



HAL
open science

**traduire le théâtre : application de la théorie
interprétative à la traduction en chinois d'œuvres
dramatiques françaises**

Florence Xiangyun Zhang

► **To cite this version:**

Florence Xiangyun Zhang. traduire le théâtre : application de la théorie interprétative à la traduction en chinois d'œuvres dramatiques françaises. Linguistique. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2006. Français. NNT : 2006PA030050 . tel-00669138

HAL Id: tel-00669138

<https://theses.hal.science/tel-00669138v1>

Submitted on 11 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITE PARIS III – SORBONNE NOUVELLE
ECOLE SUPERIEURE D'INTERPRETES ET DE TRADUCTEURS**

N° attribué par la bibliothèque

DOCTORAT

Discipline : Traductologie

Auteur :

ZHANG Xiangyun

Titre :

TRADUIRE LE THEATRE

**- Application de la Théorie interprétative à la traduction d'œuvres
dramatiques françaises en chinois**

Thèse dirigée par :

Marianne LEDERER

Avril 2006

Remerciements

J'adresse mes premiers remerciements à Madame Marianne Lederer, sans qui ce travail n'aurait pas pu voir le jour. Durant ces dernières années, elle n'a jamais ménagé son temps ni son énergie pour me diriger à mener à bien cette étude. Son esprit ouvert, sa pertinence, son écoute attentive, sa générosité et sa bienveillance m'ont été précieux et indispensables. Elle m'a apporté non seulement beaucoup de conseils convaincants et d'encouragement réconfortant, mais même de minutieuses corrections des imperfections linguistiques.

Je me félicite d'avoir rencontré Madame Amparo Hurtado-Albir qui m'a proposé de nouvelles pistes de réflexion. Je remercie mes amis Liu Hui, Shao Wei et Wang Jihui qui m'ont aidée dans les recherches de la documentation, et Brigitte Meyer-Deschamps d'avoir consacré son temps pour relire cette thèse, sans oublier tous ceux sur qui je sais que je peux compter en cas de difficulté.

Je remercie enfin mon cher époux, Kaïs, son grand soutien a bien facilité ce travail de longue haleine ; et je remercie aussi notre fille Sarah, dont l'arrivée m'a donné de l'espoir et de la force pour mener ce travail jusqu'au bout.

A mes parents.

Sommaire

REMERCIEMENTS	2
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION.....	4
1. Le Projet	4
2. L'État de la question	8
3. La démarche	11
4. Quelques précisions sur la méthode	13
PREMIERE PARTIE	15
CONNAITRE LE THEATRE : EN FRANCE ET EN CHINE	15
Chapitre 1 : Le théâtre et la théâtralité	16
Chapitre 2 : Le langage dramatique : ses caractéristiques.....	25
Chapitre 3 : La tradition et l'évolution du théâtre en Chine	50
DEUXIEME PARTIE	70
TRADUIRE LE THEATRE - LES THEORIES DE LA TRADUCTION ET NOTRE REFLEXION.....	70
Chapitre 1 : Nos fondements - la Théorie interprétative de la traduction et les pensées chinoises.....	72
Chapitre 2 : Les théories de la traduction et la traduction littéraire	104
Chapitre 3 : Réflexion théorique sur la traduction des œuvres dramatiques	133
TROISIEME PARTIE.....	168
ÉTUDE DE DEUX PIECES DU THEATRE FRANÇAIS TRADUITES EN CHINOIS.....	168
Chapitre 1 : Molière incontournable.....	169
Chapitre 2 : Genet insolite.....	224
CONCLUSION	269
ANNEXE 1 : INVENTAIRE DES PIECES DU THEATRE FRANÇAIS TRADUITES ET REPRESENTEES EN CHINE.....	274
ANNEXE 2 : REPOSE DE SHEN LIN, TRADUCTEUR DU <i>BALCON</i> , A NOS QUESTIONS.....	281
BIBLIOGRAPHIE	283
TABLE DES MATIERES	296

Introduction

1. Le Projet

Notre titre "*Traduire pour le théâtre*" évoque en même temps deux choses : la traduction et la représentation théâtrale, l'acte de traduire et l'art du théâtre. En effet, l'obsession du traducteur théâtral n'est pas seulement de bien montrer, par son écriture, un texte écrit dans une autre langue, mais surtout de faire en sorte qu'un texte étranger puisse être joué convenablement sur scène par des comédiens et accepté sur-le-champ par le public. Est-ce pour cela que cet acte de traduire n'est pas tout à fait le même que pour les autres types de traductions ?

Quand Georges Banu, le critique du théâtre, demande à Antoine Vitez, un des hommes de théâtre français les plus brillants du XXe siècle, qui a aussi été traducteur¹, en quoi consiste la différence essentielle entre la traduction d'un roman, d'un poème et d'une pièce de théâtre, celui-ci répond : "[...] *il y a une très grosse différence entre la traduction de romans, de poèmes, ou de pièces de théâtre. Mais je ne crois pas qu'elle soit théorique. C'est plus une différence d'usage. La nature de l'acte de traduire est à mon avis toujours la même*".

Si Vitez n'a jamais été traductologue, ses mots sur la traduction du théâtre sont tout de même souvent cités par d'autres traducteurs du théâtre². Avant de nous fier à l'autorité de l'homme, nous pourrions nous interroger et réfléchir sur sa réponse à Banu :

Premièrement, pourquoi la traduction de pièces de théâtre est-elle différente des autres traductions et quelle est sa spécificité ?

Deuxièmement, une même théorie pourrait-elle s'appliquer à la traduction théâtrale et à la traduction d'autres genres de textes, et quelle est cette théorie ?

Pour répondre à la première question, on ne peut qu'aller explorer les mystères de

¹ Antoine Vitez a traduit des pièces de théâtre, des poèmes et romans, mais également des textes " utilitaires " dans sa jeunesse. Voir " Le devoir de traduire ", entretien avec Georges Banu, in Vitez, *Le théâtre des idées*, textes réunis par G. Banu et D. Sallenave, 1991, p. 288.

² Voir Jean-Michel Déprats, " La traduction au carrefour des durées ", in *L'Herne : Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire* (dirigé par G. Banu), éd. de l'Herne, Paris, 1990.

l'œuvre théâtrale. Un texte dramatique, conçu pour être représenté par des comédiens sur scène, n'est pas un texte écrit comme d'autres. "*Dans le poème dramatique il faut que le poète s'explique par la bouche des acteurs : il n'y peut employer d'autres moyens*"³. L'auteur dramatique s'exprime par personnages interposés, ce qui limite ses possibilités d'expression. Pierre Larthomas compare donc l'auteur dramatique à l'architecte qui ne peut être aussi libre que le peintre ou le sculpteur. Selon lui, "*devant une toile ou une page blanche, tout semble possible*", mais sur une scène, "*certaines divagations, même au sens noble que Mallarmé donnait à ce terme, y sont interdites, et l'œuvre dramatique risque d'être sans valeur, si son auteur ne prête une attention extrême à un certain nombre de réalités contraignantes*"⁴. L'auteur dramatique doit, au moment de la conception de l'œuvre, tout en tenant compte des conditions matérielles de l'espace théâtral, penser aux acteurs et au metteur en scène, ainsi qu'au public. Le rôle de ce dernier est considérable dans l'élaboration d'une pièce, comme l'écrit Salacrou : "*je crois que l'œuvre dramatique est le produit de la rencontre de l'auteur et du public*"⁵.

Ce produit ainsi conçu pour la représentation théâtrale est donc différent des textes pour la lecture. Molière se montre inquiet quand son œuvre passe à l'édition et conseille au lecteur : "*on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre ; ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages puissent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi. Vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable, et les airs et les symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlées à la beauté des voix et à l'adresse de danseurs, leur donnent, sans doute, des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer*"⁶.

Molière explique parfaitement bien que le texte dramatique est fait pour le jeu de scène, et qu'en même temps ce texte a besoin de la scène pour réaliser sa plénitude. C'est dire qu'il utilise un langage à la fois oral et gestuel, et appelle à la collaboration les autres moyens d'expressions que la scène fournit. Ce texte est ainsi théâtral. Il donne à entendre et à voir, et sa lecture n'est, si nous croyons à l'inquiétude sincère de Molière, que pour ceux "*qui ont des*

³ Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, livre Ier, cité par Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, PUF, 1980, p.31.

⁴ Larthomas, 1980, p. 33.

⁵ Salacrou, *Théâtre V*, cité par Larthomas, 1980, p. 36.

⁶ Molière, *L'Amour médecin*, " Au lecteur ", Œuvre complète, annoté par G. Couton, Paris, Gallimard, 1971.

yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre"⁷.

Traduire une œuvre dramatique, c'est nécessairement traduire pour la scène, sinon on changerait le destin que son auteur lui a donné et on trahirait celui-ci⁸. Dans cet esprit, toute traduction théâtrale ne pouvant convenir à la scène résulte d'un échec du traducteur. En réalité, le traducteur dont le travail est basé principalement sur la lecture doit avant tout être capable de "*découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre*"⁹. A travers les mots du texte original, il doit voir l'expression du visage des personnages, la manière dont ils bougent ; il doit entendre leurs intonations, leur respiration, leur accent ; il doit connaître leur caractère, leur attitude à l'égard des autres personnages, etc.

Une fois saisi le jeu théâtral que le texte suppose, le traducteur peut entreprendre son écriture pour recréer le texte dramatique dans une autre langue. Son travail est conditionné par ce que Bernard Dort nomme "*le contrat scénique*". Selon ce dernier, qui écrit au sujet du rapport entre le texte dramatique et la scène : "*Une scène imaginaire - un modèle - est, en quelque sorte, antérieure au texte dramatique et le régit. La souveraineté de ce dernier ne s'exerce que dans les limites que lui assigne, tacitement, ce que l'on pourrait appeler le contrat scénique initial.*"¹⁰

Ce "contrat" oblige le traducteur théâtral à montrer le jeu par son texte. Le jeu, c'est l'ensemble de l'aspect auditif et de la représentation visuelle, c'est aussi l'alliance du texte prononcé et des gestes accompagnants (vocaux et physiques) que Patrice Pavis appelle "verbo-corps"¹¹. Pavis indique surtout que le "verbo-corps" n'est pas réglé de la même façon dans différentes langues et cultures. Montrer le jeu dans une autre culture, ce n'est pas recopier le texte dans une autre langue, mais trouver un "verbo-corps" équivalent. Plus concrètement, le traducteur doit avoir présent à l'esprit tout le spectacle à la fois dans son contexte original et dans son futur contexte de représentation. Ce point de vue est largement partagé par les praticiens de la traduction théâtrale dont nous allons citer certains dans la partie II de notre thèse.

Cependant, après la mise en jeu virtuelle indispensable, pour passer à l'étape concrète

⁷ Ibid.

⁸ Pour cette raison, nous employons sans nuancer les termes tels que "traduire pour le théâtre", "traduire le théâtre", "traduire du théâtre", "traduire une œuvre dramatique" ou encore "traduction théâtrale", etc.

⁹ Voir la note 6.

¹⁰ Bernard Dort, *Le Jeu du théâtre : Le spectateur en dialogue*, P.O.L. éditeur, Paris, 1995. P 257.

¹¹ Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, éd. José Corti, 1990, p.151.

de réalisation de la traduction, existe-t-il une théorie de traduction applicable à ce genre d'exercice ?

Le propos de Vitez cité plus haut, qui indique que la différence entre les traductions de diverses écritures n'est pas théorique mais d'usage, nous fait penser naturellement à la Théorie Interprétative de la Traduction.

La première raison nous est donnée par la large couverture de ladite théorie. Walter Benjamin ne parle que de l'œuvre littéraire dans sa *Tâche du traducteur*¹²; Antoine Berman nie toute possibilité d'une théorie générale de la traduction, "*puisque l'espace de la traduction est babélien, c'est-à-dire récuse toute totalisation*"¹³. En revanche, de son côté, la Théorie interprétative de la traduction étend son champ de réflexion et d'application de la traduction orale (interprétation) et de la traduction des textes pragmatiques à celle des textes littéraires.

La seconde et la principale raison est en effet cette convergence - sans doute par hasard – entre l'expérience de Vitez et l'approche interprétative de la traduction. Que dit donc la Théorie interprétative de la traduction (TIT) ?

La TIT met en place quelques notions de référence. Tout d'abord, son mot-clé est le "sens", d'où vient son surnom de "théorie du sens". Initialement, le "sens" est observé par Marianne Lederer dans un contexte de traduction orale : "*le sens résulte de la déverbalisation de la chaîne sonore (ou graphique) au moment où connaissances linguistiques et compléments cognitifs fusionnent. Le sens correspond à un état de conscience. Il est à la fois cognitif et affectif*"¹⁴. Il n'est pas l'addition de la signification linguistique de tous les mots d'un texte, mais le résultat d'une compréhension réalisée à l'aide de connaissances extra-linguistiques. S'agissant de l'œuvre littéraire, en plus du "*cognitif et affectif*"¹⁵, le sens, selon la Théorie interprétative, est également esthétique. Il est fusion du contenu et de la forme, il mélange le "vouloir dire" au souci de "comment écrire". Appliqué au texte dramatique, le sens, c'est concrètement ce qui se passe sur la scène et la manière dont cela se passe sur la scène.

Ainsi le sens est-il l'objet de la traduction, aussi bien d'un discours oral que d'un roman

¹² " La tâche du traducteur ", in *Mythe et Violence*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971.

¹³ Antoine Berman, "La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain" in *Les tours de Babel, essais sur la traduction*, Trans-europ-repress, Mauvezin, 1985, p. 41.

¹⁴ Marianne Lederer, *La Traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif*, Paris, Didier Erudition, 1994, p. 215.

¹⁵ Ibid.

ou d'un texte dramatique. Transmettre le sens d'un mode d'emploi, c'est expliquer clairement comment utiliser la machine ; transmettre le sens d'un poème, c'est restituer la musicalité, la beauté langagière et l'émotion ; et transmettre le sens d'une œuvre dramatique, c'est montrer tout le jeu du théâtre.

Visant le sens, la traduction ne se laisse pas contraindre par la forme de l'original. La théorie interprétative préconise la déverbalisation comme une étape centrale dans le processus du traduire. C'est-à-dire que la traduction est réalisable non pas sur la base de la mise en correspondance des mots ou des expressions, mais sur la base d'une compréhension optimale du sens, qui se fait grâce à la mobilisation du bagage cognitif du traducteur. Ce bagage cognitif comprend une large gamme de connaissances extra-linguistiques indispensables pour l'accès au sens.

En positionnant la forme de l'œuvre littéraire à sa juste place, la Théorie interprétative prône l'équivalence de la forme entre la traduction et l'original. Car la forme ne constitue pas la fin de l'œuvre, mais le moyen efficace, le vecteur recherché qui porte "*un vécu, un regard sur le monde, des vérités morales, universelles, intemporelles*"¹⁶. La forme n'est pas tout mais participe à la création du sens. Pour rendre le même sens, la traduction doit recréer les liens qui existent entre la forme et le sens, et trouver la forme équivalente dans la langue d'arrivée qui puisse remplir la même fonction et produire le même effet.

Les principes de la Théorie interprétative (exposés plus en détail et en profondeur dans la Partie II) nous montrent les aspects incontestables de la traduction et il nous appartient de prouver son applicabilité à la traduction des œuvres dramatiques.

2. L'État de la question

La traduction des œuvres dramatiques a fait l'objet de certains travaux dont le nombre n'est pas très important.

Maurice Gravier publie en 1973, dans *Les Études de linguistique appliquée*, un article intitulé "La traduction des textes dramatiques"¹⁷ dans lequel il évoque succinctement les

¹⁶ F. Israël, "Traduction littéraire et théorie du sens", *Études traductologiques*, Paris, Minard Lettres Modernes, 1990-b, p. 31.

¹⁷ M. Gravier, "La traduction des textes dramatiques", *Les Études de linguistique appliquée*, N°12, Paris, Didier Éruditions, 1973.

principales problématiques de la traduction théâtrale : l'individualisation du langage, le rythme des répliques, l'intelligibilité de l'expression. Il met l'accent sur les connaissances du théâtre que le traducteur doit posséder et souligne la collaboration entre le traducteur et le metteur en scène.

La revue *Palimpsestes*, dès son premier numéro, réunit des textes portant sur la traduction des textes de théâtre¹⁸. Les *Assises de la traduction littéraire d'Arles* consacrent deux éditions au sujet "Traduire le théâtre"¹⁹. Nicole Vigouroux-Frey recueille en 1993, sous le titre de "Traduire le théâtre aujourd'hui ?"²⁰, quelques articles de traducteurs spécialisés en traduction du théâtre. Les problèmes de la théâtralité, de l'oralité, et de l'adaptation ont été abordés dans ces ouvrages, et les traducteurs ont exprimé leur avis en se basant sur leur pratique concrète. Bien que les idées soient pertinentes, les réflexions restent éparses. Nous retenons tout de même la convergence manifeste sur le respect des exigences de la scène, et sur l'attention au public de la traduction.

Jean-Michel Déprats, traducteur de Shakespeare, développe le rapport temporel entre la traduction et l'œuvre²¹. Il creuse également à plusieurs reprises certaines particularités de la traduction shakespearienne²². Pour lui, "il s'agit de préserver l'économie rhétorique et imaginaire du texte, son système, et de rester proche de la physique de la langue"²³. Aussi lui semble-t-il important de se soucier "de l'ordre des mots, du nombre des mots, de la densité des images"²⁴, mais en même temps de ne pas oublier que "la traduction d'un texte à des fins de théâtre doit être aussi orale et gestuelle que possible"²⁵.

Partant d'un point de vue plus culturel que traductologique, l'ouvrage de Patrice Pavis, "Le Théâtre au croisement des cultures"²⁶ est sans doute un des rares écrits qui s'intéresse au destin de pièces de théâtre étrangères et en analyse en profondeur les étapes importantes : la

¹⁸ *Palimpsestes*, N° 1, " Traduire le dialogue, traduire les textes de théâtre ", 1987.

¹⁹ Sixièmes assises de la traduction littéraire : *Traduire le théâtre*, Arles, Actes sud, 1990 ; Seizièmes assises de la traduction littéraire : *Traduire le théâtre*, Arles, Actes sud, 2000.

²⁰ Nicole Vigouroux-Frey, (éd.) *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1993.

²¹ J.-M. Déprats, " La traduction au carrefour des durées ", dans *l'Herne : Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, éd. de l'Herne, 1990.

²² J.-M. Déprats, " Traduire Shakespeare pour le théâtre ? ", *Théâtre/Public*, N°44, 1982, et " Traduire Shakespeare pour le théâtre ? ", *Palimpsestes*, N°1, 1987. Chaque fois Déprats limite bien ses propos à la traduction shakespearienne.

²³ Déprats, " Traduire Shakespeare pour le théâtre ? ", *Palimpsestes*, N°1, 1987, p. 63.

²⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁶ Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

traduction, la mise en scène, la représentation et la réception, etc. Nous aurons l'occasion de nous y référer dans la Partie II.

Si Annie Brisset se penche sur la traduction du théâtre au Québec²⁷, c'est plus dans une perspective sociologique et idéologique de la traduction que d'un regard purement traductologique.

Nous constatons également que l'étude de la traduction théâtrale est très peu explorée en Chine. On ne peut trouver que quelques réflexions dans les notes d'avant-propos de traductions qui sont loin d'être théoriques. Pourtant personne n'oublierait combien le théâtre moderne chinois doit à la traduction massive du théâtre occidental durant les premières décennies du XXe siècle²⁸, ce dont nous reparlerons dans la première partie.

Cette minceur des études sur la traduction théâtrale révèle la spécificité du sujet, mais en même temps nous laisse supposer que, puisque l'œuvre dramatique est considérée, avant d'être mise en scène, comme une œuvre littéraire, l'étude de sa traduction pourrait être incluse dans celle de l'œuvre littéraire générale. En effet, quelle que soit la position, le sujet n'est jamais explicitement exclu des travaux sur la traduction littéraire²⁹. Or un corpus théâtral étant décidément absent de ces travaux, il nous est malaisé de confirmer que l'œuvre dramatique y est prise en compte.

Cet état de la question nous incite à nous lancer dans une étude de plus grande envergure : non seulement exposer les particularités de la traduction du théâtre, mais aussi chercher l'origine de ces particularités ; non seulement analyser les procédés de la traduction, mais aussi suggérer une théorie pour la traduction théâtrale ; non seulement proposer la mise en jeu comme une technique nécessaire pour le traducteur théâtral, mais aussi expliquer pourquoi et comment la traduction doit rendre le jeu possible ; non seulement étudier comment des pièces françaises sont traduites en chinois, mais aussi voir la raison pour laquelle elles sont choisies et traduites, etc.

Ainsi avons-nous adopté la démarche suivante.

²⁷ Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988), Québec, Edition Le Préambule, 1990.

²⁸ Voir FAN Shouyi, " Translation of English fiction and drama in modern China : social context, literary trends, and impact ", *Meta*, n°44-1, Montréal, 1999. L'article donne les chiffres suivants : de 1917 -1924, environ 170 pièces étrangères (de 70 auteurs de 17 pays) ont été traduites en chinois et une partie a été représentée sur scène.

²⁹ Les littéralistes comme Walter Benjamin, Antoine Berman, ou Henri Meschonnic, ont toujours parlé de l'œuvre, sans préciser poésie, roman, ou pièce de théâtre. C'est aussi le cas des études de Fortunato Israël, qui étend la théorie interprétative à la traduction littéraire.

3. La démarche

Nous organisons notre travail autour de deux axes - le théâtre et la traduction, d'abord dans un cadre théorique, ensuite dans l'analyse concrète des traductions en chinois de deux pièces de théâtre françaises. Afin de mieux saisir les spécificités de la traduction d'œuvres dramatiques, nous pensons nécessaire d'étudier toujours la question de l'œuvre théâtrale avant celle de sa traduction. Ainsi notre thèse se compose-t-elle de trois parties.

Dans la première partie, nous tâcherons de répondre aux questions suivantes :

Qu'est-ce que l'œuvre théâtrale ? Quelle est l'œuvre théâtrale que l'on traduit ? Comment fonctionne-t-elle ?

En nous posant ces questions, et compte tenu du cadre linguistique dans lequel nous construisons notre étude – la traduction du français en chinois, nous parlerons du théâtre français et des spécificités du langage dramatique ; et pour essayer de répondre à la question aussi essentielle que "pourquoi et pour qui traduire le théâtre en chinois ?", nous nous focaliserons sur l'évolution du théâtre chinois afin de déceler le rôle que la traduction a joué et joue encore dans l'histoire du théâtre chinois et l'influence du théâtre étranger en Chine. Puisque notre étude vise la traduction en chinois du théâtre français, il nous semble important de connaître quelles sont les œuvres françaises traduites en Chine. Nous nous sommes alors mise à faire l'inventaire des pièces de théâtre françaises traduites en chinois et jouées sur la scène chinoise à ce jour³⁰.

L'étude de cet inventaire nous permet de constater deux phénomènes majeurs pour nos travaux : primo, la place incomparable accordée à Molière par les traducteurs et le milieu théâtral chinois, ainsi que la position surprenante dans nos listes d'un auteur moderne, Jean Genet. Ce constat nous amène à choisir comme corpus une pièce de chacun de ces deux auteurs : "*Le Tartuffe*" de Molière et "*Le Balcon*" de Genet.

Secundo, nous observons un grand écart entre le nombre des pièces traduites et celui des pièces jouées. Cet écart révèle non seulement les différents critères pris en considération par, d'un côté les traducteurs, et de l'autre les gens de théâtre, mais aussi et surtout nous laisse

³⁰ Voir dans l'annexe 1 de notre thèse. Nous y dressons trois listes : celle des pièces françaises traduites et publiées, celle des pièces jouées par les grands théâtres nationaux, et celle des pièces jouées adaptées de romans français.

comprendre que toutes les traductions publiées ne sont pas prêtes à être représentées sur scène.

Ce deuxième constat nous emmène naturellement au cœur du problème de la traduction auquel notre deuxième Partie sera consacrée. Nous y exposerons d'abord les fondements théoriques sur lesquels nous bâtissons nos réflexions. Comme nous l'avons affirmé plus haut, les principes de la traduction élaborés par la Théorie interprétative de la traduction (TIT) constituent pour nous le point de départ de toute réflexion. En même temps, nous thèse se nourrit également et naturellement de l'influence des pensées chinoises de la traduction. Nous verrons que la grande concision chinoise du passé – "fidélité, intelligibilité, élégance"³¹ - résume en fait des idées très proches du modèle interprétatif. De nos jours, sans abandonner les idées des anciens, les traductologues chinois ne se contentent pourtant plus de cette concision et s'intéressent davantage aux aspects culturels très marquants aussi bien dans la traduction des langues occidentales en chinois que dans celle du chinois vers les langues occidentales. Ainsi examinerons-nous principalement les points de vue de deux traductologues chinois : SUN Yifeng et WANG Dongfeng, dont les réflexions nous paraissent représentatives et bien fondées.

Après cet exposé de nos fondements théoriques, nous pourrions passer ensuite directement aux problématiques de la traduction théâtrale, si aucune voix ne s'élevait pour une remise en cause du sens dans la traduction de l'œuvre littéraire. Puisque l'œuvre dramatique, avant d'être jouée sur scène, est un texte écrit avec autant de soins portés au langage que dans toute autre œuvre littéraire, nous ne pourrions éviter de confronter l'approche littérale dont nous avons choisi comme représentants Antoine Berman et Henri Meschonnic. Dans cette optique, nous allons analyser et critiquer certains propos des deux littéralistes, avant de revenir sur la théorie du sens qui prône la recréation d'une nouvelle forme équivalente à celle de l'original pour transmettre le même sens, et produire le même effet.

Avec tout ce développement comme base, nous saurons orienter nos réflexions sur la traduction théâtrale de la manière suivante. Nous allons examiner les particularités de ce genre de traduction pour connaître concrètement les problèmes auxquels doit faire face le traducteur du théâtre, et non pas le traducteur du roman par exemple. Nous comprendrons que le sens d'une œuvre dramatique réside dans le jeu de scène ; et transmettre le sens de l'œuvre

³¹ Voir les "trois critères" (信, 达, 雅) de Yan Fu, dans la deuxième partie de notre thèse, chapitre 1, point 4.

dramatique, c'est restituer le jeu. Pour accéder au sens de l'œuvre, comme le préconise la Théorie interprétative, le traducteur doit posséder des connaissances approfondies sur l'auteur et autour du texte. De plus ici un savoir théâtral est absolument nécessaire. En effet, une mise en jeu virtuelle est obligatoire pour réaliser la traduction d'un texte dramatique. Un schéma décrivant le processus de la traduction théâtrale illustrera notre argumentation. A l'aide des exemples concrets sélectionnés dans notre corpus, il n'est pas difficile d'apprécier l'importance de cette mise en jeu, d'abord dans son contexte original, et puis dans le contexte de la culture d'arrivée. Nous verrons que, pensant au jeu, le traducteur théâtral procède souvent à des adaptations ponctuelles afin de conserver la fonction du langage et de produire les effets prévus dans le texte original. Nous préciserons que l'adaptation utilisée comme procédé de traduction ne change pas la nature du travail du traducteur, qui s'éloigne de l'adaptation théâtrale, pratique courante dans le domaine théâtral, qui consiste à reprendre le sujet d'autres genres littéraires et artistiques ou de textes dramatiques étrangers pour créer une nouvelle pièce de théâtre. Nous insisterons finalement sur la nécessité de collaboration entre le traducteur et le metteur en scène.

La troisième partie sera consacrée à l'étude de la traduction chinoise des deux pièces de théâtre françaises évoquée plus haut : *Le Tartuffe* de Molière et *Le Balcon* de Jean Genet. L'intérêt de cette partie nous semble reposer sur deux points. Premièrement, par la recherche sur les auteurs et leur œuvre, nous tenterons de comprendre les éléments qui conditionnent le choix du traducteur et influencent l'appréciation du public. Deuxièmement, à travers l'analyse détaillée de la traduction des répliques sélectionnées, nous verrons comment les traducteurs traitent les différentes problématiques, et comment il faut faire pour éviter les erreurs de traduction. Nous examinerons principalement, pour chacune des deux pièces, une traduction qui a été mise en scène, et compléterons l'examen par des comparaisons ponctuelles avec une autre traduction publiée mais non jouée. Cette étude des traductions appuiera notre démonstration théorique de la deuxième partie et nous montrera réellement les éléments importants dans le processus de la traduction théâtrale, ainsi que les conditions-clefs pour réussir l'épreuve de la scène.

4. Quelques précisions sur la méthode

Notre étude se base principalement sur un corpus de traduction chinoise. C'est-à-dire que nous avons constamment recours à l'utilisation de la langue chinoise. Compte tenu du fait

que nos lecteurs peuvent ne pas connaître le chinois, nous présenterons, pour chaque exemple, après le texte original et la traduction chinoise, une traduction littérale en français de celle-là, qui, conforme à la grammaire française, consiste surtout à montrer les mots composant la phrase chinoise.

Quant au texte en chinois, nous adoptons les caractères simplifiés utilisés en République populaire de Chine. Nous ne le donnons pas, *a priori*, sous forme de "pinyin", le système de transcription phonétique en lettre latine, qui n'est pas un système autonome d'écriture ni de lecture en chinois. Des exceptions sont faites pour certains extraits de traduction dans le but de rendre manifestes des effets sonores que le traducteur met en place. Quelques expressions isolées sont rendues en "pinyin", parce qu'elles relèvent de l'usage commun dans le domaine d'études chinoises, ou bien qu'elles présentent des notions spécifiques dont l'équivalent en français est introuvable³².

Le "pinyin" est néanmoins employé systématiquement comme la manière officielle de transcription des noms propres chinois : les noms des personnes³³, des lieux, et des dynasties historiques.

Pour les références bibliographiques en chinois, nous avons traduit en français les titres et les passages cités. Ce qui n'est pas fait pour les références en anglais, étant donné que celui-ci est une langue généralement connue des traductologues.

³² C'est le cas des mots comme "chuanqi", et "zaju", etc. qui définissent des formes successives dans l'évolution du théâtre traditionnel chinois. Voir 1^{ère} Partie, chapitre 3.

³³ En chinois, le nom patronyme se place devant le prénom, nous le reproduisons donc en "pinyin" dans le même ordre.

Première Partie

Connaître le théâtre : en France et en Chine

Pour commencer notre étude sur la traduction d'œuvres théâtrales, nous allons tâcher d'élucider, dans cette première partie, quelques questions qui nous paraissent fondamentales.

Tout d'abord, il faut connaître le théâtre que l'on traduit. Il s'agit pour nous du théâtre français qui s'inscrit, dès son origine, dans la mouvance du théâtre occidental. Nous verrons ses principaux paramètres ainsi que le mode de son fonctionnement, en mettant l'accent sur le rapport entre le texte et la scène à travers un bref aperçu de l'évolution du théâtre français.

