TRANSLATION OF THE REGISTERS OF LANGUAGE IN THE PLAY "LA CANTATRICE CHAUVE" BY EUGENE IONESCO: FROM THE WRITTEN TEXT TO THE TEXT PLAYED ON STAGE

Violeta Cristescu, PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract:The authors of theater in the second half of the nineteenth century were concerned with theatrical conventions change. It's the case of Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, the French avant-garde theater initiators, also called absurd theater. Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh or Albert Camus treated in their plays the problem of the absurd of life. Eugène Ionesco is often compared with these authors, because they treat similar ideas, but each of them in their own style. Ionesco and Beckett had unique perspectives in their plays. For Ionesco, is preferable to use the term "anti-theater", as the author himself chose.Our analysis takes as a starting point the following works: Anatomie de l'art dramatique (Martin Esslin) and Lire le théâtre (Anne Ubersfeld) to highlight the translation of the registers of language and how this is manifested in the text played on stage.

Keywords : Ionesco, anti-communication, language, written text, played text

Introduction:

Les dramaturges de la deuxième moitié du XX^{e} siècle ont mis en question les conventions théâtrales. C'est le cas de Samuel Beckett, Arthur Adamo, Jean Genet, les chefs du théâtre d'avant-garde français ou le théâtre de l'absurde. Ionesco est souvent comparé avec ces auteurs, car il traite des idées similaires, mais chacun a son propre chemin. Dans le cas spécifique d'Ionesco, au lieu d'utiliser le mot « absurde », il est préférable d'utiliser le mot « anti-théâtre », comme lui-même l'a d'ailleurs fait. La dramaturgie ionescienne bouleverse les stéréotypes et constitue une parodie du théâtre traditionnel, de ses personnages et du langage. L'auteur met en scène un langage qui transgresse les règles et les normes « le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations » (Ionesco, 1966 : 63).

Lorsqu'on parle de la (re)traduction, la problématique des niveaux de langue est évidente, surtout quand sont en cause des formes nonstandard, caractéristiques du langage ionescien. Ces formes « rendent saillantes deux difficultés pour le traducteur : la cohérence et l'équivalence culturelle » (Gadet, 1996 : 33). La question des registres et niveaux de langue n'est plus à démontrer, « elle a une longue tradition dans l'histoire de la linguistique,

BDD-V1636 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:53:21 UTC)

remontant […] à la rhétorique grecque, où l'on faisait la distinction entre les différents tons (sublime, moyen, bas) » (Balaţchi, 2012 : 15).

Après une brève présentation des questions d'ordre terminologique, nous allons nous rapporter, dans le cadre de cet article, aux stratégies que supposent pour le traducteur les caractéristiques d'une langue et surtout le passage du registre d'une langue dans une autre, notamment dans les traductions en roumain de *LaCantatrice chauve*. Notre analyse vise de mettre en valeur la traduction des registres de langue et sa façon de se manifester dans la représentation, dans les versions roumaines de cette pièce, réalisées par : Radu Popescu et Dinu Bondi (1968) ; Dan C. Mihăilescu (1998) ; Vlad Russo et Vlad Zografi (2010).

Quelques précisions d'ordre terminologique

Il y a toute une discussion par rapport à la manière dont les dictionnaires de référence expliquent le métalangage utilisé à propos des différents niveaux de langue. Le concept de « registre de langue » est en rapport étroit avec d'autres termes issus également de la sociolinguistique : « type de langue » et « variété des usages » (Ardeleanu ; Balaţchi, 2005 : 73). Étant encore très loin d'un consensus, il faut dire que le problème réside moins dans les modalités du classement que dans la « pertinence d'une démarche qui consiste à attribuer des étiquettes à ce dont on est loin d'avoir pu montrer qu'il s'agissait de variétés de langue » (Gadet, 1996 : 21). On parle plutôt du terme de « niveau », qui est plus répandu dans les écrits français, par rapport aux termes « style », « genre » ou « registre ». On parle aussi de « variations linguistiques », de « niveaux de langue » ou de « marques stylistiques », mais il y a des voix qui considèrent que le terme « registre » a des acceptations plus ou moins larges, par rapport à « niveau » et à « style ».

