ANALYSE DES TRADUCTIONS EN ROUMAIN DE LA PIECE *LA CANTATRICE CHAUVE* DE LA PERSPECTIVE DE LA *DOUBLE LECTURE*

Violeta CRISTESCU, PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The paper focuses on the importance of translation and retranslation in the process of reception of dramatic work, especially for the text « La Cantatrice chauve » and some of its translations into Romanian. For an audience that prefers to read translations rather than original works, their importance for Romanian must be evaluated taking into consideration their place in national literature, because the corpus of the translations of classical authors, as well as that of contemporary authors, merges in the horizon of expectations of the actual audience. The analysis that we propose takes into consideration the difficulties that « la double lecture » presupposes for the dramatic text for the scene and for reading, the reader dealing with a text whose theatricality doesn't expose itself through reading only. The study of different published versions into Romanian at a distance in time allows us to discover if, in the vision of translators, the predominant text is for lecture or a discourse for the spectator. In the opinion of Michel Ballard, retranslation is a technique that proves the fleeting and incomplete aspect of translation, because the act of translation is included in the always new circuit of a culture-language to another. « La Cantatrice chauve » and its different translations into Romanian are a good example.

Keywords: translation, retranslation, dramatic text, theatricality

I. Une perspective théorique sur la traduction/retraduction du discours dramatique

Malgré les orientations et les perspectives différentes embrassées par les traductologues du dernier temps, ils ont tous souligné la nécessité et l'importance d'une réflexion sur la traduction littéraire. La retraduction s'intègre d'une manière naturelle à l'histoire de la traduction, l'émergence des nouvelles versions d'une œuvre déjà traduite dans une langue répondant à des besoins divers. Aussi la recherche traductologique accorde-t-elle à cette problématique une attention particulière le dernier temps. Du point de vue du lectorat auquel les traductions et les retraductions sont destinées, il est utile de rappeler l'opinion de Gelu Ionescu (2004 : 91) selon laquelle, pour une public qui lit plutôt des traductions que des œuvres originales, l'importance des traductions du français vers le roumain doit être évaluée également par rapport à leur place au sein de la littérature nationale, car le corpus des traductions d'écrivains classiques comme des auteurs contemporains s'intègre dans l'horizon d'attente du public actuel.

La traduction littéraire envisage également les différences supposées par la double lecture du texte théâtral l'une pour la lecture et l'autre pour la scène. Le lecteur se confronte avec un texte et non pas avec un discours et, pour lui, les didascalies, les points de suspension, les points d'exclamation, les onomatopées, les interjections, les silences comptent beaucoup. En échange, le spectateur n'a pas à faire à tous ces éléments dramatiques qu'à travers la mise en scène, le jeu des acteurs, les effets scéniques. L'un lit surtout, l'autre écoute, voit et réagit. Il faut remarquer que, sur la scène, les personnages échangent des répliques comme dans une situation de communication réelle, mais ces locuteurs fictifs ne font qu'articuler à voix haute des énoncés qui sont d'ailleurs pré-ordonnés par un auteur. Cet auteur, nommé l'instance

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

énonciative qui reste derrière les personnages et organise les dialogues, est, en réalité, le véritable émetteur des paroles prononcées sur la scène, c'est pourquoi, Michael Issacharoff (1985 : 48) l'appelle *l'archi-énonciateur*. Le but de l'archi-énonciateur est, évidemment, la communication avec les lecteurs/spectateurs. Mais cette communication n'est jamais directe, l'archi-énonciateur parle par l'intermédiaire des comédiens assistés par un metteur en scène, un scénographe, un éclairagiste, etc., donc il ne se veut pas le responsable des paroles prononcées sur la scène. Cette responsabilité est attribuée, comme nous avons déjà précisé, à d'autres *voix*. Le discours théâtral, en tant que discours de cet archi-énonciateur, « est un discours immédiatement dessaisi de son *je*, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant par la voix d'un autre ou de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet : le discours théâtral est *discours sans sujet* » (Anne Ubersfeld , 1977 : 264). Le discours théâtral repose sur l'essence contradictoire du sujet de la parole qui est à la fois absent et omniprésent, étant par nature une interrogation sur le statut de la parole : « qui parle à qui ? Et dans quelles conditions peut-on parler ? » (Anne Ubersfeld, *op. cit.*: 265).

Au théâtre, on a affaire à un double destinataire, à une double réception aussi : d'une part, les personnages échangent des propos, leurs messages étant destinés à des interlocuteurs intra-scéniques, d'autre part, le véritable destinataire est le lecteur/spectateur qui n'a pas la possibilité de réagir verbalement. Selon Magda Jeanrenaud (2012 : 120) la spécificité du texte théâtral - considéré une forme littéraire hybride - est construite autour d'un « support extralinguistique » encadré dans la catégorie des *textes scripto-sonores* et demande le choix des méthodes de traduction en mesure de produire un texte dont l'effet soit identique à celui que provoque l'original face au public qui l'entend en langue source. Dans la traduction du théâtre, la fidélité dépend des contextes : « l'énoncé théâtral est spécialement conçu dans le cadre de ces contextes, puisqu'il est toujours fonction d'un public donné » (Georges Mounin, 1976 : 162). Il est à souligner que tous « ces contextes » se retrouvent aussi dans les autres textes, mais, pour le théâtre, on parle, d'une part, de l'association du texte écrit et de toute une gamme d'éléments visuels et auditifs qui sont spécifiques au spectacle, d'autre part, d'un caractère instantané qui vient de l'interaction entre le public et le texte. C'est dans ce sens que la spécificité du texte théâtral doit être cherchée, le texte même constituant seulement une composante du spectacle, et la réaction du spectateur étant toujours instantanée et différente de celle du lecteur. Nous nous rallions à l'idée de Dominique Maingueneau (2007 : 57) qui considère que la lecture doit être conçue comme une « stratégie » et non pas comme un modèle linéaire, donc un processus soumis aux phénomènes d'anticipation et de retours au texte, de réajustement permanent et de suppression, et cela correspondrait mieux encore au parcours réel du lecteur. Il ne faut pas oublier que tout mot dispose *a priori* d'un noyau fixe qui s'est imposé suite à ses multiples emplois. Le simple emploi d'un mot peut déterminer l'apparition de tout l'univers auquel il appartient. En ouvrant de nombreuses directions, les mots d'un texte enrichissent les moyens dont le lecteur dispose pour construire son monde imaginaire (Dominique Maingueneau : *op. cit.* : 60). Pour le théâtre, le mot est prononcé dans un décor, étant associé à une mimique, à des jeux de scène, mais sa « duplicité » reste le trait le plus important. Par conséquent, dans une première situation d'énonciation, un auteur s'adresse à un public par la représentation d'une pièce, l'acte de l'énonciation étant donc constitué par la *représentation*. Dans une deuxième situation, c'est-à-dire la situation *représentée*, un nombre de personnages portent un dialogue dans un cadre énonciatif

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

considéré autonome par rapport à la représentation de la pièce (Dominique Maingueneau : *op. cit.*: 185). Le spectateur assiste à une situation bizarre qui se ressent tout au long de la représentation ; on lui envoie des énoncés en palimpseste : les paroles de la scène semblent être décalées, doublées par la variante écrite. Le spectateur entend Mme Smith, par exemple, mais il entend aussi un énoncé d'Ionesco. C'est exactement c'est instabilité énonciative qui annonce une nouvelle difficulté : la double lecture de l'œuvre dramatique.

