LA TRADUCTION DU DISCOURS DRAMATIQUE

Violeta LUPAŞCU CRISTESCU
Université « Ştefan cel Mare » de Suceava

Abstract: Lately, translation was stated as an autonomous discipline, leading experts to approach different research directions, of which the most numerous relates, generally, to the translation of literary texts. In this case, the translator of the dramatic texts is disadvantaged compared to a translator of poetry or narrative fiction. On the one hand, the translation of plays is different from other translations; on the other hand, because theorists are questioning whether the same theory can be applied to both theater translations and the translation of other genres, especially what may be this theory. Dramaturgy and translation are practices that have in themselves the image of their interpretation, developed in the silence of a practice, of identical types of affinities, of a history. In the 60s it was remarked the first theoretic interest for the theatrical translation, but we cannot speak about a real concern for the theatrical translation theory before the 80s. It was only in 1985, when the first studies and seminars devoted to theatrical translation appeared. Our proposal aims at an overview of the theoretical debates, focusing on the difference, when it refers to theater, text translation for reading and the text translation for stage.

Keywords : translation, dramatic text, text for reading, text for the stage, theatricality

I. En guise d'introduction

Ce dernier temps, la traductologie s'est affirmée en tant que discipline autonome, déterminant les spécialistes d'aborder de différentes directions de recherche, dont les plus nombreuses se rapportent, en général, à la traduction des textes littéraires. Dans cette situation, le traducteur de textes dramatiques se trouve désavantagé par rapport au traducteur de la poésie ou de la fiction narrative, d'abord, parce que la traduction des pièces de théâtre est différente des autres traductions, ensuite, parce qu'on se demande si une même théorie pourrait s'appliquer à la traduction théâtrale et à la traduction d'autres genres et, surtout, quelle est cette théorie.

La dramaturgie comme la traduction sont des pratiques qui portent en elles l'image de leur exécution, formée, l'une et l'autre, dans le silence d'une pratique, d'un partage d'affinités, d'une histoire. Ce n'est que dans les années 60 que l'on observe les premiers intérêts théoriques pour la traduction théâtrale (c'est Mounin qui, en 1965, consacre un chapitre à la traduction théâtrale dans l'ouvrage *Teoria e Storia della Traduzione*). Mais il faut attendre les années 80, pour une vraie réflexion théorique sur ce sujet (nous nommons ici : Ortrun Zuver-Skerritt, 1980, *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, un recueil collectif portant sur la traduction théâtrale; Susan Bassnett, 1980, *Translation Studies*, un ouvrage dont un chapitre aborde le sujet; George Wellwarth, 1981, « Special Considerations in Drama Translation »; Laurie Anderson, 1984, « Pragmatica e traduzione teatrale »), et 1985, pour des études et des colloques consacrés à la traduction théâtrale.

II.Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique

Si l'on part de l'idée que « le théâtre est un art paradoxal » (Ubersfeld, 1996 : 11), on peut même y voir l'art du paradoxe : « à la fois production littéraire et représentation concrète ». Nous prenons aussi en considération « la spécificité du texte de théâtre », qui reste

BDD-A22054 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:03:57 UTC)

une question essentielle, car le produit conçu pour la représentation théâtrale est différent des textes pour la lecture.

Un texte dramatique est réalisé pour être représenté par des comédiens sur scène, donc il n'est pas écrit comme d'autres textes. Il utilise un langage à la fois oral et gestuel, appelle à la collaboration les autres moyens d'expression que la scène fournit et il est ainsi théâtral. Par conséquent, il faut analyser la pratique textuelle particulière et montrer les liens qui réunissent cette pratique et la pratique de la représentation. L'auteur dramatique s'exprime par personnages interposés, ce qui limite ses possibilités d'expression. Au moment de la conception de son œuvre, l'auteur doit aussi penser aux acteurs, au metteur en scène, ainsi qu'au public, tout en tenant compte des conditions matérielles de l'espace théâtral. Il est certain que toute réflexion sur le texte théâtral ne peut manquer de parler de la problématique de la représentation.

