduction jouent tout autant de l'hypermédialité du théâtre : les textes dramatiques traduits sont parfois édités, alors qu'ailleurs, le spectacle peut faire l'objet de traduction simultanée par surtitrage. Comme la plupart des artistes non-anglophones, et contrairement au théâtre québécois, ceux du Canada francophone font toujours de l'anglais leur langue cible de prédilection, assurant souvent eux-mêmes leurs propres traductions. Ils offrent ainsi de nouvelles découvertes à la *World Literature*, tout comme la *World Literature* nous permet de mieux les découvrir.

Bibliographie

- Apter, Emily. 2013. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London ; New York: Verso.
- Bassnett, Susan. 2018. « Introduction: the rocky relationship between translation studies and world literature ». Dans *Translation and World Literature*, édité par Susan Bassnett, 1-14. New perspectives in translation and interpreting studies. London ; New York : Routledge.
- , éd. 2018. *Translation and World Literature*. New perspectives in translation and interpreting studies. London ; New York : Routledge.
- Blodgett, E. 1991. « Towards a Model of Literary. Translation in Canada ». *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* 4 (2) : 189-206. <https://doi.org/10.7202/037098ar>.
- Bomy, Charlotte. 2018. « « Traduire le spectacle vivant : surtitrage, traduction simultanée et autres dispositifs », à propos de GRIESEL, Yvonne (dir.), *Welttheater verstehen. Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege*, Berlin, Alexander Verlag, 2014, 248 p. » *La main de Thôt : Théories, enjeux et pratiques de la traduction*, n° 4. Consulté le novembre 28.
- Brisset, Annie. 1990. *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. L'Univers des discours. Longueuil : Le Préambule.
- Cabajsky, Andrea. 2017. « Francophone Acadian Literature as an Ultraminor Literature ». *Journal of World Literature* 2 (2) : 158-77.
- Cadieux, Alexandre. A paraître. « La dramaturgie québécoise en traduction (1980-2015) : à la conquête de la scène internationale », *Le théâtre contemporain au Québec 1945-2015. Essai de synthèse historique et socio-esthétique*, éd. Gilbert David avec la collab. de

- Hervé Guay, Hélène Jacques et Yves Jubinville. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Casanova, Pascale. 2008. *La république mondiale des lettres*. 2^e éd. Paris : Editions du Seuil.
- Cassin, Barbara, éd. 2004. Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles. Paris: Seuil; Le Robert.
- Cassin, Barbara, Emily S. Apter, Jacques Lezra, et Michael Wood, éd. 2014. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Traduit par Steven Rendall, Christian Hubert, Jeffrey Mehlman, Nathaniel Stein, et Michael Syrotinski. Translation/Transnation. Princeton: Princeton University Press.
- Chemain-Degrange, Arlette, Valérie Cambon, et Marc Gastaldi. 2009. « *Littérature-monde* » *francophone en mutation : écritures en dissidence*. Critiques littéraires. Paris : Harmattan.
- Córdoba Serrano, María Sierra. 2013. *Le Québec traduit en Espagne : analyse sociologique de l'exportation d'une culture périphérique*. Regards sur la traduction. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Côté, Nicole, Danièle Marcoux, et Madeleine Stratford. 2015. « La traduction littéraire et le Canada : présentation ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 28 (1-2) : 133-38.
- Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?* Translation/Transnation. Princeton, NJ : Princeton University Press.
- . 2014. « *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* by Emily Apter (Review) ». *Comparative Literature Studies* 51 (3): 504-8.
- Delhalle, Nancy. 2017. *Théâtre dans la mondialisation : communauté et utopie sur les scènes contemporaines*. Théâtre et société. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

- Delisle, Jean. 1987. *La traduction au Canada/Translation in Canada, 1534-1984*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- Even-Zohar, Itamar. (1978) 1990. « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem ». *Poetics Today* 11 (1): 45-51.
- García, Lluna Llecha Llop. 2013. « La réception du théâtre du Québec en Catalogne : état de la question ». *Çédille: Revista de Estudios Franceses* 1 (9) : 315-29.
- Gauvin, Lise. 2010. *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*. Constantes. Montréal : Hurtubise.
- Griesel, Yvonne, éd. 2014. *Welttheater verstehen – Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege*. Berlin : Alexander Verlag.
- Guay, Hervé, et Erin Hurley. 2014. « Présentation : Théâtre québécois sans frontières ». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* 35 (3).
- Hargreaves, Alec G., Charles Forsdick, et David Murphy. 2010. *Transnational French Studies: Postcolonialism and Littérature-Monde*. Francophone Postcolonial Studies New Series, v. 1. Liverpool : Liverpool University Press.
- Henitiuk, Valerie. 2012. *Worlding Sei Shônagon: The Pillow Book in Translation*. Perspectives on Translation. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Hotte, Lucie. 2013. « L'universalisme et les conceptions des littératures minoritaires ». Dans *Des apories de l'universalisme aux promesses de l'universel*, édité par Mourad Ali-Khodja, 125-42. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Jandl, Andreas. 2007. « Northern Lights in German Theatres : How Quebec Plays Come to Germany ». Dans *Translating Canada*, édité par Reingard M. Nischik et Luise Von