Ensuite, nous allons nous focaliser sur le langage dramatique dont les éléments verbaux nous semblent essentiels pour une étude de la traduction, puisque celle-ci traite principalement la partie verbale de l'œuvre dramatique. Nous nous efforcerons de définir les qualités nécessaires d'un texte théâtral efficace.

Il n'est pourtant pas suffisant de connaître le théâtre que l'on traduit, et il serait impardonnable de négliger la réception de la traduction. Nous ferons une incursion dans la culture théâtrale chinoise, la culture d'accueil pour notre étude, dans l'objectif de dégager, au travers de l'évolution du théâtre chinois, le rôle et l'enjeu que constitue la traduction du théâtre occidental. En remontant aux origines et en traçant son histoire, nous serons en mesure d'apercevoir les différences profondes entre la tradition théâtrale chinoise et celle de l'Occident, et nous comprendrons que la traduction d'œuvres théâtrales étrangères en Chine n'est pas seulement liée au domaine théâtral, mais résulte surtout des réflexions intellectuelles et culturelles d'une société entière, et qu'elle se revêt ainsi d'une importance culturelle considérable.

Nous étudierons bien sûr la présence du théâtre français en Chine, en établissant un inventaire des pièces françaises traduites et jouées en Chine, ce qui nous aidera à éclairer le rôle de la traduction dans la culture d'accueil.

Chapitre 1 : Le théâtre et la théâtralité

Qu'est-ce que le théâtre ? Si nous connaissons tous certains aspects de cet art du spectacle, il nous faut tout de même chercher un peu plus en profondeur les différentes dimensions de cet art. Nous commencerons par examiner les composants du théâtre, nous ciblerons ensuite le rapport entre le texte et la scène à travers l'évolution du théâtre français, et puis nous essayerons de cerner ce qui caractérise fondamentalement le théâtre : la théâtralité.

1. Le théâtre, synthèse de différents arts

Le théâtre est une synthèse de différents arts. *"Il est de l'essence, en son origine, d'être à la fois parole et chant, poésie et action, couleur et danse, [...]"*, écrit Jacques Copeau qui met le rôle du décorateur *"au même rang que celui du poète, [...] toute action dramatique devant accepter comme donnée première les plans et les volumes et par conséquent le système de représentation suivant lequel elle se déploie"*³⁴. Gaston Baty, de son côté, compare le théâtre à la lyre dont les sept cordes sont peinture, sculpture, danse, prose, vers, chant et symphonie et, dit-il, *"pour se développer, le thème emprunte des notes à chacune (des cordes)"*³⁵.

Roland Barthes³⁶, partant d'un point de vue sémiotique, appelle le théâtre *"une espèce de machine cybernétique"* qui envoie à l'adresse du public des messages particuliers, simultanés mais de rythme différent ; le spectateur reçoit *"en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes)"*.

Cette vision ne doit pourtant pas nous empêcher de croire que la partie essentielle de cette synthèse et le centre du théâtre, c'est le texte. Gaston Baty a très justement décrit la position du texte dans la synthèse théâtrale : *"Il (le texte) est au drame ce que le noyau est au fruit, le centre solide autour duquel viennent s'ordonner les autres éléments. [...] Le texte,*

³⁴ Cité par Henri Gouhier, dans *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968 (1^{ère} édition, Plon, 1943), p. 53.

³⁵ Gouhier, 1968, p.53.

³⁶ Voir Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.258.

lorsque se sont évanouis les prestiges de la représentation, attend dans une bibliothèque de les ressusciter quelque jour."³⁷

Bien que le texte soit fait pour être joué sur scène, il peut bel et bien exister indépendamment des autres composants du théâtre. Ainsi les auteurs des textes dramatiques sont-ils également poètes et leurs œuvres ressortent de la littérature. Avec un très bref aperçu historique du théâtre en France³⁸, nous verrons à quel point l'histoire du théâtre est mêlée à l'histoire de la littérature, et que la primauté du texte ne peut qu'être confirmée.

2. Le théâtre français, du texte à la scène

Le début du théâtre français³⁹ remonte au XIIe siècle, mais son vrai envol date du XVIIe siècle : les acteurs se spécialisent alors dans la comédie ou la tragédie ; le public se police et le théâtre se joue dans des salles destinées à son seul usage. Très rapidement, le classicisme accueille les trois plus grands dramaturges français de l'histoire.

Instaurée par Corneille, et accomplie par Racine, la tragédie classique, héritière de la tragédie antique, modernise la poétique aristotélicienne et atteint son sommet tant par rapport au style qu'aux thèmes développés. De son côté, Molière, unique en son genre, apporte à la comédie liberté intellectuelle et naturalisme, et fait du rire un moyen de connaissance, de libération et de combat. A la fois dramaturge et comédien, il sait créer des œuvres dont l'efficacité prend le pas sur le reste, mais pour lui l'efficacité scénique n'est pourtant pas une fin en soi : en dénonçant les vices de l'homme, il donne à la comédie une fonction sociale et en fait un miroir critique du monde. Durant des siècles, et aujourd'hui plus que jamais, les œuvres de Molière n'ont cessé de susciter intérêt et passions, tant en France qu'à l'étranger. Les traductions en de nombreuses langues, ainsi que les mises en scène, sont multiples. Dans la dernière partie de notre thèse, nous ferons une étude approfondie de la traduction chinoise d'un de ses chefs d'œuvre - *Le Tartuffe*.

³⁷ Cité par H. Gouhier, 1968, p. 75.

³⁸ Compte tenu du fait que notre travail se déroule dans un contexte culturel français, il ne nous semble pas nécessaire de faire une démonstration aussi détaillée que celle de l'histoire du théâtre chinois qui sera présentée dans le chapitre 3.

³⁹ Le théâtre français, et le théâtre occidental en général, est considéré comme une forme particulière de la création littéraire ; hérité de l'art dramatique grec, le théâtre occidental a longtemps suivi "*La Poétique*" d'Aristote, d'après qui le théâtre est l'art où l'on imite des actions des hommes. Voir l'entrée "Histoire du théâtre occidental" (rédigée par Robert Pignarre), dans *Dictionnaire du théâtre*, Albin Michel, Paris, 1998.

Du siècle des Lumières à l'ère industrielle, le mouvement des idées commande l'évolution des mœurs ainsi que le développement de nouvelles formes littéraires. La création dramatique, du temps de Voltaire, Diderot⁴⁰ et de Marivaux, devient plus satirique, moralisatrice, et on y trouve plus de naturel dans les situations, le langage, les rapports sociaux et interpersonnels. Puis après la révolution, le mélodrame, une forme de drame populaire, obtient l'unanimité des classes sociales jusqu'à ce que les auteurs romantiques, non sans être influencés par le mélodrame, inventent un langage nouveau. Le drame romantique⁴¹, renonçant aux règles et prônant la liberté, n'a pas connu de son époque de grand succès à la Comédie française, mais gagne du terrain auprès d'un public bourgeois et populaire. A la seconde moitié du XIX^e siècle, le théâtre bourgeois⁴² domine le terrain, marqué peu à peu par le réalisme et la psychologie, et tend à devenir un article de consommation dans un monde de commerce et d'industrie.

Jusqu'alors, le théâtre occidental est caractérisé par le règne du texte, ce qui explique la séparation entre deux fonctions : la dramaturgie, fonction noble, créative, et la mise en scène, considérée comme fonction auxiliaire, sinon ancillaire. C'est vers la fin du XIX^e siècle que se crée la véritable place du metteur en scène. Antoine⁴³ met en œuvre une conception de la mise en scène fidèle à la vision naturaliste approfondie et intériorisée, ouvrant ainsi la voie à la rénovation du théâtre.

Le théâtre connaît dès lors une période de maturation esthétique, avec l'apparition de nombreux metteurs en scène qui cherchent de nouveaux moyens d'expression théâtrale. Copeau, le Cartel⁴⁴, et ensuite Artaud apportent des réflexions différentes, aussi nombreuses et influentes que celles de certains théoriciens étrangers. Brecht, théoricien, dramaturge et metteur en scène allemand, remet en cause dans ses écrits la tradition dramatique occidentale

⁴⁰ Diderot est aussi l'auteur de plusieurs écrits théoriques sur l'esthétique théâtrale.

⁴¹ Les représentants ne sont pas nombreux, citons Alexandre Dumas, Victor Hugo, et Musset. Si leurs pièces n'ont pas été beaucoup jouées par leurs contemporains, elles restent aujourd'hui parmi les chefs-d'œuvre de l'époque romantique qui figurent dans le répertoire permanent des compagnies théâtrales.

⁴² On peut citer Labiche et Feydeau comme auteurs de cette forme dramatique.

⁴³ André Antoine (1858-1943). En créant le Théâtre-Libre en 1887, il a placé la mise en scène théâtrale au centre de toute problématique de la modernité, et entrepris des innovations. Il est considéré comme le premier metteur en scène moderne.

⁴⁴ Association de quatre principaux animateurs de théâtre de Paris (Dullin, Jouvet, Baty et Pitoëff) fondée en 1927. D'inspiration classique, le "Cartel" représente une esthétique théâtrale qui met l'accent sur la recherche et la création intellectuelles libérées des préoccupations exclusivement commerciales. Derrière Copeau, et suivi par Barrault, ils s'emploient à rénover l'art de la représentation tout en proclamant la supériorité du texte. Sur leur scène, les textes majeurs du répertoire ancien sont remis en valeur, et ils n'hésitent pas à révéler de grands textes modernes.

depuis Aristote, le théâtre qui provoque l'identification du spectateur aux personnages agissants incarnés par les comédiens. D'après lui, l'identification intégrale paralyse les facultés critiques du spectateur. Les conflits auxquels le public assiste, débouchent toujours sur un dénouement harmonieux, et le public ne peut qu'adhérer, dès le début, à la vérité que ce théâtre proclame. En revanche, le théâtre épique⁴⁵, qui s'appuie sur l'effet de distanciation en transformant "*la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue*"⁴⁶, mobilise le sens critique des spectateurs, les incite à réfléchir et à découvrir une vérité plus complexe. Les idées de Brecht ont, en quelque sorte, encouragé des innovations de formes théâtrales, et renforcé la responsabilité du metteur en scène. La mise en scène devient progressivement l'élément clef du théâtre, et certains hommes de théâtre réclament même la primauté de la mise en scène sur le texte⁴⁷. Les auteurs ne jouent plus le même rôle qu'auparavant dans l'entreprise théâtrale.

Le théâtre d'après-guerre est par la suite, marqué par un éclatement des formes. Dans la France des années 1950, se rencontrent à Paris des écrivains d'origines diverses qui manifestent un refus du théâtre traditionnel et proposent un théâtre nouveau dont le langage ne sert plus uniquement à la communication ou à l'enseignement, mais a sa propre existence. Contre le théâtre psychologique, contre les discours idéologiques et la métaphysique du langage, ils rejettent catégoriquement la conception traditionnelle du théâtre occidental. Baptisée plus tard "théâtre de l'absurde"⁴⁸, cette esthétique "*s'intéresse au théâtre lui-même, à son langage, à son matériel de métaphore et à ce que la représentation veut dire et cache*"⁴⁹. L'écriture, devient ainsi purement poétique, ne cherchant pas à dispenser un message par l'intermédiaire du théâtre, mais incluant ce message dans le fonctionnement même de cet art.

⁴⁵ Brecht préconise une nouvelle esthétique dramatique sous le nom de "théâtre épique" pour s'opposer au système aristotélicien qui constitue la tradition du théâtre occidental. Voir "*Ecrits sur le théâtre*", traduit de l'allemand par J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux, et J. Jourdeuil, Paris, L'Arche Editeur, 1963,

⁴⁶ Brecht, 1963, Volume I, p.345.

⁴⁷ Si Copeau et le Cartel sont respectueux vis-à-vis du texte, et cherchent à mettre en valeur le verbe de l'auteur, le discours d'Antonin Artaud (1896-1948), dans son ouvrage "*Le Théâtre et son double*", prône la liberté du metteur en scène.

⁴⁸ Il s'agit des auteurs suivants : Adamov, Beckett, Ionesco et Genet. Ils ont chacun un style très différent, et n'ont pas formé d'école littéraire ; cette notion du "théâtre de l'absurde" vient de Martin Esslin, qui trouve qu'ils représentent une philosophie commune, c'est-à-dire que "le monde est vu comme un palais des miroirs et où la réalité se confond imperceptiblement avec le fantasme" (*Théâtre de l'absurde*, M. Esslin, traduit par M. Buchet, F. Del Pierre, et F. Frank, Buchet/Chastel, Paris, 1971).

⁴⁹ Voir l'entrée "Le théâtre en France", dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin, Larousse. Cet aspect est frappant dans les pièces de J. Genet.

En mettant en valeur la nature physique du théâtre, les dramaturges de l'absurde attribuent au langage dramatique une fonction particulière. Contrairement au théâtre traditionnel qui est une succession logique et chronologique des événements, ce nouveau théâtre présente au spectateur des images poétiques composées du décor, des costumes, des personnages et du langage. Par leur refus du théâtre conventionnel qui donne l'illusion de la vie réelle, ils rejoignent Brecht dans cette idée de distanciation : l'exubérance de la forme théâtrale - le rituel et l'irréel – qui exclut pour le public la possibilité de s'identifier⁵⁰. Ce théâtre de l'absurde est spécialement apprécié en Chine dans les années 1980-1990 par un certain nombre d'intellectuels et de praticiens du théâtre, les premiers pour des raisons philosophiques, les seconds séduits par la forme d'expression originale⁵¹. Une pièce de Genet, *le Balcon*, qui a ainsi retenu notre attention, est incluse dans notre corpus⁵².

Ces changements de conception théâtrale ont également transformé la pratique du théâtre aussi bien en France que dans d'autres pays européens. On cherche à établir un nouveau rapport avec le public du théâtre, et même à supprimer la séparation entre la scène et la salle en transformant l'espace scénique, et en modifiant les emplacements des acteurs et des spectateurs, etc.

De nos jours, l'essor de la création cinématographique et de la télévision entraîne des changements dans l'organisation du milieu théâtral ainsi qu'en politique gouvernementale en la matière. Sur le plan artistique, de nouveaux modèles dramaturgiques se mettent en place, libérés de toute contrainte. Les auteurs donnent libre cours à leur besoin personnel d'écriture ; la scène, aujourd'hui, ne souffre plus de forme dominante : elle ne propose plus de modèle fixe ; elle n'est plus une mais multiple.

Dans cette diversification du champ et des modes d'exercice théâtral, le rapport entre le texte et la scène perd sa position centrale et s'ouvre à bien des variations. Le texte n'est plus forcément la pièce. Il peut être constitué à partir de plusieurs pièces, par leur réunion ou par leur commune réduction. De nouveaux modes et lieux de représentation s'imposent avec la

⁵⁰ Malgré ces points de convergence que l'on pourra constater lors des analyses ultérieures, aucun des auteurs du théâtre de l'absurde n'a véritablement subi d'influence de Brecht, et leur vision du théâtre est profondément différente de celle du théâtre épique de Brecht.

⁵¹ Nous en reparlerons dans le chapitre sur le théâtre chinois, voir chapitre 3 de la présente partie.

⁵² Le théâtre de Genet est classé dans le Théâtre de l'absurde par M. Esslin, ce qui ne fait pas l'unanimité du monde littéraire et théâtral. Si nous choisissons de mentionner Genet dans cette mouvance, ce n'est pas pour entrer dans la polémique, mais parce que Genet est introduit et traduit en Chine en tant qu'un des auteurs de l'absurde.

prolifération des cafés-théâtres ou des "one-man-shows", l'écriture n'est plus motivée par une ambition proprement littéraire. Le nom de l'auteur est parfois inconnu du public. Certains artistes qui assurent des rôles différents dans la création théâtrale, écrivent des textes, mettent en scène et interprètent des personnages. En même temps, les pièces classiques, ouvertes à toutes les interprétations, continuent à être mises en scène sous diverses formes par de nombreux metteurs en scène, et attirent toujours les spectateurs⁵³. Nombreuses sont aussi les pièces étrangères de tous horizons qui sont traduites ou retraduites, quelquefois adaptées librement selon le souhait du metteur en scène⁵⁴.

Ainsi dans cette évolution, le texte dramatique a-t-il tendance à perdre sa relative indépendance, et à se fondre davantage avec les autres systèmes du théâtre. Il présente donc des particularités par rapport aux autres écrits littéraires. En effet, si le texte est tout pour la poésie et le roman, au théâtre, il s'achève obligatoirement sur la scène où les personnages prennent la forme de personnes réelles. Cet achèvement caractérise profondément toute œuvre dramatique. C'est ce qu'on appelle la théâtralité.

3. La théâtralité⁵⁵

Ce qui caractérise l'œuvre dramatique, c'est d'abord qu'elle est destinée à la représentation par des acteurs devant des témoins qui sont des spectateurs. Ce n'est donc pas un texte fait pour être lu, mais pour accompagner une action qui sera représentée. La présence future de l'acteur obsède l'auteur dès qu'il commence son écriture, la représentation est inscrite dans la nature de l'œuvre - elle est à la fois sa finalité et son achèvement. L'œuvre dramatique est donc en constante attente du metteur en scène et des acteurs.

Une œuvre est naturellement théâtrale quand son auteur ne l'a pas écrite pour le lecteur, mais pour l'acteur qui parle et joue devant le public. Il recourt alors à tous les

⁵³ Molière et Shakespeare sont toujours à la tête du palmarès des auteurs les plus joués.

⁵⁴ Certains metteurs en scène commandent des traductions avec des critères précis, ce qui était le cas de *Timon d'Athènes* de Shakespeare, mis en scène par Peter Brook avec la traduction de Jean-Claude Carrière (cité comme exemple par J.-M. Déprats, " La traduction au carrefour des durées ", dans *l'Herne : Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, éd. de l'Herne, 1990).

⁵⁵ Nous nous appuyons sur les démonstrations de Michel Corvin dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Michel Corvin, Larousse) et de H. Gouhier dans le *Dictionnaire du théâtre* (Albin Michel et Encyclopedia Universalis, Paris, 1998, p758-764). Nous n'envisageons pas dans notre travail la conception du théâtre postmoderne qui remet en cause la quasi totalité du procédé traditionnel du théâtre occidental.

procédés nécessaires⁵⁶ pour que son texte réponde aux critères spécifiques de la scène. Sa lecture "ne s'accomplit pas indépendamment de la construction d'une scène imaginaire et de l'activation de processus mentaux [...] ordonnés dans un mouvement qui saisit le texte "en route" vers la scène"⁵⁷. Un bon dramaturge sait introduire du visuel et du charnel dans ses textes. Il sait créer une "langue gestuelle"⁵⁸.

Une œuvre est pleinement théâtrale quand elle implique harmonieusement, pour sa réalisation, la collaboration équilibrée et la convergence d'arts différents : l'art de jouer, les costumes, le décor, l'architecture, parfois la musique et même la danse. Dans cette collaboration, le principe d'économie est la règle, il n'y a pas de place pour ce qui n'est pas indispensable. Chaque art doit dire ce que les autres ne disent pas, ce que le mot ne sait pas exprimer est complété par une intonation, un geste ou un regard. L'entreprise théâtrale nécessite la participation de nombreux artistes, parmi lesquels le metteur en scène joue un rôle primordial.

Une œuvre est finalement théâtrale quand elle suscite le plaisir chez le public. Suivant l'esthétique aristotélicienne, le théâtre est un art où les acteurs imitent des actions des hommes en les exécutant sur la scène ; dans le même sens que "imitation", Nietzsche a trouvé les mots qui conviennent, il dit dans *"L'origine de la tragédie"* : *"L'enchantement de la métamorphose est la condition préalable de tout art dramatique"*⁵⁹. Cette volonté de métamorphose unit l'auteur, le comédien et le public. Et l'objet de cette imitation ou de cette métamorphose est la vie et les sentiments humains. *"L'art de l'homme de théâtre est de rester dans l'humain"*, et faire du théâtre, *"c'est provoquer une effusion unanime par un sentiment exclusif et commun"*⁶⁰. Brecht l'appelle l'*"effet d'identification"*⁶¹ quand le spectateur est incité à s'identifier aux personnages que les comédiens imitent. Effectivement, lorsque le monde représenté sur scène ressemble au monde réel, le spectateur se sent plus concerné, et s'émeut

⁵⁶ Voir le chapitre suivant sur les caractéristiques du langage dramatique.

⁵⁷ J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p.23.

⁵⁸ Notion développée par Brecht. D'après lui, une langue est gestuelle dès lors qu'elle repose sur le gestus : lorsqu'elle indique quelles attitudes précises l'homme qui parle adopte envers d'autres hommes. Voir Brecht, 1963, volume 1, p.462.

⁵⁹ Cité par H. Gouhier dans *Dictionnaire du théâtre*, 1998, p. 759.

⁶⁰ L. Jouvet, *Témoignage sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, p.85

⁶¹ Voir B. Brecht, 1963. Brecht critique la tradition théâtrale de l'Occident qui produit l'effet d'identification ; d'après lui, l'identification intégrale paralyse les facultés critiques du spectateur, en revanche, l'*"effet de distanciation"* est plus intéressant, le théâtre peut alors *"transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue"* (p.345).

facilement du destin des personnages.

Mais même ressemblant, le théâtre n'est pas la vie, et ce qui se passe sur la scène est imaginé, inventé, et fabriqué, le public en est bien conscient. La théâtralité d'une œuvre rend compte de cette distance entre le réel et le jeu, la distance qui sépare le public de la scène, et qui permet de le divertir⁶². Les histoires extraordinaires que connaît la scène n'ont que très peu de chance de se passer réellement. Les personnages nous ressemblent, mais ne sont jamais nous-mêmes : ils sont toujours plus beaux ou plus laids, plus gentils ou plus méchants, plus courageux ou plus hypocrites, plus intelligents ou plus stupides... C'est ainsi que nous pouvons admirer leur courage, rire de leur ridicule, pleurer de leur malheur, tout en restant en dehors.

La théâtralité, d'après Roland Barthes, c'est "une épaisseur de signes"⁶³, c'est aussi une "sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur"⁶⁴. Ce langage extérieur, la représentation, doit être impressionnant, hors du commun, loin de la banalité, bref, spectaculaire pour que le public puisse être impressionné. Selon Patrice Pavis⁶⁵, "la théâtralité est exagérément soulignée" lorsque l'œuvre produit un effet d'étrangeté "par son apparence inhabituelle et par la référence explicite à son caractère artificiel et artistique". C'est l'"effet de distanciation" que Brecht préfère à l'"effet d'identification". Son théâtre épique en opposition au théâtre traditionnel occidental, met en œuvre le procédé de la distanciation. Il s'agit de défaire l'illusion du vrai, et de marquer le caractère artificiel de la représentation. Le spectateur est ainsi placé devant la scène, il observe et étudie, sa conscience intellectuelle reste éveillée, et son sens critique activé.

Aux yeux de Brecht, le théâtre traditionnel chinois produit cet effet de distanciation⁶⁶. Il est clair que la théâtralité du théâtre traditionnel chinois ne repose pas sur l'imitation de la vie réelle, mais une transformation artistique et codifiée de la réalité. Au sommet de son développement, l'Opéra de Pékin, la forme représentante du théâtre traditionnel chinois, est un

⁶² Nous pensons que dans le théâtre traditionnel occidental, l'identification du spectateur aux personnages est partielle, en réalité, le spectateur est toujours conscient que l'action sur la scène n'est pas réelle.

⁶³ R. Barthes, 1964, p.258.

⁶⁴ Barthes, 1964, pp.41-42.

⁶⁵ Voir P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Paris 1987. Il renomme l'"effet de distanciation" de Brecht "effet d'étrangeté" pour désigner l'effet produit par l'œuvre quand l'objet montré est davantage critiqué qu'imité, quand il est déconstruit, mis à distance par son apparence inhabituelle et par la référence explicite à son caractère artificiel et artistique.

⁶⁶ Voir le chapitre 3 sur le théâtre chinois.

art populaire dont l'efficacité dépend beaucoup plus de la performance de l'acteur que de la qualité du texte, qui doit simplement répondre au besoin de la prosodie du chant (nous présenterons ceci plus en détail dans le chapitre sur le théâtre chinois). Ainsi hormis certaines œuvres anciennes, la plupart de pièces du théâtre traditionnel chinois ne revendiquent pas de valeur littéraire, n'ont pas de publication officielle, et n'existent que comme livret pour les troupes théâtrales.

Pendant que Brecht tente d'instaurer une nouvelle pratique du théâtre qui exalte la distance entre la scène et le public, indépendamment de lui, quelques auteurs d'après-guerre ont exploité dans leurs créations cette facette de la théâtralité. Ce qui explique l'efficacité de certaines œuvres qui optent pour un langage somptueux et poétique, un décor insolite ou d'autres exagérations de formes⁶⁷.

En résumé, ce qui permet à une œuvre dramatique d'être théâtrale, c'est avant tout la forme théâtrale, c'est dire que le texte dramatique a constamment recours aux nombreux moyens d'expression que fournit la scène, c'est dire aussi que le langage dramatique utilisé dans le texte répond aux exigences de la représentation.

Étant donné que la traduction d'œuvres dramatiques travaille sur le support écrit, nous allons traiter dans le prochain chapitre le problème du langage dramatique. En effet une analyse approfondie du langage dramatique nous semble indispensable pour mieux comprendre sa fonction et son fonctionnement, et voir ensuite comment on en recrée un nouveau dans le cadre de la traduction.

La théâtralité repose bien entendu aussi sur le contenu de l'œuvre, sans lequel le théâtre n'aurait pas de raison d'être, mais compte tenu du domaine de notre étude, il ne nous appartient pas de faire une recherche spécifique de celui-ci dans cette thèse. Nous nous limiterons donc à l'étude du langage dramatique.

⁶⁷ C'est la raison pour laquelle nous avons choisi en corpus, le *Balcon* de Jean Genet.

Chapitre 2 : Le langage dramatique : ses caractéristiques

Si nous disons que le théâtre est un art complet, composé de différentes formes artistiques indissociables, il n'est pas moins vrai que le théâtre relève avant tout du domaine de la parole, "*la parole en action. Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de toute chose écrite - mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous*"⁶⁸.

"Parole en action"⁶⁹, c'est sans doute le résumé le plus concis des caractéristiques du langage dramatique, c'est aussi autour de cette idée que nous allons développer notre étude sur le langage dramatique⁷⁰.

Une pièce de théâtre est d'abord un texte écrit, ce n'est donc pas une parole spontanée ; mais puisqu'il est destiné à être dit et joué, ce texte n'est pas non plus une pure écriture comme le roman ou la poésie. Le langage dramatique⁷¹ est le compromis du dit et de l'écrit.

Commençons par l'aspect oral du langage dramatique. Le texte dramatique lorsqu'il est représenté, prend la forme de paroles, c'est dire que les personnages parlent sur scène. La parole au théâtre comme dans la vie, est acte de communication. Elle est conditionnée par quatre éléments importants : le temps, la situation, l'action et le cadre, qui jouent un rôle encore plus fondamental au théâtre que dans la vie courante. En même temps, la parole s'unit avec ces divers éléments qui forment ensemble le langage dramatique.

Avant d'analyser le texte écrit, qui nous intéresse le plus dans nos démarches traductologiques, il nous paraît nécessaire d'aborder les éléments paraverbaux du langage dramatique.

⁶⁸ Cf. Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1949, p. 294.

⁶⁹ Nous prenons le sens saussurien du mot "parole", c'est-à-dire que la parole est un acte individuel, la manière personnelle et libre d'utiliser le système défini appartenant à une communauté linguistique qui est la langue. La parole est aussi un phénomène phonétique, ce qui l'oppose à l'écrit. Cette notion de "parole" est tout à fait essentielle quand on constate qu'en chinois le théâtre dans le style occidental est appelé littéralement "théâtre de la parole/ théâtre parlé", alors que l'opéra s'appelle "théâtre chanté", et la danse "théâtre dansé".

⁷⁰ Nous nous appuyons particulièrement sur l'ouvrage de Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, éd. "Quadrige", PUF, Paris, 2001 (1^{ère} parution en 1972 chez Armand Colin). Nous adoptons l'idée que "le langage dramatique est un compromis entre le dit et l'écrit", et employons de temps en temps les termes du "dit" et de l' "écrit" que nous jugeons pertinents pour remplacer le " langage parlé (oral) " et le " langage écrit ".

⁷¹ Le langage dramatique est certainement un système de signes complexe qui ne se limite pas aux seuls composants verbaux ; la gestuelle, la musique, le costume, etc. en font tous partie. Dans nos travaux, nous prenons le terme dans son sens de " verbal ", étant donné que c'est la partie verbale qui nous intéresse comme objet de traduction, nous nous contentons ici d'une brève démonstration sur les éléments paraverbaux afin de mieux exposer la tâche principale.

1. Les éléments paraverbaux du langage dramatique

Le langage dramatique est le composant essentiel du système complexe qu'est le théâtre. Voyons donc de quoi il dépend.

1.1 Le temps

Le dialogue dramatique, comme le dialogue ordinaire, s'insère dans le temps, c'est-à-dire dans la durée. Le dialogue ordinaire, spontané dans la nature, ne constitue pas un tout : le début et la fin ne sont pas définis, et il peut être interrompu fortuitement ou volontairement. Le dialogue du théâtre, au contraire, a une durée plutôt contraignante et cela s'entend de deux façons. D'abord, le spectateur est contraint par cette durée, il n'est pas libre comme les interlocuteurs du dialogue ordinaire, ni comme le lecteur de romans qui peut interrompre sa lecture ; cette durée impose aussi aux œuvres leurs formes respectives. C'est ainsi que l'auteur dramatique est moins libre que ceux qui écrivent des romans, car le texte dramatique, dès qu'il est représenté, impose d'être déclamé en un laps de temps déterminé. Chaque œuvre dramatique s'établit donc dans une durée idéale, qui est "*la somme de toutes les durées différentes des différents mouvements joués chacun dans le temps qui convient*"⁷². Ce n'est que si cette durée est respectée que le texte joué sera pleinement efficace.

Il y a également un temps dramatique. Il peut être exprimé de diverses manières, par le moyen verbal, mais aussi par l'organisation des scènes et le décor. C'est un temps à la fois réel (les pièces se déroulent dans une durée véritable) et représenté : c'est le temps d'une vie de personnages, le temps où beaucoup d'événements ont lieu, c'est en tout cas un autre temps où le spectateur échappe à la réalité. Aucun auteur dramatique ne veut se priver d'éveiller chez le spectateur le sentiment que le temps passe trop vite, qu'il serait trop tard pour sauver la situation, etc. Tout comme dans *Le Tartuffe*, devant la scène où Elmire tend un piège à Tartuffe pour réveiller son mari étourdi, quand Elmire s'efforce de prolonger son dialogue avec Tartuffe, alors qu'Orgon se cache sous la table et tarde à sortir, le spectateur vit ce temps et s'inquiète que la sortie d'Orgon n'arrive trop tard. Cette attente rend cette durée sensible et vivante, d'où toute sa valeur dramatique.