En interaction verbale, le locuteur choisit le registre qui lui semble le plus approprié pour arriver à atteindre ses objectifs dans l'échange communicationnel. Le problème apparaît au moment où il faut reconnaître la diversité des usages de la langue, car cela impose une réévaluation du statut de la « langue standard », qui n'est, en réalité, qu' « un point de repère, par rapport auquel l'usage de chaque locuteur peut être situé » (Ardeleanu ; Balaţchi, *Op. cit.* : 72). Le terme « registre » définit « les usages de la langue ou du discours selon les milieux où l'on l'emploie ou selon les situations psychologiques dans lesquelles se trouve l'émetteur » (Balaţchi, 2012, *Op. cit.* : 16). Il désigne aussi « une variété isolable d'une langue employée dans des situations sociales définies » (*Ibidem*), tandis que « la catégorie du style se trouve à la croisée de l'ensemble des sciences humaines, la stylistique ayant de nombreuses interférences avec l'analyse du discours » (*Idem* : 17).

Reconnaître les registres de langue et pouvoir y avoir recours font partie de la compétence linguistique des locuteurs (Ardeleanu ; Balaţchi, *Op. cit* : 71). On ne peut pas avoir un « diagnostic incontournable » (*Idem* : 75) au point de vue « registre » pour tel ou tel discours ou pour différentes structures langagières. Il est assez difficile de tracer des frontières nettes entre les registres (où l'on ne retrouve pas l'argot), « néanmoins, on en reconnaît quatre en français » (*Ibidem*) : soutenu, moyen (ou non marqué), populaire, vulgaire.

BDD-V1636 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:53:21 UTC)

Stratégies de la traduction des registres de langue

L'histoire de la traductologie a prêté depuis toujours une attention à part à la question des registres. Il suffit de jeter un regard sur les différents approches (pédagogique, prescriptive, descriptive) pour constater combien cette dimension est importante. Les théories de la traduction établissent, parmi les « 'lois' absolues d'une bonne traduction, la préservation du style de l'écriture du texte original » (Balaţchi, *Op. cit.* : 18). Le traducteur doit rechercher et identifier « les *indicateurs de la relation entre l'émetteur et le récepteur, le canal sélectionné pour la transmission du message et la fonction du discours* » (*Ibidem*).

On a affirmé que le domaine lexical joue un rôle évident dans la caractérisation du niveau de langue et on parle de la difficulté d'éviter une part de subjectivité lorsqu'il s'agit de déterminer si « un mot est vulgaire ou simplement relâché » (Muller, 1996 : 54). De plus, le discours oral et familier évolue rapidement et certains mots, considérés inacceptable à une époque, se généralisent jusqu'à devenir courants, tandis que d'autres se démodent au point qu'ils ne sont plus compris (*Ibidem*). La « non correspondance des variétés de langues socio-situationnelle » (Cristea, 2000 : 176) mène à la difficulté de faire équivaloir les variétés de deux langues telles qu'elles apparaissent dans les dictionnaires actuels. Tout traducteur se heurte à des difficultés « soulevées par les barrières que la charge civilisationnelle oppose à la traduction » (*Idem* : 178) : difficultés de compréhension, difficultés provenant de la non correspondance des niveaux et de registres de langue, difficultés de l'emploi figuré de certaines expressions, difficultés provenant de la non transparence des allusions historiques, littéraires, anecdotes, etc. Si nous partons de l'idée, soutenue par Nida, que le but d'une traduction doit concerner non pas la reproduction de la forme d'un message (n'étant pas une opération d'identité) mais la réponse que le récepteur du texte traduit est censé donner (étant plutôt une opération d'équivalence), il faut dire que la traduction est « forcément infidèle, quelque part, à des degrés différents » (Trabelsi, 2000 : 473). Elle doit produire une « équivalence formelle », question qui est incluse dans l'établissement des « priorités » de l'étape de préparation d'une traduction. Selon Nida, la traduction du style d'un texte reste au second plan, par rapport au contenu.

Il y a d'autres voix qui soutiennent que, lorsqu'on parle du rapport registre / style, on doit prendre en considération le fait que, « par le traitement particulier des coordonnées linguistiques et extralinguistiques » (Balaţchi, *Op. cit.* : 19), le traducteur impose son style au texte qu'il traduit. Le côté subjectif de l'acte traduisant est une réalité que les théoriciens n'ignorent point : « Le traducteur n'est pas un opérateur neutre, mais un individu, avec à la fois son histoire linguistique et culturelle, sa compétence linguistique et sa propre conception de la traduction » (Hewson, 1996 : 89).

