TRADUCTEURS SOUS CONTRAINTE ? LA SUBJECTIVITÉ DU TRADUCTEUR DANS *SURVIVRE OU LA MÉMOIRE BLANCHE*, D'ADOLPHE NYSENHOLC

Fabio REGATTIN
Université de Bologne, Italie
f.regattin@gmail.com

Abstract: The article focuses upon a case in which the translator's subjectivity is counteracted or mitigated by different inherent limitations, such as those imposed when translating drama. The author exposes the main factors of de-subjectivization, but also offers, in the second part of the article, a number of strategies which might bring back the lost subjectivity.

Keywords: subjectivity, constraint, drama translation, strategy, de-subjectify, re-subjectify.

Le discours sur la traduction implique toujours une réflexion sur le rôle du traducteur, sur son « auctorialité » et par là sur sa subjectivité. On sait très bien que l'action du traducteur en tant que sujet est indispensable à l'acte même de la traduction, qui ne saurait s'en passer, le traducteur étant avant tout une personne, avec ses idées, ses idiosyncrasies, sa poétique. De cette subjectivité nous ne fournirons pas de jugement de valeur (elle a été vue tour à tour, selon les différentes théories prescriptives de la traduction, comme un atout ou comme un fléau à éviter), en nous limitant ici à constater son existence (d'ailleurs, la législation sur le droit d'auteur et la faillite de la traduction automatique dans de nombreux secteurs sont là pour le démontrer) : elle existe bel et bien - tant que deux traductions parfaitement identiques d'un même texte représenteraient un cas exceptionnel - et ne peut pas être ignorée.

Dans cet article, nous voudrions nous concentrer sur un cas dans lequel la subjectivité du traducteur risque d'être amoindrie par de différentes limitations conjointes : celui de la traduction théâtrale.[1]

[1] La subjectivité est considérée ici dans son acception, intuitive et assez large, de « trace » laissée par le traducteur sur son œuvre – une trace qui va de l'imposition de son nom à un texte à la possibilité d'effectuer un choix traductif en pleine liberté.

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)

Avant d'aborder ce sujet, nous voudrions ouvrir deux petites parenthèses, dont la première est de type méthodologique, alors que la deuxième relève de la terminologie : nous ne considérerons pas, ici, la traduction de textes de théâtre que l'on pourrait qualifier de *littéraire*, qui s'adresse uniquement à la publication écrite et qui ne prévoit pas de mise en scène. Par cela, nous ne voulons pas nier l'importance de cette approche à la traduction, qui peut donner ses preuves pour la publication de tout texte dont la valeur littéraire soit une raison suffisante à la traduction (par exemple, la publication de l'œuvre complète d'un dramaturge). Tout simplement, nous croyons que ce type d'opération, ne différant en rien de la normale traduction littéraire, ne pose pas de problèmes spécifiques par rapport à celle-ci. Deuxième parenthèse : du point de vue terminologique, une distinction a été maintes fois reprise, qui oppose traduction et adaptation[2]. Nous ferons, par la suite, abstraction de ce problème, considérant comme « traduction » tout passage d'un texte d'un système théâtral à l'autre, indépendamment des stratégies utilisées pour le mener à bien.

Dans la première partie de cet article, nous allons présenter les différentes atteintes auxquelles la subjectivité du traducteur pour le théâtre est soumise. La situation de ce dernier s'avère, en effet, bien différente par rapport à celle d'un traducteur littéraire « normal » : les contraintes que les spécificités du texte théâtral et son rapport à la représentation imposent constituent une première menace à la subjectivité du traducteur ; une deuxième atteinte est portée par les conventions scéniques du système théâtral dans lequel celui-ci travaille ; un autre possible facteur de « dé-subjectivation » peut résulter de la situation pratique dans laquelle baigne le traducteur au moment où il accepte de traduire une pièce de théâtre. Cette partie s'appuiera sur quelques exemples pratiques, tirés d'une traduction vers l'italien du texte *Survivre ou la mémoire blanche*,[3] du dramaturge belge Adolphe Nysenholc.