II. La double lecture du texte dramatique

Il est utile de savoir si, au moment où l'auteur écrit une pièce, il envisage la lecture ou la, mise en scène. Nous considérons 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. Quand j'écris du théâtre, les personnages jouent une pièce imaginaire dans ma tête et j'écris la pièce que les personnages me dictent. Le premier spectacle se passe dans ma tête et j'avoue que c'est le plus important pour moi » (affirmation faite à l'occasion de la XVIII[e] édition du *Salon du Livre Francophone* de Beyrouth : 2011). Mais la traduction du théâtre est un combat. Elle doit rester ouverte, permettre le jeu mais ne pas en dicter un, être animée par un rythme mais ne pas en imposer un. Traduire le théâtre, « c'est vaincre toutes les résistances sourdes, inavouées, qu'une culture offre à sa pénétration par une autre » (Georges Mounin, *op.cit.* : 163).

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 » (Magda Jeanrenaud, *op.cit.* : 117) du texte original. À partir du XX[e] siècle, on assiste à la valorisation de « l'efficacité de la communication » (Magda Jeanrenaud, *op. cit.* : 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 « celle du *Skopos* » (Katharina Reiß, 2002 : 57).

Il faut admettre la double réception, le double destinataire et le double sens d'une pièce de théâtre. N'oublions pas qu'à partir du XIX[e] siècle, de nombreuses pièces ont été destinées à la lecture : « *Lorenzaccio*, d'Alfred Musset (1834), avec les 39 tableaux, n'a pas été conçue, dès le début, pour la scène. Le même auteur publiera, entre 1833 -1834, quelques pièces ayant le titre *Un spectacle en fauteuil* » (Dominique Maingueneau, *op. cit.*: 188). Par rapport au spectateur, le lecteur a accès aux didascalies, c'est-à-dire à toutes les informations que l'auteur offre en vue de la mise en scène ou de l'actualisation de son discours. Ces éléments du métadiscours varient en fonction d'époque, genre, auteur. Le texte dramatique ne peut être actualisé dans la représentation que par l'intermédiaire d'une troisième personne, le metteur en scène, qui assure la relation du texte avec la diversité des contextes de réception. Le texte reste une pièce virtuelle, qui peut recevoir une infinité d'interprétations. Dans le même énoncé, le spectateur peut percevoir trois actes d'énonciation simultanés : l'acte qui lie l'auteur au public virtuel ; l'acte qui lie le metteur en scène au public spécifique ; l'acte qui lie le personnage à un autre personnage. Mais il arrive que le spectateur ne veuille entendre ni l'auteur (Ionesco), ni le metteur en scène (Victor Ioan Frunză) ni même le personnage (Mme Smith), mais la comédienne (Virginia Mirea, couronnée du prix *La meilleure comédienne*

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

pour un rôle principal, 2011). Cette structure énonciative particulière du texte théâtral a un effet déstabilisateur sur les énoncés produits sur la scène, car ils ont deux destinataires distincts : l'interlocuteur de la scène et le public. Le même discours fonctionne simultanément sur deux plans : il agit sur l'interlocuteur immédiat, mais aussi sur le destinataire indirect (il doit l'émouvoir, le faire rire, etc., en provocant toutes les réactions qui font partie de la catégorie des éléments qui « font plaisir au public »). Par conséquent, l'étude des dialogues théâtraux doit avoir en vue une double lecture des énoncés : la conversation entre deux personnages et l'énoncé de l'auteur adressé au public. Il s'agit d'une autre difficulté du discours théâtral : « la technique du double sens » (Dominique Maingueneau, *op. cit.* : 190) qui permet d'offrir une autonomie apparente aux personnages et de réaliser une liaison invisible avec le spectateur. Au moment où l'auteur écrit du théâtre, il envisage un personnage qui *fait* quelque chose tandis qu'il parle (il a une intention, une direction, il s'y trouve grâce à une raison), le discours dramatique, par rapport à d'autres types de discours, étant attaché à la situation scénique.

Même s'il est possible de dramatiser aussi d'autres types de textes, l'écriture dramatique suppose autant « une bonne connaissance de la scène et du métabolisme des acteurs que la découverte du plaisir de vivre dans le théâtre ou de penser/repenser le monde comme le théâtre » (Alina Nelega, 2010 : 61). Selon Irina Mavrodin, la *lecture plurielle* qui valorise l'œuvre, se retrouve en traduction littéraire. Cela veut dire que la traduction témoigne de la lecture avertie du traducteur, marquée par la mentalité, la culture, l'univers épistémologique, l'horizon d'attente de ce dernier, ainsi que par sa sensibilité propre, mais tributaire d'une sensibilité collective. Elle pose la traduction en tant que *faire* (en tant qu'action jamais achevée), *poïésis*, comme toute véritable création, toutefois limitée par des contraintes inexorables.