⁷² Larthomas, *Le Langage dramatique*, 2001, p 149.

1.2 La situation et l'action

"Parler, c'est s'extérioriser, c'est s'insérer dans tout un ensemble complexe, dans un mouvement perpétuel d'êtres et de choses où l'on décide de tenir sa place"⁷³, Pierre Larthomas nous explique qu'une parole actualisée est ce qui se dit à un moment donné et dans des circonstances précises, à un ou à des interlocuteurs déterminés. Nous appelons "situation" cet ensemble qui actualise la parole : les circonstances dans lesquelles se trouve le locuteur, le but qu'il veut atteindre, les dispositions de son esprit, la qualité de son interlocuteur, etc. Et parmi tous ces éléments, ce que nous sommes en train de faire commande, dans une grande mesure, notre parole. La parole est donc intimement liée à l'action⁷⁴.

Dans notre langage courant, un même mot ne signifie pas la même chose dans les situations différentes, ou quand il est accompagné de différentes actions. Lorsqu'il s'agit de théâtre, ces notions sont tout à fait essentielles. Le texte n'a de sens que par rapport à elles. Dans la pièce de Molière, Tartuffe a un langage différent lorsqu'il parle à Orgon et à Damis ; son discours diffère fondamentalement entre le moment où Orgon le prend pour directeur de conscience et celui où son hypocrisie est démasquée.

Ceci est plus frappant encore dans *Le Balcon* de Jean Genet. Les premiers tableaux⁷⁵ où l'on regarde les clients d'une maison close jouer leur rôle préféré sont des situations artificielles, conçues et mises en scène. Les changements de situation ne représentant pas une évolution logique ou prévue comme dans les pièces classiques, sont souvent brusques ; alors, guidé par la situation, le discours change rapidement. Dans le même rôle du Juge, quand la voleuse se montre humble, le propos du Juge est plein d'autorité et de menace, tandis que quand elle se fait odieuse, il la supplie comme un mendiant⁷⁶. En effet, la situation et l'action imposent au mot un style particulier et un sens très précis, et ce mot qui convient à la situation, à son tour, rend plus sensible au spectateur la nature de la situation et l'avancement de l'action. L'auteur dramatique doit être extrêmement attentif à ces influences réciproques qui

⁷³ Larthomas, 2001, p125.

⁷⁴ Nous adoptons ici le mot "action " dans son sens courant : ce que fait quelqu'un et par quoi il réalise une intention ou une impulsion (Dictionnaire Robert).

⁷⁵ Dans *Le Balcon*, l'auteur ne divise pas la pièce en actes et scènes, mais présente des tableaux.

⁷⁶ *Le Balcon*, deuxième tableau, p38-39.

existent constamment entre les éléments dans le langage dramatique.

Regardons de plus près "*Le Tartuffe*". Au début de la pièce, c'est la colère de Madame Pernelle qui, dès les premiers vers, donne au style sa tension. L'origine de sa colère étant le sujet même de la pièce, le personnage est conduit, de la façon la plus naturelle, à justifier son attitude. La violence de ses sentiments et sa personnalité font que sans aucune argumentation, ses propos sont marqués par des accidents du langage, remplis d'attaques directes, et accompagnés de gestes vigoureux.

1.3 Le décor

Si nous avons employé plus haut le terme de "cadre" comme un des éléments qui conditionnent la parole en général, le "décor" ici vise plus précisément le lieu du théâtre. Il s'agit de l'ensemble d'éléments matériels plus ou moins adroitement agencés pour produire un certain effet : décoration, costume, meubles, accessoires, éclairages, etc. ; la musique ou le bruit constituent le décor sonore.

On trouve très peu de description de décor chez Molière, or de nombreuses études montrent que l'auteur classique imagine d'abord avec plus ou moins de précision le cadre où évoluent ses personnages, une place publique, un salon bourgeois, ou une forêt, puis il écrit sa pièce en conséquence. En effet, le texte est né de cette imagination de décor, et en retour, c'est à travers le texte que le metteur en scène arrive à concevoir le décor réel tel qu'on le voit sur scène. Le texte peut aussi permettre au spectateur de percevoir le cadre de l'histoire malgré la simplicité du décor sur scène. Encore une fois, l'influence est réciproque.

Chez des auteurs modernes, le décor joue parfois un rôle fondamental. Dans "*Le Balcon*" de Genet, le décor prend alors une importance considérable, et les rapports entre les accessoires et le texte, les costumes et les êtres, la décoration et l'événement sont très étroits : les costumes commandent les attitudes ; les accessoires commandent les actions ; la décoration décide du destin de l'homme...D'ailleurs le titre de la pièce, "*le Balcon*", est justement le cadre global - le lieu (un bordel) où l'homme, aidé par les costumes et les accessoires (miroirs), réalise ses fantasmes et ses obsessions les plus audacieux, et tout le dialogue dramatique s'organise autour de ces objets.

Le décor semble représenter une sacristie, formée de trois paravents de satin, rouge sang.

Dans le paravent du fond une porte est ménagée.

Au-dessus un énorme crucifix espagnol, dessiné en trompe l'œil.

Sur la paroi de droite un miroir – dont le cadre est doré et sculpté – reflète un lit défait qui, si la pièce était disposée logiquement, se trouverait dans la salle, aux premiers fauteuils d'orchestre.

[...]

Sur le fauteuil un pantalon noir, une chemise, un veston.

Voici une partie de la description du décor au premier tableau du *Balcon*. Visible est le souci de rendre manifeste l'artificiel du spectacle. Aucun détail n'étant négligé, le spectateur est dès lors amené à considérer de la même façon le décor et les personnages.

1.4 Le geste

La parole s'accompagne toujours de gestes, ce qui est un fait que l'on peut constater sans aucun effort dans la vie, le mot "geste" désignant les mouvements visibles produits par le corps humain qui incluent les jeux de physionomie, les attitudes, les déplacements et les contacts. Un geste peut signifier plus que la parole, dire le contraire de la parole, ou compléter la parole, ou aussi ne pas jouer de rôle. Il y a des gestes que nous ne remarquons pas chez notre interlocuteur s'ils n'ont pas de rapport direct avec les paroles, alors qu'au théâtre l'attention du spectateur sur l'acteur est si vive que chacun de ses gestes prend une valeur particulière pour la compréhension de l'œuvre.

Molière, comme d'autres auteurs classiques, donne peu d'indications de gestes. Les metteurs en scène et les acteurs sont obligés de définir, à chaque instant, les attitudes et les mouvements. Or ce manque d'indication n'amène pas systématiquement ceux-là à des choix aléatoires, car le bon texte dramatique est toujours gestuel, suggérant des gestes appropriés. Louis Jovet nous dit dans son *Témoignage sur le théâtre* que, "[...] pour monter une œuvre de Molière, nous devons écarter l'explication préalable de nos devanciers après l'avoir sollicitée. Si, d'un interprète à l'autre, un geste se retrouve, une attitude réparaît, ce n'est pas reprise mais réinvention : à chaque fois, ils sont nés de la vertu du texte."⁷⁷

Bertolt Brecht a développé la notion du "gestus" dans ses écrits théoriques⁷⁸. D'après

⁷⁷ L. Jovet, *Témoignage sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, p.20

⁷⁸ Voir Brecht, 1963, Volume 2, p 95.

lui, le gestus, est "tout un complexe de gestes isolés les plus divers joints à des propos, qui est à la base d'un processus interhumain isolable et qui concerne l'attitude d'ensemble de tous ceux qui prennent part à ce processus[...]. Un gestus désigne les rapports entre les hommes." Il dit aussi dans le Volume 1 du même ouvrage ⁷⁹: "une langue est gestuelle dès lors qu'elle repose sur le gestus: lorsqu'elle indique quelles attitudes précises l'homme qui parle adopte envers d'autres hommes."

Pas plus que le décor, Molière n'indique le geste. Regardons cependant ce petit passage tiré du *Tartuffe* (Vers 859-868, Actes III, scène II) pour voir à quel point le texte de Molière est lui-même gestuel :

Tartuffe, il tire un mouchoir de sa poche.

Ah ! Mon dieu, je vous prie,

Avant que de parler, prenez-moi ce mouchoir.

Dorine

Comment ?

Tartuffe

Couvrez ce sein que je ne saurais voir.

Par de pareils objets les âmes sont blessées,

Et cela fait venir de coupables pensées.

Dorine

Vous êtes donc bien tendre à la tentation,

Et la chair sur vos sens fait grande impression!

Certes, je ne sais pas quelle chaleur vous monte,

Mais à convoiter, moi, je ne suis point si prompte,

Et je vous verrais nu du haut jusques en bas

Que toute votre peau ne me tenterait pas.

Molière indique juste le geste de Tartuffe qui tire un mouchoir de sa poche ; puis, sans indication, les répliques nous font non seulement visualiser l'attitude de Tartuffe devant Dorine, mais nous permettent de voir, tout naturellement, Tartuffe tendre son mouchoir à Dorine ; et celle-ci, provocatrice, au lieu de le prendre, se moquer de l'imposteur, en se

⁷⁹ Brecht, 1963, Volume I, p.462

décolletant davantage pour laisser plus de poitrine à la vue de Tartuffe.

Les auteurs modernes ont tendance à indiquer davantage de gestes, ayant l'intention de les mettre plus en valeur en complément du texte. Certains, ne voulant pas de naturel et de réaliste dans leurs pièces, attachent une importance majeure à l'indication de gestes et d'attitudes afin de montrer l'exagération et l'artifice. Ainsi Jean Genet fournit-il des exemples remarquables dans *Le Balcon*.

*Le Général*⁸⁰, il a pris la badine :

"Oui, mais d'abord, à genoux ! A genoux ! Allons, allons, plie tes jarrets, plie..."

La fille se cabre, fait entendre un hennissement de plaisir et s'agenouille comme un cheval de cirque, devant le Général.

Dans la pièce de Genet, le geste comme le décor, en égalité avec la partie verbale, constituent un composant essentiel de son monde d'artifice.

1.5 La prosodie⁸¹

Nous pensons justifié d'évoquer le problème de la prosodie comme un des éléments paraverbaux du langage dramatique, car même si l'auteur, à l'aide de la ponctuation, fait connaître l'intonation (un aspect de la prosodie) de la réplique comme il l'a imaginée, la prosodie est plus ou moins extérieure au texte mais joue un rôle décisif pour sa représentation.

Les faits prosodiques sont nombreux. Certains liés aux intonations, à l'accentuation, ou aux coupes, sont de plus en plus indiqués par l'auteur dramatique contemporain. D'autres liés au tempo, au souffle, au timbre de voix, etc., dépendent plutôt de l'interprétation du comédien. De ce fait les interprétations différentes d'une même pièce apportent toujours de la nouveauté.

En réalité la prosodie, conjointement avec les gestes, la situation et l'action, chargés d'affectivité, éclaire le texte et permet à l'œuvre de produire des effets.

C'est des rapports réciproques de ces éléments paraverbaux et surtout de leur union avec le texte que naît l'œuvre dramatique. Le texte, dans une certaine mesure, les conditionne,

⁸⁰ Le texte en italique indique les gestes. Troisième tableau, *Le Balcon*, p. 45.

⁸¹ La brièveté de cette partie ne met en aucun cas en cause l'importance que représente le sujet. Si nous avons renoncé à démontrer davantage, c'est parce que la prosodie relativement peu indiquée par l'auteur dans le texte, relève surtout du jeu de scène qui ne fait pas partie de notre recherche.

mais en même temps ils donnent au texte toute sa valeur ; avec lui, parfois même sans lui, ils signifient, et beaucoup plus au théâtre que dans la vie. "*Tout est langage au théâtre*", écrit Ionesco⁸², "*les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même, car tout sert à exprimer, à signifier. Tout n'est que langage*".

En raison du nombre de ces éléments et de la multiplicité de leurs rapports, chaque œuvre, chaque scène d'une œuvre et chaque réplique d'une scène deviennent problématiques : pour l'auteur d'abord, qui doit penser à tout - à toutes les possibilités que lui offre l'ensemble sans cesse différent de ces éléments ; pour le metteur en scène ensuite (avec les comédiens) qui a à sa disposition, le texte et tous les moyens techniques plus ou moins extérieurs à l'œuvre ; pour le spectateur enfin qui doit avoir une certaine expérience du théâtre pour apprécier l'œuvre avec tout ce qui est présenté sur scène ; mais également pour le lecteur, si cela se trouve, qui doit imaginer ce que le texte suppose mais ne dit pas. Si l'on ajoute ici le traducteur comme un autre protagoniste impliqué dans le processus prolongé de la vie de l'œuvre dramatique, il est d'abord le lecteur véritable, ensuite le metteur en scène virtuel, et à la fin l'auteur restreint⁸³.

2. Les éléments verbaux du langage dramatique

Nous avons fait remarquer que les grands textes classiques sont accompagnés d'indications assez pauvres. Mais cela n'a pas empêché les hommes de théâtre, durant des siècles, de les mettre en scène. Car ces textes suggèrent, au lieu d'indiquer, l'emploi des éléments paraverbaux ; ainsi quand les indications sont ambiguës, les textes sont plus ouverts. Ce qui montre que l'on peut jouer *Le Tartuffe* de manières fort différentes.

Finalement, le grand théâtre, c'est avant tout un "texte", qui, lié aux actions, placé en situation et prononcé avec art, rend le drame efficace. Tous les éléments que l'on vient de citer ne sont là qu'au service du texte.

L'auteur, pour composer ce texte, peut choisir un langage parfait, sans bavures, ou utiliser plus ou moins adroitement les accidents ou les erreurs qui sont ceux de la conversation courante. Il peut aussi prendre ses distances à l'égard du dialogue ordinaire en le déformant.

⁸² *Notes et contrenotes*, cité par Larthomas, 2001, p. 169.

⁸³ Nous développerons ces idées plus en profondeur dans les chapitres suivants.

Un bon langage dramatique peut être très proche du langage parlé ou du langage écrit, il ne se confond jamais avec eux. En réalité, si cette confusion se produit, l'œuvre perd toute efficacité.

2.1 Langage parlé et langage écrit

La distinction entre le langage parlé et le langage écrit existe dans toutes les langues, mais il est difficile d'en tracer une frontière nette sur le plan linguistique ; peut-être convient-il de souligner les oppositions par rapport aux éléments qui les conditionnent.

S'agissant du langage parlé, le temps est partagé par l'émetteur et le récepteur, qui vivent dans la même durée. Le texte écrit concerne plusieurs temps : le temps où il est écrit, le temps où il est lu, et le temps fictif de l'intrigue. Le langage parlé n'existe qu'en fonction de la situation des interlocuteurs dont les réactions sont toujours présentes ; le langage écrit vit dans une situation artificiellement créée. Pressé par le temps, le langage parlé est souvent imparfait, donc se rectifie sans cesse et s'éclaircit par les gestes et la prosodie. Le texte écrit est donné rectifié, et s'accompagne parfois de notes qui complètent certains points.

Compte tenu de ces différences, il semble logique que nous n'adoptions pas la même attitude, ni n'utilisons les mêmes procédés quand nous parlons et quand nous écrivons. Voilà le problème qui se pose à l'auteur dramatique : il écrit son texte, il est donc d'abord écrivain qui manie le langage écrit ; mais s'il n'y prend pas garde, son langage devient trop réfléchi, son œuvre risquerait de ne pas être efficace sur la scène. Car, nous l'avons vu plus haut, le texte dramatique, tout en étant différent du langage parlé, est régi dans une large mesure par les règles qui sont proches des siennes. Cette caractéristique est cruciale pour le traducteur, qui a, lui aussi, un texte écrit à produire. S'il ne tient pas compte de la destination orale de son texte final, la traduction ne pourra répondre aux exigences du théâtre.

Toutefois, nous ne devons pas, en insistant sur son côté oral, négliger que ce texte est écrit avant tout. En fait, il faut toujours nous rappeler que le langage dramatique est un subtil compromis entre le langage parlé et le langage écrit. Voyons maintenant comment le langage théâtral ressortit au langage écrit.

2.2 Écriture - intentions esthétiques

Nous avons remarqué que la notion du temps, dans une certaine mesure, décide de la

simplicité du langage parlé par rapport au langage écrit. Aussi dans la vie quotidienne, la société exige-t-elle de l'homme de parler simplement, sinon on lui reprocherait d'être prétentieux. En général, nous essayons de nous faire comprendre le plus rapidement possible ; et pour cela, nous ne cherchons pas des mots exubérants ou des expressions originales. Le texte dramatique est sur ce point tout à fait différent : l'auteur a le temps d'entreprendre un choix de style, il s'efforce d'éviter les répétitions et les expressions banales, et ajoute à son texte une valeur esthétique. En plus, les réactions de son futur public ne sont pas les mêmes que celles d'un simple interlocuteur, et celui-là s'attend à quelque chose de nouveau, de surprenant.

*"Il n'y a pas d'in vraisemblance, dès que la vraisemblance n'est plus cherchée"*⁸⁴, le vrai peut quelquefois ne pas être vraisemblable, et l'in vraisemblable peut être senti comme vrai. Des auteurs peu soucieux du réalisme, ne voulant pas se priver des ressources de langage écrit, ont créé des œuvres très poétiques, qui, mises à l'épreuve de la scène, s'avèrent dramatiquement efficaces. En fait, en ce qui concerne le style, le réalisme peut être dépassé et même doit l'être si l'on veut que le dialogue dramatique soit pleinement efficace.

L'exemple le plus connu du langage poétique dans l'œuvre dramatique est sans doute celui de Paul Claudel. Son exubérance verbale montre que l'emploi des termes les plus étranges ne signifie pas l'in vraisemblance, et le public est prêt à les accepter, à condition que ces termes soient mis en situation et que la construction syntaxique qui les rassemble ait les qualités nécessaires, donc soit suffisamment rythmée ou même musicale. Bien que le théâtre de Genet n'ait rien de commun avec celui de Claudel, ce constat sur le langage poétique est tout de même valable pour lui aussi. Son langage somptueux et poétique, mis dans des situations extravagantes et accompagné de décor magnifique, donne à son œuvre une efficacité particulière.

Encore une fois, la parole prononcée par les comédiens sur la scène n'a rien de spontané, tout est réfléchi et minutieusement calculé. Quand le traducteur tâche de trouver un langage qui soit facilement prononçable et compréhensible, il lui faut cependant veiller à ne pas tomber dans l'excès : le langage dramatique ne peut pas s'identifier au langage courant, même s'il présente des ressemblances avec celui-ci. Pour cela, l'auteur dramatique a recours à quelques procédés dans la création de son œuvre.

⁸⁴ Alain, *Système des beaux-arts*, livre V, chap. 1^{er}, Paris, N. R. F., 1963.

2.2.1. L'usage esthétique et la transformation du langage parlé

Si le réalisme n'est pas du tout un souci dans la création de certains auteurs, la tradition du théâtre occidental depuis la Grèce ancienne prône le naturel et l'imitation de la vie. Un langage parfait peut être acceptable pour le spectateur, mais l'auteur accorde souvent dans son œuvre une place aux défauts du langage qui sont fréquents dans notre parole courante. L'utilisation de ces défauts bien calculée non seulement produit le naturel, mais également renforce l'effet comique ou l'expression des émotions (passion, colère, peur...).

Nous pouvons citer un passage du *Tartuffe* comme exemple typique : dans la scène 2 de l'acte II, Orgon entreprend une conversation avec sa fille Mariane pour parler de son plan de la marier à Tartuffe ; la servante Dorine, observant à côté, interrompt Orgon, l'empêchant de poursuivre (Vers 559-562):

Orgon

Sans être damoiseau,

Tartuffe est fait de sorte...

Dorine

Oui, c'est un beau museau !

Orgon

Que, quand tu n'aurais même aucune sympathie

Pour tous les autres dons...

(Il se tourne devant elle et la regarde, les bras croisés.)

Dorine

La voilà bien lotie ! [...]

Ici ce sont des effets d'interruption mis en place par l'auteur. Il s'agit d'un accident de langage⁸⁵ puisque le locuteur n'a pas la possibilité de terminer sa phrase à cause de la réaction de son interlocuteur, cet accident étant, dans la vie, si fréquent qu'il finit par ne plus être accidentel. De ce fait, nous pouvons croire que tout dialogue dramatique qui s'en trouve dépourvu devient vite artificiel. Une autre raison n'est pas moins importante : l'action théâtrale

⁸⁵ Larthomas a fait tout un inventaire d'accidents de langage repérés dans de nombreux textes dramatiques, du bredouillement au lapsus, des fautes de vocabulaire à l'absence de compréhension de l'interlocuteur, etc. 2001, pp. 223-227.

décrit le plus souvent une crise, ce qui suppose chez les personnages des passions ardentes ; l'interruption, au théâtre comme dans la vie, trahit et traduit cette véhémence des passions. Enfin l'interruption est très efficace : non seulement elle permet d'obtenir des effets ou tragiques ou comiques par une opposition plus nette des répliques, mais encore elle permet une économie verbale au profit du mouvement.

Il y a aussi les phrases volontairement inachevées qui sont signes d'hésitation ou de réflexion dans notre conversation quotidienne. Les auteurs dramatiques les utilisent souvent pour que leurs personnages et les situations soient plus vraisemblables et authentiques. Si l'on constate que les défauts ou accidents de langage dans la vie ne sont pas intentionnels, il est clair que l'auteur dramatique leur attribue toujours une fonction dans l'œuvre. Selon Larthomas, ces accidents de langage "*apparaissent comme des éléments imprévus*"⁸⁶, et surprennent le spectateur. Quelque soit la nature spécifique de chaque défaut, il met en valeur le texte, la situation et les personnages, etc. Son emploi est volontaire, réfléchi ; devenu effet de style, il est doué d'une efficacité dramatique. Le traducteur doit être conscient de l'intentionnalité de tous ces défauts du langage et ne pas les omettre.

Il existe des situations que l'on peut observer dans la vie, où la communication est difficile à établir quand les interlocuteurs, pour des raisons diverses, ne s'intéressent pas à la réaction de l'autre et insistent sur leurs propos respectifs. L'auteur dramatique peut en tirer parti et puis les pousser à l'extrême : alors les répliques n'ont plus de rapports entre elles, ni avec la situation. Elles s'éloignent définitivement de notre langage courant et les mots sont prononcés sans préoccupation de communication. Nous pouvons appeler cette utilisation du langage une déformation du langage, puisque les paroles ne suivent plus une idée cohérente ou une pensée logique. Dans ces cas, les personnages ne parlent pas comme nous, et l'imitation de la vie cède la place à l'artificiel. Cet artifice impressionne le spectateur, donne un sens particulier au texte et apporte souvent une grande valeur dramatique.

Le passage suivant extrait du septième tableau du *Balcon* nous paraît intéressant sur le point que nous venons d'explicitier. L'Envoyé de la cour arrivé au *Balcon*, la maison d'illusion de madame Irma au cours d'une révolte populaire, les autres lui demandent la situation de la Reine.

Le Chef de la Police : Mais la Reine ?

⁸⁶ Larthomas, 2001, p. 231.

L'Envoyé, sur un ton très léger : Elle brode. Un moment elle a eu l'idée de soigner les blessés. Mais on lui a représenté que le Trône étant menacé, elle devait porter à l'extrême les prérogatives royales.

[...]

Irma : La Reine s'amuse ?

L'Envoyé : Sa Majesté s'emploie à devenir tout entière ce qu'elle doit être : la Reine.[...]

[...]

Irma : Voulez-vous dire qu'elle ne brode pas ?

L'Envoyé : Je veux dire que le Reine brode et qu'elle ne brode pas. Elle se cure les trous de nez, examine la crotte extirpée, et se recouche. Ensuite, elle essuie la vaisselle.

Toute cette série de propos complètement insensés renforce l'idée de l'équivoque qui est plus ou moins la marque de l'œuvre. Le spectateur, au lieu de se préoccuper du sort de la Reine comme il aurait fait devant une pièce traditionnelle, ressent une sorte de désengagement vis-à-vis de ce qui se passe sur la scène. Ainsi l'efficacité dramatique ne vient-elle pas du naturel, mais de la distance entre la vie et le théâtre.

L'œuvre de Genet comme celles de ses contemporains classés dans "le Théâtre de l'absurde" nous révèle les tentatives les plus audacieuses à propos de l'usage des éléments verbaux. Chez eux les mots ne servent plus à la communication entre les personnages - le langage n'est plus le moyen d'expression au service du sujet parlant, mais comme le décor et le geste, il devient lui-même personnage, et tout vise à agir sur le public, à créer cet effet d'équivoque, et à briser son illusion de s'identifier.

La traduction d'un langage équivoque et insensé ne va pas de soi. En fait, plus le texte est ambigu, plus la tentation guette le traducteur d'y mettre de la lumière. Or, la tentative pourrait porter atteinte au style de l'œuvre originale. Il est ainsi indispensable de savoir faire l'analyse profonde du langage dramatique pour comprendre l'utilisation des procédés spécifiques de l'auteur dramatique, sans laquelle le traducteur ne parvient pas à l'interprétation optimale de l'œuvre.

2.2.2. L'enchaînement

Nous constatons que dans notre conversation quotidienne, il y a souvent des moments de silence où les interlocuteurs n'ont rien à se dire, puis ils relancent la conversation sur un autre thème sans aucun rapport avec le précédent ; ou ils parlent de plusieurs sujets en même temps et passent "du coq à l'âne" sans se préoccuper de l'enchaînement. Cela signifie que cette

conversation improvisée de la vie courante n'a pas de souci esthétique ; le langage dramatique au contraire, pour des raisons esthétiques, doit être bien enchaîné. Le bon enchaînement d'une pièce se réalise par l'utilisation de trois éléments qui sont les paroles, les gestes et les silences, étant donné, bien entendu, que le théâtre ne se limite pas qu'aux moyens verbaux.

Puisque nous nous intéressons surtout, dans nos recherches traductologiques, aux moyens verbaux que l'auteur met en place, nous voudrions ici montrer un exemple tiré du *Tartuffe*, simple mais révélateur, de ce qu'il n'y a pas de détail insignifiant pour le traducteur et que seule l'analyse minutieuse du texte permet de trouver un langage dramatique équivalent. Voyons la répétition d'un mot : il s'agit du dialogue entre Mariane et sa suivante Dorine suite à l'annonce par son père de l'intention de la marier à Tartuffe. Dorine reproche à Mariane de ne pas être plus ferme devant son père⁸⁷ :

Mariane

[...]

Et veux-tu que mes feux par le monde étalés...

Traduction de Li Jianwu⁸⁸ :

难道你愿意我在社会上丢人..... ? (littéralement en français : Est-ce que tu veux que je perde ma bonne réputation devant la société ...?)

Dorine

Non, non, je ne veux rien. Je vois que vous voulez

Être à monsieur Tartuffe, [...]

Traduction de Li Jianwu :

不，不，我什么也不愿意。我看你倒是愿意嫁给达尔杜弗先生当太太。

(littéralement en français : Non, non, je ne veux rien. Je vois que tu veux être épouse de monsieur Tartuffe...)

L'enchaînement des deux répliques se réalise par la répétition du verbe "vouloir". Pourtant "vouloir" est un verbe tellement banal que nous ne faisons pas forcément attention à son existence une fois le sens de la phrase capté. Si nous ne nous rendions pas compte du rôle qu'il joue dans la connexion des deux répliques, l'enchaînement risquerait de ne plus être sensible dans la traduction. Ici les répliques traduites créent un enchaînement identique à

⁸⁷ *Le Tartuffe*, Acte II, scène 3, p. 66.

⁸⁸ Li Jianwu, 1992, p. 208.

l'original en employant et répétant le verbe "愿意", et la répétition est d'autant plus perceptible que la langue chinoise ne conjugue pas les verbes.

La répétition peut également se faire au niveau de la syntaxe, c'est-à-dire que les répliques qui se suivent prennent la même syntaxe. Là aussi, le traducteur doit être vigilant : il ne s'agit pas de copier la syntaxe de l'original (ce qui est parfois possible), mais de traduire les répliques en utilisant une syntaxe équivalente. Les autres procédés d'enchaînement auxquels les auteurs ont recours sont variés : interruption, interrogation, etc. Dans la mesure où le sens est compris par le traducteur, celui-ci parvient en général à rendre l'enchaînement.

2.2.3. L'unité de ton

L'auteur dramatique observe sans doute que dans la vie, bien que les hommes parlent librement, sur des sujets disparates, leurs propos affichent malgré eux une norme, ou un niveau de langue ; celui qui veut surprendre avec une parole différente de celle des autres n'est pas toujours apprécié.

Les critères sociaux qui règlent notre langage quotidien existent également au théâtre. Le dialogue dramatique suppose et crée à la fois des relations particulières entre les personnages qui s'expriment de telle ou telle façon ; mais ce dialogue est fait avant tout pour un public qui le reçoit et, très souvent, le juge selon ses critères sociaux et certains critères esthétiques. Il est donc nécessaire qu'il y ait une sorte d'unité de ton.

Des études sur la réception de Shakespeare en France nous montrent que l'absence de l'unité de ton ainsi que le disparate du style ont été pendant longtemps l'obstacle principal de son succès en France et ont donné lieu à de multiples adaptations. En effet, au théâtre traditionnel, les éléments différents forment un "tout", et le spectateur ne les sépare pas, d'autant plus qu'il vit la pièce. Le langage est donc fondu dans cet ensemble, selon Larthomas, *"dans ses suprêmes réussites, c'est un langage dont on oublie qu'il est langage, [...] qu'on finit par ne plus voir ; il devient transparent, dans la mesure où aucune rupture de ton ne fait obstacle à cette transparence"*⁸⁹. Voilà pourquoi les ruptures de ton ne sont acceptables que lorsque la situation, l'action ou la psychologie du personnage légitiment la rupture ; dans le cas contraire, le changement de ton brise ce "tout" et l'attention du spectateur se porte

⁸⁹ Larthomas, 2001, p. 306.

brusquement sur le langage.

Néanmoins, ce critère doit être relativisé car bon nombre d'auteurs dramatiques modernes tentent de remettre en question la relation entre la scène et le public en réfléchissant au rôle des éléments verbaux dans la création théâtrale⁹⁰. Le théâtre de Genet, comme celui de ses contemporains de la mouvance du théâtre de l'absurde, ne veut pas inciter le public à vivre la pièce, mais à réfléchir sur elle. Leur langage veut attirer l'attention, et c'est ainsi que Genet mélange l'argot le plus grossier à des tournures extrêmement poétiques. Cependant, une certaine unité de ton est tout de même observée, puisque son langage est constamment poétique et que l'aspect équivoque est permanent.