Dans la deuxième partie de l'exposé, nous essaierons de fournir quelques stratégies qui puissent restituer au traducteur pour le théâtre la subjectivité perdue : une subjectivité qu'il devra chercher en se faufilant

[2] Susan Bassnett, par exemple, demandait en 1983 : « Existe-t-il une distinction claire entre des textes désignés avec les différents noms de *traduction*, *version*, *adaptation* ou même *collage* ? » (« Esiste o non esiste una chiara distinzione tra un testo designato *traduzione*, *versione da*, *adattamento* o addirittura *collage*? »: BASSNETT, S. (1983): "Problemi della traduzione di testi teatrali", in G. ASTON et alii, *Interazione, dialogo, convenzioni: il caso del testo drammatico*. Bologne, CLUEB, p. 50).

[3] NYSENHOLC, A., *Sopravvivere o la memoria in bianco*, Bologne, CLUEB, 2007.

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)

dans les interstices du système littéraire et théâtral d'arrivée, et, pourquoi pas, en hasardant une façon de traduire nouvelle, plus adaptée à l'art tout particulier qu'est l'art du théâtre.

Le traducteur « de-subjectivé »

La confrontation avec le théâtre pose au traducteur des difficultés tout à fait spécifiques, dans la mesure où le texte théâtral *est* un texte spécifique, un texte qui, tout en étant complet, est conçu pour se confronter, tôt ou tard, à la représentation. Du rapport du texte avec le moment de la représentation découlent certains choix pratiques que le traducteur se doit de tenir en considération. Il a été souligné plusieurs fois, par les théoriciens de la traduction, qu'un texte de théâtre doit être *dit et écouté* :[4] cette dimension d'oralité et d'immédiateté dans laquelle baigne le texte sur scène, l'impossibilité, de la part du public d'un spectacle, de revenir en arrière, de s'arrêter sur un passage qui pose problème, constituent une limitation importante aux choix du traducteur, qui se révèle de plusieurs manières. Toute difficulté textuelle particulière, et à première vue insurmontable, qui se pose au traducteur doit, d'une façon ou de l'autre, être résolue. Ces difficultés peuvent aussi bien être de type linguistique (par exemple les jeux de mots, expressions dites intraduisibles par excellence[5]) que de type culturel (parmi les difficultés de cette catégorie compte, par exemple, toute citation d'un élément culturellement déterminé - nom de ville, mets, personnalité, par exemple - auquel le public du système théâtral de départ associe immédiatement une connotation inconnue au public de la pièce dans le système d'arrivée). Il sera quand même nécessaire que le traducteur trouve, *toujours à l'intérieur de la pièce*, une solution plausible, qui peut aller de la traduction cibliste[6] d'un jeu de mots, à l'explication à l'intérieur du texte d'une connotation qui restait implicite dans l'original, jusqu'à l'oblitération de la difficulté : tout cela sans recourir à des explications plus simples telles les notes en bas de page ou tout autre

[4] En 1982, par exemple, Stuart Seide affirmait : « Je fais des traductions pour qu'elles soient dites et entendues, à partir du plateau, et non pour qu'elles soient lues; des traductions où la compréhension doit être immédiate, où aucun retour en arrière n'est possible » : SEIDE, S. (1982): « La traduction complétée par le jeu » in *Théâtre*/*Public* n. 44, pp. 60-61).

[5] Nous n'entrerons pas dans le débat sur la traductibilité des jeux de mots, en constatant tout simplement la difficulté d'une telle opération.

[6] Le terme est repris de Jean-René Ladmiral. Voir, par exemple, LADMIRAL, J. R. (1986): « Sourciers et Ciblistes », in *Revue d'esthétique* n. 12, pp. 33-42.