***La Cantatrice chauve* en roumain. (Re)traduction des registres de langue**

Il est bien connu que la traduction des textes littéraires est particulièrement sensible à la problématique des registres, les problèmes surgissant surtout au niveau des particularités de la situation d'énonciation. C'est pourquoi « la notion de *contexte* doit être perçue en tant que dynamique et non pas statistique, s'adaptant aux besoins conversationnels » (Balaţchi, *Op.*

BDD-V1636 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:53:21 UTC)

cit. : 21). Il est évident que nous avons tous plusieurs langages à notre disposition : l'un correct et officiel, un autre familier, un troisième vulgaire, un quatrième argotique ; nous passons, comme a montré Pergnier, avec la plus grande facilité d'un style à l'autre, parfois au beau milieu de la phrase (1993 : 197). On sait bien que le dialogue représente le mode d'expression par excellence. C'est exactement dans ce domaine qu'Ionesco a bouleversé les règles de la parole et de sa circulation, son dialogue rompant la logique propre à la dramaturgie traditionnelle.

Dans la pièce *La Cantatrice chauve*, l'auteur a recours à plus d'un registre de langue. Nous pouvons facilement remarquer le français recherché, soutenu, littéraire que tout lecteur francophone comprend sans difficulté. Mais, il y a aussi un second niveau de langue informel, plus familier du point de vue expression, lexique et même morphologie et syntaxe.Dans l'exemple ci-dessous, nous observons que l'expression « s'en mettre plein la lampe » a été traduite, dans toutes les versions, par « a trage la măsea », les différences se remarquant surtout au niveau de la ponctuation. Il y a aussi une différence dans la traduction du verbe « vouloir » (« bien vouloir ») qui devient « a avea chef », chez Mihăilescu, qui ne néglige pas l'adverbe « bien » du texte source, et, en même temps, préfère introduire un adverbe pour traduire le futur simple : « il aimera », qui donne la forme populaire : « o să-i cam placă », dans le texte cible :

LaCantatrice chauve, Gallimard, 1954.	*Cîntăreaţa cheală*, traducere de Radu Popescu şi Dinu Bondi, Editura pentru Literatură Universală, 1968	*Cîntăreaţa cheală*, traducere de Dan C. Mihăilescu, Univers, 1998	*Cântăreaţa cheală*, traducere de Vlad Russso şi Vlad Zografi, Humanitas, 2010.
M^{me} SMITH Notre petit garçon aurait bien voulu boire de la bière, il aimera s'en mettre plein la lampe, il te ressemble. (p. 13)	DOAMNA SMITH : Băieţelul nostru ar fi vrut să bea o bere, o să-i placă să tragă la măsea, îţi seamănă. (p. 70)	DOAMNA SMITH : Băieţelul nostru ar fi avut chef de-o bere. O să-i cam placă să tragă la măsea : îţi seamănă. (p. 328)	DOAMNA SMITH : Băieţelul nostru ar fi vrut să bea bere, o să-i placă să tragă la măsea, cu tine seamănă … (p. 8)

Un autre exemple qui met en relief la traduction du niveau de langue montre des différences de traduction autant au niveau lexical qu'aux niveaux morphologique et syntaxique. Ainsi, « un poème » devient « un poem » / « o poezie » ; « c'est entendu ? » devient « de-acord ? » ou une phrase indépendante (annoncée par l'adverbe « da », introduit par le traducteur) : « Ne-am înţeles. » ; l'adverbe « alors » est traduit (« atunci » / « aşadar ») ou on renonce à le traduire ; le futur proche est traduit par le futur simple (Popescu et Bondi) ou par le présent (Russo et Zografi), tandis que Mihăilescu ne s'éloigne pas du texte source. Il préfère les énoncés réduits au GN (« În onoarea căpitanului. »), qui assurent un débit plus rapide et sont fréquents dans la variante orale, familière de la langue, la simplicité de la

BDD-V1636 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:53:21 UTC)

structure syntaxique reproduisant bien le rythme de la langue parlée. Nous observons aussi des différences par rapport à l'ordre des mots :