Le traducteur doit être sensible à cette caractéristique du langage dramatique. Si une pièce classique et une pièce moderne ne présentent pas la même problématique pour lui au moment de la reformulation, le travail d'analyse du langage de l'original devrait être effectué avec la même rigueur.

2.2.4. Le rythme

Le rythme, nous sommes d'accord avec Larthomas, est le résultat de la recherche esthétique, essentiel pour distinguer le langage dramatique du langage quotidien⁹¹.

La répétition qui engendre l'alternance et la périodicité produit le rythme. L'objet de la répétition est souvent le signifiant - les éléments de sons (voyelles ou consonnes), les mots, la distribution des accents, les syntagmes, les syntaxes, et les rimes, etc., mais également la même idée (le signifié). Pourtant la répétition à elle seule n'est pas le rythme, il est assuré par la succession et la perception⁹², et il est uni au nombre et au tempo⁹³. Le langage des grands

⁹⁰ Ici nous pensons bien entendu à la théorie de Brecht et à des auteurs modernes qui mettent en cause le théâtre traditionnel. Voir notre démonstration sur "l'effet d'identification" au chapitre précédent.

⁹¹ Nous nous appuyons principalement sur l'idée développée par Larthomas dans *Le Langage dramatique*, tout en étant consciente que le mot prête à de nombreux débats. Par exemple, pour Gérard Dessons et Henri Meschonnic, le rythme a une étendue beaucoup plus large, et ne relève pas que du domaine de la forme ; il est l'organisation du sens dans le discours ; le discours quotidien a aussi son rythme. (Voir *Traité du rythme*, Dunod, 1998.) Voir aussi dans Partie II, chapitre 2, " Les théories de la traduction et la traduction littéraire ", où nous présentons la théorie de Meschonnic pour une traduction du rythme.

⁹² Voir l'entrée "Rythme" dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis, nouvelle édition augmentée, Albin Michel, Paris, 2001.

⁹³ D'après Larthomas, le nombre " traite essentiellement de la longueur des différents membres de phrases et des effets que produit leur juxtaposition ", et le tempo désigne " la plus ou moins grande rapidité à laquelle une scène doit être jouée ". 2001, pp. 311-312, et p. 72.

auteurs dramatiques est toujours rythmé. Le rythme chez Molière est à tous les niveaux : non seulement chaque phrase, mais toutes les répliques, les groupes de répliques, et même les scènes sont rythmés. Selon Larthomas, Molière a bien vu que, si l'on veut rythmer efficacement le langage, il faut répéter "*un nombre de fois suffisant, toujours sous la même forme, et à intervalles suffisamment rapprochés pour que l'effet soit sensible*"⁹⁴ ; et il a utilisé avec le plus de vigueur et en même temps le plus de subtilité les nombreux effets rythmiques. De plus, le vers classique rimé crée naturellement un rythme et une musicalité agréable.

Ce problème de rythme est d'autant plus important qu'il est, au théâtre, intimement lié à la prosodie et aux gestes. De ce fait, une multiplicité de rythmes qui s'accordent créent le mouvement, agissent physiquement sur le spectateur, et rendent la pièce puissante.

Le texte de Genet pousse à l'extrême l'usage du rythme, qui constitue finalement un des éléments clé de son succès. En multipliant le nombre de rythmes, son langage s'éloigne catégoriquement du langage quotidien, et devient poésie.

Par rapport aux autres éléments verbaux présentés plus haut, le rythme est certainement le plus délicat et le moins technique. Et surtout, s'agissant de la traduction, le même rythme ne peut être transféré dans une autre langue, puisqu'il ressort davantage du domaine acoustique qui est d'une grande variété d'une langue à l'autre. C'est dire que pour faire la traduction d'un texte dramatique rythmé, l'analyse de l'original est loin d'être suffisante et une bonne maîtrise du langage dramatique de la culture d'arrivée est primordiale. Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre sur la traduction de textes dramatiques.

En attendant, nous pensons utile de citer un exemple pour illustrer la notion de rythme dans le texte du théâtre. Il s'agit ici de deux répliques tirées du sixième tableau du *Balcon*⁹⁵. Contrairement aux autres exemples cités, nous jugeons insuffisant pour celui-là, de ne présenter que la traduction littérale du texte chinois, qui ne pourrait, à notre avis, montrer à nos lecteurs ne connaissant pas la langue chinoise la rythmique de la traduction de Shen Lin ; ainsi avons-nous décidé de transcrire en même temps ces deux répliques du texte chinois en "pinyin"- le système de transcription phonétique en alphabet occidental des caractères chinois - afin que les non-sinophones puissent observer, ne serait-ce que juste un peu, l'effet de répétition des éléments acoustiques, sachant que l'alternance des tons en chinois reste

⁹⁴ P. Larthomas, 2001, p. 315.

⁹⁵ Genet, 1999, p. 97.

indémontrable.

Original :

Chantal : [...] Et ta douceur et ta tendresse sont telles qu'elles te rendent léger comme un lambeau de tulle, subtil comme un flocon de brume, aérien comme un caprice. Tes muscles épais, tes bras, tes cuisses, tes mains sont plus irréels que le passage du jour à la nuit. Tu m'enveloppes et je te contiens.

Traduction de Shen Lin :

你的甜蜜和温柔让你变得像纱一样轻，像雾一样薄，像幻想一样缥缈。你厚实的肌肉，你的两臂，你的大腿，你的双手，像白日溶入黑夜一样不可捉摸。你吞噬了我，我又包容了你。(littéralement : Tes douceur et tendresse te rendent léger comme le tulle, subtil comme la brume, irréel comme le songe. Tes muscles épais, tes bras, tes cuisses, tes mains, sont insaisissables comme le jour se fond dans la nuit. Tu me dévores et je te contiens.)

Transcription en Pinyin : nide tianmi he wenrou rangni biande xiang sha yiyang qing, xiang wu yiyang bao, xiang huanxiang yiyang piaomiao. Ni houshi de jirou, nide liangbi, nide datui, nide shuangshou, xiang bairi rongru heiye yiyang bukezhuomo. Ni tunshi le wo, wo you baorong le ni.

Original :

Roger : [...] Ta douceur et ta tendresse sont telles qu'elles te rendent sévère comme une leçon, dure comme la faim, inflexible comme un glaçon. Tes seins, ta peau, tes cheveux sont plus réels que la certitude de midi. Tu m'enveloppes et je te contiens.

Traduction de Shen Lin :

你的甜蜜和温柔让你变得像课本一样严肃，像饥饿一样无情，像冰雪一样不可通融。你的乳房，你的肌肤，你的头发，像正午的太阳一样明朗。你吞噬了我，我又包容了你。(littéralement : Tes douceur et tendresse te rendent sévère comme un manuel de l'éducation, dure comme la faim, inflexible comme la glace. Tes seins, ta peau, tes cheveux, sont clairs comme le soleil de midi. Tu me dévores et je te contiens.)

Transcription en Pinyin : nide tianmi he wenrou rangni biande xiang keben yiyang yansu, xiang ji-e yiyang wuqing, xiang bingxue yiyang buketongrong. Nide rufang, nide jifu, nide toufa, xiang zhengwu de taiyang yiyang minglang. Ni tunshi le wo, wo you baorong le ni.

Ces répliques de l'original sont remplies de rythmes à tous les niveaux. La symétrie de

deux répliques, la répétition de la même syntaxe, des mots, des phonèmes etc., rendent le passage poétique, beau à prononcer et à écouter. Il est facile de constater que les répétitions de mots, de syntaxe et de phrases se retrouvent dans la traduction, et que le traducteur essaye de rester presque littéral pour conserver les mêmes images métaphoriques ; il n'a pourtant pas hésité, quand les images deviennent difficiles à concrétiser ("aérien comme un caprice" et "plus réels que la certitude de midi"), de chercher ailleurs de sorte que le rythme soit maintenu.

2.2.5. Les effets

Nous avons dit que par rapport à notre parole quotidienne, les paroles dramatiques n'ont rien de spontané, et que l'auteur les a écrites après de longues réflexions et des calculs minutieux. De plus, ces paroles échangées n'agissent pas seulement sur les personnages en situation, puisque ceux-ci sont regardés et écoutés par le public. Ce public séparé de la scène, est silencieux et ne manifeste pas sa présence ; tout ce qu'on lui demande est de montrer son approbation à la fin de la pièce⁹⁶. Pourtant c'est justement cette approbation que l'auteur dramatique cherche. Le but final du texte dramatique n'est pas d'établir la communication entre les personnages sur la scène, mais d'agir sur le public à travers les répliques prononcées par les comédiens. C'est dire qu'à travers l'emploi des procédés que nous avons expliqués, une pièce doit "*frapper le public, l'impressionner, provoquer spontanément le rire, les larmes ou les applaudissements*"⁹⁷. C'est donc produire des effets⁹⁸.

A côté de notre langage quotidien relâché, le langage dramatique se différencie par sa densité. L'auteur doit dire le plus de choses avec le moins de mots possible, réunir les éléments susceptibles de provoquer chez le spectateur des réactions vives et veiller à ce que son attention ne soit jamais relâchée. Il faut donc une concentration d'effets. Les effets au théâtre sont très divers, et dépendent de la situation où ils sont produits ; ils sont aussi inséparables du contexte qui les prépare, les appuie et le cas échéant, les exploite.

⁹⁶ Nous nous bornons à la forme conventionnelle du théâtre, les spectacles de variétés comme music-hall ou cabaret étant exclus de notre champ d'étude.

⁹⁷ Alfred Bouchard, cité par Larthomas, 2001, p. 279.

⁹⁸ La notion de l'effet est évoquée à plusieurs reprises dans notre thèse. Nous gardons la même définition, qu'il s'agisse de l'œuvre littéraire en général, ou du texte dramatique en particulier. Nous expliciterons lorsque nous citons l'"effet de distanciation" chez Brecht, ou l'"effet de distance" chez G. Roux-Faucard dans la deuxième partie.

Ici, il nous semble nécessaire de souligner l'importance du metteur en scène et de l'acteur, surtout quand il s'agit de mettre en valeur les rythmes et les effets, qui sont capitaux pour un texte dramatique. Une représentation ne serait pas réussie si les effets recherchés n'étaient pas les mêmes dans le texte et dans la pièce jouée⁹⁹. Ce qui nous amène naturellement à confirmer la position que nous défendons sur la traduction : la traduction doit rendre le même effet que l'original. Nous y reviendrons dans le chapitre sur la traduction du texte dramatique.

2.3. L'oralité - obligation de la scène

En démontrant comment le langage dramatique diffère du langage parlé courant, nous avons exposé les qualités esthétiques dont ce dernier est dépourvu. Or les autres formes d'écriture ont toutes aussi des qualités esthétiques. Pourquoi le langage dramatique est-il différent de celles-ci ? Nous allons voir plus précisément en quoi il se différencie des autres formes littéraires.

Nous avons sans cesse répété que le langage dramatique est un ensemble complexe composé d'éléments de nature différente, où la valeur des éléments verbaux dépend d'autres éléments, alors que le langage littéraire écrit (poème, romans, etc.) relève uniquement du domaine du texte et sa valeur est absolue. Le roman et le poème sont écrits pour un lecteur, alors que chaque réplique d'une œuvre dramatique est faite à la fois pour le personnage interlocuteur qui écoute et répond, et pour le spectateur qui doit être touché sur le champ.

Trop souvent l'auteur a le désir de rendre le dialogue poétique si bien qu'il oublie que ce dialogue doit être avant tout dramatique. Dans une grande œuvre, le caractère littéraire d'un texte est toujours lié à l'action et lui est même subordonné. Pour Vilar, l'exercice du dramaturge est sans doute plus complexe que celui des autres auteurs, car "*le dramaturge n'est pas que poète*"¹⁰⁰.

Compte tenu de ces différences fondamentales, l'opposition entre le texte dramatique et les autres écrits littéraires se manifeste de la manière suivante :

⁹⁹ Nous verrons plus tard, dans l'étude de la traduction du "*Balcon*" de Jean Genet, la critique de R. Barthes sur la mise en scène de Peter Brook.

¹⁰⁰ Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955, p. 133.

2.3.1. La structure des phrases

Pour paraître spontanée et vivante, la phrase dramatique est dans l'ensemble courte et sa syntaxe volontairement simple ; une phrase longue et rigoureusement organisée paraîtrait artificielle et difficile à comprendre pour le spectateur. De ce point de vue, le dramaturge est moins libre que le romancier ou le poète, car si ceux-ci parlent eux-mêmes, l'auteur dramatique parle à travers des personnages précis qui donnent l'impression d'improviser. Il existe néanmoins des cas où l'auteur, souvent dans une intention comique, choisit d'écrire des phrases très "écrites" pour créer un effet spécifique.

L'emploi des intonations diverses dans le langage dramatique le différencie de la langue écrite où la phrase affirmative est la plus fréquente. Dans un texte dramatique, les répliques se prononcent toujours devant un ou des interlocuteurs et dans des situations diverses, ce qui fait que les intonations sont aussi variées que dans le langage courant, et qu'elles produisent différents effets.

L'auteur dramatique utilise aussi les procédés du langage parlé (appui du discours¹⁰¹, interruption, accident du langage, etc.) qui sont rares dans les autres formes d'écriture.

Bien des stylisticiens disent que le style de Molière n'est pas toujours soigné, souvent inégal, et que l'on relève des négligences et des incorrections¹⁰², alors qu'à travers des siècles et des générations, le théâtre de Molière continue à être apprécié et considéré comme efficace. Cela prouve, malgré notre méconnaissance du langage parlé au XVIIe siècle, que l'œuvre de Molière est écrite pour être jouée. On ne devrait juger son style qu'en partant d'un point de vue de spectateur et non pas de lecteur. G. Matoré constate chez Molière "*un enchevêtrement de conjonctions et de relatifs, notamment des cascades de 'qui' s'appliquant à plusieurs personnes*" et donne l'exemple d'un passage de *L'École des femmes*¹⁰³ :

*Simple à la vérité, par l'erreur sans seconde
D'un homme qui la cache au commerce du monde,*

¹⁰¹ Des expressions comme "ben", "dit-on", ou "quoi", etc. que l'on emploie souvent dans la conversation courante, et qui marquent un temps de repos ou appellent l'attention de l'interlocuteur.

¹⁰² Voir R. Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954. P. 219.

¹⁰³ Contrainte par notre manque de connaissance de la langue du XVIIe siècle, nous ne nous jugeons pas assez bien placés pour relever des négligences linguistiques de Molière, et nous contentons de citer G. Matoré ainsi que son exemple ("La Langue de Molière" dans *Œuvres complètes de Molière*, Imprimerie nationale de France, Paris, 1947, t. XI, pp.337-366). Le passage de *L'École des femmes* se trouve à l'acte I, scène 4 où le jeune Horace raconte à Arnolphe son amour pour Agnès, le premier "qui" étant l'homme (Arnolphe) qui élève Agnès, et le second évoquant Agnès.

*Mais qui, dans l'ignorance où l'on veut l'asservir,
Fait briller des attraits capables de ravir...*

Nous avons pu, en suivant cet exemple, en trouver un autre dans *Le Tartuffe* (Acte IV, scène 5).

*Et lorsque j'ai voulu moi-même vous forcer
A refuser l'hymen qu'on venait d'annoncer,
Qu'est-ce que cette instance a dû vous faire entendre
Que l'intérêt qu'en vous on s'avise de prendre, [...] ¹⁰⁴*

La juxtaposition des deux "qui" dans le premier exemple et des deux "on" dans le second est peut-être gênante pour le lecteur ; or l'acteur, par le changement d'intonation et en marquant l'arrêt, leur donne deux valeurs différentes ; le spectateur ne trouve pas d'ambiguïté, et n'a aucun problème de compréhension. En effet, le texte de Molière est fait pour être soutenu par l'action, le jeu, le geste, etc., "*parfois même il n'est que le complémentaire du jeu et il n'a dans le spectacle qu'une valeur secondaire*"¹⁰⁵.

D'ailleurs, à l'oral, le texte passe tellement vite que l'auditeur est incapable de se rendre compte de négligence de style. Mais c'est aussi la rapidité du texte qui fait que le spectateur ne comprend pas le texte quand celui-là est trop écrit, avec des syntaxes trop complexes.

2.3.2. L'emploi des figures de rhétorique

Là encore, les figures de rhétorique sont en général réservées à des œuvres poétiques. Notre langage courant, contraint par le temps et le besoin de communiquer, utilise peu la rhétorique¹⁰⁶ ; le dialogue dramatique traditionnel, par souci de réalisme et de simplicité, n'est pas non plus trop orné de figures. En effet, l'idéal du dramaturge n'est pas celui des autres écrivains qui cherchent avant tout à ne pas s'exprimer comme tout le monde. L'objet du poème est la beauté du langage, tandis que l'œuvre dramatique est surtout une utilisation du langage.

Cependant, tout dépend de la fonction qu'attribue l'auteur à la figure employée : si le

¹⁰⁴ *Le Tartuffe*, Acte IV, scène 5. C'est une partie de la longue réplique d'Elmire qui veut faire croire à Tartuffe qu'elle accepte son amour.

¹⁰⁵ Voir R. Bray, 1954, p. 219.

¹⁰⁶ Certes, certaines figures de rhétorique sont pourtant souvent utilisées dans le langage courant comme la comparaison, la métaphore et la synecdoque, etc.

contexte et la psychologie du personnage le permettent, un texte orné peut être dramatiquement efficace. *Le Balcon* présente de très nombreuses figures de rhétorique¹⁰⁷, or sa valeur dramatique n'en a pas pâti. C'est parce que, avec le monde d'artifice et de rituel que l'auteur a délibérément créé, il met en cause des principes du théâtre traditionnel et va à leur rencontre : le naturel et le réalisme sont ainsi laissés de côté, les personnages n'ont pas la psychologie de la vie réelle, par conséquent un langage réaliste serait inadapté et nuirait à l'efficacité de la pièce.

3. L'efficacité du texte dramatique

A présent, nous pouvons résumer les principales qualités qui permettent au texte dramatique de conjuguer le langage oral et l'écriture, donc de dépasser le langage courant, et lui donnent une valeur esthétique : un bon dialogue théâtral doit ressembler plus ou moins à un dialogue spontané, avec la simplicité de la syntaxe, et même certains défauts et négligences du langage parlé ; il est bien enchaîné ; les effets y sont plus nombreux que dans les dialogues ordinaires ; le souci est constant de garder une certaine unité de ton ; et le texte dramatique suppose un jeu subtil des rythmes.

Nous verrons dans le prochain chapitre que le théâtre chinois, malgré sa tradition totalement différente, prône les mêmes valeurs pour le texte dramatique.

Néanmoins, un texte même bien conçu ne suffit pas à rendre une œuvre efficace sur la scène, il faut encore que les moyens verbaux s'harmonisent avec les éléments paraverbaux, que la mise en scène et le jeu des acteurs soient conformes au texte. Dès lors elle peut toucher, émouvoir, impressionner, faire rire, choquer peut-être, en tout cas intéresser le spectateur tout en lui donnant un plaisir particulier et complexe. Ce plaisir vient peut-être du fait que l'on s'oublie soi-même ; que l'on vit plus ou moins l'histoire ; que l'on communique dans le rire ou l'émotion avec les personnages et les autres spectateurs. Ce plaisir peut aussi provenir du détachement par rapport à ce qui se passe sur la scène, de la réflexion intellectuelle que suscite la pièce, ou de l'admiration pour les qualités esthétiques de l'œuvre et de son style, etc.

Arrivant au terme de cette étude sur le langage dramatique, nous ne pouvons pas nier

¹⁰⁷ Un grand nombre d'exemples seront cités et analysés dans la dernière partie de notre thèse, consacrée à l'étude de la traduction de l'œuvre de J. Genet.

sa complexité et la nécessité de prendre en compte tous ses paramètres paraverbaux et verbaux lorsque nous abordons la traduction d'une œuvre dramatique. Classiques ou modernes, les textes dramatiques sont faits pour être joués sur la scène, pour produire des effets chez le spectateur, ils sont donc régis par un certain nombre de règles communes. La connaissance de ces dernières permet d'abord au traducteur d'effectuer des analyses approfondies du texte original, et puis l'orienter dans son travail de reformulation. Bien entendu, en plus du problème du langage dramatique, d'autres facteurs vont entrer en jeu et conditionner la traduction.

Si nous nous sommes attardée sur cet examen du langage dramatique, c'est que les enseignements que nous pouvons tirer de cette étude sont extrêmement riches pour notre recherche traductologique. Cette étude du langage dramatique sera d'une grande utilité pour l'analyse et la critique des démarches de traducteurs. Elle nous semble d'autant plus indispensable que ces caractéristiques du langage dramatique sont aussi valables quand on change de contexte linguistique.

Bien que la Chine ait connu une histoire théâtrale différente de celle de l'Occident – nous allons en faire une présentation synthétique dans le prochain chapitre - la scène moderne chinoise adopte plus ou moins l'ensemble des normes du théâtre occidental.

Chapitre 3 : La tradition et l'évolution du théâtre en Chine

En Chine le théâtre est relativement récent par rapport à l'Occident. Plus d'un millénaire et demi après Sophocle, Eschyle ou Euripide, au 12^e siècle après Jésus-Christ, des spectacles mélangés de chants et de danses organisés autour d'une intrigue sont apparus sur le territoire chinois. Ce genre de spectacle a évolué avec le temps, et un système de chants et de jeux de scène symboliques a été mis en place et s'est développé, ce qui a donné naissance à ce qu'on appelle aujourd'hui l'"Opéra de Pékin"¹⁰⁸ qui, au lieu d'être local comme son nom le suppose, est en fait répandu dans tout le pays. Le théâtre entièrement parlé n'a vu le jour qu'au début du XX^e siècle sous l'influence du théâtre occidental. Nous voulons ici, par cette brève présentation de l'histoire du théâtre chinois¹⁰⁹, insister sur sa particularité, afin de connaître le rôle que le théâtre occidental a joué dans son évolution, et de mieux comprendre les conditions d'accueil de la traduction du théâtre étranger. Nous ferons le point, par la suite, sur la présence du théâtre français en Chine.

1. Les premiers temps du théâtre chinois (XII^e - XVI^e siècles)

Si les premières pièces datent de la dynastie des Song (960-1279), c'est sous la dynastie des Yuan (1279-1367) que le théâtre en Chine connaît un premier âge d'or. Les premiers dramaturges dont les œuvres restent encore accessibles aujourd'hui sous leur forme écrite, sont apparus durant cette période. Appelées "zaju" (杂剧, littéralement : spectacle mélangé), les pièces prennent une forme dramatique en quatre actes chantés par un même acteur, ayant comme thèmes principaux la justice, l'amour, l'histoire et la religion. Les actes sont des séries d'airs chantés, écrits sur une prosodie à vers aux mètres différents, d'une poésie rigoureuse et contraignante. Entre les actes il existe des parties parlées en langue

¹⁰⁸ Les parties lyriques sont essentielles dans le théâtre chinois, ce qui le fait comparer à l'opéra occidental plutôt qu'au théâtre.

¹⁰⁹ Nos références principales de ce chapitre : R. Darrobers, *Le Théâtre Chinois*, Collection Que sais-je, Paris, Presses universitaires de France, 1995 ; Zhang Ning, *L'appropriation par la Chine du théâtre occidental*, Paris, Harmattan, 1998 ; Hu Xingliang (胡星亮), *Le théâtre chinois et les traditions théâtrales nationales* (论中国话剧与民族传统戏曲), dans la revue "Xinhua Wenzhai" (新华文摘, 4/2001), en chinois ; Hu Ke (胡可), *Le Parti communiste chinois et le théâtre chinois* (中国共产党与中国话剧), dans la revue "Xinhua Wenzhai" (新华文摘, 9/2001).

vernaculaire destinées à éclairer l'action et traduire pour le commun du public les sentiments exprimés allusivement dans les chants. Le travail des auteurs est essentiellement poétique.

Sous les Ming (1368-1644), les "zaju" prennent des libertés : le nombre d'actes devient variable et les acteurs chantent à plusieurs. Durant la même époque, les dramaturges ont créé une nouvelle forme théâtrale : "chuanqi" (传奇, le sens propre du mot : légende) qui restera la principale expression dramatique jusqu'à la fin de la dynastie. Musicalement, les "chuanqi" peuvent être chantés selon des formes musicales très variées. Sous le nom de "chuanqi" (légende), l'histoire se veut originale, émouvante mais non point irréel ; les pièces, très longues, sont généralement jouées sous forme d'extraits. Sur le plan théorique, les auteurs suivent d'abord une esthétique technique, qui porte l'attention première à la forme, pour s'adapter aux nécessités de la prosodie.

A cette époque, le théâtre devient un objet de délectation pour les cercles les plus aisés et le spectacle est souvent représenté au sein de la sphère privée ou semi-privée : les familles riches ou les confréries marchandes entretiennent des troupes théâtrales. L'intrusion du théâtre dans les demeures des notables va de pair avec l'accroissement du prestige des dramaturges. Écrits pour la plupart par des lettrés exerçant des fonctions officielles, les livrets s'intègrent dans une œuvre poétique et littéraire. Certains auteurs ont même occupé des fonctions éminentes, dont le prestige est sans précédent. Les pièces Ming ont souvent repris les thèmes historiques et moraux du théâtre des Yuan.

2. Les changements (XVIIe - XVIIIe siècles)

L'époque des Qing (1644-1911), la dernière dynastie impériale en Chine féodale, correspond à un sommet de l'histoire du théâtre chinois traditionnel: les genres littéraires classiques y ont brillé de leurs derniers feux, cédant la place à une pléiade d'opéras locaux qui mettent l'efficacité dramatique et musicale au dessus de la préciosité formelle. Au XVIIème siècle, les formes chantées dans les diverses provinces constituent un ensemble d'une richesse considérable. Les théâtres locaux ont puisé leur inspiration dans les musiques du folklore traditionnel, révélant aussi les différences linguistiques entre les provinces. Cependant malgré leurs dissonances musicales et quelques singularités dans les costumes, les maquillages ou les gestes, la théâtralité repose toujours sur les principes hérités de la dramaturgie antérieure : elle reste systématiquement envisagée comme une forme stylisée : la réalité y est transposée en formules conventionnelles ; ce principe cardinal se traduit dans la musique et la prosodie, la

gestuelle, les costumes et les maquillages.

Les pièces en mandarin visent un public de notables et de fonctionnaires, alors que les pièces en dialecte sont d'abord destinées au public des campagnes¹¹⁰. Jouées à l'occasion des fêtes, les spectacles viennent égayer l'existence des villageois et rompre la monotonie de la vie quotidienne. La scène installée pendant des jours sur des tréteaux en plein air, permet d'attirer de loin les spectateurs.

Parallèlement à ce développement des opéras locaux, la cour mandchoue¹¹¹ porte un intérêt particulier au théâtre. En prononçant des interdictions au nom de la morale publique¹¹², les empereurs Qing ont mis en place successivement des institutions de contrôle sur le milieu théâtral. Mais en même temps, le Palais se montre passionné du théâtre : disposant de nombreux théâtres magnifiques dont la construction exige des dépenses énormes, il fait venir des troupes de provinces et organise des représentations à l'occasion de toute festivité. Certains auteurs écrivent des pièces exclusivement pour les représentations au Palais impérial.

L'évolution du théâtre chinois pendant cette période est marqué par la contribution et l'influence d'un auteur, chef de troupe et théoricien du théâtre, Li Yu (1610-1680)¹¹³. Dans ses écrits, il élabore une pensée théorique qui porte sur tous les aspects du théâtre, de la dramaturgie (la conception de l'intrigue et des personnages, l'organisation des actions, la composition des chants, le langage personnalisé, etc.) à la mise en scène, et jusqu'au jeu des comédiens.

Li Yu souligne l'importance de l'oralité des dialogues (étant donné que la partie lyrique du théâtre traditionnel chinois se soumet aux règles strictes conventionnelles) : les dialogues doivent être spontanés, mais si l'auteur ne prend pas en compte l'exigence du jeu, se livre au

¹¹⁰ Certains opéras mêlent les deux langues : le mandarin pour le chant, les dialectes pour les dialogues. Autre variante possible, les rôles nobles s'expriment en mandarin, laissant les parlers locaux aux personnages subalternes.

¹¹¹ Les Mandchous, peuple qui vivait dans le Nord-Est de la Chine, ayant pris le pouvoir après les Ming, ont fondé la dynastie des Qing et régné en Chine pendant près de trois siècles. Étant une ethnie différente des Hans, la majorité des Chinois, les Mandchous se sont appropriés de la culture des Hans, tout en imposant des contrôles très stricts sur les activités culturelles.

¹¹² L'interdiction des actrices est promulguée en 1651. Les rôles féminins sont désormais joués par des acteurs travestis jusqu'au 20^e siècle.

¹¹³ LI Yu 李漁, dramaturge, romancier, éditeur, directeur de troupe théâtrale, est aussi le premier auteur d'écrits théoriques sur les différents aspects de l'art dramatique. Sa pensée a largement inspiré les hommes de théâtre chinois. Ses écrits théoriques sont réunis dans l'ouvrage nommé 《闲情偶寄》 (Écrits d'un temps de loisir), annoté par Sun Minqiang (孙敏强), Maison d'édition des manuscrits anciens de Zhejiang, Hangzhou (Chine), 2000, p. 49. Nous n'avons pas les données de ses éditions antérieures. Le titre est traduit par nous.

plaisir de l'écriture, son texte sera probablement difficile à comprendre une fois représenté sur scène ; les dialogues doivent également être rythmés, sinon ils ressembleraient à du bruit aux oreilles du spectateur. Ainsi, selon Li Yu, l'auteur doit-il obligatoirement, après l'écriture, lire à haute voix comme le comédien sur scène pour savoir si les dialogues sont agréables à prononcer, et en même temps se mettre à la place du spectateur pour s'interroger si le texte est facile à suivre.¹¹⁴ Entre autres, Li Yu appelle aussi à l'individualisation du langage théâtral car la personnalité de chaque personnage se traduit par son langage, et il serait désastreux d'entendre le même langage dans la bouche de personnages divers.

La réflexion de Li Yu sur l'écriture dramaturgique est autant plus importante qu'il met l'accent sur la présence du futur spectateur dont les auteurs avant lui ne se sont pas préoccupés au moment de l'écriture. Cette prise de conscience va non seulement influencer la création dramaturgique, mais également être significative dans l'évolution ultérieure du théâtre chinois.

3. L'opéra de Pékin, aboutissement du théâtre traditionnel

Vers la fin du XVIIIème siècle, à Pékin, la capitale de l'Empire, se rassemblent des troupes théâtrales venues de tout le pays. Elles se produisent dans de multiples festivités autour de la cité impériale et pour des associations des commerçants provinciaux implantés à Pékin. Chaque troupe introduit son mode musical différent, et l'Opéra de Pékin, produit de la fusion de plusieurs styles locaux, a ainsi vu le jour.