La complexité de la pratique théâtrale met la « sémiologie du théâtre » (*Idem* : 9) au carrefour des grandes querelles modernes qui traversent l'anthropologie, la psychanalyse, la linguistique, la sémantique, l'histoire. Certes, la linguistique reste privilégiée dans l'étude de la pratique théâtrale, autant pour le texte que pour la représentation, vu le rapport existant « entre les signes textuels et les signes de la représentation » (*Ibidem*). Le sémiologue établit (le ou) les systèmes de signes textuels qui peuvent permettre au metteur en scène et aux comédiens de construire un système signifiant, où le spectateur concret trouve sa place. Les metteurs en scène ont comme tâche de faire du texte une lecture qui se projette sur une représentation éventuelle, tandis que les comédiens peuvent opposer à la tyrannie réelle ou supposée du metteur en scène la liberté du savoir, servant une création par la contribution d'une lecture nouvelle. Quant aux passionnés du théâtre, ils peuvent ou ils cherchent à faire une médiation, nécessaire et difficile, entre ce qu'ils lisent et ce qu'ils aiment voir sur scène.

Sauf certains travaux récents (il s'agit des écrits d'Annie Brisset et des chercheurs québécois : Louise Ladouceur, Michèle Laliberté, Glen Nichols, Sirkku Aaltonen, qui proposent « des approches novatrices, moins normatives ») (Regattin, 2004 : 156), il n'y a pas des théories spécifiques pour la traduction théâtrale. C'est Keir Douglas Elam qui fait une classification de ces approches, sur la distinction entre « *performance text* » et « *dramatic text* » (Elam, 1980 : 158). Il parle de : théories littéraires, théories basées sur « le texte dramatique », théories basées sur « le texte spectaculaire », théories « néo-littéraires », classification que nous n'acceptons que partiellement, pour une raison assez simple : le traducteur dramatique utilise, en général, les mêmes stratégies que la traduction littéraire a adoptées.

III.La traduction du discours dramatique entre la traduction pour la lecture et la traduction pour la scène

Le rapport entre texte et théâtre dépend évidemment des acceptations du mot « théâtre ». Ce mot désigne « un art du spectacle », un « genre dramatique », « la qualité qu'on reconnaît à la représentation ou au texte », « un espace architectural » et il couvre « un vaste réseau métaphorique » qui retient du sens propre les aspects spectaculaires, architecturaux et / ou fictionnels. On parle même d'une dichotomie « dramatique » *versus* « théâtral ». Mieux vaudrait de parler de « texte dramatique » et réserver l'adjectif « théâtral » à la scène proprement dite, conformément à l'étimologie du mot « théâtre », (issu de la famille du verbe « voir » : «être spectateur ») (Eigenmann, 2003).

Il est utile de savoir si, au moment où l'auteur écrit une pièce, il envisage la lecture ou la mise en scène. Nous croyons que chaque auteur aimerait voir que les choses qu'il écrit peuvent prendre forme. Vlad Zografi, traducteur, romancier et dramaturge, considère que « jouer des pièces de théâtre est une horreur magnifique ». Et il ajoute : « Quand j'écris du théâtre les personnages jouent une pièce imaginaire dans ma tête et j'écris la pièce que les

BDD-A22054 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:03:57 UTC)

personnages me dictent. Le premier spectacle se passe dans ma tête et j'avoue que c'est le plus important pour moi » (Zografi, 2011).

Mais la traduction du discours dramatique est un combat. Elle doit rester ouverte, permettre le jeu sans en dicter un, être animée par un rythme sans en imposer un. Traduire le théâtre, « c'est vaincre toutes les résistances sourdes, inavouées, qu'une culture offre à sa pénétration par une autre » (Mounin, 1963 : 163). Traduire une œuvre dramatique, c'est traduire pour la scène. À travers les mots du texte original, le traducteur doit pouvoir voir l'expression du visage des personnages, la manière dont ils bougent ; il doit aussi pouvoir entendre leurs intonations, leur respiration, leur accent et connaître leur caractère, leur intention par rapport aux autres personnages, etc. Ce n'est qu'après avoir saisi le jeu théâtral que le texte suppose que le traducteur peut commencer son travail pour recréer le texte dramatique dans une autre langue et il peut aussi montrer le jeu par son texte. Le jeu ou le « verbo-corps » - c'est-à-dire un ensemble de l'aspect auditif et de la représentation visuelle et une alliance du texte prononcé et des gestes accompagnants (vocaux et physiques) - n'est pas réglé de la même façon dans différentes langues et cultures (Pavis, 1990 : 151). C'est pourquoi, montrer le jeu dans une autre culture, c'est trouver un « verbo-corps » équivalent. Plus concrètement, comme le soutiennent les praticiens de la traduction théâtrale, le traducteur doit avoir présent à l'esprit tout le spectacle, à la fois dans son contexte original et dans son futur contexte de représentation.