LaCantatrice chauve	*Cîntăreaţa chelă* (Radu Popescu ; Dinu Bondi)	*Cîntăreaţa chelă* (Dan C. Mihăilescu)	*Cântăreaţa chelă* (Vlad Russso; Vlad Zografi)
MARY Je vais vous réciter un poème, alors, c'est entendu ? C'est un poème qui s'intitule « Le Feu » en l'honneur du Capitaine. (p. 68)	MARY : Atunci vă voi recita un poem, de-acord ? E un poem care se intitulează « Focul », în onoarea Căpitanului. (p. 97)	MARY : Aşadar, am să recit un poem, da ? Ne-am înţeles. Poemul se intitulează *Focul*. În onoarea Căpitanului. (p. 352)	MARY: Vă recit o poezie, de-acord? E o poezie care se intitulează *Focul* şi am dedicat-o căpitanului. (p. 42)

Le jeu de mots est assimilable au divertissement et met en pratique une sorte de jonglerie verbale. Ionesco crée des jeux de mots en s'appuyant sur l'ambiguïté et sur le potentiel polysémique d'une forme verbale. Ainsi l'expression figée « donner froid dans le dos », pour « effrayer », en opposition avec « une certaine chaleur », a-t-elle été traduite « a lua cu frig pe şira spinării ». Russo et Zografi allongent la phrase avec l'interjection « brrr », pour accentuer l'opposition avec « o anumită căldură » et favoriser l'effet de surprise (Cristescu, *Op. cit.* : 313), tandis que Mihăilescu préfère la traduction « a cam da fiori de frig pe şira spinării ». Pour le démonstratif « ces » (« ces vers »), les traducteurs ont choisi des formes différentes en roumain : « astea » (« versurile astea ») / « aceste » (« aceste versuri »), Popescu, Bondi et Mihăilescu préservant, dans cette situation, l'expression populaire, caractéristique du discours oral. L'expression impersonnelle « il y a » (« il y a pourtant ») devient « e » (« e totuşi ») » ou « există » (« există totuşi »). De plus, Mihăilescu choisit d'ajouter la conjonction « şi » (« şi totuşi, există ») et de changer de ponctuation. Quant à la syntaxe, nous remarquons des différences concernant l'ordre des mots (par exemple, « şi totuşi, există » ou « aceste versuri ») et la répétition du sujet « versurile » (chez Mihăilescu) :

LaCantatrice chauve	*Cîntăreaţa chelă* (Radu Popescu ; Dinu Bondi)	*Cîntăreaţa chelă* (Dan C. Mihăilescu)	*Cântăreaţa chelă* (Vlad Russso; Vlad Zografi)
M^{me} MARTIN Ça m'a donné froid dans le dos... M. MARTIN Il y a pourtant une certaine chaleur dans ces vers. (p.69)	DOAMNA MARTIN : M-a luat cu frig pe şira spinării… DOMNUL MARTIN : E totuşi o anumită căldură în versurile astea. (p. 98)	DOAMNA MARTIN : Versurile astea mi-au cam dat fiori de frig pe şira spinării… DOMNUL MARTIN : Şi totuşi, există o anumită căldură în versurile astea… (p. 353)	DOAMNA MARTIN : Brrr… Mă ia cu frig pe şira spinării… DOMNUL MARTIN : Există totuşi o anumită căldură în aceste versuri. (p. 42)

L'exemple qui suit relève toujours de la dimension du registre. Il s'agit d'une interrogation avec structure emphatique, détachement et reprise, spécifique du discours oral,

BDD-V1636 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:53:21 UTC)

qui porte sur un constituant de la phrase, notamment « la Cantatrice chauve ». Il paraît que « le français ait un goût bien marqué » (Balaţchi, *Op. cit.* : 23) pour les énoncés réduits au GN, ce qui apporte des « difficultés accrues » (*Ibidem*), lorsqu'il s'agit de les transposer dans une autre langue. Nous constatons que les trois versions donnent des solutions différentes au cas de l'interrogation partielle (« À propos, et la Cantatrice chauve ? »). Ainsi, l'expression « à propos » devient « a ! bine că mi-am adus aminte » chez Popescu et Bondi, qui se trouvent, dans ce cas, plus près du discours oral en roumain, tandis que Russo et Zografi préfèrent un mélange de registres : « Apropo, că tot veni vorba ». Le choix que Mihăilescu réussit à faire se trouve plus près du texte source, mais nous considérons qu'il s'éloigne de l'intention de l'auteur (« Apropo : ce-i cu cîntăreaţa cheală ? »). D'ailleurs, il continue de nous surprendre par le respect de l'original quand il opte pour le verbe « a se coafa » (« se coafează » / « elle se coiffe »), tandis que les autres traducteurs choisissent le verbe « a se pieptăna » (« se piaptănă » / « umblă pieptănată »). On connaît bien l'idée que, lors d'une traduction, c'est exactement ce jeu subtil qui doit être surpris, surtout au cas du théâtre, où la réplique doit concentrer et transmettre le sens voulu par l'auteur.