3.1 Les innovations

Ayant effectué des modifications musicales tant sur le style lyrique que sur les instruments d'accompagnement, l'Opéra de Pékin simplifie la composition littéraire : la structure en distiques confère au chant une cadence et une unité formelle meilleures. Les airs sont chantés sur des rythmes variés en fonction des situations dramatiques, et éveillent chez le spectateur des émotions différentes. Ces changements de forme apportent une vivacité et une nouvelle tension dramatique qui contribuent au succès de ce nouveau mode théâtral. En revanche, destinées au large public, et contrairement aux époques précédentes, les pièces de

¹¹⁴ Li Yu, op. cit., p. 49.

l'Opéra de Pékin ne revendiquent pas de valeur littéraire, d'ailleurs pour la plupart, elles ne sont pas signées.

3.2 Les conventions

Synthèse de traditions dramatiques diverses, l'Opéra de Pékin a poussé au plus haut niveau le sens de la convention et de la formule. Avec plus de raffinement que dans d'autres modes dramatiques précédents ou locaux¹¹⁵, les costumes, accessoires, maquillages, musique, gestuelle et mimiques sont autant de signes codifiés et symboliques traduits dans un langage esthétique, qui sont affectés à des types sociaux ou moraux distincts, et correspondent à différentes situations dramatiques. En outre, l'espace est signifié par la gestuelle ; le décor se réduit à quelques éléments stylisés (une table et deux chaises dans la plupart des cas) ; les accessoires sont la synecdoque des objets réels (le fouet pour le cheval, la rame pour le bateau) ; et le temps est indiqué par le nombre de coups de gong, ou directement énoncé par les personnages. Toutes les situations scéniques sont représentées par le jeu des acteurs, laissant un espace immense à l'imagination du spectateur. Par exemple, un acteur avec un fouet à la main signifie un homme sur le cheval, car d'après l'esthétique dramatique chinoise, l'existence du cheval n'a pas de rapport direct avec le déroulement de l'histoire, et ce sont les sentiments exprimés par le cavalier qui sont le centre de l'attention à la fois de l'auteur et du spectateur.

3.3 Le répertoire

Le répertoire de l'opéra de Pékin développe les thèmes classiques depuis les Yuan : l'histoire, la politique, l'amour et la justice. Ayant toujours une mission moralisatrice, il a su adapter et incorporer quantité de pièces anciennes ou celles qui appartiennent aux opéras locaux. Les troupes ne jouent en général qu'un nombre restreint de pièces répétées jusqu'à la perfection. Les pièces ont quasiment toutes un arrière-plan historique, se prêtant aisément à une classification par dynastie. Leur contenu, adapté des histoires officielles ou des romans

¹¹⁵ En même temps les opéras locaux adoptent ce qui est fait dans l'Opéra de Pékin, et suivent de très près l'évolution de ce dernier.

historiques qui s'en inspirent, s'est très largement intégré à la conscience collective, et constitue même une partie indispensable de la culture générale des Chinois.

3.4 L'acteur

L'oubli du dramaturge, l'absence de metteur en scène¹¹⁶, la quasi-inexistence des décors ont contribué au règne sans partage de l'acteur. En général, le spectateur s'intéresse moins au déroulement de l'histoire qu'au jeu de l'acteur qui exprime les sentiments du personnage. Le succès des représentations ne dépend très souvent que de l'acteur principal. Son expérience et son art, acquis au terme d'un apprentissage long et rude, devenus son arme de séduction du public, sont en quelque sorte sa possession. Héritant de la tradition léguée par ses prédécesseurs, l'acteur l'enrichit à son tour par des innovations techniques, ou par l'introduction de variantes vocales, gestuelles, ou musicales, voire en adoptant certains attributs vestimentaires originaux. Certains grands maîtres¹¹⁷ du début du XXe siècle exercent encore, un siècle après, leur influence à travers des générations d'acteurs. La transmission du savoir théâtral s'est longtemps effectuée dans le cadre d'une relation de maître à disciple jusqu'à la création des écoles d'acteurs au XXe siècle. Ces écoles mettent fin également à une époque où le métier d'acteur est considéré comme l'équivalent d'une prostitution travestie.

3.5 Le public

Les familles riches ne disposent plus à partir du début du XIXe siècle des moyens nécessaires à l'entretien de troupes exclusivement vouées à leur service. Les troupes dès lors indépendantes, sont souvent sollicitées pour animer les banquets dans les restaurants ou chez les particuliers. La Cour constitue bien entendu un public spécial et important.

Aussi assiste-t-on à la multiplication des lieux de représentations publiques : des

¹¹⁶ Le chef de troupe régit l'organisation de spectacles qui peut être considérée comme la mise en scène. Mais étant donné que l'intrigue est généralement connue de tout le monde, et le jeu codifié, l'importance de la mise en scène est minime.

¹¹⁷ Dont MEI Lanfang 梅兰芳 (1894-1961) dans les rôles féminins. La gestuelle des mains qu'il a développée est considérée comme une des merveilles dans les jeux de scènes chinois. Sa renommée s'est étendue au-delà du monde chinois. Bertolt Brecht, impressionné et inspiré par l'acteur après avoir assisté à son spectacle, l'associe à sa notion d'"effet de distanciation".

théâtres appelés en chinois "pavillons de thé" ou "jardins de thé" où le public peut s'installer à des tables et consommer du thé pendant le spectacle ou rester debout sur le côté. On y trouve un public populaire important, mais également des spectateurs lettrés et fortunés dont une partie fréquente des acteurs célèbres, une pratique à la mode chez les riches de Pékin du XIXe siècle. Ce public est aussi amateur du théâtre, et pratique des exercices de chant et de gestuelle en imitant les grands acteurs.

Les théoriciens du théâtre ont depuis le XVIIe siècle établi des règles vis-à-vis du public¹¹⁸ : la langue doit être facile à comprendre pour tout le monde, y compris les illettrés et les enfants ; la dramaturgie doit être originale et répondre à l'évolution du goût du public ; la structure d'une pièce doit avoir un seul axe pour que l'attention du public soit concentrée.

Ainsi le public du théâtre traditionnel entretient-il avec la scène une relation particulière. D'abord la communication entre la scène et le public est directe, c'est-à-dire que le public est un vrai interlocuteur des personnages même s'il n'y a pas de dialogue entre les deux parties : dès leur entrée sur scène, les personnages présentent au public leur identité et la situation dans laquelle ils se trouvent ; et tout au long du spectacle, ils exposent leur sentiment et toute leur pensée au public par le truchement du chant, de l'aparté parlé ou de la gestuelle. Ensuite la scène recourt à l'imagination du public sans laquelle la parfaite compréhension ne pourrait pas s'accomplir, d'autant que ce théâtre n'imité pas la vie réelle et que tout y est codifié. Le spectateur a donc un rôle de participant actif dans la représentation. Il est aussi poussé à se manifester : le théâtre prévoit souvent les instants de réaction du public, qui sont des poses de très courte durée au moment fort du spectacle permettant au public d'exprimer son plaisir en criant "bravo".

3.6 L'Opéra de Pékin aujourd'hui

Après deux siècles d'existence, l'Opéra de Pékin¹¹⁹ demeure aujourd'hui le genre dramatique le plus joué en Chine. Conçu comme un art définitif, ce théâtre chinois n'a presque pas connu de changement profond ni de nouveauté, et sa forme accomplie n'évolue que par

¹¹⁸ Voir NIU Guoling 牛国玲, *Introduction à l'esthétique comparée du théâtre chinois et étranger* (中外戏剧美学比较简论), Beijing, Editions du théâtre chinois, 1994.

¹¹⁹ Les caractéristiques de l'Opéra de Pékin présentés ci-dessus sont tout aussi valables pour les opéras locaux actuels sauf précision contraire. D'une façon générale, l'Opéra de Pékin représente le théâtre traditionnel chinois.

des variantes, sans remettre en question ses principes fondamentaux. Cela ne veut tout de même pas dire qu'il n'y a pas eu de réforme. Déjà depuis les années 1920, deux courants sont formés : l'un dont le maître est Mei Lanfang¹²⁰, insiste sur la tradition culturelle, et maintient la place de l'Opéra de Pékin sur le marché culturel en tant qu'art populaire ; l'autre, représenté par Tian Han¹²¹, appelle à la réforme et à une nouvelle exploitation de l'Opéra de Pékin tenant compte de l'évolution de la société, et propose d'ajouter la valeur littéraire au jeu de l'acteur.

L'Opéra de Pékin poursuit toujours ces deux chemins sans faire de choix décisif. Il faut reconnaître que le théâtre traditionnel (l'Opéra de Pékin et les opéras locaux) n'a plus les honneurs d'hier, et que son public diminue continuellement, mais son influence reste vive tant dans le domaine de l'esthétique dramatique que dans l'imaginaire national. Nous n'avons donc pas à nous soucier de son destin : les efforts d'initiation auprès d'un jeune public portent leur fruit, la télévision favorise plus que jamais l'accès du public ainsi que la médiatisation de ce théâtre¹²² ; en même temps, de nouvelles générations d'artistes ne cessent de proposer au spectateur le renouvellement du répertoire avec des pièces adaptées d'autres formes littéraires ou artistiques¹²³. Il est désormais certain que le théâtre traditionnel ne disparaîtra pas et co-existera à côté du théâtre moderne (le théâtre parlé) et d'autres formes de spectacles sur la scène chinoise qui est donc devenue et restera pluraliste.

3.7 L'Opéra de Pékin à l'étranger

Dès les années 1730, "L'Orphelin de la Famille Zhao", une pièce de la dynastie Yuan est traduite et présentée en Europe. La traduction était faite par un missionnaire français¹²⁴ dont l'intention était de faire connaître aux Européens la mentalité chinoise et les critères

¹²⁰ Voir supra, la note sur les grands maîtres.

¹²¹ TIAN Han (田汉, 1898-1968), une des grandes figures du théâtre chinois. Réformateur de l'Opéra de Pékin, il est surtout connu comme dramaturge fécond du théâtre moderne chinois.

¹²² Depuis une vingtaine d'années, la politique culturelle chinoise se donne pour tâche de sauvegarder et promouvoir le théâtre traditionnel. La possession banalisée de la télévision chez les Chinois permet l'accès à ce théâtre. A part les très nombreuses émissions de divertissement qui proposent des spectacles sous formes variées de concours et des jeux, le nombre de représentations entières retransmises à la télévision nationale et locale est considérable. En effet, le public de ce théâtre télévisé est innombrable. En revanche, ce phénomène ne concerne pas le théâtre moderne.

¹²³ Le répertoire de l'Opéra de Pékin s'est considérablement enrichi depuis quelques décennies. Les nouvelles pièces sont pour la plupart sur des thèmes historiques, adaptées de romans, de poèmes ou d'autres formes artistiques chinois.

¹²⁴ J. M. Prémare, arrivé en Chine en 1698, y a passé 38 ans. Il a étudié un grand nombre d'œuvres littéraires chinoises.

moraux de la tradition chinoise. Ce n'est pas une traduction au sens propre, mais le résumé de l'intrigue qui a suffi pour que des adaptations soient réalisées et mises en scène¹²⁵.

La première moitié du XXe siècle marque la vraie découverte du théâtre chinois par l'Occident¹²⁶. L'Opéra de Pékin en tant que forme dramatique particulière, ayant séduit le public européen et inspiré un certain nombre de dramaturges¹²⁷, a même exercé une influence considérable sur la conception théâtrale de l'Occident.

4. La naissance du théâtre parlé et son développement

Du côté chinois, le début du XXe siècle est une période de bouleversements. Sur le plan politique et social, la Chine a vu l'effondrement de l'Empire féodal et l'instauration de la République, en même temps qu'elle souffre des agressions de puissances étrangères. Sur le plan culturel, les intellectuels chinois remettent en cause l'héritage intellectuel et culturel traditionnel et désirent une occidentalisation complète afin de faire avancer le pays. Ils se donnent la mission de "*réformer les mœurs, d'éduquer la population, de promouvoir le patriotisme, et d'en appeler à la pensée nationale*"¹²⁸. Le Mouvement du 4 mai 1919 a fait abandonner des valeurs traditionnelles dans le milieu intellectuel désormais dominé par de nouvelles références. La langue classique, trop concise et allusive, ne pouvant être maîtrisée qu'après de longues années d'études, est rejetée et remplacée par une langue moderne dont la syntaxe et le lexique sont plus proches de la langue parlée.

Le théâtre parlé, favorisé par le triomphe de la langue moderne, est alors apparu dans ce courant d'occidentalisation et de modernisation culturelles. Ce nouveau genre dramatique réaliste est considéré mieux qualifié pour dépeindre la société et éveiller la conscience du public. Le théâtre traditionnel étant jugé vieilli, dépassé, et inadapté au progrès de la société,

¹²⁵ Dont l'œuvre de Voltaire en 1755 : *L'Orphelin chinois*.

¹²⁶ A la même époque, la Chine découvre et adopte le style réaliste du théâtre occidental, remettant en cause le théâtre traditionnel.

¹²⁷ Plusieurs pièces ont été jouées sous leur forme originale en France, en Allemagne et en Angleterre. Notamment la tournée de MEI Lanfang en Amérique et en URSS a suscité un vif intérêt pour le théâtre chinois. La stylisation, le symbolisme, l'exagération et la facticité dans les jeux de scène répondaient à l'aspiration à l'irréalisme du milieu littéraire et artistique occidental de l'époque. A part Bertolt Brecht (voir supra, la note qui lui est consacrée), certains autres dramaturges comme Jean Genet nous laissent également voir la trace de cette influence.

¹²⁸ Proposée dans une revue littéraire "二十世纪大舞台 (Grande scène du 20^e siècle)" en 1904. Voir ZHANG Ning, *L'appropriation par la Chine du théâtre occidental*, Paris, Harmattan, 1998, pp. 43-45.

de nombreux intellectuels appellent même à le faire disparaître de la culture chinoise.

En effet, le théâtre moderne devient un moyen d'action efficace de beaucoup d'écrivains et d'intellectuels pendant quelques décennies pour instruire le peuple. Les premières pièces du théâtre parlé sont des adaptations de romans occidentaux, dont "*La Dame aux camélias*" de Dumas fils, et "*La case de l'oncle Tom*", le roman américain de H. B. Stowe ; puis avec certaines pièces d'Ibsen, de Tchekhov et de Shaw traduites et jouées, le concept théâtral occidental est adopté et se répand peu à peu en Chine. Des institutions se créent tant pour former des metteurs en scènes et des acteurs que pour organiser des représentations publiques ; les revues jouent un rôle important dans le domaine de la critique, tout en promouvant cet art théâtral.

Ce théâtre atteint rapidement sa maturité dans les années 1930 avec l'apparition de dramaturges chinois. Marqués en permanence par le réalisme, les auteurs dramatiques dont on peut citer parmi d'autres les noms de Cao Yu (曹禺)¹²⁹, de Tian Han (田汉), ou de Xia Yan (夏衍) comme représentants, dénoncent dans leurs créations, la corruption de la société, les inégalités, et les difficultés quotidiennes du peuple. Nombreux sont ceux qui manifestent leur engagement dans la Guerre de Résistance contre l'invasion japonaise (1937-1945). Ils pratiquent un langage simple et naturel, et visent un public composé à la fois de gens éduqués et de la classe populaire.

Cette première moitié du XXe siècle a également vu la publication d'un très grand nombre de traductions du théâtre étranger. Des recueils d'œuvres de Shakespeare, de Molière, de Wilde, d'Ibsen, de Maeterlinck, de Shaw, ainsi que des pièces de nombreux auteurs russes (par exemple : Gogol, Gorki, Tolstoï) et japonais, etc. sont présentés au lecteur chinois. Mais ces traductions sont plus destinées à faire connaître la littérature étrangère au lecteur et sans doute à inspirer les dramaturges chinois qu'à être représentées sur la scène chinoise pour le spectateur¹³⁰.

¹²⁹ Cao Yu est indéniablement le plus illustre dramaturge de l'époque reconnu par tous. Sa trilogie — *L'orage* (雷雨), *Le lever du soleil* (日出) et *Le champs sauvage* (原野) — est considérée comme chef-d'œuvre du théâtre moderne chinois. Aujourd'hui encore, ces trois pièces sont toujours représentées sur la scène du théâtre moderne, et ont été adaptées à plusieurs reprises au cinéma et dans les téléfilms.

¹³⁰ Le nombre de pièces étrangères représentées publiquement pendant cette période est faible. Comme nous l'avons dit dans le paragraphe précédent, parmi les auteurs étrangers, Ibsen, Shaw et quelques dramaturges russes ont été mis en scène.

5. Le présent et l'avenir du théâtre chinois

5.1 Consolidation du théâtre moderne

Après la prise de pouvoir du Parti communiste chinois en 1949, la théorie de Stanislavski¹³¹ est adoptée par la scène chinoise ; mais l'idéologie communiste régnant sur le théâtre chinois, le réalisme venant de l'Occident devient très vite l'instrument idéal de propagande et d'éducation communistes. Les dramaturges n'ont pas créé de pièces de grande valeur. Mettant en scène la vie des travailleurs chinois, le théâtre offre un portrait irréal¹³² de la réalité des Chinois, mais le style de jeu réaliste est bel et bien adopté et intériorisé par le public. Certains chefs-d'œuvre de l'époque précédente et quelques pièces étrangères¹³³ continuent à occuper les salles avant que la "Révolution culturelle (1966-1976)" ne censure tout et n'impose le monopole des "huit pièces modèles"¹³⁴.

Les œuvres de Lao She¹³⁵ (1899-1966), malgré les contraintes politico-idéologiques de l'époque, rayonnent dans l'histoire du théâtre chinois. Nommé grand maître du langage par ses contemporains, Lao She base son théâtre sur la vie des habitants de Pékin et crée un langage vivant et individualisé. Dans ses écrits sur l'écriture dramaturgique¹³⁶, il livre ses expériences, souligne le rôle primordial d'un bon langage dramatique pour la réussite d'une pièce, et conseille aux dramaturges de faire des efforts sur le langage. Compte tenu de sa

¹³¹ Stanislavski (1863-1938), acteur et metteur en scène russe, est aussi théoricien de l'art dramatique. En luttant contre les pratiques artificielles de la scène, et cherchant la vérité humaine, il a élaboré un système d'enseignement et de pratique théâtrale, constitué de la "méthode psychotechnique", et de la méthode "des actions physiques". Son influence régit encore de nos jours le domaine théâtral d'une grande partie du monde.

¹³² Définissons cette manière de déformer la réalité : laissant de côté les problèmes et les difficultés auxquels font face le peuple chinois, le théâtre, ainsi que toutes les autres formes littéraires et artistiques, ne font que chanter le bonheur absolu de vivre dans une société communiste.

¹³³ Il s'agit de certaines pièces de pays de l'Europe de l'Est comme *La Cerisaie* de Tchekhov, *L'Orage* d'Ostrovski, *Mère Courage* de Brecht, *Les Epoux Rosenberg* écrit par un auteur polonais, et quelques auteurs classiques de l'Occident tels que Shakespeare et Molière.

¹³⁴ Le monopole des "huit pièces modèles" signifie l'exclusion de toute autre forme dramatique. Ces "pièces modèles" montrent une pratique théâtrale purement politisée, fondée sur le rejet de l'opéra traditionnel et du théâtre parlé, tout en mélangeant le style chanté du premier et le principe réaliste du dernier. Les thèmes de ces pièces ne sont développés qu'autour de la lutte des classes.

¹³⁵ Lao She (老舍), auteur apprécié de tout milieu et d'une rare fécondité, a écrit de très nombreux romans, nouvelles, essais, poèmes. Un des plus grands dramaturges chinois, il a également écrit pour les spectacles de formes variées d'art populaire. Ecrivain engagé dans la Résistance contre l'occupation japonaise, et ayant suivi avec enthousiasme les politiques artistiques du Parti communiste chinois, il fut persécuté dès le début de la Révolution culturelle et termina sa vie par un tragique suicide.

¹³⁶ Voir Lao She, "Le langage du théâtre (话剧的语言)", dans *L'Art dramatique de LAO SHE* (老舍的话剧艺术), Beijing (Chine), Edition Culture et Art, 1982-b, pp.217-219.

pertinence, nous aimerions présenter ici quelques uns des points principaux.

D'après lui, le dramaturge ne peut se contenter de présenter l'intrigue, mais doit accorder autant d'attention que le poète au choix des mots, de la syntaxe ; le langage banal du quotidien ne peut attirer l'intérêt du public, il faut savoir le transformer et lui ajouter une valeur esthétique.

Lao She évoque aussi la notion de la "musicalité" du langage dramatique : "*passant de la bouche aux oreilles, le langage dramatique doit obligatoirement avoir une musicalité*"¹³⁷ ; il faut lire à haute voix un texte dramatique pour se rendre compte s'il est rythmé ou musical, et "*mieux vaut lire aux autres qu'à soi-même, car on aime toujours sa propre écriture, [...] tandis que même l'auditeur le plus courtois froncerait les sourcils quand le texte ne passe pas*"¹³⁸.

Selon Lao She, plus l'action dramatique est sophistiquée, plus elle a besoin d'être soutenue par un langage authentique. Pourtant un langage élégant, orné de rhétorique n'est pas le garant de l'efficacité, il s'agit plutôt de savoir utiliser les différents niveaux de langage en fonction de la situation et des personnages.

Il met l'accent sur l'importance du langage dans la construction des personnages - "*on doit reconnaître quelqu'un dès qu'on l'entend parler*"¹³⁹ ; pour donner à chacun un langage personnalisé, il faut avoir toujours présent à l'esprit le jeu du personnage et concevoir le dialogue en fonction du jeu. C'est aussi la raison pour laquelle le dialogue dramatique doit être concis pour laisser de l'espace au jeu du comédien.

Sans établir d'étude théorique, les écrits de Lao She représentent un point de vue largement partagé par les dramaturges chinois. En effet, à une époque où le contenu des œuvres d'art est strictement contrôlé, les auteurs ne peuvent que se concentrer dans le perfectionnement du langage.

5.2 Nouvelle impulsion de l'Occident

¹³⁷ Lao She: "[...]由口到耳, 必涉及语言的音乐性。"1982-a, p.233. Notre traduction..

¹³⁸ Lao She:"文章是自己的好, 自念自听容易给打五分。念给别人听, 即使听者是最客气的人, 也会在不易懂, 不悦耳的地方皱皱眉。" 1982-a, p. 233. Notre traduction.

¹³⁹ Lao She : "闻其声知其人", 1982-c, p.241. Notre traduction.

Au début des années 1980, alors que le pays commence à s'ouvrir vers l'extérieur¹⁴⁰, une nouvelle génération d'intellectuels ont fait naître dans la littérature et l'art, une réflexion profonde sur les traditions et le modernisme occidental (appelée par des critiques chinois la "recherche des racines"), par la création de revues en sciences sociales dans le but d'introduire de nouvelles idées occidentales, et par la publication des traductions de penseurs occidentaux contemporains.

Brecht est un auteur important en tant que dramaturge et théoricien dans les débats du domaine théâtral, et la représentation de sa "Vie de Galilée" en 1979¹⁴¹ signifie la réouverture du théâtre chinois à celui de l'Occident. Un répertoire plus varié commence à occuper la scène chinoise. Hormis les pièces chinoises portant sur la vie actuelle et les thèmes historiques, les œuvres étrangères représentent une part non négligeable¹⁴². Si parmi les pièces étrangères, les œuvres classiques sont largement majoritaires au début, elles laissent petit à petit la place à celles qui sont plus récentes et modernes : les auteurs comme Sartre, Arthur Miller, Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, etc. sont traduits, puis mis en scène au cours des années 1980-1990. Nous pouvons souligner la passion que suscite le "théâtre de l'absurde" chez une partie des intellectuels et des artistes. Mais, à part quelques représentations à titre démonstratif et expérimental, ce théâtre moderniste occidental est davantage resté un sujet de débats littéraires et artistiques au lieu d'être présenté au jugement du grand public¹⁴³. En effet, l'esprit rebelle, anti-autorité, anti-pouvoir de ces œuvres trouve des échos dans la pensée des intellectuels, mais il ne peut ni ne doit, à ce stade de l'histoire, provoquer plus de réaction auprès d'un large public. Néanmoins, les interventions, les critiques et les débats ont favorisé des études approfondies sur les idées occidentales ainsi que leur diffusion ; en même temps, ils ont influencé une génération de dramaturges et de metteurs en scène et ainsi permis le développement d'un pluralisme à la fois idéologique et esthétique dans le milieu théâtral.

¹⁴⁰ Voir Zhang Ning, 1998, op. cit. D'un regard de critique littéraire, Zhang Ning décrit brillamment les évolutions politique, idéologique et intellectuelle des années 1980 qui ont conditionné le théâtre chinois.

¹⁴¹ Mis en scène par Chen Yong au Théâtre d'art de la Jeunesse de Chine.

¹⁴² Selon les statistiques officielles, parmi les 121 pièces montées dans dix grandes villes en 1980, il y a 17 pièces étrangères, soit 14%, dont celles de Goldoni, de Molière et de Shakespeare. Voir Zhang Ning, 1998, p. 99.

¹⁴³ Zhang Ning mentionne tout de même le succès populaire exceptionnel de *L'amant* de Harold Pinter en 1992. 1998, pp. 214-215.

5.3 A la recherche de l'harmonie tradition-modernité

Contrairement au début du XXe siècle, cette nouvelle adoption des idées occidentales ne s'est pas accompagnée du rejet de la culture traditionnelle, mais d'une volonté de combiner le théâtre traditionnel avec le théâtre moderne. L'influence de cette volonté est manifeste dans la pratique théâtrale. Dès le début des années 1980, et jusqu'à aujourd'hui, un certain nombre de dramaturges et de metteurs en scène cherchent à concevoir de nouvelles formes d'expression théâtrale et de représentation. Plusieurs voies sont trouvées et suivies, et les répercussions sont remarquables. La fonction du théâtre ne se limite plus au "service de l'éducation idéologique" souligné pendant longtemps par le pouvoir ; la suprématie du réalisme marqué par l'idéologie communiste n'existe plus ; le théâtre ne veut plus être qu'un instrument, mais marquer sa propre existence, et les dramaturges manifestent leurs recherches purement esthétiques dans leurs œuvres ; un répertoire varié permet au public chinois de trouver des pièces à son goût. Une partie du public chinois s'est initiée au théâtre moderniste et adapte sa perception esthétique à la nouvelle conception du théâtre¹⁴⁴.

6. Le théâtre français en Chine

Le théâtre moderne chinois, nous l'avons vu, est né sur le modèle du théâtre occidental ; puis, l'impulsion venue de l'Occident l'a aidé à évoluer. La France, toujours considérée comme un pays de littérature et d'art, compte de nombreuses œuvres théâtrales traduites en chinois depuis le début du théâtre moderne.

Nous mettons en annexe trois listes auxquelles nous nous référons dans le corps du texte et que nous pensons utile de commenter ici. Il s'agit d'abord d'une liste de pièces de théâtre françaises traduites et publiées en Chine, puis d'une autre où figurent les pièces qui ont été effectivement mises en scène et représentées publiquement en Chine, et enfin de la liste des pièces créées à partir d'adaptations de romans français. Nous espérons, à travers l'analyse de ces listes, comprendre le choix des œuvres par les traducteurs et par la scène chinoise.

¹⁴⁴ Le développement du théâtre moderne ne signifie en aucun cas sa substitution au théâtre traditionnel ; en réalité, on compte aujourd'hui toujours plus de spectateurs du théâtre traditionnel que du théâtre moderne.

6.1 Source de données

Avant de commenter les listes, nous aimerions en expliquer les sources. Les œuvres figurant dans la liste I se trouvent en grande partie dans des recueils d'œuvres dramatiques : *Recueil de chefs-d'œuvre du théâtre mondial*, Tome France, Hangzhou (Chine), 1999 (世界经典戏剧集·法国卷, 浙江文艺出版社) ; *Recueil du Théâtre de l'absurde*, Shanghai (Chine), 1980 (荒诞派戏剧集, 上海译文出版社) ; *Recueil du théâtre de Corneille et de Racine*, Beijing (Chine), 2001 (高乃依拉辛戏剧选, 人民文学出版社) ; *Recueil du théâtre de Victor Hugo*, Beijing (Chine), 1986 (雨果戏剧集, 人民文学出版社) ; *Recueil des comédies de Molière*, Changsha (Chine), 1982-1984 (莫里哀喜剧, 湖南人民出版社) ; *Recueil du théâtre de Jean-Paul Sartre*, Beijing (Chine), 1985 (萨特戏剧集, 人民文学出版社). Ces recueils, qui réunissent les traductions de nombreuses œuvres déjà publiées individuellement, présentent également de nouvelles traductions de pièces déjà traduites auparavant et aussi des premières traductions de nouvelles pièces.

A part ces recueils, nous avons pu obtenir des informations sur la publication de traductions d'œuvres dramatiques françaises grâce aux catalogues de la Bibliothèque nationale de Chine, et aussi grâce aux archives en ligne du Bureau de la Presse et de la publication de Shanghai (上海新闻出版局).

Malgré des recherches acharnées, nous avouons que cette liste n'est pas exhaustive, puisque d'une part, certaines anciennes publications ne faisant pas figurer le nom de l'auteur ni le titre en langue originale, il nous est impossible de les retrouver à partir de leur traduction chinoise, d'autant que jadis le mode de transcription phonétique des noms propres était différent de celui d'aujourd'hui ; d'autre part, nous n'avons pas suffisamment d'accès aux informations sur des traductions publiées dans certaines revues qui n'ont pas été rééditées ni recueillies dans les nouvelles collections.

Certains auteurs dramatiques français ont été traduits par plusieurs traducteurs : Molière a trois principaux traducteurs qui figurent dans notre liste, mais certains de ses chefs-d'œuvre ont été traduits par d'autres traducteurs dont nous avons choisi de ne pas citer le nom

dans la liste¹⁴⁵ ; pour Victor Hugo, Racine, Romain Rolland, et Sartre dont quelques unes de leurs œuvres ont aussi fait l'objet de retraduction, nous n'avons pas non plus repris tous les noms de traducteurs. Toutefois, il nous a semblé utile de mentionner l'année de la première publication de ces traductions.

La liste II nous a posé plus de problèmes, les représentations d'œuvres étrangères étant relativement peu nombreuses en Chine, des statistiques de mises en scène du théâtre français en Chine sont introuvables. Nous avons trouvé sur Internet les répertoires disponibles des grands théâtres nationaux de la République populaire de Chine. Les pièces qui ont été jouées en Chine avant 1949 n'y sont donc pas répertoriées ; nous ne disposons pas non plus d'informations concernant les théâtres provinciaux. Nous nous contentons ici de présenter une simple liste de titres, car il ne nous a pas été possible d'obtenir plus de détails au sujet du traducteur de chacune des pièces ni de la date des représentations.

La liste III, obtenue avec la liste II, aurait pu être associée à celle-ci. Nous avons choisi de classer ces œuvres à part, puisqu'il s'agit d'adaptations théâtrales à partir de romans français, et non pas d'œuvres dramatiques originales.