Pour se rapporter au fonctionnement de la communication au théâtre, il est utile de revenir à une idée de *Notes et contre-notes*, où Ionesco propose une définition du langage au théâtre : « Tout est langage au théâtre, les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même, car tout sert à signifier » (1966 : 116). Cette affirmation semble confirmer l'existence d'un *amalgame de langages* : parole, geste, mouvement, mimique, maquillage, masque, costume, accessoire, éclairage, musique, bruitage, décor. Dans son livre devenu classique sur le langage dramatique (*Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, 1997), Pierre Larthomas parle d'un *seul* langage dramatique composé d'un ensemble d'éléments verbaux et para-verbaux. Pour Anne Ubersfeld, le syntagme « discours au théâtre » a deux acceptions : 1. Le discours théâtral est l'ensemble organisé de messages dont le producteur est l'auteur de théâtre et 2. Le discours est l'ensemble de signes et de stimuli (verbaux et non verbaux) produits lors de la représentation et dont l'auteur est pluriel (auteur, metteur en scène, comédiens). Nous adaptons l'hypothèse de l'existence des multiples langages au théâtre et, en même temps, l'idée que la parole n'est qu'un langage possible. Il n'est pas moins vrai que tout dialogue de théâtre « est une langue écrite qui se donne des airs d'oralité en accentuant certains traits qu'elle emprunte à la langue orale, la part d'implicite ou de répétition, par exemple » (Magda Jeanrenaud, *op. cit.* : 178). On dit que le texte théâtral n'existe qu'à moitié s'il n'est pas présent sur la scène. Il y a beaucoup de textes qui n'arrivent pas à franchir la barrière de la littérature (du mot écrit). Ces textes se présentent sur la scène tout comme des textes soumis à une lecture collective (celle des spectateurs). La traduction, étant vue comme

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

un choix du lecteur averti, qu'est le traducteur, sera frappée de désuétude à cause du changement des mentalités, de l'horizon d'attente du public et de l'évolution de la langue, d'où la nécessité des retraductions. L'épreuve décisive qui vérifie la théâtralité d'un texte n'est pas donnée par la représentation proprement dite, mais exactement l'envers, l'absence de représentation. C'est dans ce sens que Shakespeare, Molière, Goldoni, Goethe, Byron, Tchekhov, Caragiale, Pirandello, Gorki, Jarry, Brecht, Ionesco ont été considérés de vrais réformateurs du style scénique.

Il est évident que la lecture doit être vue comme un modèle stratégique et non pas comme un modèle linéaire. D'un côté, l'auteur doit faire des hypothèses pour pouvoir déchiffrer le texte, il doit aussi supposer avoir des codes communs (culturaux et linguistiques) avec le lecteur auquel il pense. D'autre côté, le lecteur doit construire une certaine représentation du texte, ayant en vue l'hypothèse que l'auteur respecte certains codes. Il y a, des deux côtés, des jeux d'anticipation complexes. L'acteur principal du discours littéraire n'est pas le lecteur, mais le texte même, conçu comme un dispositif qui organise la lecture. Dans l'analyse des (re)traductions dramatiques, il faut tenir compte de la différence entre la littérature imprimée et la littérature jouée (qui n'a pas de sens que si la pièce a été jouée).

III. Traduire et retraduire *La Cantatrice chauve* en roumain

L'analyse que nous proposons s'arrête en particulier sur les difficultés que suppose la double lecture du texte théâtral pour la scène et pour la lecture, le lecteur se confrontant avec un texte dont la théâtralité ne se révèle pas nécessairement à la lecture. L'étude des versions différentes parues en roumain avec un certain écart temporel permet de déceler si, dans la vision des traducteurs, ce qui domine est un texte pour la lecture ou un discours pour le spectateur.

Tout en réfléchissant à l'histoire et à l'horizon de la traduction, aux clichés et aux dogmes de la traductologie, aux pièges traductionnels, ainsi qu'au marché éditorial et au contexte culturel dans lequel l'activité traduisante s'exerce, en essayant de cerner les universaux de la traduction, Magda Jeanrenaud retrouve et décrit, dans le cycle dramatique *Chiriţa*, de Vasile Alecsandri, les techniques de traduction proposées par Vinay et Darbelnet. Pour les personnages du cycle *Chiriţa,* comme pour les personnages de *La Cantatrice chauve*, « communiquer ne suppose plus un échange de messages, mais un échange de signifiants vidés de toute signification » (Magda Jeanrenaud, *op. cit.* : 87). Le personnage principal du cycle *Chiriţa* n'hésite pas à recourir à l'emprunt, au calque, au mot-à-mot, à une roumanisation du français, à une francisation du roumain « dans un jargon franco-roumain hilarant » (Magda Jeanrenaud, *op. cit.* : 77). Ces pratiques traduisantes, aux effets comiques chez Alecsandri, deviennent tragiques chez Ionesco qui, dans sa leçon de traduction, intégrée dans *La Cantatrice chauve*, nous propose « un monde où tous les signifiants sont équivalents et concomitamment s'annulent réciproquement, un monde où, à la limite, la communication interhumaine n'a plus de sens, ni raison d'être » (Magda Jeanrenaud, 2006 : 85). La préoccupation d'Eugène Ionesco pour l'acte de la communication se reflète dans sa propre affirmation: « En réalité, j'ai surtout combattu pour sauvegarder ma liberté d'esprit, ma liberté d'écrivain. Il est évident qu'il s'est agi, en grande partie, d'un dialogue de sourds, car les murs n'ont pas d'oreilles et les gens sont devenus des murs les uns pour les autres : personne ne discute plus avec personne, chacun voulant de chacun faire son partisan ou l'écraser » (1966 :

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

54). Il a même défini ses comédies des anti-pièces, des drames comiques et ses drames, des pseudo-drames ou des farces tragiques. La présence des sous-titres aide le lecteur dans sa réception. Il arrive que le sous-titre soit présent sur l'affiche qui annonce le spectacle et, dans cette situation, il a le rôle d'attirer l'attention au spectateur aussi. Il faut observer que pour la plupart des metteurs en scène il est difficile d'exploiter le comique absurde et de mettre en évidence sa profondeur tragique. Dans ce sens, le décor, les costumes, les éclairages ont un rôle particulier. Il reste à souligner que les comédiens représentent la clé pour la transmission de la conception du metteur en scène.