LaCantatrice chauve	*Cîntăreaţa cheală* (Radu Popescu ; Dinu Bondi)	*Cîntăreaţa cheală* (Dan C. Mihăilescu)	*Cântăreaţa cheală* (Vlad Russso; Vlad Zografi)
LE POMPIER *se dirige vers la sortie, puis s'arrête.* À propos, et la Cantatrice chauve ? *Silence général, gêne.* M^me^ SMITH Elle se coiffe de la même façon ! (p. 70)	POMPIERUL (*se îndreaptă spre ieşire, apoi se opreşte*) : A ! bine că mi-am adus aminte, şi Cîntăreaţa cheală ? *Tăcere generală, stînjenire.* DOAMNA SMITH : Tot în acelaşi fel se piaptănă! (p. 98)	POMPIERUL (*îndreptîndu-se către ieşire, se opreşte*) : Apropo : ce-i cu cîntăreaţa cheală? *Tăcere generală, puţin jenată.* DOAMNA SMITH : Se coafează şi astăzi la fel ca-ntotdeauna! (p. 354)	POMPIERUL, *se îndreaptă spre ieşire, apoi se opreşte* : Apropo, că tot veni vorba, şi cântăreaţa cheală? *Tăcere generală, stânjenează.* DOAMNA SMITH : Umblă pieptănată la fel ! (p. 43)

Du texte écrit à la représentation

Une première contradiction que recèle l'art du théâtre, c'est « l'opposition texte-représentation » (Ubersfeld, 1996 : 12). On doit absolument prendre en considération la distinction texte-représentation, surtout que ce ne sont pas les mêmes outils conceptuels qui sont requis pour faire leur analyse. Nous tenons à rappeler que le texte théâtral est analysable, comme le dit Ubersfeld, selon les règles de la linguistique et le procès de communication, tandis que la représentation théâtrale est un ensemble (ou un système) de signes de nature diverse, relevant d'un procès de communication. Le théâtre n'a pas la même autonomie que la peinture, par exemple, raison pour laquelle la pièce écrite dépasse le travail de l'auteur, car il n'est pas, comme l'on sait, le seul créateur. C'est la forme d'art la plus sociale, car le théâtre constitue une « création collective » (Esslin, 1979 : 38). La représentation inclut la

BDD-V1636 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:53:21 UTC)

contribution de toute une équipe : le metteur en scène, les comédiens, les techniciens, etc., le théâtre étant une forme d'art basée sur la collaboration. De plus, chaque performance inclut la présence des spectateurs.