6.2 Liste I : choix littéraires

Si nous nous étonnons de voir traduites autant de pièces de théâtre françaises, nous nous apercevons vite que le but de ces traductions n'est pas directement lié à la représentation, mais plutôt à une volonté d'introduire la littérature française en Chine. De ce fait, les grands noms comme Molière, Corneille, Racine, Hugo et Sartre sont évidemment privilégiés par les traducteurs et les lecteurs friands de chefs-d'œuvre occidentaux. Puis, en regardant l'année de la première publication des œuvres traduites, nous remarquons qu'une grande partie date des années 1930, période importante dans l'histoire culturelle de la Chine où affluaient la création littéraire et la traduction de la littérature mondiale dans la langue moderne nouvellement instaurée. Le théâtre moderne chinois dans son jeune âge avait sûrement besoin de s'inspirer de la dramaturgie occidentale pour créer ses propres pièces. Enfin, il nous paraît intéressant et nécessaire d'analyser le choix de ces œuvres. Si des auteurs français de toute époque figurent

¹⁴⁵ Nous les évoquerons dans la troisième partie de la présente thèse, quand nous parlerons spécifiquement de Molière.

dans notre liste, certains retiennent plus l'attention que d'autres :

Primo, toutes les comédies de Molière sont traduites en chinois, alors que ses illustres contemporains Corneille et Racine ne voient qu'un nombre modeste de traductions de leurs œuvres. Ce phénomène n'est peut-être pas difficile à expliquer, car les grandes tragédies de Corneille et de Racine se réfèrent à des épopées grecques dont très peu de Chinois possèdent une connaissance de base pour s'y intéresser et les comprendre ; tandis que l'on n'a pas besoin d'un savoir particulier pour apprécier les comédies moliéresques qui, en se moquant des vices de l'homme, montrent la vérité et le bon sens universel.

Secundo, nous constatons qu'à part les classiques, le théâtre de Sartre et celui de l'absurde occupent une place considérable dans cette liste, ce qui correspond sans doute à la curiosité, voire la passion suscitée chez les intellectuels chinois par la philosophie occidentale de l'Après-Guerre et la littérature d'avant-garde. Dans les années 1980, un certain nombre de dramaturges chinois ont tenté d'imiter le théâtre de l'absurde et créé des pièces dans lesquelles se retrouvent certaines caractéristiques de son langage. Gao Xingjian, le traducteur de *La Cantatrice chauve* d'Ionesco, influencé par les auteurs de l'absurde, a lui-même écrit des pièces dans le même style.

Tertio, on remarque aussi l'absence d'auteurs comme Marivaux et Feydeau, qui sont pourtant toujours joués sur la scène française. En revanche, la présence de Romain Rolland dans cette liste peut paraître surprenante, car malgré ses œuvres théâtrales, l'écrivain français est avant tout, pour les Français, l'auteur de *Jean Christophe*, et sa création dramaturgique reste peu connue. Ce contraste n'est pas le fruit d'un hasard, mais confirme le choix littéraire et idéologique des traducteurs chinois. En fait, Romain Rolland, prix Nobel de la littérature en 1915, pacifiste et sympathisant du parti communiste français, marque son œuvre par un profond humanisme, ce qui plaît profondément aux intellectuels chinois des années 1920-1930 dont faisaient partie les traducteurs. A côté de cela, le romanesque baroque à l'italienne de Marivaux portant sur le jeu du langage et de la séduction, ou bien les quiproquos amoureux et farces conjugales de Feydeau, reflètent le mode de vie et la psychologie de la bourgeoisie française d'une certaine époque sans doute trop éloignés des Chinois pour que les sentiments puissent produire des échos chez eux, et donc ils intéressent beaucoup moins les traducteurs des années 1930 et ceux d'aujourd'hui.

Au travers de ces constats, nous nous rendons compte que la traduction en Chine du théâtre français s'inscrit avant tout dans une approche d'introduction du patrimoine mondial littéraire au public chinois, mais que ce mouvement continu ne se réalise pas sans sélection sur le plan culturel, idéologique ou moral.

6.3 Liste II : le choix de la scène

L'écart de la longueur entre la liste I et la liste II est impressionnant : nous nous étonnons de voir si peu de pièces françaises jouées sur la scène chinoise alors que les œuvres traduites sont très nombreuses.

Cet écart est encore creusé quand nous découvrons que quatre pièces de la liste II ne figurent même pas dans la liste des traductions publiées. Il s'agit en l'occurrence d'auteurs qui n'ont pas de notoriété majeure dans la littérature française.

Parmi les 20 pièces représentées de la liste II, nous remarquons aisément l'importance qu'accorde la scène chinoise à Molière (5 pièces), et l'intérêt porté à l'égard du théâtre de l'absurde (2 pièces de Jean Genet, 2 pièces d'Ionesco, et 1 pièce de Beckett) et de Sartre (1 pièce), ce qui est en convergence avec leur présence dans la liste des traductions publiées.

En effet, si Molière est une option inconditionnelle tant pour les traducteurs que pour les metteurs en scène, cette liste nous laisse tout de même comprendre que le choix des metteurs en scène se fait suivant d'autres critères que celui des traducteurs. Alors que ces derniers sont passionnés par Victor Hugo et Romain Rolland comme on vient de le montrer, la scène reste plutôt indifférente à la qualité de leurs pièces¹⁴⁶. En revanche, les comédies récentes qui ont eu beaucoup de succès sur la scène française telles que *L'Art* de Yasmina Réza et *Boeing-Boeing* de Marc Camoletti¹⁴⁷ ont apparemment séduit les hommes de théâtre chinois contemporains qui veulent s'appropriier les préoccupations auxquelles l'homme doit faire face dans une société moderne.

Le choix des metteurs en scène est donc théâtral, et non pas littéraire. C'est-à-dire que la scène cherche les pièces qui peuvent être efficaces pour un public chinois. Ainsi les cinq œuvres de Molière ne sont-elles pas sélectionnées à l'aveugle : que ce soit dans *L'Étourdi* ou dans *Les Fourberies de Scapin*, ou encore dans *Le Tartuffe*, le personnage domestique rusé est au coeur de l'action et domine son maître désemparé ; en même temps, Harpagon, Monsieur

¹⁴⁶ Nous avons mentionné le roman de Hugo, *Quatre-vingt-treize*, qui a été adapté et mis en scène, mais là c'est plutôt le thème de la Révolution française qui a retenu l'intérêt.

¹⁴⁷ *L'Art* a été mise en scène par Gu Yian (谷亦安) en 2001 dans la traduction de Gong Baorong et Jin Zhiping (宫宝荣、金志平). *Boeing-Boeing* a été mis en scène en 2004 par le metteur en scène francophone, Wei Xiaoping (魏晓平). Il a lui-même participé à la traduction du texte. Wei a également mis en scène *Knock* de Jules Renard en 1997, adapté *Les Palmes de M. Schutz* de Finwick rebaptisée *Les époux Curie* (1998-1999).

Jourdain, ou encore Orgon, représentants de riches bourgeois, se montrent stupides et ridicules à côté de ces figures du peuple. Nous imaginons bien qu'une pièce comme *Les Précieuses ridicules* serait moins intéressante pour le spectateur chinois puisque la préciosité est un sujet inconnu en Chine ; nous supposons aussi que *Dom Juan* ne serait pas bien accueilli, car le caractère immoral des aventures amoureuses du héros, l'infériorité montrée de son valet (contrairement à d'autres valets moliéresques), et la moquerie vis-à-vis des paysans, ne répondraient guère au goût du public chinois.

Le phénomène idéologique est manifeste, et la présence d'une pièce mettant en scène l'histoire de la Commune de Paris adaptée de *L'Insurgé* de Jules Vallès en est une illustration éclatante.

Le monde théâtral chinois choisit également des œuvres dont le mode d'expression l'inspire dans sa propre création. C'est pourquoi l'admiration pour Genet se fait sentir au travers de cette liste. L'éclat de l'artifice chez Genet rappelle en quelque sorte les caractéristiques du théâtre traditionnel chinois que le théâtre moderne cherche à combiner pour ouvrir de nouvelles voies.

D'autres raisons, non pas des moindres, sont sûrement prises en compte par le monde théâtral chinois pour enrichir son répertoire avec des œuvres étrangères. Nous en évoquons une, qui concerne directement le sujet de notre thèse : les traductions existantes permettent-elles à la mise en scène sans d'importants remaniements ?

En réalité, une traduction de textes dramatiques pour la scène nécessite certaines qualités qui ne sont pas exigées pour la publication et la lecture. Ceci explique en partie la réticence du théâtre chinois face à un grand nombre de traductions d'œuvres dramatiques françaises. Quelles sont donc les caractéristiques de la traduction pour la scène, comment faut-il que le traducteur procède, etc. ? Nous aborderons ces questions dans la prochaine partie.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que, de nos jours, le théâtre chinois vit pleinement dans un système pluraliste. Le nombre de créations de styles différents est considérable, constants sont les débats et les réflexions sur la relation entre les valeurs traditionnelles et celles de l'occident dans l'évolution du théâtre chinois. Pendant que la tradition est en train de se revaloriser, le théâtre moderne, né sous l'influence du théâtre occidental veut dépasser le stade de la copie et de l'imitation, et désire créer une vraie identité chinoise.

A travers l'histoire du théâtre moderne (parlé) en Chine, nous constatons que les moments forts coïncident chaque fois avec un mouvement d'ouverture de l'esprit et de la culture, qui correspond à un pic de traductions. Nous pouvons ainsi réaliser à quel point le théâtre a besoin de traduction, et à quel point surtout la traduction favorise l'évolution du théâtre, et plus généralement celle d'une culture. Aujourd'hui, engagée dans une évolution pluraliste, la scène chinoise semble ne plus vouloir se passer de pièces étrangères, sous forme diverse, traduite ou adaptée. Cela est encourageant pour notre démarche, car notre intérêt pour la traduction théâtrale sera sans doute toujours partagé et d'autres études enrichiront notre réflexion.

Ce rappel de l'histoire du théâtre chinois nous permet également de construire une base de connaissance sur le théâtre chinois et son public qui appuiera, plus tard, nos argumentations à propos des choix stratégiques des traducteurs.

Deuxième Partie

Traduire le théâtre - les théories de la traduction et notre réflexion

Après avoir posé une base de connaissance sur le théâtre aussi bien dans le contexte français que chinois, nous passons au cœur de notre sujet : la traduction d'œuvres dramatiques.

L'utilité de cette démarche n'est pas négligeable. Car connaître le théâtre pour un traducteur du théâtre, c'est connaître le terrain de jeu pour un joueur ; et pour les traductologues qui étudient les problèmes de la traduction théâtrale, ne pas connaître le théâtre, ce serait comme si l'arbitre ignorait les règles de jeu. En fait, nos recherches ne seront crédibles que lorsque nous posséderons une vision globale et complète de la problématique.

Mais avant d'entamer la spécificité de la traduction théâtrale, nous pensons justifié et nécessaire de faire le point sur le cadre théorique dans lequel nous voulons fonder notre réflexion. Premièrement, nous présenterons les principes généraux de la Théorie interprétative de la traduction, qui, quoique basés sur des expériences obtenues dans la pratique de l'interprétation de conférence, s'appliquent sans heurt à la traduction des textes écrits. A la fois théorie et méthode, la Théorie interprétative de la traduction représente également une vision du monde que nous allons tenter de résumer dans le premier chapitre. En effet, ce n'est pas par hasard que nous choisissons de fonder notre étude sur cette théorie, puisqu'en étudiant les pensées chinoises sur la traduction, nous verrons combien les voies convergent.

Deuxièmement, étant donné que l'œuvre théâtrale, comme nous l'avons évoqué dans la première partie, est généralement considérée comme faisant partie de la littérature, nous allons examiner deux approches qui règnent dans le domaine de la traduction littéraire : nous opposerons le littéralisme de Berman et de Meschonnic à la Théorie interprétative de la traduction, et nous essayerons de démontrer que traduire une œuvre littéraire, c'est aussi transmettre le sens, le sens qui ne se limite pas au notionnel, mais qui s'étend à l'esthétique, à l'émotionnel, etc. Nous n'oublierons pas d'évoquer certaines pensées chinoises dans le domaine de la traduction littéraire.

Enfin, au troisième chapitre, nous allons analyser les particularités de la traduction d'œuvres dramatiques. A partir de ses particularités, nous définirons l'objet et le processus de

cette traduction, et nous ferons la distinction entre la traduction théâtrale et l'adaptation théâtrale. En nous appuyant sur les points de vue de certains praticiens de la traduction théâtrale et sur des exemples tirés de notre corpus, nous tenterons de prouver que le modèle interprétatif s'applique à ce genre de traduction.

Chapitre 1 : Nos fondements - la Théorie interprétative de la traduction et les pensées chinoises

Avec la multiplication des échanges mondiaux, il est de plus en plus admis que tous ceux qui connaissent une langue étrangère ne sont pas toujours en mesure de faire de la traduction, et que cette pratique n'est pas purement artisanale, mais mérite des recherches théoriques et méthodologiques.

La théorie interprétative de la traduction (TIT) est à la fois une théorie et une méthode : provenant de l'étude de pratiques concrètes, elle oriente en retour des traducteurs dans l'exercice de l'acte de traduire.

Puisque nous choisissons de baser notre étude de la traduction théâtrale sur la Théorie interprétative de la traduction, nous commençons par en exposer les principes fondamentaux¹⁴⁸.

1. La Théorie du sens

La TIT rappelle un fait incontestable : traduire n'est pas la simple mise en rapport de deux langues, et ce n'est pas en transformant tous les mots d'une langue dans une autre que nous obtenons une traduction. Traduire un texte, c'est faire passer un message d'une langue vers une autre. Quelque soit la nature et la forme du message, son auteur veut toujours dire quelque chose. Ce vouloir dire de l'auteur sera perçu par le destinataire du message comme le sens du texte.

1.1 Le sens

Dans "*La Traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif*"¹⁴⁹, M. Lederer cite Sartre : *[Ainsi] dès le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux ; et l'objet littéraire quoiqu'il se*

¹⁴⁸ Le sujet du présent chapitre porte sur la traduction en général. Le terme " texte " dans notre démonstration peut être aussi bien un texte écrit qu'un discours oral.

¹⁴⁹ M. Lederer, *Traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif*, Paris, Hachette, 1994, p. 23.

*réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage ; [...] aussi les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l'œuvre en jaillisse ; le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique.*¹⁵⁰

Les mots transportent le sens, et le même sens peut être exprimé par des compositions différentes de mots. Le choix des mots peut être aléatoire - c'est souvent le cas des communications orales dans la vie courante où pressé par le temps, on veut se faire comprendre avant tout souci de soigner le langage ; il peut être calculé - dans certaines circonstances les discours oraux¹⁵¹ peuvent être très soignés ; à l'écrit en général on porte plus d'attention au choix des mots, ou bien le choix des mots peut jouer un rôle essentiel - dans des textes littéraires et surtout dans la poésie, les mots, en plus de leur fonction de vecteur du sens, ont des fonctions esthétiques et émotionnelles, ils sont composants du sens¹⁵². Mais dans tous les cas, le sens ne se montre pas à la seule lecture des mots et des phrases. En effet, cette "*totalité organique*" des mots si bien nommée par Sartre n'apparaît que quand on associe à ces derniers des connaissances extralinguistiques.

Pour accéder au sens, la lecture du texte doit être constamment complétée par la connaissance du contexte, du sujet, du domaine, de l'auteur et du destinataire, ainsi que la culture générale, etc. - autant d'éléments qui font partie du bagage cognitif.

Le sens est donc, s'agissant des textes pragmatiques et des discours oraux, le "*produit de la synthèse des significations linguistiques et des compléments cognitifs pertinents d'un segment de texte ou de discours*"¹⁵³. Il est "*un vouloir dire extérieur à la langue, antérieur à l'expression chez le sujet parlant, postérieur à la réception du discours chez le sujet percevant*"¹⁵⁴. La communication s'établit dès que le sens passe, c'est-à-dire que le sens relie les communicants. Quand on traduit, on est d'abord le sujet percevant et puis le sujet parlant, et tout au long du processus de la traduction (compréhension – déverbalisation – reformulation¹⁵⁵), on doit s'accrocher au sens.

¹⁵⁰ J.-P. Sartre, *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 50-51.

¹⁵¹ Nous pensons à des discours diplomatiques ou d'hommes politiques.

¹⁵² Nous développerons le point sur le sens du texte littéraire dans le prochain chapitre.

¹⁵³ M. Lederer, 1994, p.215. La notion du sens sera complétée par F. Israël qui étudie la traduction littéraire. Voir le prochain chapitre de notre thèse.

¹⁵⁴ M. Lederer, 1994, p.23.

¹⁵⁵ Voir le point 2 du présent chapitre : la méthode.

1.2 L'expression est différente dans les différentes langues

Le constat est facile à établir. En français, nous disons "*aller au cinéma*", la partie implicite étant "*pour voir un film*" ; tandis qu'en chinois, on dit "去看电影 (*aller voir un film*)", la partie implicite est alors "*au cinéma*". Ainsi Lederer confirme-t-elle, par l'emprunt d'un terme à la rhétorique – "*synecdoque*"¹⁵⁶ désignant la figure par laquelle on prend une partie pour exprimer le tout, que le même rapport explicite/implicite n'exprime pas le même sens dans différentes langues. Reprenons le dernier exemple : au lieu de dire "*je vais au cinéma*", si on traduit littéralement le chinois en disant "*je vais voir un film*", notre interlocuteur pourrait comprendre qu'il s'agit d'un film en DVD que je vais regarder chez moi ou chez des amis ; dans le cas inverse, si on traduit littéralement le français en chinois, l'interlocuteur pourrait croire que je vais acheter des billets de cinéma à l'avance ou que j'ai rendez-vous avec quelqu'un dans le hall du cinéma.

Ce phénomène de la synecdoque existe beaucoup au niveau de texte. En effet, un texte charrie toujours une partie implicite que son lecteur saisit avec son bagage cognitif. Dans une autre langue et une autre culture, le lecteur de la traduction ne partage pas le même bagage cognitif que celui de l'original. Par conséquent, transposer la partie explicite et garder le même implicite risque de rendre la traduction incompréhensible.

A cela s'ajoute la différence discursive¹⁵⁷. Un modèle fixe se retrouve rarement quand on passe d'une langue à l'autre. Même une lettre personnelle ne présente pas les mêmes formules de politesse. Il est donc naturel pour le traducteur de ne pas se tenir à l'expression de l'original, et de prendre en compte son propre lecteur.

1.3 Équivalence et correspondances

Presque tous les mots d'une langue trouvent leur correspondance¹⁵⁸ dans une autre langue, c'est-à-dire qu'ils se réfèrent à la même réalité dans des contextes précis. G. Mounin

¹⁵⁶ M. Lederer, 1994, p.216.

¹⁵⁷ Nous allons traiter dans les prochains paragraphes la question de la forme.

¹⁵⁸ La " correspondance " définie par la Théorie interprétative s'utilise sur le plan linguistique. Il s'agit des mots de différentes langues qui renvoient aux mêmes référents.

appelle cela "*les universaux du langage*"¹⁵⁹. Si en français les parents appellent leurs enfants "mon trésor", en chinois il existe exactement la même chose : "baobei (宝贝- trésor)" qui est employée dans la même circonstance. S'il est fréquent d'entendre "pas mal" comme appréciation positive en français, nous disons souvent en chinois "bu cuo (不错- pas faux)" pour exprimer la même approbation. Mêmes des locutions et des proverbes ont dans d'autres langues des expressions qui signifient la même chose : le proverbe "*au pays des aveugles, les borgnes sont roi*" désigne à peu près la même situation que "蜀中无大将，廖化作先锋"¹⁶⁰ en chinois (littéralement : Le Royaume de Shu n'ayant pas de grand combattant, c'est Liao Hua qui dirige la troupe).

Pourtant connaître seulement les correspondances ne permet pas de traduire. Car, nous l'avons dit plus haut, le sens d'un texte n'est pas l'addition de la signification de tous les mots¹⁶¹. Dans les termes de V. Larbaud, ce ne sont pas des mots du dictionnaire que nous lisons, mais ceux d'un auteur, "*imprégnés et chargés de son esprit, presque imperceptiblement mais très profondément modifiés...*"¹⁶².

En effet, devant un texte à traduire, l'unité à traduire n'est pas le mot, ni le syntagme, ni l'expression figée¹⁶³, mais un segment de texte dont on peut dégager le sens. C'est l'unité de compréhension, nommée par Lederer "*unité de sens*"¹⁶⁴. A travers des analyses de nombreux enregistrements de traduction simultanée, Lederer conclut que, "*les unités de sens sont le*

¹⁵⁹ Voir G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963

¹⁶⁰ Ce proverbe, à l'origine, se réfère à une anecdote historique : Pendant la période guerrière des Trois royaumes – Wei, Shu, Wu (220-260), à un certain moment, le Royaume de Shu n'avait plus de grand chef militaire, et ce fut Liao Hua (qui n'était pas bien considéré par tout le monde) qui était choisi pour diriger la troupe. Le proverbe est devenu une expression couramment utilisée pour décrire cette situation où faute de trouver des gens compétents, une personne de compétence réduite est en charge d'une responsabilité importante.

¹⁶¹ Quand une étudiante française, voyageant dans une petite ville chinoise, voit un passant la fixer du regard, dit "你要我的照片吗?" ("tu veux ma photo?" traduit littéralement en chinois), celui-ci ne réagit pas. Il est clair qu'aucun Chinois ne comprendra le sens de la phrase avec cette traduction linguistique. Il vaudrait mieux dire dans ce cas "你盯着我干什么?" (Pourquoi tu me regardes comme ça?), et l'autre serait gêné et partirait aussitôt.

¹⁶² V. Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, 1997. P. 77.

¹⁶³ J.-P. Vinay et J. Darbelnet parle des "unités de traduction" qu'ils expliquent dans leur ouvrage commun, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (Ed. Didier, 1958) : *nos unités de traduction sont des unités lexicologiques dans lesquelles les éléments du lexique concourent à l'expression d'un seul élément de pensée*. En considérant seulement des mots et des syntagmes comme unités de traduction, on exclut les éléments extralinguistiques et on ne tient pas compte de la phase de compréhension : le résultat ne peut être qu'un texte dépourvu de sens.

¹⁶⁴ Voir D. Seleskovitch et M. Lederer, *Interpréter pour traduire*, 3^e édition revue et corrigée, Paris, Didier Erudition, 1993 ; et Lederer, 1994.

produit d'une synthèse des quelques mots qui se trouvent dans la mémoire immédiate et des expériences ou des souvenirs cognitifs tandis que la mémoire immédiate accueille et conserve un instant les mots suivants, jusqu'à une nouvelle synthèse et à la création d'une nouvelle unité qui va s'ajouter à celles que contient déjà la mémoire cognitive."¹⁶⁵

Pour un texte écrit, il est plus difficile de détecter le moment où se construit notre compréhension, car nous prenons souvent notre temps pour lire et relire tout le texte avant de nous mettre à traduire ; or le sens se dégage bel et bien au fur et à mesure, et non pas seulement à la fin de la lecture, la compréhension se fait par segment de texte qui peut être une partie de phrase, une phrase ou un groupe de phrases.

Dans la traduction nous restituons donc le sens par unités, qui sont "*le plus petit élément qui permette l'établissement d'équivalence*"¹⁶⁶. En réorganisant la combinaison explicite/implicite¹⁶⁷, nous reformulons des phrases ou des groupes de phrases. Ces dernières sont composées de mots avec une autre syntaxe et une autre ponctuation, choisies par le traducteur, en tenant compte de son lecteur. Dès lors on traduit par équivalences. Larbaud a trouvé une comparaison plus imagée¹⁶⁸ : traduire, c'est mettre en équilibre les deux plateaux d'une balance ; dans un plateau, ce sont des mots vivants de l'auteur chargés de pensée, et dans l'autre, nous devons chercher dans notre mémoire, par un itinéraire intellectuel, et grâce à une compréhension intime, un contrepoids équivalent.

Nous prenons en exemple la traduction d'un extrait de "*Thoughts on various subjects*" de Jonathan Swift faite par WANG Zuoliang citée dans son ouvrage sur la traduction "*Translation : experiments and reflections*"¹⁶⁹:

Original en anglais	Traduction chinoise et traduction littérale en français du texte chinois
There are but three ways for a man to	人受社会指责时，有三种对付办法：

¹⁶⁵ Lederer, " La traduction simultanée, un poste d'observation du langage ", dans Seleskovitch et Lederer, *Interpréter pour traduire*, ibid, p. 252.

¹⁶⁶ Lederer, 1994, p.27.

¹⁶⁷ Bien entendu, nous ne devons pas expliciter les passages où l'auteur fait exprès de laisser des non-dits.

¹⁶⁸ Voir, V. Larbaud, 1946.

¹⁶⁹ Voir WANG Zuoliang 王佐良, *Translation : experiments and reflections* (翻译：思考与试笔), Beijing(Chine), Editions Enseignement et recherches des langues étrangères, 1989 (1ère édition), 1997. L'ouvrage est en chinois, le titre est donné en anglais et en chinois. L'original de l'exemple est en anglais, étant donné que celui-ci est une langue généralement connue, nous ne fournissons pas la traduction française. La traduction littérale de la traduction chinoise est faite par nous.

<p>revenge himself of the censure of the world, to despise it, to return the like, or to endeavour to live so as to avoid it. The first of these is usually pretended, the last is almost impossible, the universal practice is for the second.</p>	<p>不屑一顾，对骂，改正。不屑是假的，改正不可能，所以通常采用第二法。</p> <p>Quand l'homme est blâmé par la société, il a trois façons de se comporter : s'en moquer, répondre avec des insultes, ou corriger ses défauts. S'en moquer, c'est feint ; corriger ses défauts, c'est impossible ; alors en général, on adopte la deuxième façon.</p>
---	--

Dans cette traduction, nous voyons qu'il y a très peu de correspondance de mots de l'original. Mais le sens est bien là. La reformulation habile montrant le style satirique de l'auteur irlandais est certainement due au talent du traducteur ; il est évident que le traducteur quête l'équivalence textuelle et il est probable que c'est la déverbalisation qui a rendu ceci possible.

L'exemple suivant est tiré de notre corpus théâtral : le texte du *Tartuffe* et sa traduction chinoise faite par LI Jianwu¹⁷⁰ (Acte II--Scène II-- Vers 495-500). Dorine, la servante, essaye de persuader son maître de renoncer à l'idée de marier sa fille à Tartuffe :

Original (vers 495-500)	Traduction en chinois et traduction littérale en français du texte chinois
<p>Oui, c'est lui qui le dit, et cette vanité, Monsieur, ne sied pas bien avec la piété. Qui d'une sainte vie embrasse l'innocence Ne doit point tant prôner son nom et sa naissance, Et l'humble procédé de la dévotion Souffre mal les éclats de cette</p>	<p>对，这话是他说的，可是这种夸耀的心思，老爷，就和虔诚很不相称。一个人既然过着清苦的教门生活，就决不该口口声声，卖弄他的门第、出身，真心信教，就要谦虚，这种要名要利的心思，先不合适。</p> <p>Oui, c'est lui qui le dit, mais cette intention de se vanter, Monsieur, ne va pas</p>

¹⁷⁰ Voir la dernière partie de la présente thèse où nous donnons une présentation plus ample de l'œuvre, de l'auteur et de la traduction.

ambition.

ensemble avec la piété. Un homme, puisqu'il mène une vie dure de religieux, ne doit jamais chercher à vanter son nom et son origine ; s'il a une vraie croyance, il doit être humble, et ce genre de prétention n'est pas convenable avant tout.

C'est un fait que si nous nous mettons à la place du traducteur, devant ce texte classique, il est quasiment impossible de vouloir procéder à traduire par correspondances. Le traducteur, pour recréer le caractère vivant de Dorine, a choisi une syntaxe simple et courte et un vocabulaire courant. La forme de la traduction est ainsi complètement différente de celle de l'original, mais le langage de la servante est bien rendu de façon équivalente. Ici également, nous pouvons apercevoir le rôle indispensable de la déverbalisation.

Traduire, c'est créer l'équivalence au niveau du texte. Une traduction qui cherche systématiquement à mettre les mots en correspondance, ou à traduire les motivations des mots est une traduction littérale¹⁷¹. Elle produit un texte qui est conforme en général aux règles grammaticales de la langue d'arrivée, mais comme elle ne prend pas en compte les compléments extralinguistiques, ce texte est souvent difficile à lire et à comprendre¹⁷².

Un cas intéressant est celui de la traduction des proverbes. En fait, remplacer un proverbe par un autre proverbe de la langue d'arrivée relève aussi de la traduction par correspondances, alors qu'on croirait que celle-ci consiste à traduire chacun des mots qui le composent. L'exemple du proverbe cité plus haut "*au pays des aveugles, les borgnes sont roi*" nous expose clairement le problème¹⁷³.

¹⁷¹ On utilise plus souvent les termes de "transcodage" ou de "traduction linguistique" dans la Théorie interprétative. C'est une démarche qui consiste à "établir des correspondances d'une langue à l'autre. Elle ne prend en principe en ligne de compte que les significations préassignées à la langue de départ et les règles grammaticales de la langue d'arrivée" (Voir Lederer, 1994, p. 217). Il ne s'agit pas de la traduction mot-à-mot qui sert à renseigner sur les structures de la langue. Nous choisissons de l'appeler "traduction littérale". Dans notre étude des exemples de traduction français-chinois, nous avons recours à ce genre de traduction littérale du texte chinois afin de montrer au lecteur ne connaissant pas la langue chinoise la stratégie du traducteur.

¹⁷² Les correspondances ne sont pas pour autant à éviter à tout prix. Certaines correspondances sont inévitables quand il s'agit des termes techniques, des noms, etc. Parfois il arrive aussi que la solution littérale produise un segment de texte parfaitement équivalent à l'original, à condition que les éléments extralinguistiques soient pris en compte.

¹⁷³ Un proverbe inséré dans un texte ajoute une certaine couleur à celui-ci, et aide à l'expression du sens, dans la traduction comme dans l'original. Toutefois mettre le proverbe chinois cité plus haut "蜀中无大将，廖化作"

2. Méthode de la traduction

La théorie interprétative de la traduction ne s'est pas arrêtée à la théorisation d'une pratique, et son plus grand mérite est de permettre la naissance d'une méthode qui s'enseigne et qui guide les praticiens de la traduction dans leur travail professionnel.

2.1 Interpréter pour traduire : compréhension – déverbalisation – reformulation

Partant des expériences de la traduction orale, les fondateurs de la Théorie interprétative de la traduction mettent en place un processus à trois étapes pour toute traduction orale ou écrite : compréhension – déverbalisation – reformulation, tout en soulignant la place centrale de la phase de déverbalisation qu'on aurait tendance à négliger.