En 1943, Ionesco écrivait, en roumain, la pièce *Englezeşte fără profesor* (le texte n'a été publié qu'en 1965, par Petru Comarnescu), inaugurant une nouvelle forme de théâtre qui aurait pu disparaître si la pièce n'avait pas été traduite en français. *La Cantatrice chauve,* pièce écrite en 1948, est considérée une adaptation réussie du texte *Englezeşte fără profesor* et, en même temps, le début de l'activité théâtrale pour Ionesco. En 1950, *La Cantatrice chauve* a vu la rampe au Théâtre des Noctambules de Paris. Après un an, Ionesco proposait déjà la pièce *La leçon*, continuant de présenter, chaque année, une nouvelle pièce. Mais, à l'époque, le nombre limité de représentations de ses deux premières pièces parle d'une réception réservée de la part du public. C'est en 1952 que le Théâtre de la Huchette de Paris présentait toutes les deux pièces pour la première fois et, à partir de ce moment, elles continuent d'être jouées avec le même succès. Chez nous, la tradition du théâtre parisien a été reprise par le metteur en scène Victor Ioan Frunză, du Théâtre de Comédie de Bucarest. En 1992, Tompa Gábor, metteur en scène au Théâtre Hongrois d'État de Cluj-Napoca, réalisait lui aussi un spectacle mémorable avec *La Cantatrice chauve*, monté ensuite à Limoges (1996), repris plus tard à New Castle (2004), revenu à Cluj, au Théâtre National *Lucian Blaga* (2008/2009). Anticipant les possibles commentaires liés aux remakes, ce metteur en scène a expliqué son choix: « le discours de cette pièce est parfait, c'est comme la musique, c'est pourquoi il doit être traité comme une symphonie à laquelle on revient comme le chef d'orchestre revient travailler avec d'autres instrumentistes » (*Observator cultural :* 2013). En 1954, les Éditions Gallimard ont publié un premier volume de théâtre d'Ionesco, suivi d'autres six volumes qui ramassent toute la dramaturgie de l'écrivain.

Qualifiée par l'auteur lui-même d'anti-pièce, *La Cantatrice chauve* est sans nul doute son œuvre emblématique, comptant à nos jours plus de 10.000 représentations. La pièce a été (re)traduite en roumain par Radu Popescu et Dinu Bondi ; Dan C. Mihăilescu ; Vlad Russo et Vlad Zografi… Les deux derniers traducteurs ont traduit en roumain le théâtre complet d'Eugène Ionesco (volumes I-XI, publiés aux Éditions Humanitas, 2003-2010). En 1998, a été publié en Roumanie, aux Éditions Univers, le dernier volume de la série de cinq volumes (Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Éditions Gallimard, 1954, 1963, 1966, 1970, 1972, 1974, 1975, 1981, pour l'ensemble du théâtre publié) du théâtre ionescien, traduit par Dan C. Mihăilescu (1994-1998).

Le phénomène de (re)traduction en roumain des œuvres d'Eugène Ionesco a fait l'objet de beaucoup de recherches. Nous allons nous rapporter dans ce qui suit uniquement à quelques aspects relatifs à la traduction des didascalies, des onomatopées, des interjections du traducteur de deux des versions roumaines de *La Cantatrice chauve*, scène I, celle de Dan C. Mihăilescu et celle de Vlad Russo et Vlad Zografi. Dans notre démarche nous nous proposons

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

d'analyser les stratégies que les traducteurs ont utilisées dans leur travail et le but qu'ils ont eu en vue : une traduction pour la lecture et/ou une traduction pour la scène.

III.1. Traduire les didascalies

Il faut rappeler qu'une des fonctions du paratexte dramatique est d'aider le lecteur à replacer le texte dans son contexte spectaculaire Conscient que la destination première du texte lu est la scène, le lecteur de théâtre doit faire un effort d'imagination pour se représenter le spectacle et apprécier les effets dramatiques à leur juste valeur. La disparition du spectacle fait partie des difficultés de lecture qui peuvent empêcher la bonne réception du texte et que le commentateur se doit de lever.

Les didascalies ont une importance capitale dans les pratiques des dramaturges, des acteurs et des éditeurs, participant en effet au développement d'une mise en scène propre au théâtre, avec l'argument, la liste des personnages et la division en actes et scènes. Elles ont une véritable utilité dans l'économie du dialogue, leur efficacité reposant sur leur brièveté et leur rareté. Invitant à mettre en relation pratiques scéniques et pratiques éditoriales, les didascalies ont le rôle de jeter un éclairage original aussi bien sur la fabrique de la représentation que sur les modalités de la lecture. Elles sont envisagées dans leur double fonction, au service de la représentation et de lecture, à laquelle correspondent des formes stylistiques et typographiques qui leur assurent une efficacité simultanée auprès des acteurs et des lecteurs. Leur rôle fondamental est d'introduire des référents et des informations accessibles aux personnages sur la scène et aux spectateurs/lecteurs, le cadre spatio-temporel, les interlocuteurs et l'interaction elle-même constituant des points d'ancrage disponibles tout au long de l'interaction. Les trous du texte sont comblés par un apport d'ordre narratif qui fait le lien entre les scènes, met au jour la motivation des personnages et le cheminement de leur réflexion, éclaircit les situations de parole. La didascalie cumule la valeur explicative du commentaire et la valeur dramatique d'un adjuvant spécifique à la lecture du théâtre, cherchant à éliminer tout risque d'interprétation. Elle est porteuse d'informations qui fonctionnent comme points d'ancrage d'arrière-fond, mais reste un pur discours technique, destiné à la fois au lecteur et au comédien. Traduire pour la scène n'est pas tordre le texte en vue de ce qu'on espère montrer, du produit fini imaginé. La traduction pour la scène ne se propose pas de devancer une mise en scène, c'est plutôt rendre celle-ci possible. Les didascalies facilitent le travail du metteur en scène, pour le texte joué, et la lecture, pour le texte lu. La traduction d'un texte à des fins de théâtre doit être aussi orale et gestuelle que possible. 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 - (Jean-Michel Deprats, 1999 : 62).

Chez Ionesco, les didascalies sont souvent des facteurs d'ambiguïté et n'assurent plus dans leur qualité de co-éléments de l'énonciation des personnages, la compréhension des messages émis par ceux-ci. L'exemple qui suit prouve ces observations :

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. À côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais. (Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*).	*Interior burghez englezesc, cu fotolii englezeşti. Domnul Smith, englez, în al său fotoliu englezesc şi cu pantofi englezeşti, îşi fumează pipa englezească şi citeşte o gazetă englezească, lîngă şemineul în care arde un foc englezesc. Poartă ochelari englezşti şi mustacioară sură, englezească. Alături de el, într-un alt fotoliu englezesc, Doamna Smith, englezoaică, cîrpeste ciorapi englezeşti. Lung moment de tăcere englezească. Pendula englezească bate englezeşte de şaptesprezece ori.* (traducteur, Dan C. Mihăilescu).	*Interior burghez englezesc, cu fotolii englezeşti. Seară englezească. Domnul Smith, englez, în fotoliul lui englezesc, încălţat cu papuci englezeşti, fumează din pipa sa englezească şi citeşte un ziar englezesc lângă un şemineu englezesc în care arde un foc englezesc. Poartă ochelari englezeşti, mustăcioară căruntă englezească. Alături de el, într-un alt fotoliu englezesc, Doamna Smith, englezoaică, cârpeste ciorapi englezeşti. Moment prelungit de tăcere englezească. Şaptesprezece bătăi englezeşti de pendulă englezească.* (traducteurs, Vlad Russo si Vlad Zografi).