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)

paratexte. Encore d'un point de vue linguistique, la palette des choix du traducteur est limitée par la vocation du texte à être non seulement écouté, mais aussi *dit*, ce qui obligera le traducteur à donner au discours des acteurs : (a) un semblant de réalité (et on sait très bien que des textes qui, à l'écrit, paraissent parfaitement plausibles, ne passent pas à l'oral) ; (b) une diction relativement facile : il faudra, dans la mesure du possible, éviter les cacophonies ou des phrases difficiles à prononcer.[7]

Revenons momentanément au discours culturel, pour souligner des difficultés qui sont liées plus directement au contraste qui s'établit entre deux systèmes théâtraux. Un exemple très simple de cet ordre de contraintes posées au traducteur - et au metteur en scène, bien sûr - est la durée des spectacles, qui peut varier considérablement d'un pays à l'autre : des représentations qui passent très bien en Angleterre, par exemple, seront jugées trop longues en France ou en Espagne. Il n'y a qu'un nombre très réduit de très grands auteurs ou metteurs en scène qui peuvent, grâce à leur célébrité, proposer des spectacles dont la durée excède de façon considérable des règles canoniques. Ces aspects du travail de transposition d'un texte en vue d'une représentation obligent à revoir intégralement la catégorie de la fidélité (si centrale dans la traduction) telle qu'elle est habituellement appliquée à la traduction littéraire : une fidélité à la lettre du texte original n'est souvent pas possible, ce qui porte par exemple Sirkku Aaltonen, dans son *Time-Sharing on Stage*, à considérer la traduction au sens strict, celle qui traduit « le texte dans sa totalité »[8] (une règle que la traduction littéraire, quel que soit son but, peut difficilement ignorer), comme étant la stratégie la plus fidèle, parmi bien d'autres, indépendamment du résultat de cette « traduction de tout le texte ». Cette distanciation par rapport au texte de départ se traduit toutefois, paradoxalement, en une réduction ultérieure de la liberté du traducteur, qui est *obligé* de s'en servir et pour lequel souvent le « choix de la fidélité » est interdit.

---

[7] Ce problème a été exposé d'une façon très claire dans WELLWARTH, G. (1981): « Special Considerations in Drama Translation », in Gaddis Rose, M. (éd.), *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany, SUNY Press.

[8] « [texts] translated in their entirety » (la traduction est la notre) : AALTONEN, S. (2002): *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon, Multilingual Matters, p. 8. Ce concept sera repris et développé par la suite, pp. 63-64. Mais revenons à la page 8. Les catégories indiquées par Aaltonen sont trois : traduction de tout le texte ; traduction partielle du texte, avec de différents types d'altération ; simple reprise d'un thème ou d'une idée du texte-source (« [theatre] translation strategies… fall roughly into three cathegories : texts may be translated in their entirety ; or only partially with various types of alteration ; or they may be based on some idea or theme from the source text »).

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)

Nous allons terminer cette section par un exemple qui permettra de mieux comprendre la distance qui sépare la traduction théâtrale de son équivalent littéraire. L'exemple nous est offert par un « écueil lexical » que nous avons dû contourner pendant la traduction de la pièce de Nysenholc mentionnée auparavant. Parmi les nombreux termes hébreux qui truffent la pièce,[9] un mot en particulier constituait un problème qui ne se serait pas posé si la traduction avait été pensée uniquement pour la publication : il s'agit du terme « gola » (exil), dont l'étrangeté et l'exotisme, pour l'oreille du français moyen, donnaient au discours d'un des personnages une caractérisation précise. Le mot « gola », en italien, possède une série de significations précise (« gouffre », ou bien « gorge »), ce qui empêchait de l'utiliser tel quel (une note en bas de page n'étant une solution applicable à la dimension orale de la pièce) : pour cela, nous avons décidé de traduire en italien le terme hébreu, ce qui a donné comme résultat « l'esilio eterno » (l'exil éternel). La signification est ainsi devenue beaucoup plus transparente et il n'y a plus de confusion possible. Voilà donc un micro-problème (dont la solution n'est pas totalement satisfaisante, la connotation hébraïsante tombant en faveur d'un choix plus neutre) qui ne se serait pas posé pour une traduction littéraire, qui aurait eu recours à d'autres genres de compensation, une note en bas de page permettant, à la limite, de faire remarquer au lecteur la coïncidence fortuite entre le mot hébreu et italien.