Si le mot "interpréter" figure parmi les mots-clé de la TIT, ce n'est pas dans le sens de traduction orale qu'il est employé¹⁷⁴, ce n'est bien sûr non plus dans son acception péjorative de l'appréhension imaginaire et personnelle, il s'agit de comprendre, de saisir le vouloir dire de l'auteur.

Il n'y a tout simplement pas de traduction sans compréhension. Mais la seule compétence linguistique est loin de constituer une base suffisante pour pouvoir comprendre. Comprendre une langue, c'est reconnaître des mots et des règles grammaticales d'une langue. Ce n'est pas la garantie de dégager le sens d'un texte rédigé dans cette langue. La compréhension du sens se bâtit à l'aide de compléments cognitifs¹⁷⁵. Il est difficile de définir l'étendue des compléments cognitifs. Une très vaste culture générale dans la langue de départ comme dans la langue d'arrivée est indispensable. De plus l'étude approfondie du texte à

先锋"(littéralement : Le Royaume de Shu n'ayant pas de grand combattant, c'est Liao Hua qui dirige la troupe) sans prendre en compte le contexte verbal donnerait au lecteur chinois l'impression fautive et inattendue que l'anecdote historique chinoise est connue par l'auteur étranger. Ainsi est-ce toujours par rapport au texte et en fonction de son rôle attribué par l'auteur qu'il faut choisir de traduire par correspondance (le proverbe chinois) ou expliciter la signification du proverbe. Le problème de proverbe implique la question de l'étrangeté dans la traduction et d'autres éléments culturels à considérer. Nous en reparlerons dans le chapitre suivant.

¹⁷⁴ Cela dépend du contexte. Mais si ce n'est pas explicité comme "interprétation de conférence" ou "interprétation consécutive", il s'agit de l'acte de comprendre.

¹⁷⁵ Il s'agit des connaissances extralinguistiques pertinentes du lecteur.

traduire est très importante¹⁷⁶. En fait, il n'est pas rare de déceler des erreurs de compréhension dans des traductions faites par des traducteurs confirmés. Si le savoir linguistique est solide, c'est souvent la connaissance insuffisante du sujet ou du contexte verbal qui en est à l'origine.

En quelque sorte, le traducteur peut être comparé à l'interprète, au comédien qui fait vivre sur la scène un personnage imaginaire, ou au musicien qui fait vivre une note de musique. Dans les deux cas, l'assimilation et l'intériorisation du texte (ou de la musique) sont indispensables pour atteindre l'objectif. Le traducteur qui veut faire vivre un texte dans une autre langue et une autre culture, ne peut traduire qu'après une compréhension optimale de l'original.

Ayant compris le texte, on n'est pourtant pas sûr de savoir comment procéder ensuite. Le fait que le traducteur ait traduit par correspondances ne signifie pas toujours qu'il n'a pas compris le texte. Il s'agit ici de méthode. La Théorie interprétative insiste sur le rôle de la déverbalisation :

*"La déverbalisation est un processus cognitif que nous connaissons tous : les données sensorielles deviennent, en s'évanouissant, des connaissances dévêtues de leurs formes sensibles. Nous l'appelons mémoire cognitive ; il s'agit de l'acquisition d'une connaissance, si fugace que soit parfois sa rétention."*¹⁷⁷ La déverbalisation est en fait la preuve de la compréhension, car si le sens n'est pas dégagé faute de connaissances extralinguistiques, on ne peut que coller aux mots de l'original. Ceci est tout à fait testable dans la vie quotidienne : lorsqu'on nous demande ce dont parle un article du journal sur un sujet spécifique que nous ne comprenons pas, nous sommes incapables de raconter avec nos propres mots, et donc contraints de répéter ceux de l'article ; et quand on saisit bien le sens, on devient plus libre vis-à-vis des mots.

Dans des situations de communication orale, la déverbalisation semble plus facile à réaliser, car, compte tenu du temps de parole, le verbe disparaît de la mémoire des auditeurs, tandis que le sens déverbalisé reste plus longtemps ; à l'écrit, les mots se perpétuent et imposent leur présence aux traducteurs, surtout quand il s'agit des textes littéraires. Or, nous venons de dire que selon la Théorie interprétative, la déverbalisation s'avère nécessaire à toute

¹⁷⁶ Par " étude approfondie du texte ", nous entendons y inclure l'auteur, le contexte verbal, la situation de communication, le sujet, le lecteur pour qui le texte est rédigé, etc.

¹⁷⁷ Lederer, 1994, p.23.

traduction, et la traduction des textes littéraires en particulier a besoin d'un traitement subtil et souple et non pas d'une transposition littérale¹⁷⁸.

La déverbalisation est aussi la condition préalable de la reformulation. Une fois le sens dégagé, nous devons, pour le réexprimer dans une autre langue, laisser de côté l'expression originale pour utiliser nos propres modes d'expression. Bien sûr, une bonne reformulation nécessite une bonne maîtrise d'expression, voire du talent en écriture dans la langue d'arrivée, mais ceci n'est possible qu'après la déverbalisation. Sur ce point, le traducteur doit toujours faire des efforts pour se perfectionner en expression en langue d'arrivée. C'est également la raison pour laquelle de nombreux traducteurs se déclarent passionnés d'écriture¹⁷⁹.

2.2 Traiter la forme

Si nous affirmons que le cœur de la Théorie interprétative de la traduction est le sens, il n'en reste pas moins que la forme est aussi un élément majeur de sa préoccupation et de sa réflexion. La déverbalisation ne met point en cause l'importance de la forme. En réalité, la forme n'est pas qu'un simple vecteur du sens, que ce soit dans le texte original ou dans la traduction, elle participe à la constitution du sens. Alors pour créer et transporter le même sens, quelle forme doit adopter la traduction ? Et quel lien à établir entre les formes des deux textes ?

D'après F. Israël, la forme se compose de quatre paramètres qu'il convient d'analyser¹⁸⁰:

i - Au niveau de langue, *"la forme peut être définie comme la somme des caractéristiques phoniques, lexicales, morphologiques et syntaxiques du système identifiées par le linguiste, consignées dans les grammaires et les dictionnaires et physiquement présentes dans tout acte de parole"*¹⁸¹. Comme chaque langue a sa propre structure, il est peu possible de trouver une correspondance systématique de forme.

ii - Au niveau du genre, tout acte de parole *"obéit à un certain nombre de règles*

¹⁷⁸ Cela fera l'objet de notre étude du chapitre prochain.

¹⁷⁹ Voir L. Bataillon, Traduire, écrire, Arcane 17, 1991. " Je traduis pour faire partager le résultat de mes curiosités, [...]. Je traduis aussi pour apprivoiser les mots de ma propre langue, mieux les comprendre et mieux me les concilier. " P. 7.

¹⁸⁰ F. Israël, " Le traitement de la forme en traduction ", *Iberica*, nouvelle série, n° 5, pp. 115-124., 1995.

¹⁸¹ F. Israël, 1995, p.116.

préétablies qui conditionnent d'une façon ou d'une autre la structuration du propos : moyens lexicaux et syntaxiques, registre, dominante tonale"¹⁸². Ce sont des règles discursives qui varient d'une culture à l'autre. Un contrat en chinois n'a pas la même présentation qu'un contrat en français, et une lettre administrative chinoise n'a pas non plus la même forme de celle en français.

iii - Au niveau du style, la forme porte, dans une mesure plus ou moins grande, la marque personnelle de l'auteur, qui "*inclut la phraséologie et la terminologie propres à un registre, à un contexte ou à un domaine de spécialité et un mode d'expression aux accents nouveaux et subjectifs*"¹⁸³. En effet, tout texte a son style, plus ou moins prononcé selon sa nature et sa fonction. Les documents administratifs sont censés être uniformes et impersonnels, les thèses montrent certainement un peu plus la personnalité de leur auteur, tandis que les discours politiques veulent à tout prix avoir un style original pour impressionner le public.

iiii - Quand un auteur opère "*une véritable alchimie du verbe*", et "*crée un ton, un dire unique, le style, personnalisé à l'extrême, devient écriture*"¹⁸⁴. C'est le cas du texte littéraire, qui représente le plus haut niveau du langage, où la visée esthétique fait corps avec le sens notionnel. Malgré les contraintes de la langue et du genre, sa créativité peut s'imposer, ce qui, en retour, peut influencer l'évolution de la langue et du genre.

Ayant défini ces différents paramètres de la forme de l'original, le traducteur peut procéder intelligemment à l'expression du sens dans la langue d'arrivée, donc à la reformulation d'un texte équivalent.

Les textes pragmatiques ont souvent des formes préétablies aux niveaux de la langue et du genre, et en général le style personnel de l'auteur n'y est pas mis en valeur, il faut donc revêtir leur sens d'une nouvelle enveloppe qui relève en partie des formes préétablies correspondantes de la langue d'arrivée. Ainsi, dans la traduction, nous obtenons un texte à la fois différent et équivalent : un contrat français traduit en chinois suivra le modèle chinois du contrat, et un mode d'emploi français aura la présentation d'un mode d'emploi chinois.

Quant au texte littéraire dont la forme se confond avec le sens, dans lequel l'usage extrêmement personnalisé du langage devient essentiel, l'inquiétude de défigurer la lettre de

¹⁸² F. Israël, *ibid.*, p. 117.

¹⁸³ F. Israël, *ibid.*, p. 117.

¹⁸⁴ F. Israël, *ibid.*, p. 118.

l'œuvre s'accroît, et certains vont jusqu'à renoncer à la captation du sens¹⁸⁵. Or malgré son rôle capital dans la composition du sens, la forme à elle seule n'est pas en mesure de produire d'effet, et c'est toujours dans son union avec le sens notionnel que se réalise la valeur littéraire d'une œuvre¹⁸⁶. Le traitement de la forme est donc plus délicat pour ce genre de textes. Déverbaliser, c'est s'interroger sur le sens du texte, et en même temps évaluer les "*moyens verbaux mis en œuvre à tous les niveaux cités* (les quatre paramètres exposés plus haut)" afin de "*distinguer ce qui est simple application du code et du genre et ce qui relève de la stratégie, de l'effet à produire sur le destinataire*"¹⁸⁷. Ensuite, il s'agit de recréer une nouvelle forme équivalente. Bien entendu, il faut avant tout respecter le genre et la fonction du texte, une pièce de théâtre doit rester une pièce de théâtre, et non pas se transformer en roman, et le dialogue dans un roman ne doit pas devenir narration dans le texte traduit. Mais la nouvelle forme n'est pas identique à la forme originale. Ainsi, un texte dramatique ne sera pas en vers quand il est traduit en chinois, bien que sa forme originale en français le soit¹⁸⁸. En fait, le but du traducteur étant d'établir le même rapport entre le langage et le sens, et de produire le même effet, sa marge de manœuvre est d'autant plus grande que seuls l'esprit créatif et le talent d'écriture permettent de réaliser ce transfert.

De ce fait, pour traduire l'extrait de l'essai de J. Swift cité plus haut, le traducteur a surtout voulu montrer le style concis et quelque peu acéré des satires de l'auteur, et en mobilisant les ressources langagières de la langue d'arrivée, il réussit à trouver la même cohésion entre l'idée et son expression.

S'il nous a paru nécessaire de rappeler ces principes de base de la Théorie interprétative de la traduction, c'est que d'une façon simple mais précise, ils couvrent presque tous les aspects de la pratique traduisante. En tant que théorie, la TIT est fondée sur les observations objectives de l'exercice, et non pas sur des pensées idéologiques ou philosophiques ; en tant que méthode, elle met en place une procédure rationnelle et

¹⁸⁵ Nous analyserons dans le prochain chapitre, le point de vue d'Antoine Berman pour qui l'objet de la traduction, c'est la lettre.

¹⁸⁶ Nous ne faisons ici qu'évoquer le sujet. Le chapitre prochain est consacré aux problématiques de la traduction littéraire.

¹⁸⁷ F. Israël, 1995, p. 122.

¹⁸⁸ L'étude détaillée de la traduction du *Tartuffe* de Molière dans la troisième partie illustrera notre point de vue.

maîtrisable qui sort la traduction de sa sphère traditionnellement empirique et artisanale¹⁸⁹.

3. Vision du monde

A travers cette recherche théorique et méthodologique, la Théorie interprétative de la traduction nous enseigne également une vision du monde qui est tout aussi fondamentale pour la traduction.

3.1 La différence

Si la TIT insiste sur l'équivalence de formes entre le texte original et le texte traduit, c'est parce que la différence est au cœur de ses considérations. Un texte est un produit inédit, on ne peut le reproduire dans une autre langue. Reconnaître que la traduction n'est pas l'original, c'est admettre que l'Autre est différent, c'est respecter soi-même et l'Autre, c'est respecter la différence. En revanche, traduire volontairement par correspondances constitue une violation de la langue d'arrivée, et en transformant la différence en étrangeté de la langue originale, on ne ferait que défigurer la langue de l'Autre.

3.2 L'universalité

La TIT préconise que la traduction est la restitution d'une identité de sens dans une équivalence des formes. Maintenir le sens identique, c'est confirmer que tout est traduisible, que malgré les différences, chaque langue peut tout dire, et que les sentiments humains sont universels. Partant de ce point de vue, il est naturel de déduire que la traduction doit produire le même effet sur son lecteur que celui de l'original sur son public, et qu'elle peut remplacer l'original dans son environnement d'accueil.

3.3 La fidélité

¹⁸⁹ Ceux qui connaissent la méthode ne deviennent pas nécessairement bons praticiens du jour au lendemain, mais ayant un outil de travail, ils sont mieux armés pour perfectionner leur métier.

La conception de fidélité, à ce stade de démonstration, ne peut être plus claire. Comme nous venons de le dire, traduire est un acte de respect envers l'Autre et soi-même, le traducteur est alors un être éthique, fidèle à l'original et à sa traduction¹⁹⁰. Pour Amparo Hurtado, la fidélité du traducteur concerne trois parties - le vouloir dire de l'auteur, la langue d'arrivée et le lecteur de la traduction :

*"Ce triple rapport de fidélité au vouloir dire de l'auteur, à la langue d'arrivée et au destinataire de la traduction est indissociable. Si l'on ne reste fidèle qu'à un seul de ces paramètres et qu'on trahit les autres, on ne sera pas fidèle au sens."*¹⁹¹

3.4 La créativité

En rejetant le recours systématique aux correspondances au niveau de langues, la TIT met en avant la créativité du traducteur. En effet, l'acte traduisant n'est pas un acte passif, et la fidélité n'est pas l'asservissement. Si, par la lecture, nous pouvons absorber et assimiler le sens d'un texte, par la traduction, nous arrivons à l'intérioriser, à le posséder et à lui recréer un nouveau corps¹⁹². Pour cela, le traducteur prend des initiatives. Il lui faut sans cesse choisir les solutions les plus adaptées au contexte verbal, à la situation de communication, etc. Ce travail n'est guère possible sans intelligence, imagination et créativité, quelque soit la nature du texte.

Ce travail créatif est valorisant. Grâce à lui, le traducteur réussit à faire connaître une idée nouvelle, une opinion, ou une écriture, il ouvre un horizon et enrichit la culture d'accueil. De ce travail créatif, le traducteur retire des profits¹⁹³ : il apprivoise sa langue maternelle et il accroît sa richesse intellectuelle. A long terme, le travail du traducteur influence même l'évolution de la langue et la culture traduisantes. L'exemple de la langue chinoise est sans doute éloquent puisque son évolution durant le siècle dernier a été fortement marquée par la traduction et l'introduction des œuvres occidentales. Nous verrons par la suite les points de vue de certains théoriciens chinois à ce sujet.

¹⁹⁰ Nous reparlerons de la question de l'éthique au chapitre suivant sur le traduction littéraire.

¹⁹¹ A. Hurtado-Albir, *La notion de fidélité en traduction*, Didier Erudition, 1990, p. 118.

¹⁹² Voir V. Larbaud, 1946, p. 79.

¹⁹³ Il ne s'agit pas ici de profits matériels. Nous ne faisons que reprendre l'idée de Larbaud que nous avons trouvée pertinente.

4. Les réflexions chinoises sur la traduction

Notre étude manquerait de pertinence si nous faisons abstraction des pensées chinoises sur la traduction. En effet, la Chine en tant qu'une grande nation qui ne partage pas sa langue avec la plupart des autres pays du monde, considère la traduction comme une activité importante, d'abord pour connaître l'étranger, et aussi pour se faire connaître. Un certain nombre de traductions ont même profondément influencé l'histoire du pays¹⁹⁴. Cependant, pendant longtemps peu de traducteurs se sont livrés à des études théoriques, et nous nous contentons ici d'exposer quelques idées généralement partagées. L'histoire de la traduction chinoise étant traitée par SUN Xuefen dans sa thèse, *La traduction juridique du français vers le chinois : éléments de réflexion*, nous lui empruntons ici les informations d'avant 1949¹⁹⁵. Quant à la traductologie chinoise de ces dernières années, nous choisissons, parmi les nombreuses publications, les études qui nous ont paru les plus importantes et représentatives.

4.1 "信，达，雅"(fidélité, intelligibilité et élégance), trois principes indépassables

Yan Fu (严复 1853-1921) est incontestablement le premier théoricien chinois dans le domaine de la traduction. Dans l'avant-propos de sa traduction d' *Evolution and Ethics* de T. H. Huxley¹⁹⁶, il avance les trois critères indispensables à toute traduction : la fidélité, l'intelligibilité et l'élégance. Selon Yan Fu, la fidélité, c'est rendre "*correctement et logiquement*"¹⁹⁷ le sens de l'original ; la fidélité d'une traduction perd sa valeur si celle-ci n'est pas compréhensible, d'où l'importance de l'intelligibilité ; l'élégance¹⁹⁸, c'est de choisir la

¹⁹⁴ Nous pensons à la traduction des textes sacrés bouddhistes qui ont aidé à introduire en Chine et à intégrer dans la culture chinoise la religion bouddhiste. Nous allons évoquer bien entendu les traductions faites à la fin du 19ème siècle et dans les premières décennies du 20ème siècle, qui, quant à elles, ont conduit la Chine dans une révolution à la fois morale, culturelle et linguistique.

¹⁹⁵ Dans sa thèse, Sun Xuefen fait le point quasi complet des réflexions chinoises sur la traduction d'avant 1949. Ici nous nous référons principalement aux informations fournies dans cette thèse. Voir thèse, SUN Xuefen, *La traduction juridique du français vers le chinois : éléments de réflexion*, 2000.

¹⁹⁶ Sun Xuefen, *ibid.* Cet avant-propos y est cité et traduit en français, pp. 23-27.

¹⁹⁷ Sun Xuefen, *ibid.*, p. 24.

¹⁹⁸ La théorie de Yan Fu semble raisonnable, mais sa traduction est considérée comme une appropriation complète de l'original. En effet, dans l'objectif de faire accepter aux notables de l'époque les idées qu'il

syntaxe et le lexique qui répondent le mieux aux normes de la langue chinoise pour faciliter l'expression du sens. Dans son écrit, Yan Fu souligne le fait que la traduction nécessite une parfaite connaissance du sujet, et qu'elle ne peut être réalisée que quand le traducteur a bien compris le sens du texte original.

En effet, à travers les trois caractères "信 (xin), 达 (da), 雅 (ya)"(fidélité, intelligibilité et élégance), la pensée de Yan Fu nous incite constamment à faire le rapprochement avec la Théorie interprétative de la traduction que nous venons d'exposer. La fidélité, c'est être fidèle au vouloir dire de l'auteur ; l'intelligibilité, c'est être fidèle au lecteur de la langue d'arrivée ; et l'élégance, c'est être fidèle à la langue d'arrivée.

Si le premier "traductologue" chinois n'a pas développé une théorie complète, il n'en reste pas moins que ses critères sont devenus, au cours du 20ème siècle, d'une part, le quasi ultime principe de traduction suivi par de très nombreux traducteurs chinois, d'autre part, la base des réflexions théoriques chinoise sur la traduction.

4.2 La ressemblance de l'esprit, dans la traduction comme dans les beaux-arts

Fu Lei (傅雷 1908-1966), le traducteur de la littérature française (dont les chefs-d'œuvre de Balzac et de Romain Rolland), explique dans sa "*Préface à la deuxième édition du Père Goriot*", que le traducteur est comme celui qui recopie un tableau¹⁹⁹, il faut chercher la ressemblance de l'esprit, et non celle de la forme avec l'original ; et pour saisir l'esprit de l'original, le traducteur doit "*avoir une solide culture générale, une âme sensible d'artiste, être connaisseur en arts, et avoir une certaine expérience de la vie*"²⁰⁰.

D'après Fu Lei, une traduction ne pouvant jamais être entièrement identique à l'original, le traducteur doit savoir cerner l'essentiel ; et la traduction idéale pour lui sera celle qu'aurait écrit en chinois par l'auteur lui-même qui conserve à la fois l'esprit intact de l'original

voulait introduire par sa traduction, Yan Fu réécrit l'original suivant le modèle familial à ceux-là.

¹⁹⁹ Pour ne pas susciter des malentendus, nous tenons à préciser que la copie des tableaux connus est une pratique nécessaire et obligatoire dans l'apprentissage de la peinture chinoise, et elle n'a donc aucune connotation péjorative.

²⁰⁰ Thèse, Sun Xuefen, 2000, p. 43. Fu Lei, en tant que traducteur de la littérature, est censé parler de traduction littéraire.

et l'authenticité du style en langue d'arrivée²⁰¹. Dans les termes de Qian Zhongshu²⁰², la traduction ne doit pas donner l'impression d'être traduite, puisque l'œuvre originale dans la culture de départ ne ressemble certainement pas à une traduction.

Cette notion de "ressemblance de l'esprit" dans la traduction devient plus concrète et précise sous un angle différent dans l'étude de Zhao Yuanren²⁰³. Il vérifie la fidélité de la traduction à l'original par les paramètres suivants : la fonction du langage, le niveau de langue, le style d'écriture, ainsi que la musicalité du langage poétique dans la traduction. L'esprit de l'œuvre originale n'est donc pas limité au contenu, mais tient aussi aux caractéristiques de sa forme. Au fond, il n'est pas autre chose que le sens défini dans la Théorie interprétative de la traduction.

"La ressemblance de l'esprit", basée sur les trois critères de Yan Fu, implique donc le choix des moyens propres à la langue d'arrivée mais équivalents à ceux de l'original, pour incarner le même esprit que l'original.

Ainsi, bien que sa démonstration soit sommaire et quelque peu artisanale, le sentier frayé par Yan Fu, largement poursuivi et devenu la voie orthodoxe, domine le domaine théorique de la traduction en Chine. Nous avons vu que ce courant dominant est toujours plus ou moins sur la même longueur d'onde que la TIT. Ce qui n'exclut pourtant pas l'existence et l'influence de certaines idées originales telles que le littéralisme de Lu Xun²⁰⁴.

4.3 Traduire pour faire évoluer la langue

Si nous avons affirmé l'importance de la traduction dans l'histoire de la Chine, il nous faut quand même préciser que le besoin de traduction n'a pas toujours été reconnu, compte

²⁰¹ Voir les citations de Fu Lei dans la thèse de Sun Xuefen, *ibid.*, pp. 42-43.

²⁰² Qian Zhongshu (钱钟书, 1910-1983), écrivain et intellectuel de renom, auteur de romans, de nouvelles et de nombreux ouvrages sur l'art, la littérature, etc. Cf. "La traduction de Lin Shu (林纾的翻译)", citée par Sun Xuefen, *ibid.* p. 43.

²⁰³ Zhao Yuanren (赵元任, 1892-1982), linguiste de renom, a laissé de nombreux ouvrages sur les divers aspects de la langue chinoise. Son opinion sur la traduction est tirée de l'article "Les dimensions de la fidélité, de l'intelligibilité et de l'élégance dans la traduction (论翻译中信达雅的幅度)", cité par Sun Xuefen, *ibid.*, p. 45.

²⁰⁴ Lu Xun (鲁迅 1881-1936), écrivain fécond et influent, intellectuel engagé pro-communiste pour la réforme de la société. Il a traduit un certain nombre d'auteurs russes et d'autres pays européens. Ses idées littéralistes seront explicitées dans le chapitre suivant sur la traduction littéraire.

tenu des longues périodes où la Chine s'enfermait complètement sur sa propre "grandeur". L'époque de Yan Fu – la fin du XIXe siècle – correspondait en effet à l'ouverture du pays, forcée par les canons et les navires militaires des puissances occidentales, à une époque où les intellectuels étaient anxieux d'introduire en Chine de nouvelles connaissances scientifiques et techniques pour qu'elle puisse s'en servir et donc résister aux envahisseurs. Quelques décennies plus tard, la Chine s'enfonçant de plus en plus dans la misère, les mouvements d'intellectuels s'attaquèrent à la réforme de la culture et de la langue dans le but d'éduquer et d'éveiller le peuple. En fait, le chinois écrit, très différent de la langue parlée, n'est accessible qu'après de longues années d'étude ; il était hors de la portée de la majorité de la population ; aussi était-il considéré comme inadapté à l'expression des idées nouvelles. L'action d'un grand nombre d'écrivains et de traducteurs a consisté en partie à utiliser la langue parlée et l'enrichir.

Lu Xun, enragé par la vieille culture chinoise qui était pour lui à l'origine de tous les maux de la société chinoise, fut un des combattants les plus virulents dans ces mouvements de réforme culturelle et linguistique. Concernant la traduction, il disait sans retenue qu'elle devrait introduire de nouveaux moyens d'expression même au prix de problèmes de lisibilité, et que la langue chinoise devrait et pourrait petit à petit s'approprier des syntaxes différentes venant de langues étrangères. Si Lu Xun paraît un peu extrémiste de vouloir imposer à la langue chinoise des syntaxes étrangères, d'autres traducteurs, moins catégoriques, ont adopté dans leur traduction certaines structures de langues étrangères qu'ils jugeaient facilement acceptables et compréhensibles pour le public.

Le résultat de ces actions a été considérable : l'usage du chinois écrit ancien a été définitivement abandonné, et une certaine européanisation de la grammaire chinoise s'est véritablement réalisée. De nouveaux pronoms personnels, l'élargissement de l'emploi de la voix passive, l'allongement de la phrase avec des phrases subordonnées, des structures comme "tellement ... que", etc.²⁰⁵, sont aujourd'hui courants dans la langue chinoise.

Depuis une quinzaine d'années, des traducteurs chinois se spécialisent en traductologie. Se détachant, sans les mettre en cause, du cadre des trois critères (fidélité, intelligibilité et élégance) quelque peu simplistes de Yan Fu, s'appuyant davantage sur des recherches théoriques occidentales et leur propre pratique, ils portent un regard à la fois plus critique et plus méthodique sur la théorisation traductologique. Ainsi, la culture, jusqu'alors

²⁰⁵ Voir Sun Xuefen, thèse, 2000, p. 39.

peu mentionnée par leurs prédécesseurs, entre-t-elle dans le champ de vision de la nouvelle génération de traductologues et occupe-t-elle une place majeure dans leur réflexion.

4.4 Culture et traduction : réflexions approfondies

Malgré le nombre important et croissant de publications dans le domaine traductologique chinois, nous avons choisi de ne présenter ici que deux traductologues - SUN Yifeng et WANG Dongfeng. En effet, par rapport à nombreux traductologues chinois qui se spécialisent sur un ou quelques aspects spécifiques de la traduction, l'ouvrage du premier est un des rares écrits théoriques qui portent un regard global sur l'activité traduisante, et les points de vue du second nous paraissent pertinents et représentatifs. Dans le prochain chapitre portant sur la traduction littéraire, nous aurons l'occasion de montrer les réflexions d'une autre traductologue chinoise qui propose une théorie de l'harmonie en traduction littéraire.

4.4.1 Sun Yifeng

Dans son ouvrage intitulé *Angle de vue, interprétation et culture – la traduction littéraire et les théories de traduction* (视角 阐释 文化 - 文学翻译与翻译理论), Sun Yifeng²⁰⁶ aborde avec délicatesse les principaux paramètres qui entrent en jeu dans le processus de traduction. Bien qu'il vise la traduction littéraire, son ouvrage n'est pas sans intérêt pour d'autres types de traductions. Nous essayons ici d'examiner les idées qui y sont présentées.

4.4.1.1 La notion de distance et le réglage de l'angle de vue

Si l' "angle de vue" figure dans le titre de l'ouvrage, c'est que l'auteur considère ce concept comme un point de départ pour la traduction. D'après Sun Yifeng, nous observons le monde toujours sous un certain angle, et le changement de l'angle affecte le résultat de notre observation. Un texte étranger représente l'observation sous un angle de vue différent ; et si la

²⁰⁶ Sun Yifeng 孙艺风, *Angle de vue, interprétation et culture – la traduction littéraire et les théories de traduction* (视角 阐释 文化 - 文学翻译与翻译理论), Beijing, Presses de l'Université de Tsinghua (清华大学出版社), 2004. Les passages cités sont traduits par nous.

traduction est faite pour présenter cette observation, elle peut donc nous faire changer notre angle de vue habituel et élargir notre champ de vision. D'où le bénéfice que la traduction apporte à une culture.

L'angle de vue est un concept complexe : il mélange les aspects d'ordre esthétique, idéologique et culturel, et est intimement lié à la notion de distance.

Puisque les différences entre les langues et les cultures sont irréductibles, la distance entre l'original et la traduction est nécessaire, autrement dit, la traduction ne peut être une copie identique de l'original. Le travail du traducteur consiste à régler et contrôler cette distance, qui, tout en permettant la communication, doit se trouver au juste degré afin que la traduction puisse jouir de l'espace pour transmettre l'essence de l'original au lecteur de la langue d'arrivée. Dans d'autres termes, plus la distance est réduite entre la traduction et l'original, plus la traduction est limitée à la lettre de l'original, moins il est facile pour le lecteur d'apprécier l'œuvre ; en revanche, la distance ne doit pas être rallongée sans borne au risque de ne plus mériter le nom de traduction. Pour ce faire, le traducteur est obligé de changer constamment son angle de vue – non seulement se mettre à la place de l'auteur, mais aussi à celle du lecteur de l'original, du lecteur de la traduction, et doit cerner toutes les problématiques.

La notion de distance est aussi celle liant le lecteur au texte. Selon Sun, "*l'idéal serait de garder la même distance entre le lecteur de la traduction et le texte traduit qu'entre le lecteur de l'original et l'œuvre*"²⁰⁷ ; or, ceci n'est guère possible compte tenu de la différence de situation de leur lecture, et la différence de leur vécu culturel. Encore une fois, il s'agit de régler la distance pour que l'étrangeté ne soit pas le frein mais un des moteurs qui stimule le lecteur vers la rencontre de l'étranger.