Nous remarquons des différences dans les traductions du texte source. La phrase : « Soirée anglaise » a été omise par Mihailescu, tandis que Russo et Zografi ont préféré la traduire (« Seară englezească »). Vu ce choix, nous pourrions dire que ces deux traducteurs respectent l'engagement enraciné dans le pacte du type : « Je m'engage à dire ce que dit le texte original » (Magda Jeanrenaud, *op. cit.* : 19). Nous observons aussi l'omission de l'adjectif possessif. Ainsi, pour « ses pantoufles », Mihăilescu donne l'équivalent « cu pantofi » et Russo et Zografi choisissent « încălţat cu papuci ». Les traducteurs ont préféré des équivalents différents même pour le mot « pantoufles » (qui est devenu « pantofi », chez Mihăilescu, et « papuci », chez Russo et Zografi). Le fait que ces deux traducteurs choisissent un équivalent près du sens que le *Micro Robert* donne pour le mot *pantoufle* (« chaussure d'intérieur, en matière souple ») nous conduit à dire que Russo et Zografi péfèrent la fidélité de la traduction. La phrase « fume sa pipe » est traduite « îşi fumează pipa » (Mihăilescu) et « fumează din pipa sa » (Russo et Zografi). Même le mot « journal » a été différemment traduit (« gazetă », chez Mihăilescu, « ziar », chez Russo et Zografi). Le syntagme « un feu anglais » devient « şemineul în care arde un foc englezesc », chez Mihăilescu, qui choisit l'article défini pour l'article indéfini de la langue source, et « un şemineu englezesc în care arde un foc englezesc », chez Russo et Zografi , qui préfèrent doubler l'article indéfini. Le syntagme « une petite moustache » a comme équivalent « mustăcioară » dans les deux traductions analysées, tandis que pour l'adjectif « grise » Mihăilescu donne l'équivalent « sură » et Russo et Zografi choisissent l'adjectif « căruntă ». La phrase : « Un long moment de silence anglais » a des équivalents différents : « Lung moment de tăcere englezească » (Mihăilescu) et « Moment prelungit de tăcere englezească » (Russo et Zografi) ; la phrase : « La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais » devient : « Pendula englezească bate

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

englezeşte de şaptesprezece ori » (Mihăilescu) et « Şaptesprezece bătăi englezeşti de pendulă englezească » (Russo et Zografi). En général, on traduit le sens de la phrase, d'après les données du contexte dramatique dans l'ensemble, mais lorsque le sens a très peu d'importance, comme pour Ionesco, c'est encore plus difficile. Dans le cas de la traduction pour la scène, il s'agit moins de traduire « pour » le théâtre que de traduire « du » théâtre (Jean-Michel Deprats, *op.cit.* : 63).

Les traducteurs ont pour mission de révéler l'être du texte original, mais la vérité de l'œuvre originale « ne peut advenir dans la culture traduisante qu'au terme d'un cheminement progressif, d'une translation » (Magda Jeanrenaud, *op. cit.* : 190). La première traduction d'une œuvre reste
« imparfaite » et « impure » : « imparfaite parce que la défectivité traductive et l'impact des *normes* s'y manifestent souvent massivemet, impure parce qu'elle est à la fois introduction et traduction » (Antoine Berman, 1995 : 84). Selon Antoine Berman, la traduction se joue dans la retraduction, et mieux encore, dans *les* retraductions successives ou simultanées.

III.1.1.Répétitions et dimension du texte

Nous observons, dès le début de la pièce, la répétition obsessionnelle du mot anglais/anglaise qui anticipe le verbiage stérile et inutile des personnages, en suggérant une atmosphère de famille « anglaise ». Cette répétition est délibérée, intentionnelle, contribuant, dans un registre métaphorique, à la cohérence du message narratif (Magda Jeanrenaud , *op. cit.* : 141). Cette idée de cohérence est soutenue par la présence du mot anglais/anglaise 16 fois dans la traduction de Mihăilescu et 18 fois dans la traduction de Russo et Zografi, tandis que, dans le texte source on observe 14 emplois. Nous constatons que le problème des répétitions peut être examiné, comme tout problème de ponctuation, d'un point de vue statistique : si tel terme ou telle ponctuation ne comportent qu'un nombre réduit d'occurrences, qui ne correspondent pas à la même intentionnalité, alors on peut observer des glissements dans l'opération de la traduction. Nous nous rallions à l'idée que l'indice de fréquence représente une bonne unité de mesure dans les décisions traductives concernant tant le système des répétitions que celui de la ponctuation. Les équivalences rapportées aux traductions doivent tenir compte de ce facteur de calcul et respecter dans la traduction leur poids tel qu'il se manifeste dans le texte source, autrement les conséquences pourraient être imprévues, sinon imprévisibles, et contradictoires, en créant des effets rhétoriques injustifiés ou en pratiquant un aplatissement par banalisation.

Il est utile de rappeler l'observation d'Henri Meschonnic liée au rythme des répétitions : « le rythme du parler n'a pas peur des répétitions, au contraire, le rythme, c'est aussi le rythme des répétitions » (*apud* Magda Jeanrenaud, *op. cit.* : 144). Meschonnic a même critiqué les traducteurs qui accélèrent le dialogue et suppriment les redondances. La distinction entre la répétition involontaire et la répétition volontaire est essentielle non seulement dans la mise en valeur des réseaux de symboles, mais aussi pour rester fidèle à l'intentionnalité du texte source.

Dans son ensemble, *La Cantatrice chauve* a été nommée la parabole de la non-communication d'un monde bizarre et inexplicable dans lequel les personnages sont en dehors de toute communication cohérente. Ce sont des personnages aliénés, qui vivent dans un espace clos, des individus enfermés dans leur propre solitude, séparés du monde et d'eux-

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

mêmes. Ils ne se rendent pas compte de l'absurdité de leurs opinions, leur comportement langagier pouvant être rapproché de celui des malades mentaux. Le couple Smith, comme d'ailleurs tous les personnages de la pièce, vit dans un univers où le vide et l'aliénation ont détruit toute possibilité de communication, les phrases une fois proférées perdent toute substance et sont articulées sans aucune raison apparente. Pour Mme Smith, l'affirmation et la négation d'un même énoncé ne produisent aucun trouble, comme si, une fois prononcés, les énoncés étaient oubliés et passaient inaperçus par le personnage. Il est évident qu'il n'y a pas de logique ou d'intrigue dans le théâtre ionescien, mais l'auteur fait passer des messages et des opinions à travers sa pièce. Par exemple, le fait que les personnages sont incapables de communiquer entre eux révèle l'opinion d'Eugène Ionesco sur la bourgeoisie. Le ridicule résulte de l'utilisation de la répétition, des coïncidences, des clichés, des contradictions. Le fragment que nous avons choisi pour l'analyse (la scène I de *La Cantatrice chauve*) prouve pleinement cette idée.