III.1. Texte et représentation

Lorsqu'on parle du théâtre, on doit faire la distinction « texte-représentation », pour écarter les confusions, sachant bien que « ce ne sont pas les mêmes outils conceptuels qui sont requis pour l'analyse de l'un et de l'autre » (Ubersfeld, *Op. cit.* : 13). « On peut faire théâtre de tout », disait quelque part Vitez. Il y a une spécificité non tant du texte que de lecture qu'on doit prendre en compte. Le texte de théâtre se compose de deux parties distinctes et indissociables (*Idem* : 17), le dialogue et les didascalies. Le rapport textuel dialogue-didascalies est variable, selon les époques de l'histoire du théâtre : les didascalies peuvent être nulles ou quasi nulles ou occuper « une place énorme » (*Ibidem*). Nous pensons au texte de la pièce *Acte sans paroles* de Beckett, qui est uniquement composé d'une immense didascalie. Elles répondent aux questions « Qui ? » et « Où ? » et désignent le contexte de la communication. L'écriture de théâtre n'est jamais subjective, car l'auteur refuse de parler en son nom propre, la part textuelle dont il est sujet est seulement constituée par les didascalies.

Malgré les voix qui soutiennent qu' « il n'y a pas à proprement parler de langage théâtral » (Ubersfeld, *Op.cit.* : 20), nous avons remarqué que le texte théâtral est analysable selon les règles de la linguistique et selon le procès de communication, tandis que la représentation théâtrale est considérée un ensemble (ou un système) de signes de nature diverse, relevant sinon totalement, du moins partiellement, d'un procès de communication. Il est possible d'analyser le rapport « texte-représentation », en partant de l'hypothèse du fait théâtral comme un rapport entre deux ensembles de signes, verbaux et nonverbaux. Mais la difficulté principale qu'on rencontre dans l'analyse du signe au théâtre est d'abord liée à sa « *polysémie* » (*Idem* : 26). Cette polysémie s'explique par la présence d'un même signe dans des ensembles ressortissant à des codes différents. Elle est surtout liée à un processus de constitution de sens (à côté du sens principal, dit dénotatif, tout signe, verbal ou nonverbal, emporte avec lui des significations secondes).

Si nous admettons l'idée que l'activité théâtrale est un procès de communication, nous pouvons en déduire que les six fonctions du langage, distinguées par Jakobson, sont pertinentes autant pour les signes du texte que pour ceux de la représentation. Ainsi pouvons-nous nous rallier à l'idée que l'ensemble du processus de communication peut éclairer la représentation en tant que pratique concrète. Il faut aussi admettre la double énonciation, la

BDD-A22054 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:03:57 UTC)

double réception, le double destinataire et le double sens d'une pièce de théâtre. Le langage théâtral s'adresse à la fois à un personnage et au public, donc il a un double destinataire, la parole pouvant recouvrir un double sens (l'un pour le personnage, l'autre pour le public). C'est le cas, en particulier, du quiproquo, où seul le spectateur comprend la réalité de la situation de confusion dans laquelle sont plongés les personnages. De plus, derrière chaque parole, il y a le dramaturge qui s'adresse à son public.

III.2. Traduire la théâtralité

Comme nous avons déjà vu, la caractéristique essentielle de l'œuvre dramatique est qu'elle est destinée à la représentation par des comédiens, devant des témoins qui sont les spectateurs. Il s'agit donc, dès le début, d'un texte fait pour accompagner une action qui sera représentée.