Ionesco dit qu'il ne fait pas de littérature : « Je fais une chose toute à fait différente ; je fais du théâtre. Je veux dire que mon texte n'est pas seulement un dialogue mais il est aussi 'indications scéniques' » (Ionesco, 1966 : 289). Il a voulu présenter sur scène quelques aspects auxquels il s'est confronté dans la vie. Ses pièces mettent en question certaines idées et insistent sur l' « anti » (l'anti-puissance, l'anti-société, l'anti-vie, etc.). *La Cantatrice chauve* traite l'idée de l'anti-communication. L'auteur emploie l'absurde comme un outil, une technique. Les pièces d'Ionesco ont inspiré une nouvelle optique sur la représentation théâtrale. Cependant, il faut remarquer que ce dramaturge ne néglige pas le récepteur de son œuvre et il atteste de sa présence par différents procédés. Par exemple, une phrase prononcée par l'un de ses personnages peut suffire à situer l'action, ou même toute la pièce, dans un certain contexte reconnu par le lecteur : « […] Moi, je suis originaire de la ville de Manchester ! Mais je ne me souviens pas très bien, Monsieur, je ne pourrais pas dire si je vous y ai aperçu, ou non ! » (Ionesco, 1954 : 24). En tant que lecteurs, nous comprenons tout de suite qu'il s'agit d'un dialogue du couple, même si le texte ne l'indique pas explicitement. L'auteur dévoile en quelque sorte ses intentions au lecteur qui devance le spectateur en prenant connaissance des indications scéniques. C'est par les didascalies qu'on souligne le souci de la réception que le lecteur doit avoir des textes, comme dans la Scène XI de la pièce *La Cantatrice chauve* : « *À la suite de cette dernière réplique de M. Smith, les autres se taisent un instant, stupéfaits. On sent qu'il y a un certain énervement. Les coups que frappe la pendule sont plus nerveux aussi. Les répliques qui suivent doivent être dites, d'abord, sur un ton glacial, hostile. L'hostilité et l'énervement iront en grandissant. À la fin de cette scène, les quatre personnages devront se trouver debout, tout près les uns des autres, criant leurs répliques, levant les poings, prêts à se jeter les uns sur les autres* ». Le fait qu'on assiste ici à une sorte d'interrogation sur le texte mène à une communication privilégiée entre le dramaturge et le lecteur. On peut dire que le lecteur est privilégié, par rapport au spectateur, car il arrive à connaître des informations qui ne sont accessibles que par la lecture et qui ne sont pas forcément révélées aussi nettement dans le spectacle. Même si le texte source « est fixé une fois pour toute […], chaque représentation de ce texte mis en scène est différente » (Esslin, *Op. cit.* : 38), car, chose bien connue, les acteurs réagissent différemment face au public et même aux modifications de leur propre état d'esprit. C'est exactement cette fusion de deux composantes, l'une fixe (le texte) et l'autre fluctuante (la représentation) qui fait l'avantage le plus notable du théâtre, par rapport à d'autres sortes d'art dramatique (cinéma, pièce radiophonique ou télévisée). L'acteur reste « l'élément essentiel de toute représentation dramatique » (*Idem* : 39), par lui, « le verbe se fait chair, 's'incarne' au sens le plus tangible du terme » (*Ibidem*). D'ailleurs, on parle depuis beaucoup de temps de « la puissance de la composante érotique » (*Ibidem*) qui est présente dans toute représentation, car, si l'on continue d'aller au théâtre, dit Esslin, c'est avant tout, à cause du charme magnétique des comédiens. Il

BDD-V1636 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:53:21 UTC)

arrive que le spectateur ne veuille entendre ni l'auteur, ni le metteur en scène, ni même le personnage, mais la comédienne (Cristescu, *Op. cit.* : 313) ou le comédien. Tout le monde sait que les comédiens donnent une réalité physique au texte, mais, il faut dire qu'ils ne sont pas entièrement libres dans l'interprétation ; le style de l'auteur reste un moyen efficace pour leur imposer le genre d'interprétation qu'il souhaite. Nous nous rallions à l'idée que le niveau de langue, le style dans lequel la pièce est écrite (et, par conséquent, interprétée) influe énormément sur la façon dont le public situera les personnages (Esslin, *Op. cit.* : 44). Cela veut dire que l'auteur peut modifier le niveau de langue en fonction de la manière dont « il souhaite nous voir appréhender un personnage ou une scène » (*Idem* : 45). Le langage est l'un des moyens dont dispose l'auteur pour évoquer une atmosphère générale et pour définir la personnalité de ses personnages, mais le comportement et les réactions des comédiens restent indispensables pour la façon dont un personnage prend forme.

Au théâtre, « les mots *sont* l'action » et « le langage *devient* l'action » (*Idem* : 47). Nous nous intéressons à « *ce que dit* » un personnage (au contenu sémantique des mots), mais également à « *ce qu'il fait* » avec ces mots. C'est la raison pour laquelle les acteurs et les critiques parlent de « texte » et de « sous-texte », tout dialogue invitant à nous mettre à la place du personnage et à vivre avec les personnages ce qui se passe sur la scène. Tout ce qui se situe au-delà des mots tient du « non-dit » et, au théâtre, ce qui n'est pas dit est aussi important que ce qui est dit. Pour le traducteur, c'est exactement ce jeu du dit et du non-dit qui représente un vrai enjeu.

L'analyse que nous avons proposée 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 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 (Cristescu, *Op. cit.* : 313).

Conclusion :

Parler de la traduction, c'est parler d'une correspondance à l'original, afin de rendre la pluralité d'une œuvre, pluralité moins par le sens (la polysémie), qu'en vertu de l'élasticité de la lettre d'une œuvre, de la lettre d'une phrase, des formules et des strophes (Bayen, 1996 : 12). Cette idée est bien visible dans les traductions de la pièce de théâtre que nous avons analysée.