III.2. La « traduction » des interjections, des onomatopées et de la ponctuation

Les conversations conventionnelles, l'expression protocolaire, la politesse exagérée ne font que diminuer l'importance du message dans la communication. Le dialogue du couple Smith (qui rassemble au dialogue de M'sieu Léonida avec Efimitza) se déroule dans une atmosphère d'ennui et d'indétermination temporelle marquée par les coups de pendule. Il est évident que chaque réplique a une valeur et avec chaque répétition cette valeur est développée, amplifiée, validée ; en même temps, chaque omission finit par éroder l'intentionnalité qui sous-tend l'échafaudage narratif de la pièce. Plus nous avançons dans la lecture de la pièce, plus nous observons la diminution, jusqu'à la disparition, de la cohérence du dialogue. Il est remplacé par un discours automatique, épelé, des vers en monorime, des onomatopées, un rythme vif qui essaie de suggérer un dénouement qui n'arrive pas à se produire. Pendant que Mme Smith passe en revue les plats qu'elle vient de consommer, M. Smith ne participe point à la conversation, il continue sa lecture « faisant claquer sa langue » devant le monologue interminable de sa femme, qui donne des détails dans une monotonie absolue qui n'engage pas l'intérêt de son mari :

Mme SMITH Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith. M. SMITH, *continuant sa*	DOAMNA SMITH : Ia uite, e ora nouă. Am mîncat supă, peşte, cartofi cu slănină, salată englezească. Copiii au băut apă englezească. În seara asta am mîncat bine. Asta fiindcă locuim în împrejurimile Londrei, iar numele nostru e Smith. *Continuîndu-şi lectura, Domnul Smith plescăie din limbă.* DOAMNA SMITH : Cartofii	DOAMNA SMITH : Uite că s-a făcut ora nouă. Am mâncat supă, peşte, cartofi cu slănină, salată englezească. Copiii au băut apă englezească. În seara asta am mâncat bine. Şi asta fiindcă locuim la marginea Londrei iar numele nostru e Smith. *Continuându-şi lectura, Domnul Smith plescăie.* DOAMNA SMITH :

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

lecture, fait claquer sa langue. Les pommes de terre sont très bonnes avec le lard, l'huile de la salade n'était pas rance. L'huile de l'épicier d'en face, elle est même meilleure que l'huile de l'épicier du bas de la côte. Mais je ne veux pas dire que leur huile à eux soit mauvaise. *M. SMITH, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.* Mme SMITH Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure… M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.* Mme SMITH Mary a bien cuit les pommes de terre, cette fois-ci. La dernière fois elle ne les avait pas bien fait cuire. Je ne les aime que lorsqu'elles sont bien cuites. M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.* Mme SMITH Le poisson était frais. Je m'en suis léché les babines. J'en ai pris deux fois. Non, trois fois. Ça me fait aller aux cabinets. Toi aussi tu en as pris trois fois. Cependant la troisième fois, tu en as pris moins que les deux premières fois, tandis que moi j'en ai pris beaucoup	sînt foarte buni cu slănină, iar uleiul de la salată n-a fost rînced. Uleiul de la băcanul din colţ este mult mai bun decît uleiul de la băcanul de vizavi, ba chiar mai bun decît cel de la băcanul din vale. Asta nu înseamnă că uleiul celor doi ar fi prost. *Continuînd lectura, Domnul Smith plescăie din limbă.* DOAMNA SMITH : Şi totuşi, uleiul de la băcanul din colţ este mult mai bun… *Continuîndu-şi lectura, Domnul Smith plescăie din limbă.* DOAMNA SMITH : De data asta, Mary a fiert bine cartofii. Ultima dată i-a lăsat mai cruzi. Nu-mi plac decît cînd sînt fierţi bine. *Continuîndu-şi lectura, Domnul Smith plescăie din limbă.* DOAMNA SMITH : Peştele era proaspăt. M-am lins pe buze. Am mîncat două porţii. Ba nu, trei. Ceea ce m-a făcut sa mă duc cam des la W.C. Şi tu ai mîncat trei porţii. Numai că a treia oară ai cerut mai puţin decît de celelalte dăţi, în timp ce eu am luat mai mult la a treia porţie. În seara asta eu am mîncat mai mult ca tine. Cum de-a fost posibil ? De obicei, tu eşti cel care manîncă mai mult. Nu te poţi plînge de lipsa poftei de mîncare. *Domnul Smith plescăie din limbă.*	Cartofii sunt foarte buni cu slănină, uleiul de la salată nu era rânced. Uleiul de la băcanul din colţ e de calitate mult mai bună decât uleiul de la băcanul de vizavi, ba e mai bun chiar si decât uleiul de la băcanul din capul străzii. Dar nu vreau să spun ca uleiul lor a fost prost. *Continuându-şi lectura, Domnul Smith plescăie.* DOAMNA SMITH : Şi totuşi, uleiul băcanului din colţ ramâne cel mai bun… *Continuându-şi lectura, Domnul Smith plescăie.* DOAMNA SMITH : De data asta Mary a fiert bine cartofii. Ultima dată nu i-a fiert destul. Mie nu-mi plac decât bine fierţi. *Continuându-şi lectura, Domnul Smith plescăie.* DOAMNA SMITH : Peştele era proaspăt. M-am lins pe buze. Am luat de două ori. Ba nu, de trei ori. De-asta mă tot duc la closet. Şi tu ai luat de trei ori. A treia oară însă tu ai luat mult mai mult. În seara asta am mâncat mai mult decât tine. Cum îţi explici ? De obicei, tu eşti cel care mănâncă mai mult. Nu pofta de mâncare îţi lipseşte ţie. *Continuându-şi lectura, Domnul Smith plescăie.* DOAMNA SMITH : Şi totuşi, supa era poate un pic prea sărată. Avea mai multă sare ca tine. Ha ! ha ! ha ! Şi