C'est Roland Barthes (1964) qui a donné une première réponse à la question « Qu'est-ce que la théâtralité ? ». Pour lui, la théâtralité, c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit. Mais la question demeure actuelle et l'on continue de se demander s'il faut expulser la théâtralité du texte ou la réserver à la représentation. Une œuvre est considérée théâtrale quand son auteur l'écrit pour l'acteur, qui parle et joue devant un public, donc elle ne vise pas forcément le lecteur. Dans cette situation, un bon dramaturge recourt à des procédés qui permettent à son texte de répondre aux critères spécifiques à la scène. Il crée une « langue gestuelle » (Brecht, 1963 : 462), qui indique quelles attitudes la personne qui parle adopte envers d'autres personnes. Cela veut dire que le dramaturge sait introduire du visuel et du charnel dans ses textes. Une œuvre est encore théâtrale quand, pour sa réalisation, elle implique la collaboration équilibrée d'arts différents. Il s'agit de l'art de jouer, des costumes, du décor, de l'architecture, même de la musique et de la danse. Dans cette situation, chaque art doit dire ce que le mot ne sait pas (ou n'arrive pas à) exprimer, raison pour laquelle il sera complété par une intonation, un geste, un regard. Une entreprise théâtrale nécessite donc la participation de nombreux artistes, le metteur en scène jouant le rôle primordial. Une œuvre est encore considérée théâtrale quand elle réussit à susciter le plaisir chez le public, car faire du théâtre, c'est « provoquer une effusion unanime par un sentiment exclusif et commun » (Jouvet, 2002 : 85). Cette effusion sera possible grâce à la volonté de métamorphose, qui unit l'auteur, le comédien et le public.

Il est bien connu que le monde représenté sur scène ressemble au monde réel et le spectateur s'y sent plus concerné et s'émeut facilement, même s'il est conscient du fait que ce qui se passe sur la scène est imaginé, inventé, fabriqué. C'est toujours la théâtralité d'une œuvre qui rend compte de cette distance entre le réel (la vie) et l'imaginaire (le jeu), car le personnage pourrait nous ressembler, mais il ne sera jamais nous-mêmes. Il faut préciser que la traduction du dialogue est une forme d'écriture qui suppose la rencontre des « difficultés maîtresses du traduire » (Bensimon, 1999 : II). Si les dialogues d'un roman ou d'une nouvelle donnent l'impression d'une parfaite « *mimésis* » par rapport à la conversation courante, il ne s'agit que d'une illusion. En réalité, l'efficacité des meilleurs dialogues littéraires tient à un travail profond sur la langue, et à une restructuration partielle ou totale des énoncés parlés. Il est bien évident que le « non dit » d'un dialogue a le même poids que « le dit » et qu'il ne se prête pas facilement au passage dans la langue de l'Autre. Cela se passe tout comme l'oralité du dialogue, qui résiste, elle aussi, à la traduction, dans ses rapports avec la langue familière ou populaire ou encore avec l'argot. Pour avoir une idée claire sur ce qui permet à une œuvre dramatique d'être théâtrale, il reste à souligner les deux aspects suivants : le texte dramatique recourt souvent à des nombreux moyens d'expression que fournit la scène ; le langage dramatique utilisé dans le texte répond aux exigences de la représentation.

BDD-A22054 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:03:57 UTC)

Réfléchissant aux particularités d'une traduction théâtrale (ou plutôt aux exigences auxquelles la traduction française d'un texte dramatique doit répondre pour permettre la pratique théâtrale), Jean-Michel Déprats (1999 : 54) dit que le traducteur doit avoir le souci du style oral, car un texte dramatique est d'abord un texte écrit pour les bouches, pour des poitrines, pour des souffles : « Le traduire pour la scène invite donc à écrire une langue orale et gestuelle, musclée et vive, susceptible d'offrir au comédien un instrument de jeux vigoureux et précis ». Cela veut dire qu'il faut prendre en compte la demande concrète de l'acteur, faire en sorte que la texture des mots puisse être soutenue par le geste du corps et l'inflexion de la voix. Répondre à la nature spécifique d'un texte théâtral, à sa destination particulière, c'est rester fidèle au texte. Une traduction pourrait être exacte, inventive, écrite dans une belle langue, mais si elle ne permet pas la pratique théâtrale, elle reste essentiellement infidèle. Il faut préciser qu'il n'y a pas contradiction entre la fidélité au texte original et l'établissement d'une traduction pour la scène. Prendre en compte la demande concrète de l'acteur, c'est imaginer des corps en action, entendre des voix qui disent à « l'œil qui écoute » (lequel n'est pas celui de la lecture) (*Idem* : 62), car la traduction d'un texte à des fins de théâtre doit être aussi orale et gestuelle que possible.