Passons maintenant à une deuxième série de menaces pour la subjectivité du traducteur, liée, cette fois, non plus à la simple dimension orale du texte, mais à son rapport à la mise en scène. La sémiologie du théâtre n'a pas cessé de démontrer que, au moment de la représentation, le code verbal n'est qu'un des nombreux systèmes de signes en jeu.[10] Chacun de ces systèmes de signes a son auteur, ce qui porte à une dispersion de sens que Jean-Loup Rivière a pu qualifier d'« effet de téléphone arabe ».[11] En effet, si le texte littéraire n'a qu'un

[9] Ce n'est pas notre but de rentrer, ici, dans les détails, pour lesquels nous renvoyons directement au texte de Nysenholc. Il est toutefois nécessaire, à notre avis, de fournir un court résumé de la pièce : le texte traite le theme de la Shoah, en racontant le retour du fantôme d`une mère, morte à Auschwitz, chez son enfant, qu'elle a dû abandonner pour le sauver de la déportation. L'enfant, entre-temps, a grandi : il est adulte (au point que son âge est désormais le double de celui que sa mère avait quand elle mourut, et qu'elle continue d'afficher). Les rapports entre l'homme et le revenant ne seront pas simples : des deux côtés, les revendications et les accusations ne manqueront pas ; les moments de tendresse et d'amusement non plus, d'ailleurs.

[10] Voir, entre autres, ELAM, K. (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama.* London-New York, Routledge.

[11] RIVIERE, J. L. (1992): "Discrétion et fraternité", in *Cahiers de la Comédie-française* n. 2, p. 82.

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)

auteur dans sa version originale et deux - auteur et traducteur - dans sa version traduite, le texte de théâtre s'appuie, pour la mise en scène, sur le travail successif du dramaturge, du traducteur, parfois de l'adaptateur, du metteur en scène et des acteurs (ce qui, souvent, n'est pas tout : dans le cas d'une adaptation d'un texte autre que théâtral, par exemple, le nombre des auteurs augmente encore). Premier problème : le rôle du traducteur ressort forcément réduit par le nombre des différents auteurs du texte, chacun desquels « y met du sien ». Le traducteur n'est plus, comme ailleurs, le seul relais entre l'auteur et le public. Au contraire, il devient un simple anneau d'une chaîne interprétative bien plus longue : un anneau qui, par rapport à d'autres, occupe une position relativement faible. Cette faiblesse, qui peut être balancée par certaines pratiques (par exemple, la collaboration du traducteur à la mise en scène : collaboration avec le metteur en scène, collaboration, aussi, avec les acteurs, pendant laquelle le traducteur devrait assister aux répétitions du spectacle, prêt à modifier son texte ou à motiver ses choix), découle principalement de certaines manières de procéder qui sont typiques du milieu théâtral. Parmi celles-là, il faut au moins considérer l'habitude, assez répandue, de proposer un texte à un traducteur, dont la tâche consiste uniquement à en préparer une version la plus littérale possible pour un adaptateur, ou *Dramaturg* - qui peut aussi bien n'avoir aucune connaissance de la langue de départ - chargé à son tour de fournir une version « jouable » du texte. Une situation qui est, à notre avis, insoutenable pour deux raisons : le traducteur perd tout contrôle et tout droit sur l'œuvre qu'il a créée et qui peut être modifiée à souhait par l'adaptateur ; il perd, aussi, tout mérite sur son travail, qui est considéré comme une simple transcription d'un original.[12] Au moment même où il accepte d'accomplir un travail de ce genre, il perd en partie *sa même dignité de traducteur*, étant donné qu'il se plie à fournir une version où son intervention, sa subjectivité, sa responsabilité et sa critique[13] seront forcément limitées par la nécessité de créer un texte fidèle au-delà de tout bon sens, un texte qui n'est qu'un pré-texte pour le travail de l'adaptateur.

D'un point de vue pratique, le travail du traducteur pour le théâtre peut se développer *grosso modo* de trois façons : la situation idéale dans laquelle une collaboration constante s'établit entre le traducteur et le

[12] Alors qu'aucune traduction ne se réduit à un simple transcodage, mais présuppose forcément une certaine interprétation.

[13] Toute traduction étant aussi une critique, comme le souligne Antoine Berman (BERMAN, A. (1999): *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris, Seuil).