Pour ce qui tient de la traduction des registres de langue, il y a des problèmes à part, comme les traductologues le soulignent, et comme les traducteurs de différents types de discours le témoignent. Par conséquent, la traduction des registres reste, pour tout traducteur, un problème assez sensible. La connaissance du fonctionnement des registres dans les deux langues mises en contact par l'acte traductif est essentielle. C'est par une bonne compréhension du contexte et de la relation interpersonnelle des participants à la situation de communication (Balaţchi, *Op. cit.* : 23) que ce problème trouve des solutions possibles. Il faut aussi tenir compte du rapport du registre au style. Il arrive que la façon particulière de

BDD-V1636 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:53:21 UTC)

traitement des coordonnées linguistiques et extralinguistiques mène le traducteur à imposer son style au texte traduit. On peut même conclure que la traduction des registres équivaut à un vrai exercice de style.

BIBLIOGRAPHY:

Ardeleanu, Sanda-Maria; Balaţchi, Raluca, 2005, *Éléments de syntaxe du français parlé*, avec un Avant-propos de Vasile Dospinescu, Iaşi, Institutul European, pp. 33-39

Balaţchi, Raluca, 2012, « Style et registre de langue en traduction », in *Écho des études romanes*, revue semestrielle de linguistique et littérature romanes, publiée par l'Université de Bohême du Sud de České Budějovice, Institut de langue et littérature romanes (République Tchèque), Volume VIII, N° 2, 2012, pp. 15-25.

Bayen, Bruno, 1996, « Texte prononcé à l'occasion d'une soirée autour du livre d'Antoine Berman, *Pour une critique des traductions* : *John Donne* », in *Palimpsestes*, N° 10, « Niveaux de langue et registres de la traduction », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 9-15.

Cristea, Teodora, 2000, *Stratégies de la traduction*, Bucureşti, Editura Fundaţiei România de Mâine.

Cristescu, Violeta, 2013, « Analyse des traductions en roumain de la pièce *La Cantatrice chauve* de la perspective de la double lecture », in Boldea, Iulian (Sous la coordination de), 2013, *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*, Secţiunea « Language and Discourse », Tîrgu-Mureş, Arhipelag XXI Press, , pp. 313-327.

Esslin, Martin, 1979, *Anatomie de l'art dramatique* / *An anatomy of drama*, traduit de l'anglais par Nicole Tisserand, Paris, Éditions Buchet/Chastel.

Gadet, Françoise, 1996, « Niveaux de langue et variation intrinsèque », in *Palimpsestes*, N° 10, « Niveaux de langue et registres de la traduction », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 17-40.

Hewson, Lance, 1996, « Le niveau de langue repère », in *Palimpsestes*, N° 10, « Niveaux de langue et registres de la traduction », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 77-93.

Ionesco, Eugène, 1966, *Notes et contre-Notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

Pergnier, Maurice, 1993, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Lille, Presses Universitaires.

Trabelsi, Chédia, 2000, « La traduction des niveaux de langue et des régionalismes de l'arabe en français dans le roman de Taïeb Salah, *Saison de la Migration vers le Nord* », in *Meta* : *Journal des traducteurs* / *Meta* : *Translators'Journal*, vol. 45, n° 3, 2000, pp. 465-474.

Ubersfeld, Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions BELIN SUP.

CORPUS D'ANALYSE

Ionesco, Eugène, 1954, *La Cantatrice Chauve*, Éditions Gallimard, Paris.

BDD-V1636 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:53:21 UTC)

Ionesco, Eugène, 1968, *Teatru,* Volumul I, traduceri de : Marcel Aderca, Dinu Bondi, Radu Popescu, Elena Vianu, Studiu introductiv de B. Elvin, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală.
Ionesco, Eugène, 1998, *Călătorie în lumea morţilor*, *Teatru,* Volumul V(*Macbett*. *Ce formidabilă încurcătură. Omul cuvalizele*. *Călătorie în lumea morţilor*. *Nepoata-soţie*. *Vicontele*. *Cîntareata chealâ*), traducere si notă asupra ediţiei de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Editura Univers.
Ionesco, Eugène, 2010, *Cântareaţa chealâ*. *Lecţia*. *Scaunele*. *Regele moare,* traducere din franceză de Vlad Russo şi Vlad Zografi, Bucureşti, Humanitas.

Aknowledgement : 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-V1636 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:53:21 UTC)