- Flotow, traduit par Luise Von Flotow, 257-68. *Perspectives on Translation*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Kattenbelt, Chiel. 2006. « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality ». Dans *Intermediality in Theatre and Performance*, édité par Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, 29-40. *Themes in Theatre 2*. Amsterdam : Rodopi.
- Kouostas, Jane. 2009. « A Glimpse from the Chambord Staircase at Translation's Role in Comparative Literature ». *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* 22 (2): 37-61.
- Ladouceur, Louise. 1995. « Normes, fonctions et traduction théâtrale ». *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal* 40 (1): 31-38.
- Ladouceur, Louise. 2005. *Making the scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*. Sciences humaines, Théâtre. Québec : Éditions Nota bene.
- Lablanc, Michèle. 2017. « Un surtitrage fonctionnel, artistique ou intermédial ? Réalités théâtrales multilingues à l'ère numérique ». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* 38 (1).
- Larkosh, Christopher. 2017. « The Worlds of Québec : On Post-Bilingualism, Multidirectionality, and Other Critical Detours ». Dans *Multilingual Currents in Literature, Translation and Culture*, édité par Rachel Gilmour et Tamar Steinitz, 34-54. New York: Routledge.
- Lavigne, Mishka. 2011. « Robert Bellefeuille : Les multiples visages de Robert Bellefeuille ». *Liaison* 153 : 20.
- Lefevere, André. (1992) 2017. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. 2^e éd. Routledge translation classics. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

- Littau, Karin. 2018. « Two ages of world literature ». Dans *Translation and World Literature*, édité par Susan Bassnett, 159-74. New perspectives in translation and interpreting studies. London ; New York : Routledge.
- Lonergan, Patrick. 2010. *Theatre and Globalization: Irish Drama in the Celtic Tiger Era*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Moss, Jane. 2009. « Daniel Danis, New Québec Dramaturgy, and World Theatrical Literature in French ». *Contemporary French and Francophone Studies* 13 (1): 25-33.
- Morgan, Ann. 2012. « Canada: Inside Story ». *A Year of Reading the World*. 3 août.
<https://ayearofreadingtheworld.com/tag/nicole-brossard/>.
- Nischik, Reingard M., et Luise Von Flotow, éd. 2007. *Translating Canada*. Perspectives on Translation. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Odom, Glenn. 2017. *World Theories of Theatre*. Milton Park, Abingdon, Oxon : Routledge, Taylor & Francis Group.
- Paré, Catherine. 2009. « La traduction du théâtre québécois en Italie ». *Francofonia*, n° 57 (Automne / Autunno) : 51-68.
- Rebellato, Dan. 2009. *Theatre & Globalization*. Theatre&. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK ; New York: Palgrave Macmillan.
- Schryburt, Sylvain. 2014. « Esquisse d'une sociologie des réseaux festivaliers. Le cas du Festival TransAmériques de Montréal ». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* 35 (3).
- Schryburt, Sylvain. 2015. « Perspective historique et projection ». Dans *Biennale Zones théâtrales 2013*, éd. par Francine Chaîné, Mariette Théberge et Sylvie Lamoureux, 188-

208. Formation et recherche en éducation artistique (FRÉA). Québec : Presses de l'Université Laval.
- Sun, Min. 2010. « La traduction de la littérature québécoise en Chine : état des lieux et perspectives ». Québec : Université Laval.
- Toury, Gideon. (1995) 2012. *Descriptive Translation Studies--and Beyond*. Benjamins Translation Library 100. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- Ungureanu, Delia. 2016. *David Damrosch, "What Isn't World Literature? Problems of Language, Context, and Politics"*. 4163 secondes. Institute for World Literature.
<https://www.youtube.com/watch?v=jfOuOJ6b-qY>.
- Venuti, Lawrence. 2016. « Hijacking Translation: How Comp Lit Continues to Suppress Translated Texts ». *Boundary 2* 43 (2): 179-204.
- Viau, Robert, et Cécilia W. Francis, éd. 2013. *Trajectoires et dérives de la littérature-monde : poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*. Francopolyphonies 12. Amsterdam : Rodopi.
- Walkowitz, Rebecca. 2015a. *Born Translated : The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. Literature now. New York : Columbia University Press.
- . 2015b. « Future Reading ». *State of the Discipline Report, American Comparative Literature Association*. 15 janvier. <https://stateofthediscipline.acla.org/entry/future-reading>.