Par conséquent, pour la traduction du discours dramatique, il s'agit de préserver la théâtralité et le rythme inscrits dans le texte original, car l'objectif premier d'une représentation scénique est « de préserver la théâtralité - entendue ici au sens d'énergie vocale - du texte » (Déprats, 1999 : 57). La voie la plus propice à la préservation de la théâtralité est celle d'une littéralité bien tempérée, soucieuse de l'ordre des mots, du nombre des mots, de la densité des images : « il s'agit de préserver l'économie rhétorique et imaginaire du texte, son système, et de rester proche de la physique de la langue » (*Idem* : 63).

Le problème de base qui se présente à tous les traducteurs, et en particulier aux traducteurs des textes de théâtre, c'est s'il faut traduire l'esprit ou la lettre, le sens ou les mots. Pour le spectateur, il n'est pas question de relire ou de réfléchir sur le texte, « il faut que cela porte. L'effet doit être instantané » (Watson, 1999 : 115). Un texte de théâtre appelle un dire, une inscription dans le corps, la voix, le jeu du comédien. La question qui s'y pose est liée à la préservation de cette théâtralité et aux modalités de faire passer dans une langue étrangère « l'influx de jeu » (Déprats, 1999 : 60). Le traducteur doit transposer la dialectique des questions et des réponses, mais aussi l'aboutement, la juxtaposition des répliques, en conservant la plus grande ouverture de sens possible. Il doit mettre au jour le « texte caché », les significations enfouies dans le texte de théâtre.

IV. Traduction et adaptation théâtrale

Si jusqu'au XVII^{e}-XVIII^{e} siècles, on a observé une grande expansion de l'adaptation, l'éthique traductive étant fondée sur le droit d'adapter le texte étranger aux goûts et aux habitudes de la culture cible, au prix de la dilution des rapports entre le texte original et le texte traduit, au XIX^{e} siècle, l'adaptation est associée à l'infidélité et à la trahison du texte original.

À partir du XX^{e} siècle, on assiste à la valorisation de « l'efficacité de la communication » (Jeanrenaud, 2012 : 118) et à l'apparition de nouvelles théories de pensée en traductologie. Ces théories soutiennent la nécessité d'adapter les techniques de traduction au type du texte à traduire et à l'effet qu'il doit produire auprès du public cible, comme c'est la théorie du « *skopos* ». Tandis que la traduction est définie (Meschonnic, 1999 : 233) comme la version qui privilégie le texte à traduire, l'adaptation est considérée celle qui privilégie tout ce hors-texte, fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il fait le sous-texte, qui envahit le texte à traduire. L'adaptation (nommée aussi « tradaptation ») est parfois jugée (Lungu-Badea, 2012 :15) en tant que stratégie ou même technique de traduction. Ces définitions tracent une frontière nette entre la traduction et l'adaptation : la traduction traite les significations, tandis que

BDD-A22054 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:03:57 UTC)

l'adaptation les laisse de côté. Cela conduirait presque à l'idée d'identifier à l'adaptation la traduction, selon le modèle interprétatif, ce que nous considérons assez éloigné de notre but. Nous nous prononçons plutôt pour l'idée que les deux pratiques sont différentes, même si, pour des spécialistes du théâtre et des praticiens de la traduction théâtrale, les choses ne sont pas claires : d'une part, on dit que « toute traduction qui ne vise et n'atteint que le sens est déjà une adaptation » (Recoing, 2010 : 103) et, d'autre part, on considère que « toute traduction – et surtout celle pour le théâtre qui doit être comprise immédiatement et clairement par le public – est une adaptation et une appropriation à notre présent » (Pavis, *Op. cit.* : 140)