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

plus. Ce n'est pas l'appétit qui te manque. M. SMITH, *fait claquer sa langue.* Mme SMITH Cependant, la soupe était peut-être un peu trop salée. Elle avait plus de sel que toi. Ah, ah, ah. Elle avait aussi trop de poireaux et pas assez d'oignons. Je regrette de ne pas avoir conseillé à Mary d'y ajouter un peu d'anis étoilé. La prochaine fois, je saurai m'y prendre. M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.* Mme SMITH Notre petit garçon aurait bien voulu boire de la bière, il aimera s'en mettre plein la lampe, il te ressemble. Tu as vu à table, comme il visait la bouteille ? Mais moi, j'ai versé dans son verre de l'eau de la carafe. Il avait soif et l'a bue. Hélène me ressemble : elle est bonne ménagère, économe, joue du piano. Elle ne demande jamais à boire de la bière anglaise. C'est comme notre petit fils qui ne boit que du lait et ne mange que de la bouille. Ça se voit qu'elle n'a que deux ans. Elle s'appelle Peggy […]. M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue*. (Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*).	DOAMNA SMITH : Totuşi, poate că supa a fost puţin cam sărată. Avea mai multă sare ca tine. Ha ! ha ! ha ! Avea prea mult praz si prea puţină ceapă. Îmi pare rău că nu i-am spus lui Mary să mai adauge puţin anason. Data viitoare am să ţin minte asta. *Continuîndu-şi lectura, Domnul Smith plescăie din limbă.* DOAMNA SMITH : Băieţelul nostru ar fi avut chef de-o bere. O să-i cam placă să tragă la măsea : îţi seamănă. L-ai văzut la masă cum ochea sticla ? Numai că eu i-am turnat apă. Îi era sete şi a băut-o. Elena îmi seamănă mie : e-o bună gospodină, chibzuită, cîntă la pian. Nu cere niciodată bere englezească. E ca nepoţica noastră, care nu bea decît lapte şi nu mănîncă decît griş cu lapte. Se vede că nu are decît doi ani. O cheamă Peggy […]. *Domnul Smith, continuînd lectura, plescăie din limbă.* (traducteur, Dan C. Mihăilescu).	în plus avea prea mult praz şi prea puţină ceapă. Îmi pare rău că nu i-am sugerat lui Mary să pună şi-un pic de anason. Data viitoare ştiu ce-am de făcut. *Continuându-şi lectura, Domnul Smith plescăie.* DOAMNA SMITH : Băieţelul nostru ar fi vrut să bea bere, o să-i placă să tragă la măsea, cu tine seamănă. L-ai văzut cum stătea cu ochii lipiţi de sticlă? Dar eu i-am turnat în pahar apă din cană. Îi era sete şi a băut. Helen seamănă cu mine: e bună gospodină, economă, cântă la pian. Nu cere niciodată bere englezească. E la fel ca fetiţa noastră cea mica, ea bea numai lapte şi nu mănâncă decât terci. Se vede că n-are decât doi ani. O cheamă Peggy […]. *Continuându-şi lectura, Domnul Smith plescăie.* (traducteurs, Vlad Russo et Vlad Zografi).

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

Les interjections forment une classe marginale, peu étudiée en linguistique. Elles ont un statut à part dans le système de la langue à cause de l'incertitude de leur définition : « un cri authentique » ou « un langage improbable ». (Magda Jeanrenaud, *op. cit.* : 172). Si nous les considérons comme l'expression de l'attitude affective du locuteur, alors elles transcendent la langue et forment une sorte de langage quasi-universel. Dans cette situation, la traduction des interjections est inutile. Positionnée, en général, au début de la séquence discursive, l'interjection condense et anticipe ce que le discours va développer par la suite, ayant un rôle essentiel dans l'intensification du contact phatique. Son omission ou son explicitation dilue le segment qu'elle introduit, au lieu d'en accroître l'impact auprès du récepteur. Nous remarquons que le monologue de Mme Smith commence par l'impératif du verbe tenir, forme qui exprime l'étonnement. Chez Mihăilescu, ce « tiens » devient « ia uite », tandis que Russo et Zografi péfèrent « uite că ». Pour l'interjection « ah », le *Micro Robert* donne l'explication suivante : elle marque « 1. un sentiment vif (plaisir, douleur, admiration, impatience, etc.) 2. interjection d'insistance, de renforcement ». Elle est répétée trois fois dans le texte source (*ah, ah, ah*), ce qui souligne le plaisir que le personnage ressent par rapport à ce qu'elle dit et non pas par rapport à qu'elle a mangé : « […] la soupe était peut-être trop salée. Elle avait plus de sel que toi. Ah, ah, ah ». Chez Mihăilescu, cette séquence devient : « […] poate că supa a fost puțin cam sărată. Avea mai multa sare ca tine. Ha ! ha ! ha ! », tandis que chez Russo et Zografi elle devient : « […] supa era poate un pic prea sărată. Avea mai multă sare ca tine. Ha ! ha ! ha ! ». Il est évident que l'emploi de cette interjection soutient non seulement un effet de style, mais aussi une fracture, et que celle-ci transmet au dialogue plus de vivacité et d'authenticité. Nous considérons que les traducteurs ont préféré l'interjection *ha* pour *ah* pour mettre en évidence l'ironie du personnage, car Mme Smith ne fait que se moquer de son mari.

Le réseau des signes de ponctuation remplit une double fonction : d'une part, il soutient le dynamisme de l'action, d'autre part, il contribue à nuancer le portrait des personnages. Il reste à souligner que, dans le texte source, on délimite l'emploi de l'interjection par une virgule (« ah, ah, ah »), tandis que pour le texte cible, on a préféré le point d'exclamation (« ha ! ha ! ha ! »). Le tableau ci-dessous démontre la tendance au nivellement de la traduction, manifestée par une épuration du système de ponctuation d'origine.

Points			Points d'interrogation			Points d'exclamation			Points de suspension			Virgules			Deux points		
TS	TC		TS	TC		TS	TC		TS	TC		TS	TC		TS	TC	
	1.	2.		1.	2.		1.	2.		1.	2.		1.	2.		1.	2.
41	39	35	2	2	2	0	3	3	1	1	1	34	20	19	1	2	1

Le nombre de virgules du texte source (TS) a été réduit dans le texte cible (TC) presqu'à la moitié, autant chez Mihăilescu (1), que chez Russo et Zografi (2), tandis que pour l'emploi des points, nous observons une diminution dans la traduction de Mihăilescu, ce qui offre un plus de clarté au message. Les points d'interrogation ont été employés tels quels, tandis que pour les deux points, nous remarquons une différence dans la traduction de Mihăilescu. Comme nous avons déjà précisé, les deux traducteurs ont préféré les points d'exclamation après chaque emploi de l'interjection, ne respectant pas l'orthographe du texte source, mais l'adaptant à la grammaire de la langue cible. Ces techniques entraînent la

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

modification des rapports entre le système affectif et le fonctionnement du discours, confirmant la tendance générale de la traduction à l'explicitation.