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)

reste de la troupe ; la « pire des situations possibles », qui prévoit une traduction servile reprise par un adaptateur ; un troisième cas, dont nous n'avons pas encore parlé, que l'on pourrait qualifier d'intermédiaire et qui prévoit la traduction de la pièce de la part du traducteur et sa remise à la troupe qui, n'apportant que les changements indispensables du point de vue scénique, met en scène le spectacle sans qu'il y ait, dans cette phase, une véritable collaboration avec le traducteur.

Pour celui-ci la situation n'est pas rose, même pas dans la meilleure des situations possibles, celle qui prévoit une collaboration entre les différents auteurs. Cette collaboration n'est en effet que virtuelle, le prestige de la mise en scène étant réservé à deux figures principales : l'auteur de la pièce et le metteur en scène. Or, nous avons vu que le travail de traduction pour le théâtre et les difficultés multiples que la re-création du texte dans une langue autre présente obligent le traducteur à effectuer un travail beaucoup plus complexe, qui relève beaucoup plus de l'*auctoralité* et de la création autonome que de l'œuvre dérivative, et qui demande un nombre de compétences beaucoup plus élevé et différencié par rapport à la traduction de textes littéraires. Pour cela, il serait nécessaire que l'originalité du travail de traduction théâtrale porte à une considération spéciale du rôle du traducteur, allant jusqu'à la création d'une catégorie spéciale dans la loi du droit d'auteur, qui prévoie, par exemple, une véritable autorité collective - ou collaborative - du spectacle.[14]

En ce qui concerne le pire des cas que nous avons considérés, la renonciation aux droits fondamentaux est, pour le traducteur, totale : non seulement il renonce à défendre sa paternité (puisque le mérite du texte final est l'apanage exclusif de l'adaptateur) et l'intégrité du texte (qui devient la propriété de l'adaptateur, libre d'en faire ce qu'il veut) ; il abandonne son même « être auteur », étant donné qu'il abdique face à toute ambition d'originalité et de créativité.

Dans le cas que nous avons défini comme intermédiaire, le droit le plus menacé est peut-être le droit à l'intégrité de l'œuvre produite - un risque que le traducteur partage d'ailleurs avec tout dramaturge. S'il est vrai, cependant, qu'au nom de l'adaptation aux normes culturelles les troupes ont souvent l'habitude de modifier un texte plus qu'il n'en serait nécessaire, il est aussi vrai que l'ambition de tout auteur (ou traducteur) de théâtre est de voir sa pièce représentée : une certaine tolérance des écarts entre texte et représentation peut donc se révéler favorable et aux

[14] Dans son *Time-Sharing on Stage* (cité), Sirkku Aaltonen consacre quelques pages (101 à 105) au problème – un problème que ce texte ne peut qu'effleurer.

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)

auteurs, et à la troupe - si le traducteur est prêt, et c'est ce qui nous intéresse ici, à renoncer à une autre petite partie de son contrôle sur la pièce qu'il a contribué à créer.

Passons maintenant au rapport qui s'établit entre le traducteur et l'auteur du texte original : il s'agit d'un problème que nous toucherons de façon très rapide, les lignes finales étant consacrées à offrir des solutions aux questions posées. Ce rapport peut tant constituer un avantage pour le traducteur (ce qui a été notre cas), comme une menace ultérieure à sa subjectivité (cela est vrai, c'est évident, pour n'importe quel texte, mais, dans le cas de la traduction théâtrale, la menace éventuelle s'ajoute à celles que nous venons de voir). Pour illustrer cette difficulté ultérieure, nous nous appuierons sur une expérience personnelle, le travail côte à côte à Adolphe Nysenholc, auteur du texte *Survivre ou la mémoire blanche*, pour la traduction de cette pièce vers l'italien.