Dans le domaine du théâtre, l'adaptation, que nous choisissons d'appeler « adaptation théâtrale », est une activité courante et elle n'est pas systématiquement liée à la traduction interlinguistique. Nous pensons à des pièces qui trouvent leur source dans les autres genres littéraires, « les gens de théâtre » prenant assez souvent librement l'intrigue de romans, de textes dramatiques ou même de scénarios de cinéma étrangers, pour en faire de nouvelles pièces. Il y a des spécialistes de théâtre qui considèrent que l'adaptation doit retrouver l'efficacité théâtrale du texte original, alors que la traduction ne vise que « la fidélité purement littéraire » (Corvin, 1998). L'adaptation théâtrale est une traduction, mais une traduction conforme à l'usage de la scène. Il s'agit ici de faire la différence entre la traduction dramatique, conçue comme recréation, et l'adaptation théâtrale, commandée par une mise en scène spécifique. Dans toute traduction, on peut rencontrer des parties de texte qui perdraient leur sens, si le traducteur n'intervenait pas ponctuellement. De plus, dans le cas du théâtre, où la scène exige du texte des caractéristiques spécifiques, le changement de langue et de situation de représentation entraîne fréquemment des ruptures d'équilibre, autant à l'intérieur du texte qu'entre le texte et son nouvel environnement : le comédien, le public, etc. Dans cette situation, le traducteur a le devoir de recréer l'équilibre. Le recours aux notes de bas de page est impossible et l'explicitation à l'intérieur du texte n'est pas toujours permise, compte tenu du rythme et de la concision du texte dramatique. Ainsi le traducteur est-il sans cesse incité à trouver des moyens pour rendre possible le jeu et la réception. Il est confronté en permanence à prendre une décision concernant lune multitude de questions (Faut-il adapter ? Est-ce nécessaire ?, etc.). Nous croyons que son jugement est finalement fondé sur la parfaite compréhension de l'œuvre originale, sur la maîtrise du langage dramatique, tant dans la langue de départ que dans la langue d'arrivée, et sur la connaissance du public cible.

Faire la différence entre traduction et adaptation théâtrale « dépend des pièces » (Kahane, 1999 : 139). Embrassant la vieille formule « *traduttore, traditore* », certains traducteurs ont refusé de passer pour des traîtres et ils ont décidé qu'ils n'étaient pas des traducteurs, mais des adaptateurs. Ce changement d'appellation ne se justifiait pas dans la mesure où ils n'avaient fait qu'une traduction pure et simple … et souvent « platement littérale » (*Ibidem*). Même s'il y a des moments où il y a adaptation, c'est-à-dire des changements rendus nécessaires par le passage d'une langue à l'autre, en soi, la différence n'est pas très sensible… sinon que « ça fait plus chic d'être adaptateur : on a l'impression d'être un peu plus créateur » (*Ibidem*).

V. En guise de conclusion

Lorsque nous parlons d'œuvre dramatique, nous désignons soit une réalité scénique, soit un objet littéraire. Le texte prédetermine la réalisation théâtrale et constitue une œuvre littéraire autonome, qui existe pleinement en absence de toute « incarnation scénique » (Ducrot, 1995 : 612).

Il y a deux visions divergentes de l'œuvre dramatique : l'une qui appartient aux textocentristes (qui se prononcent pour la primauté du texte) et l'autre qui appartient aux scenocentristes (qui donnent la primauté à la représentation). Ces visions se centrent autour de

BDD-A22054 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:03:57 UTC)

la nature du langage utilisé : verbal, nonverbal, paraverbal. C'est ici qu'on trouve l'explication de la difficulté de l'énonciation théâtrale. Considérés éléments seconds, qui servent à la conversation et à l'échange verbal, les éléments nonverbaux et paraverbaux se greffent sur les éléments verbaux pour créer plus de vivacité et d'effet réel. Difficile à être repérés, ces éléments sont introduits dans le texte par les didascalies, mais ils trouvent toute leur splendeur dans la réprésentation orale. La communication paraverbale (qu'on appelle aussi « kinésique ») se sert des signes d'expression faits par le corps en général (de mains, du visage, etc.), qui peuvent être exploités comme source de signification et générateurs de sens. Dans la communication dite nonverbale (où l'on rencontre le concept de « kinésique des mimiques »), nous trouvons un ensemble de gestes, postures et mouvements corporels, qui aide à comprendre le sens de l'œuvre.