Il faut tenir compte du fait que la traduction théâtrale faite pour être jouée doit traiter le texte original d'une telle façon qu'on se trouve toujours en présence d'une adaptation que d'une traduction. Cela suppose être fidèle à la théâtralité dans son pays d'origine ; traduire la valeur proprement théâtrale avant de se soucier d'en rendre la valeur littéraire ou poétique ; ne pas traduire l'ouvrage (écrit), mais la pièce (jouée). C'est pourquoi le traducteur d'une œuvre théâtrale recourt aux procédés les moins textuellement fidèles, comme, par exemple, la transposition, la modulation, l'équivalence, l'adaptation, car il traduit non seulement des énoncés, mais des contextes et des situations qu'on puisse immédiatement comprendre au point de rire ou de pleurer. Selon Jean-Michel Deprats, le traducteur du théâtre « a un seul guide dans le dédale de contraintes : l'écoute d'une voix dont il cherche à trouver l'inflexion » (Jean-Michel Deprats, *op.cit.* : 53).

Pour conclure

Le nom d'Eugène Ionesco a été associé à quelques autres auteurs dont Beckett et Adamov. Leur point commun est d'exposer sur scène une vision absurde de la condition humaine. Cette vision traduit une philosophie propre à celle de Sartre et Camus qui détruit l'idée du personnage et le traite plutôt comme un pantin. Ionesco s'inscrit aussi parmi les écrivains qui ont signalé une crise de la civilisation, du langage, de la littérature, en préférant Caragiale et Urmuz comme modèles de la culture nationale. Il a renouvelé les formes théâtrales : une autre conception de la théâtralité, du personnage, de l'intrigue. Mais le texte reste une pièce virtuelle qui peut recevoir une infinité d'interprétations. Pour l'étude des dialogues théâtraux, nous devons tenir compte de la double lecture des énoncés (la conversation entre deux personnages et l'énoncé adressé au public), la double réception, le double destinataire, le double sens.

Le fait que *La Cantatrice chauve* est jouée depuis une cinquantaine d'années avec le même succès nous conduit à conclure que le succès ou l'échec d'une représentation théâtrale se décide dans son espace temporel de celle-ci, dans le fait que la pièce passe ou ne passe pas la rampe. En même temps, chaque traduction a une seule et unique chance de survie si et seulement si elle paraît au bon moment - « le moment idéal », qui n'est souvent qu'un idéal – entre le moment de la parution du texte original et une certaine configuration du texte cible, « seul capable d'offrir l'ouverture nécessaire pour qu'elle soit acceptée, en lui donnant la chance, qui, une fois ratée, peut ne plus jamais s'offrir » (Magda Jeanrenaud, *op. cit.* : 190).

Au bout de notre analyse comparative, où nous avons étudié surtout la traduction des didascalies, des interjections, des onomatopées, de la ponctuation, des répétitions et la dimension des textes, nous trouvons que Vlad Russo et Vlad Zografi offrent plutôt un texte pour la scène car il se situe plus près de ce que la théâtralité représente.

Bibliographie

Bălăita, Raluca, 2009, *Le discours théâtral d'Eugène Ionesco. L'énonciation entravée*, Institutul European, Iaşi.
Berman, Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris.

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)

Cîntec, Oltiţa, 2013, « Trio cu Cântăreaţa chealã », in *Observator Cultural* no. 698 du 08.11.2013.
Constantinescu, Muguraş, 2009, *La traduction littéraire en Roumanie au XXI^e siècle : quelques réflexions*, in *Meta : journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal*, volume 54, no. 4, p. 871-883.
Constantinescu, Muguraş ; Steiciuc Elena-Brânduşa (responsables du numéro), 2011, *Atelier de Traduction*, no.15, Dossier : *La traduction caduque, retraduction et contexte culturel (en diachronie)*, Editura Universitaţii din Suceava.
Constantinescu, Muguraş ; Steiciuc Elena-Brânduşa (responsables du numéro), 2012, *Atelier de Traduction*, no.17, Dossier : *L'histoire de la traduction en question(s)*, Editura Universitaţii din Suceava.
Deprats, Jean-Michel, 1999, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », in *Palimpsestes* no. 1, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
Ionesco, Eugène, 1966, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris.
Ionescu, Gelu, 2004, *Orizontul traducerii*, Institutul Cultural Roman, Bucureşti.
Issacharoff, Michael, 1985, *Le spectacle du discours*, Librairie José Corti, Paris.
Jeanrenaud, Magda, 2012, *La Traduction là où tout est pareil et rien n'est semblable*, EST Samuel TASTET Éditeur.
Maingueneau, Dominique, 2007, *Pragmatica pentru discursul literar*, Institul European, Iaşi.
Mounin, Georges, 1976, *Linguistique et traduction*, Dessart et Mardage, Paris.
Nelega, Alina, 2010, *Structuri si formule de compoziţie ale textului dramatic*, Editura EIKON, Cluj-Napoca.
Palimpsestes, no.1, 2009, *Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre*, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
Reiß, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Press Université, Arras, 2002.
Ubersfeld, Anne, 1977, *Lire le théâtre* I, Éditions sociales, Paris.
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 sur le site : www.icr.ro/files/items/8978_2_zografi.pdf.

Corpus

Ionesco, Eugène, 1954, *La Cantatrice Chauve*, Éditions Gallimard, Paris.
Ionescu, Eugen, 1965, *Englezeşte fără profesor* in *Secolul XX*, no.1, p. 52-66.
Ionesco, Eugène, 1998, *Călătorie în lumea morţilor*, *Teatru V* (*Macbett*. *Ce formidabilă încurcătură*. *Omul cu valizele*. *Călătorie în lumea morţilor*. *Nepoata-soţie*. *Vicontele*. *Cîntăreaţa cheală*.), traducere si notă asupra ediţiei de Dan C. Mihăilescu, Univers, Bucureşti.
Ionesco, Eugène, 2010, *Cântăreaţa cheală*. *Lecţia*. *Scaunele*. *Regele moare*, traducere din franceză de Vlad Russo şi Vlad Zografi, Humanitas, Bucureşti.

BDD-V492 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:06:59 UTC)