Nous citerons seulement un cas, qui toutefois permettra de voir très clairement que l'auteur possède sur le texte un contrôle supérieur à celui du traducteur. Il y a eu, entre auteur et traducteur, un certain désaccord pour le choix du titre, pour lequel chacun proposait sa propre version. Nous proposions un titre qui s'éloignait de l'original (*Sopravvivere o la memoria assente*), mais qui était, en italien, plus idiomatique et reprenait un grand nombre d'éléments qui se retrouvaient dans le texte, dont l'*absence* réciproque des personnages est une caractéristique fondamentale ; le choix final, sur une suggestion venant de Nysenholc, a été par contre plus proche - formellement - du français (*Sopravvivere o la memoria in bianco*) mais il choque un peu, étant donné que ce « memoria in bianco » est, contrairement au titre français, une collocation insolite. Nous tenons à souligner que les deux titres étaient acceptables et reprenaient certains aspects de la pièce ; il est vrai aussi que le choix définitif a été le nôtre. Mais, si nous avons été absolument libre d'opérer les choix que nous préférions,[15] d'autres auteurs pourraient avancer, dans le cas d'une collaboration avec leurs traducteurs, des prétentions « illicites ». A quel point, alors, le traducteur serait-il vraiment libre de choisir ? Ne pourrait-il y avoir parfois une sorte de « chantage moral » ? Il est vrai que les choix de traduction reviennent entièrement au traducteur, mais il est vrai aussi

[15] Mais le problème est complexe : nous tenons à souligner avec force le fait qu'Adolphe Nysenholc, en rien jaloux de son texte, nous a toujours laissé une liberté absolue dans les choix de traduction ; nous pouvons affirmer sincèrement de préférer, maintenant, le titre définitif de la pièce en italien. Toutefois, est-ce que nous l'aurions préféré à notre premier choix si cette suggestion nous était venue de quelqu'un d'autre ? Nous ne saurions pas être en mesure de répondre.

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)

que l'auteur original occupe, psychologiquement, une position de force, dont il peut se servir pour convaincre le traducteur de la qualité de sa vision d'un texte qu'il a, en fin de comptes, créé.

« Re-subjectiver » le traducteur : travaux en cours

La première partie de l'article a essayé de fournir un aperçu des différents éléments qui peuvent menacer la subjectivité du traducteur pour la scène. Les paragraphes qui suivent vont essayer d'apporter des solutions aux problèmes posés, afin de redonner au traducteur, au moins en partie, un contrôle sur les œuvres qu'il produit.

Tout compte fait, il est possible de ranger les menaces à la subjectivité du traducteur en trois catégories différentes : elles peuvent, en effet, être de type linguistique, culturel ou pratique. Nous laisserons de côté, pour l'instant, les difficultés du premier type, pour nous concentrer sur les aspects culturels et pratiques.

Aspect culturel : il est vrai que, du point de vue purement linguistique, une traduction pour le théâtre sera facilement, en général, plus « ethnocentrique »[16] par rapport à n'importe quel autre texte littéraire. S'il est donc très difficile de proposer une traduction théâtrale qui ne soit pas *linguistiquement ethnocentrique*, il faudra, pour ainsi dire, travailler en amont, avant le moment de la traduction, en exerçant sa subjectivité dans le choix même du texte, ou de l'auteur, à traduire.

Aspect pratique : les traducteurs devraient essayer de s'imposer en première personne pour changer la pratique courante. Pour cela, *ceux qui ont déjà traduit* devraient essayer de surveiller les représentations tirées de leur travail, pour porter, si possible, leur contribution à la mise en scène et pour s'assurer la citation de leur nom - ce qui n'est pas toujours évident, tout en constituant un droit fondamental et facile à respecter ; *ceux qui vont traduire*, par contre, devraient chercher à négocier avec la troupe le droit de participer aux répétitions et éventuellement de modifier, mais en première personne, le texte réalisé. Même ceux qui n'arrivaient pas à obtenir cela, et étaient donc obligés de laisser leur travail aux auteurs suivants, devraient s'assurer de recevoir une juste rémunération - non seulement économique, mais morale aussi - pour le travail accompli, n'était-ce que par la citation de leur nom qui, selon la loi, leur est due.

[16] Nous reprenons encore une fois un concept, désormais classique, qu'Antoine Berman a introduit dans *La traduction et la lettre* (cité).