La traduction théâtrale est un exercice à la fois contraignant et créatif, qui appelle rigueur, connaissance, imagination. L'analyse des traductions des pièces de notre corpus (Ionesco, Beckett, Vişniec), nous permet de dire qu'il existe même un traducteur idéal pour le discours dramatique : c'est celui qui a un rapport intime avec le théâtre. Il est bien clair aujourd'hui que le contact étroit avec le monde théâtral permet au traducteur d'acquérir une profonde connaissance de la scène et que la collaboration avec des gens de théâtre facilite le travail du traducteur. Cette idée se retrouve aussi dans les interviews de Vlad Zografi : il parle de l'apport énorme que Vlad Russo, qui a été comédien, a eu dans leur traduction de l'intégrale ionescienne.

Si nous pensons au modèle interprétatif, nous pouvons dire qu'un traducteur littéraire peut, sans doute, traduire une œuvre dramatique dans la mesure où la dé-verbalisation (la mise en jeu) sera basée sur la pensée intégrale du spectacle. Il s'agit d'une collaboration, voire une sorte de complicité, avec le metteur en scène, qui converge même avec le rapport temporel entre la traduction et le public. Nous trouvons ici l'explication à la demande du renouvellement de traductions théâtrales, car les versions qui existent ont été conçues pour une certaine génération de spectateurs et ne conviennent plus à présent : l'intérêt, le goût, les critères de jugement changent et la langue évolue. En même temps, faute de nouvelles traductions, nous pourrions trouver une explication au fait que des pièces qui avaient du succès dans le passé ne sont plus mises en scène aujourd'hui. C'est le cas de la pièce *En attendant Godot* (pour ne donner qu'un exemple), qui n'est que très rarement retrouvée sur la liste de représentations des grands théâtres de chez nous, et pour laquelle nous n'avons trouvé qu'une seule traduction (celle de Gellu Naum, datant de 1970).

Nous pensons, pour notre part, qu'au théâtre, la poésie et la science s'identifient, c'est qu'on y trouve une « magie de vivre » (Artaud, 1964 : 224), un monde chargé de symboles. On a même parlé d'une ressemblance entre le théâtre et l'alchimie : « c'est que l'alchimie comme le théâtre sont des *arts* pour ainsi dire virtuels » (*Idem* : 71) et « l'opération théâtrale de faire de l'or » évoque à l'esprit une pureté absolue. C'est pour cela que le spectateur continue d'aller au théâtre.

Pour ce qui tient de la théorie de la traduction, elle doit caractériser le transfert de la langue source à la langue cible « dans sa portée et dans ses limites » (Cristea, 2000 : 193). Malgré ses spécificités, la traduction des œuvres dramatiques est de même nature que toute autre traduction. Certainement, elle n'est pas l'adaptation. Celle-ci signifie une opération qui est à la fois stratégique et globale, ayant comme but de créer une nouvelle pièce. Pour cela, l'adaptation se base sur une œuvre étrangère ou même sur d'autres genres artistiques, tandis que la traduction vise à restituer une œuvre étrangère. Nous tenons à dire que la traduction joue un rôle important dans l'évolution d'une langue et offre une ouverture vers le patrimoine linguistique et culturel universel.

Toute traduction est marquée par son temps, mais la traduction du discours dramatique a besoin d'être actuelle, pour maintenir le lien vivant avec les comédiens et le public. Être

BDD-A22054 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:03:57 UTC)

proche du public signifie aussi le toucher, le faire réfléchir, l'influencer, c'est pourquoi la traduction du discours dramatique est toujours à refaire. Le théâtre a toujours été, en même temps qu'un texte, un spectacle. Les plus jeunes auteurs ou metteurs en scène, « c'est tout un » (Picon, 1976 : 316), sont depuis tout le temps à la recherche d'une jonction entre le théâtre et la vie qui devrait abolir la séparation entre la scène et le public. Nous pourrions dire qu'on y trouve la nostalgie pour un état primitif, quand le théâtre représentait une fête collective, dionysiaque, le désir même d'une libération totale, d'un anéantissement de l'individu au profit d'une commune extase.

Bibliographie

• Artaud, Antonin, 1964, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
• Barthes, Roland, 1964, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil.
• Paul Bensimon, 1999, « Présentation », in *Palimpsestes*, Nº 1, février 1999, « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », Presses Sorbonne Nouvelle.
• Brecht, Bertolt, 2000, *Écrits sur le théâtre* (traduction de l'allemand par : Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, Michel Cadot, André Combes, Guy Delfel, Gérald Eudeline, Jean Jourdheuil, Jean-Louis Lebrave, Jean-Pierre Lefebvre, Jeanne Lorang, Bernard Lortholary, Francine Maier-Schaeffer, Béatrice Perregaux, Marielle Silhouette, Jean Tailleur, Jean-Marie Valentia et Edith Winckler), Paris, Collection « Pléiade Bibliothèque » Nº 470, Gallimard.
• Corvin, Michel, 1998, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, entrée « adaptation », Paris, Larousse.
• Cristea, Teodora, 2000, *Stratégies de la traduction*, Bucureşti, Editura Fundaţiei « România de Mâine ».
• Déprats, Jean-Michel, 1999, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », in *Palimpsestes*, Nº 1, février 1999, « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », Presses Sorbonne Nouvelle.
• Ducrot, Oswald, 1995, *Nouveau dictionnaire enciclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
• Eigenmann, Éric, 2003, « Le mode dramatique », texte consulté le 20. 01. 2015, sur le site: www.unige.ch/... /modedramatique/mdintegr.ht…
• Elam, Keir Douglas,1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen.
• Kahane, Éric, 1999, « Le point de vue d'un traductologue: réponse à des questions sur la traduction des textes dramatiques », in *Palimpsestes*, Nº1 / 1999, « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », Presses de la Sorbonne Nouvelle.
• Jeanrenaud, Magda, 2012, *La Traduction là où tout est pareil et rien n'est semblable,* Préface de Claude Hagège, Bucarest, EST, Samuel Tastet Éditeur.
• Jouvet, Louis, 2002 (1952), *Témoignage sur le théâtre*, Paris, Flammarion.
• Lungu-Badea, Georgiana, 2012, *Mic dicţionar de termeni utilizaţi în teoria, practica şi didactica traducerii*, ediţia a III-a, revăzută şi adăugită, Timişoara, Editura Universităţii de Vest.
• Meschonnic, Henri,1999, *Poétique du traduire*, Paris, Éditions Verdier.
• Mounin, Georges, 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
• Pavis, Patrice, 1990, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Éd. José Corti.
• Picon, Gaëtan, 1976, *Panorama de la nouvelle littérature française*. Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard.
• Recoing, Éloi, 2010, « Poétique de la traduction théâtrale », in *Traduire*, revue française de la traduction, Nº 222, « Traduire pour le théâtre », juin 2010, Paris, SFT.
• Regattin, Fabio, 2004, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », in *L'Annuaire théâtral* : *revue québécoise d'études théâtrales*, Nº 36 / 2004, Montréal, SQET.

BDD-A22054 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:03:57 UTC)

• Ubersfeld, Anne, 1996, *Lire le théâtre* I, Paris, Éditions BELIN. .
• Watson, Donald, 1999, « Bon esprit, bon sens ou bons mots ? », in *Palimpsestes*, N° 1, février 1999, « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », Presses Sorbonne Nouvelle.
• Zografi, Vlad, 2011, « Je connais le prix de la liberté », interview réalisée par Zeina Antonios à l'occasion de la XVIII[e] édition du Salon du Livre Francophone de Beyrouth, consultée le 14. 01. 2014, sur le site : www.icr.ro/files/items/8978_2_zografi.pdf.

Note : Cet article a été financé par le projet « **SOCERT.** ***Société de la connaissance, dynamisme par la recherche*** », n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**

BDD-A22054 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:03:57 UTC)