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)

Mais l'écriture pour le théâtre, nous l'avons vu, est un type bien particulier d'écriture, avec des règles et des codes spéciaux. Pourquoi la traduction, quand elle s'adresse au milieu théâtral, devrait-elle au contraire être une *simple* traduction ? Nous allons proposer, pour terminer ce texte, une (possible) nouvelle approche à la traduction théâtrale, qui tienne en compte le but final du texte, sa mise en scène, et qui permette au traducteur de proposer des choix multiples, et non de les subir. Nous allons emprunter à Umberto Eco le concept, déjà bien ancien, d'*œuvre ouverte*.[17] Si, comme tout le monde le sait, toute œuvre d'art implique une certaine collaboration, une réponse libre et inventive de la part de son interprète, certaines d'entre elles demandent explicitement cette collaboration de la part du public ou d'un auteur second. Pour cette caractéristique - c'est-à-dire la collaboration active de l'auteur successif - le concept s'avère bien adapté au monde du théâtre, qui en soi implique déjà une multiplicité d'auteurs. Dans le texte de théâtre et dans sa traduction « classique », la collaboration du metteur en scène est demandée, mais elle n'est pas explicitement offerte : le texte est un et le metteur en scène doit, tout seul, en tirer les suggestions nécessaires à son travail, ce qui augmente les possibilités que des modifications de sa part surviennent. Pourquoi, alors, ne pas favoriser le travail du metteur en scène, en créant une traduction qui *oblige* son lecteur à collaborer ? Une traduction en quelque mesure hypertextuelle, qui souligne les aspects problématiques (linguistiques, culturels) que nous avons mis en évidence au fur et à mesure qu'ils se présentent, en proposant toujours une solution (de façon à ce que les plus traditionalistes n'aient pas à se plaindre) mais qui, en expliquant *où se trouvent les pièges*, permette au metteur en scène de faire des choix alternatifs qui, cette fois, seraient inscrits dans la traduction. Ce serait, peut-être, un bon moyen de trouver un compromis entre le côté littéraire - qui serait présent, dans la mesure où une solution devrait être toujours proposée - et le côté plus proprement théâtral, libre, de toute représentation.

Comme le dit Umberto Eco, l'ouverture d'un texte clos est l'effet d'une initiative externe, une façon d'utiliser, de forcer, de violer presque un texte qui ne coopère pas. Au contraire, une œuvre ouverte aura l'avantage de proposer des lectures multiples, dont les unes évoqueront les autres, sans s'exclure mais, au contraire, se renforçant mutuellement. Et même son éventuelle fermeture par la mise en scène aura comme seule conséquence une moins violente (pour le texte, pour son auteur) actualisation.

[17] Voir ECO, U. (1965): *L'œuvre ouverte*. Paris, Seuil.

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)

Bibliographie:

AALTONEN, S. (2002): *Time-sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon, Multilingual Matters.

BASSNETT, S. (1983) : « Problemi della traduzione di testi teatrali », in G. ASTON et al., *Interazione, dialogo, convenzioni: il caso del testo drammatico*. Bologna, CLUEB, pp. 49-61.

BASSNETT, S. (1985): « Ways through the labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », in T. HERMANS (éd.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London-Sidney, Croom Helm, pp. 87-102.

BERMAN, A. (1999) : *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.

ECO, U. (1965): *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.

ELAM, K. (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*. London - New York, Routledge.

LADMIRAL, J. R. (1986) : « Sourciers et Ciblistes », in *Revue d'esthétique* n. 12, pp. 33-42.

NYSENHOLC, A. (1995) : *Survivre ou la mémoire blanche*, Bruxelles, L'Ambedui.

NYSENHOLC, A. (2007) : *Sopravvivere o la memoria in bianco,* Traduction et introduction de Fabio Regattin. CLUEB, Bologne.

RIVIERE, J. L. (1992) : « Discrétion et fraternité », in *Cahiers de la Comédie-Française* n. 2, pp. 81-84.

SEIDE, S. (1982) : « La traduction complétée par le jeu », in *Théâtre*/*Public* n. 44, pp. 60-61.

WELLWARTH, G. (1981): « Special Considerations in Drama Translation », in M. GADDIS-ROSE (éd.), *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany, SUNY Press.

BDD-A5097 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:00 UTC)