Bien que l'argumentation de Sun Yifeng manque d'exemples concrets, nous sommes tout de même en mesure de formuler un commentaire. En fait, Sun met l'accent sur le rôle intermédiaire et actif du traducteur. Dans la communication interculturelle, cet intermédiaire qu'est le traducteur a besoin d'une maîtrise globale des deux contextes culturels pour trouver à la fin un rapport d'équilibre entre sa propre culture et l'Autre. Son action doit être consciente et responsable. Ni servilité, ni annexion, la rencontre des cultures doit se faire entre deux parties égales. Mais il admet que tout n'est pas accepté et acceptable. Ainsi vis-à-vis de la

²⁰⁷ Sun Yifeng, op. cit., p.58.

différence dont l'accentuation pourrait aboutir à l'échec de la communication, le traducteur doit montrer un esprit souple ; dans cette optique, régler les distances, tourner l'angle de vue, c'est pour que la culture d'arrivée puisse mieux accueillir l'Étranger.

4.4.1.2 L'interprétation en la traduction²⁰⁸

Sun Yifeng consacre un chapitre entier de son ouvrage à l'importance de l'interprétation dans la traduction. Pour insister sur le primordial de la compréhension de l'œuvre originale, il laisse apercevoir son intention de mettre en cause la pratique courante de traduire dans la langue maternelle du traducteur, en disant que, le traducteur peut peut-être manier aisément sa langue maternelle, mais on peut douter de sa connaissance du système culturel de l'original, puisque la parfaite compréhension de l'original lui constitue un vrai défi de la traduction²⁰⁹. Il n'est pas rare de rencontrer des traductions où l'on décèle facilement des erreurs dues à l'insuffisance de compréhension.

Sun affirme que le sens est l'objet de l'interprétation. L'œuvre littéraire a un sens et l'ouverture de l'œuvre ne remet pas en question l'existence relativement stable de son sens. Si le lecteur est libre d'attribuer un sens imaginé à l'œuvre, le traducteur, lié à l'auteur par un certain pacte, ne peut faire de même. Ainsi l'interprétation juste et fondée est-elle la condition obligatoire de la traduction. Celle-là est basée sur l'étude approfondie du texte et du contexte, et le sens sera certainement faussé si le traducteur se borne à la lecture de la lettre du texte. Sun raconte l'histoire de David Hawkes qui a traduit en anglais le roman classique chinois "*Le Rêve dans le pavillon rouge*"²¹⁰ : vingt ans de recherches et d'études exclusives ont été nécessaires pour que la traduction puisse être mise en œuvre !

Sun Yifeng met en avant la complexité du sens de l'œuvre littéraire. Le langage littéraire dont la nature est imagée et métaphorique pose un problème sérieux au traducteur. En comparant des extraits de deux traductions en anglais²¹¹ du *Rêve dans le pavillon rouge*,

²⁰⁸ D'après notre analyse, le terme de l' "interprétation " employé ici est dans son acception de comprendre et d'expliquer, comme dans la Théorie interprétative de la traduction.

²⁰⁹ Sun Yifeng, op.cit., p. 93.

²¹⁰ Ibid., p. 97.

²¹¹ Il s'agit d'une comparaison de la traduction de Yang Xianyi (杨宪益), traducteur chinois anglophone, et celle de l'Anglais Hawkes. Dans la première, même si l'expression est plate et manque d'authenticité puisque le traducteur traduit en langue étrangère, mais le style de l'original est rendu ; quant à la seconde traduction dont la qualité de l'écriture est confirmée, elle est remplie d'images exotiques venant des expressions qui, dans

Sun montre que le style concis et simple de l'original n'est pas insignifiant au sens, mais au contraire contribue à produire le côté émotionnel et esthétique ; négliger cette caractéristique, ajouter des images, accentuer l'exotisme, c'est détourner l'attention du lecteur et modifier le sens de l'original.

Sans expliciter, Sun sonne l'alarme du danger du littéralisme. En effet, toutes les expressions imagées ne présentent pas les mêmes images aux différents individus, de même, toutes les métaphores n'évoquent pas les mêmes allusions. L'interprétation, c'est s'imprégner du texte, mais se détacher du verbe.

Il cite l'exemple du titre du roman de Stevenson²¹² - "*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*". D'après lui, la traduction quasi littérale du titre en chinois "哲基尔医生与海德先生的奇事 (l'histoire étrange de Dr. Jekyll et de Mr. Hyde : étant donné que le mot "case" n'a pas de correspondant plus proche, il est rendu par le mot "histoire" en chinois)" ne peut évoquer le même sens que le titre original, mais le simplifie et désoriente le lecteur. Quand l'auteur conçoit le titre avec beaucoup d'attention pour lui attribuer des allusions spéciales, le traducteur ne peut le traiter à la légère. Il est donc nécessaire de déverbaliser, et de reconstituer la situation d'écriture. La traduction du titre que propose Sun Yifeng n'est pas pour autant cent pour cent convaincante - "善与恶 : 一个双重性格的离奇现象 (littéralement : le bien et le mal : le phénomène étrange d'un caractère dualiste)", car les allusions du titre original sont entièrement explicitées dans cette traduction. Néanmoins, elle nous laisse voir clairement l'approche interprétative que Sun a choisi d'adopter.

4.4.1.3 La traduction culturelle

La traduction est un acte culturel. Elle s'insère dans les mouvements culturels et constitue en même temps un filtre dans les échanges culturels. Sun Yifeng rappelle l'évolution culturelle en Chine depuis les dernières décennies : au début des années 1980, la Chine s'ouvre vers l'extérieur après une longue période de fermeture, les Chinois se ruent à l'aveuglette sur la culture occidentale introduite par une grande quantité de traductions ; rapidement l'avidité cède la place au rationnel ; ensuite apparaît une sorte de résistance à la

²¹² Ibid., p. 171.

culture occidentale, qui se recycle plus tard dans un courant de retour vers la culture traditionnelle chinoise et une recherche plus sélective de l'essence de la culture étrangère. A travers l'évolution mouvementée de la culture chinoise, nous constatons que le rôle de la traduction est loin d'être neutre.

Sun compare la culture à une plante : "*pour cultiver une plante d'origine étrangère, il faut savoir que le sol et le climat d'accueil ne sont pas toujours propices à la vie de la plante ; on ne peut pas s'occuper que de la plantation et se désintéresser de la survie de la plante. Il est donc obligatoire de prendre des précautions avant et pendant la plantation*"²¹³. Trier ce qui est important de ce qui est accessoire, savoir transformer et laisser, éviter le choc des cultures, ce sont des tâches inséparables de l'acte de traduction. Sans donner la priorité absolue au lecteur de la traduction, le traducteur devrait guider son lecteur dans sa découverte de la culture étrangère.

Si les éléments universels posent peu de problèmes à la traduction, les particularités d'une culture méritent des interventions intelligentes. Les interventions du traducteur se basent sur une bonne analyse de la situation d'accueil. En effet, dans une communauté culturelle définie, selon les périodes historiques, quand les rapports de force et l'idéologie ne sont pas les mêmes, les conditions de l'accueil réservé à la culture étrangère se révèlent différentes – autant de facteurs qui influencent l'acte de traduire, et dont la non prise en compte de la part du traducteur destine la traduction à l'échec.

Sun Yifeng reprend la métaphore d'Edward Hall "*la culture est un langage silencieux*"²¹⁴ en disant que, même si nous parvenons à comprendre une langue étrangère, ce langage silencieux qu'est la culture étrangère n'est pas pour autant acquis. Ainsi le transfert culturel ne se fait-il pas automatiquement avec le changement de systèmes linguistiques. L'idée de Hall, anthropologue américain, nous semble éloquente pour briser le rêve des littéralistes : puisque la culture étrangère est souvent implicite, une traduction qui ne rend que la partie explicite du texte ne peut communiquer intégralement le vouloir dire de l'auteur, ne remplit donc pas la fonction de la traduction.

Mais le traducteur n'est pas toujours maître de ses choix. Il est également, et cela malgré lui, sous l'influence et l'autorité d'une certaine culture et d'un certain pouvoir. La

²¹³ Sun Yifeng : "文化转移好似移植，新的土壤气候未必适合作物的成活和生长；不可只顾移植而不管成活与否。在移植前后过程中，应采取有效措施。" Ibid., p. 221.

²¹⁴ Edward Hall, *The silent language*, cité par Sun Yifeng, ibid., p. 242.

subjectivité de toute traduction est inévitable, et il n'y a qu'une question de degré. En réalité, dans le cas de la Chine, la traduction a toujours été engagée, malgré l'intention individuelle du traducteur. Cet engagement agit sur deux aspects. D'abord, la culture d'accueil. Pour faire évoluer la culture chinoise, les traductions de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle s'inscrivent pour la plupart dans la mouvance qui appelle au rejet de la tradition et à la révolution de la culture. Puis, l'engagement de la traduction agit sur l'œuvre originale. Toute transformation en atténuant ou renforçant l'idéologie de l'original est étroitement liée au contexte culturel dans lequel vit le traducteur.

Les réflexions de Sun Yifeng sur la psychologie du traducteur nous semblent également intéressantes. "*C'est l'Étranger qui s'exprime avec ma voix, ou alors est-ce moi qui parle à travers l'Étranger ?*"²¹⁵ Par rapport à l'auteur, le traducteur est Étranger, et il est peu probable que "sa voix" puisse être considérée entièrement comme celle de l'auteur. Par exemple, quand un traducteur masculin traduit une écriture féminine, sa conscience d'être Étranger est sans doute plus forte. Mais de l'autre côté, même si la voix du traducteur s'entend, ce n'est évidemment pas le traducteur qui parle dans le langage de l'Étranger. Il se trouve finalement dans un dilemme : déclarer sa propre existence et afficher la distance avec l'original ; mais en même temps, l'amour pour l'original le pousse à s'y identifier. A ce propos, certains traducteurs soulignent le fait que le traducteur littéraire choisit en général l'écrivain qu'il sent proche de lui-même²¹⁶. En tout cas, ce sont mille négociations qui ont lieu dans la tête du traducteur entre lui-même et l'Étranger, et le résultat est issu de leur compromis et de leur interaction.

Cependant, ces "négociations" qui se passent dans la tête du traducteur sont largement conditionnées par le souci de la réception de la traduction. Mieux elle est reçue par la culture d'accueil, plus la culture étrangère a des chances de pénétrer et de revivre dans son nouvel environnement. Ainsi Sun Yifeng confirme-t-il que l'évolution d'une culture (y compris la langue) étant un processus long et progressif, il est irréaliste de vouloir la réformer par une traduction qui impose l'Étranger ; la bonne démarche sera d'assumer pleinement l'appropriation et la transformation de l'Étranger dans la traduction. Plus orientée vers son

²¹⁵ Sun Yifeng: "是他者用自我的声音, 还是自我用他者的声音", *ibid.*, p. 268.

²¹⁶ Voir Yuan Xiaoyi, "Débat du siècle : fidélité ou recreation", dans *Méta*, N° 44, 1999.

lecteur de la langue d'arrivée, l'œuvre étrangère sera alors "*captivante*"²¹⁷ et son contenu étrange exercera de l'influence sur la culture d'accueil.

Non sans répétition et imprécision, Sun Yifeng met en valeur l'intervention du traducteur pour recréer l'œuvre dans son nouveau contexte culturel. A part le rôle très juste accordé à l'interprétation, le reste de sa démonstration ne nous paraît pas utilisable dans la pratique, ni pour effectuer une traduction, ni pour critiquer une traduction. En effet, la fonction de la théorie selon l'auteur n'est pas de proposer directement la solution, mais d'apporter de l'explication²¹⁸ ; pour lui, la théorie n'est pas l'étude de la pratique concrète.

C'est aussi la raison pour laquelle l'ouvrage se montre avare en exemples. En fait, dans son introduction, Sun reproche leur manque de profondeur à la plupart des études chinoises sur la traduction qui, selon lui, se concentrent trop souvent sur l'analyse de phrases – au niveau de l'expérience et non celui de la théorie, et il veut, quant à lui, se situer "*à une hauteur suffisamment éloignée afin de garder en vue la situation globale de l'activité traduisante*"²¹⁹.

Dans l'ensemble, nous retenons son insistance sur le poids des contextes culturels (de l'original et de la traduction), sur la subjectivité réelle du traducteur ainsi que la dépendance de celui-ci à l'égard de sa propre culture d'origine. Nous partageons, dans une large mesure, ses points de vue concernant l'appropriation de l'Étranger par la traduction qui, en effectuant quelques transformations formelles, rend compte de l'étrangeté culturelle. Nous avons également remarqué les nombreuses références à des écrits anglo-saxons sur la traduction et la culture ; en revanche, les exemples choisis sont pour la plupart tirés des traductions du chinois vers la langue étrangère (l'anglais), ce qui, pour nous, affecte la crédibilité de l'analyse sur l'expression de la traduction.

Néanmoins, cet ouvrage constitue, à notre avis, un des rares ouvrages traductologiques chinois consacrés véritablement à une étude théorique globale. L'influence des études occidentales est clairement perceptible. Ne citant plus les critères de Yan Fu (fidélité, intelligibilité et élégance), Sun veut sans doute ouvrir une nouvelle page de l'approche théorique des traductologues chinois.

Parmi cette nouvelle génération de traductologues, nous avons aussi repéré un autre

²¹⁷ Sun Yifeng, op. cit., p. 286.

²¹⁸ Sun Yifeng, *ibid.*, p. 26.

²¹⁹ Sun Yifeng : "翻译研究应该站在一个足够高远的视角，去纵观，把握翻译活动的全局[...]"; *ibid.*, p. 2.

nom, Wang Dongfeng, dont plusieurs articles publiés en chinois et en anglais dessinent des réflexions pertinentes sur des éléments fondamentaux de la traduction.

4.4.2 Wang Dongfeng

4.4.2.1 Les facteurs qui influencent le processus de traduction

Dans un article co-écrit en anglais avec Shen Dan²²⁰, Wang Dongfeng présente une analyse concrète de la complexité du processus traductif. Cette complexité résulte d'abord des différences de systèmes linguistiques. Dans le cadre de la traduction entre une paire de langues comme une langue occidentale (l'anglais) et le chinois, il énumère les différences en quatre niveaux : phonologique, lexical, syntaxique et textuel. En effet, très peu de choses communes existent dans les deux langues, et cela devrait dissuader toute tentative de littéralisme.

Or les facteurs linguistiques ne sont que la partie visible de l'iceberg, car les facteurs culturels constituent un plus grand défi à la traduction, parmi lesquels Wang Dongfeng et Shen Dan comptent les connotations culturelles, le goût esthétique, le critère moral, l'interférence politique, et aussi l'effet de mode qui régit le milieu de la traduction, c'est-à-dire qu'en différentes périodes, les traducteurs adoptent plus ou moins une certaine orientation stratégique de traduction.

En outre, le traducteur en tant qu'homme, ne peut être cent pour cent neutre, ce qui n'est pas sans influence sur son activité traduisante. Wang Dongfeng et Shen Dan rejoignent Sun Yifeng sur la subjectivité du traducteur, en développant une analyse détaillée des facteurs personnels qui jouent un rôle crucial dans la traduction : la compétence personnelle du traducteur doit être confirmée à la fois par rapport à la compréhension optimale du texte original et par rapport à une parfaite maîtrise de la réexpression en langue d'arrivée.

Tout comme dans la Théorie interprétative de la traduction, ils mettent l'accent sur les connaissances que doit posséder le traducteur, en rappelant que l'expérience lui rend un grand service. Mais la compétence du traducteur ne sera pas valorisée s'il n'assume pas sa

²²⁰ Wong Dongfeng (la transcription officielle du nom est " Wang " que nous conservons dans notre texte) & Shen Dan, "Factors influencing the process of translating", *Méta*, n° 44, 1999. L'article est en anglais.

responsabilité vis-à-vis de son lecteur. D'ailleurs ces deux auteurs ont certainement raison d'apprécier les traductions faites avec passion, et de critiquer les traducteurs qui ne regardent que le profit.

Entre autres, ils évoquent les attitudes personnelles des traducteurs à l'égard de divers aspects de la traduction : par exemple, concernant l'œuvre littéraire, bien que tous soient influencés par le courant dominant de la critique littéraire de son époque, chaque traducteur a une conception individuelle de la valeur esthétique et donc donne sa propre version de la forme ; et puis, indépendamment du goût esthétique et des critères moraux de la société, certains traducteurs veulent se distinguer par la dissidence ou leur engagement ; enfin, tous les traducteurs n'ont pas la même stratégie dans la pratique – certains suivent une méthode, d'autres une intuition.

Cette étude conclut que tous ces facteurs influencent l'exercice du traducteur et conditionnent le produit final qu'est la traduction, et qu'il est donc nécessaire de les connaître et de les maîtriser afin d'éviter les impacts négatifs et de mieux choisir les stratégies efficaces. S'il nous a semblé intéressant de présenter cette analyse, c'est que, sans avancer une approche ou une méthode précise, elle montre objectivement les éléments ayant des impacts sur l'activité traduisante, et incite à peser le pour et le contre, pour finalement bien procéder dans la pratique. Mais son utilité n'est pas seulement dans la pratique, car cette analyse est également intéressante pour nos réflexions théoriques ainsi que pour les critiques de traduction et de retraduction.

Si Wang Dongfeng a proposé jusqu'ici une analyse plutôt neutre, il ne cache pas par ailleurs, sa position ferme pour le transfert intégral des éléments culturels du texte original. Voyons quelle est sa vision de la culture dans la traduction.

4.4.2.2 La littéralité culturelle²²¹ : échanges et enrichissement

Si nous constatons que les traductologues chinois contemporains ciblent leurs études sur les dimensions culturelles de la traduction, c'est que les questions liées au langage ne sont plus considérées comme problématiques, puisque d'une manière générale, une large majorité des traductologues partagent toujours la pensée de Yan Fu et de ses successeurs, en prônant la

²²¹ Cette expression " littéralité culturelle " a été utilisée dans l'étude de Jung Hye-yong, *Littéralité en traduction littéraire, analyse des théories de la traduction de Meschonnic et de Berman*, thèse, 2005.

recréation du traducteur et rejetant le littéralisme. S'agissant du traitement de la forme, ils sont aussi d'accord avec Eugene Nida dont la théorie de "l'équivalence dynamique"²²² a reçu une large adhésion des traductologues chinois.

Cependant, ayant aujourd'hui tourné le regard vers l'interculturel, les traductologues commencent à réévaluer la théorie de Nida. D'après Wang Dongfeng, si Nida préconise la même réaction du lecteur, c'est-à-dire que la traduction doit faire réagir son lecteur de la même façon que celui de l'original, il ne prend peut-être en considération que la traduction de la Bible dont lui-même est spécialiste. Concernant d'autres traductions, il est difficile de trouver cette même réaction du lecteur. L'étrangeté de la culture n'est pas assimilable, surtout dans la traduction littéraire, et le sentiment de distance est inévitable chez le lecteur de la traduction. De plus, la réaction du lecteur dépend également du contexte socio-culturel de sa lecture.

Ainsi selon Wang, au lieu de viser l'équivalence de réaction du lecteur, faut-il se rappeler que le transfert culturel est la mission de la traduction, et qu'il ne doit pas occulter l'identité culturelle de l'original. Il cite l'exemple des deux traductions faites au début du XXe siècle de "*Joan Haste*", roman du Britannique Rider Haggard²²³. Dans la traduction de Pan Xizi qui a été bien reçue des lettrés, l'histoire amoureuse de l'héroïne est modifiée pour être conforme aux normes morales de l'époque, en particulier le traducteur a pris soin d'omettre complètement le fait que Joan Haste tombe enceinte sans être mariée. Alors que quand l'histoire intégrale de Joan Haste est rendue dans la traduction de Lin Shu parue quelques années plus tard, celle-ci et son traducteur ont été violemment attaqués par les lettrés de cette fin de la dynastie des Qing, qui accablaient la héroïne de bassesse et de honte. Selon Wang Dongfeng, si nous évaluons la réaction du lecteur, l'effet de la traduction de Lin provoquant des colères ne peut certainement pas être comparée à l'effet de l'original, celle de Pan serait la

²²² Voir Wang Dongfeng (王东风), "文化差异与读者反应 - 评 Nida 的读者反应论(Cultural differences and reader's response : on the notion of the reader's equal response proposed by Nida)", dans 《文化与翻译》(Culture et traduction), Beijing (Chine), Société d'Édition et de Traduction de Chine, 2000, pp. 203-220. L'article est en chinois. Le titre est en chinois et en anglais. Les extraits cités sont traduits par nous.

L' "équivalence dynamique" de Nida est définie comme "qualité d'une traduction dans laquelle le MESSAGE du texte original a été transféré dans la Langue réceptrice de telle manière que la réaction du récepteur est essentiellement la même que celle des récepteurs du texte original", Taber et Nida, *La Traduction : théorie et méthode*, Alliance Biblique Universelle, Londres, 1971, pp. 172-173.

Selon l'article de Wang Dongfeng, les idées de Nida ont débarqué en Chine dans les années 1980 et reçu une très large adhésion dans le milieu de la traduction.

²²³ Wang Dongfeng, 2000-b, p. 213.

meilleure. Ce résultat est bien sûr absurde. En réalité, la traduction de Lin est un vrai transfert culturel, tandis que celle de Pan n'est qu'une tromperie vis-à-vis du lecteur²²⁴.

Si les lecteurs chinois du début du XXe siècle étaient des lettrés enfermés dans la vieille morale chinoise, ceux d'aujourd'hui sont avides de connaître le vrai étranger²²⁵. La traduction doit satisfaire ce besoin. L'étrangeté pourrait peut-être choquer certains esprits, comme cela a été le cas de *Joan Haste*, mais à long terme, elle favorise l'évolution de la société²²⁶.

Toutefois, Wang relativise sa position en affirmant que la littéralité culturelle ne peut s'appliquer systématiquement sans prendre en compte le but du transfert, ainsi que la situation de la réception de la traduction.

Dans un autre article, il s'explique davantage sur le traitement de l'"implicite culturel" dans la traduction²²⁷. Par "implicite culturel", il entend la non-expression ou la non-explication du référent culturel dans les textes. L'implicite culturel fait partie des connaissances extra-linguistiques communes de l'auteur et de son lecteur. Lors du changement de contexte culturel, l'implicite culturel devient vide culturel et nécessite la compensation par la traduction. Par exemple, c'est le cas des références religieuses ou mythologiques dans les textes occidentaux. Wang analyse les différents traitements de traducteurs :

a) laisser l'implicite tel quel sans explication ni dans le texte ni dans les notes, ce qui laisse le lecteur dans l'ignorance, et c'est une grave erreur de la part du traducteur. Ce traitement n'est pas une stratégie du traducteur, mais est dû au fait que soit le traducteur évalue mal les connaissances extra-linguistiques de son lecteur, soit le traducteur lui-même ne comprend pas une partie du texte.

b) supprimer l'implicite culturel et donner la fluidité à la lecture. C'est une tricherie en quelque sorte, car des éléments de la culture étrangère ont ainsi disparus à jamais et le lecteur perd l'occasion de les apprendre.

²²⁴ Wang Dongfeng, 2000-b, p. 214.

²²⁵ D'après une enquête auprès des lecteurs chinois de la traduction de la littérature étrangère, le but premier de leur lecture est d'acquérir le savoir sur la culture étrangère. Citée par Wang Dongfeng, 2000-b, p. 215.

²²⁶ Des points de vue ont été exprimés au sujet du rôle dans l'histoire chinoise qu'a joué la traduction de *Joan Haste* par Lin Shu. Certains pensent que cette traduction a encouragé de nombreux jeunes Chinois à se rebeller contre la société de l'époque et à chercher une voie révolutionnaire. Wang Dongfeng, 2000-b, p.216.

²²⁷ Wang Dongfeng, "文化缺省与翻译补偿 (Cultural default and translation compensation)", dans 《文化与翻译》(Culture et traduction), 2000-a, pp. 234 -255. L'article est en chinois. Le titre est en chinois et en anglais. Les extraits cités sont traduits par nous.

c) remplacer la référence inconnue par ce qui est équivalent dans la langue d'arrivée. Si cette solution est quelquefois possible, l'incohérence causée est souvent manifeste, voire inacceptable. Il cite l'exemple de l'expression "milky way" qui correspond en chinois à "银河 (rivière argentée)". En effet, la galaxie présente des images différentes pour un Occidental et pour un Chinois : une voie et une rivière évoquent des métaphores tout à fait distinctes. Dans un poème de Milton, nous trouvons "poussière", "pavé" associés à la "voie lactée", alors qu'en remplaçant celle-ci par la "rivière argentée", il serait absurde de conserver les images associées à l'original²²⁸. Il vaut mieux, pour Wang Dongfeng, quand l'implication de la culture originale est importante, traduire plus ou moins littéralement "milky way" par "奶路 (voie lactée)" ou "仙奶路 (voie lactée divine)" avec l'explication dans les notes. Wang estime que la langue chinoise aurait absorbé cette expression si cette tentative avait été mise en œuvre plus tôt²²⁹.

d) compenser l'implicite à l'extérieur du texte par des notes. C'est sans doute la solution la plus efficace pour Wang. Le traducteur peut apporter des précisions détaillées et même faire des comparaisons et des commentaires, et ainsi permet au lecteur d'accéder au savoir sur la culture étrangère. Certes, l'inconvénient est que la lecture du texte est interrompue et le plaisir de la lecture affecté²³⁰.

e) combiner l'explicitation au texte de la traduction sans recourir aux notes. Cette solution a l'avantage de ne pas interrompre la lecture, mais le style de l'original est lésé. En plus, à l'intérieur du texte, l'explication du traducteur ne peut qu'être très brève, par conséquent le lecteur curieux reste sur sa faim.

En concluant son étude sur l'implicite culturel, Wang Dongfeng réitère l'importance de la capacité du traducteur dans deux directions : d'une part, il doit être le "lecteur modèle"²³¹ de l'original pour en avoir une parfaite compréhension ; d'autre part, il doit savoir communiquer avec le lecteur de la langue d'arrivée, donc le connaître en profondeur et

²²⁸ Exemple cité dans l'article de Wang Dongfeng, 2000-a, p.250. Il cite en même temps une traduction en anglais d'un poème chinois dans lequel l'image de la "barque" est associée à la "rivière argentée" ; dans la traduction en anglais, on retrouve la "boat" qui traverse la "milky way", l'incohérence est totale.

²²⁹ Wang Dongfeng, 2000-a, p. 251.

²³⁰ L'exemple de "*Ulysses*" de James Joyce est révélateur. La traduction très attendue est publiée en 1994, faite par Xiao Qian (萧乾) et Wen Jieruo (文洁若), traducteurs et intellectuels réputés, n'a pas connu de vrai succès auprès du grand public. S'il est vrai que l'original lui-même est difficile à lire, les trop nombreuses notes dans la traduction (au total 5991 notes) rendent la lecture de la traduction extrêmement laborieuse.

²³¹ Nous en reparlerons dans le chapitre suivant sur la traduction littéraire.

évaluer le plus justement la base de ses connaissances extra-linguistiques afin de savoir traiter l'implicite culturel dans la traduction.

Cette idée rejoint d'une certaine manière la notion de la "synecdoque" développée par Marianne Lederer. En empruntant le terme à la rhétorique, Lederer explique que "*les langues n'explicitent qu'une partie des concepts qu'elles désignent, les discours et les textes une partie seulement des idées qu'ils expriment*", et que "*les auteurs eux aussi n'explicitent qu'une partie de leur vouloir dire ; les discours et les textes comportent une grande partie d'implicite qui correspond au savoir partagé entre interlocuteurs*"²³². Ainsi préconise-t-elle que "*le même sens ne s'exprime pas dans un même rapport explicite/implicite*"²³³ dans différentes langues, et que par conséquent, le traducteur ne peut laisser tel quel l'implicite de l'original, mais doit tenir compte des connaissances de son lecteur pour établir le nouveau rapport implicite/explicite.

Si Sun Yifeng mentionne, sans entrer dans les détails, le tri culturel que doit effectuer la traduction, Wang Dongfeng plaide catégoriquement pour la littéralité culturelle. Guo Jianzhong synthétise le débat en disant que²³⁴, au fur et à mesure que les échanges culturels sous toute forme entre différents pays se multiplient et s'intensifient, que les connaissances mutuelles se renforcent, il est sûr que la littéralité culturelle gagne de plus en plus de terrain et sera certainement adoptée par la majorité de traducteurs et de lecteurs ; mais cela ne s'applique pas à certaines catégories de traductions (ex. la traduction technique) où la culture de départ n'est pas essentielle à la communication.

Pour nous, il est important que la traduction transmette la culture étrangère, et que le public de la traduction apprécie celle-ci avec le désir de connaître l'Etranger. La littéralité culturelle est certes souhaitable, mais elle n'est pas toujours réalisable. En effet, le recours aux notes recommandé par Wang Dongfeng a bien des limites et ne peut résoudre tous les problèmes. Par exemple, pour une traduction destinée à la scène, il est impossible de vouloir apporter l'explication par des notes. Nous y reviendrons plus longuement dans le chapitre 3 sur la traduction théâtrale.

²³² Lederer, 1994, p. 214.

²³³ Lederer, 1994, p. 214.

²³⁴ Guo Jianzhong 郭建中, " 翻译中的文化因素：异化与归化(A Cultural approach to translation) ", dans 《 文化与翻译》(Culture et traduction), op. cit., pp. 276-290. L'article est en chinois. Le titre est en chinois et en anglais.

Par ces développements, nous avons voulu résumer les principales idées de la Théorie interprétative de la traduction d'une part ; d'autre part, les opinions représentatives et évolutives de traductologues chinois. A travers cette étude, nous avons pu constater que malgré la divergence de méthodes, leur conception de la traduction se rapproche : le sens (l'esprit pour certains) est au cœur de leur considération, et tous prêtent une grande attention au contexte, à la situation d'accueil de la traduction, au lecteur, etc.

Nous-même, influencée certainement dès notre jeune âge par les pensées courantes des grands traducteurs chinois, nous nous alignons naturellement sur la Théorie interprétative. Si nous avons décidé de baser sur elle notre réflexion sur la traduction des œuvres dramatiques, c'est que nous voulons prouver, à travers notre travail, que la théorie du sens qui convient parfaitement à la traduction des textes pragmatiques, peut aussi s'appliquer à la traduction des textes du théâtre. Puisque les textes dramatiques présentent de nombreux points communs avec les autres écritures littéraires, que les grands auteurs du théâtre sont toujours considérés comme poètes ou écrivains, que les traducteurs du théâtre sont souvent aussi traducteurs d'autres écrits littéraires²³⁵, nous commençons par l'étude, dans le chapitre suivant, des problématiques de la traduction littéraire.

²³⁵ C'est effectivement le cas des traducteurs chinois.

Chapitre 2 : Les théories de la traduction et la traduction littéraire

L'œuvre dramatique étant une partie de la littérature²³⁶, nous nous intéressons ici à la traduction de l'œuvre littéraire dans son ensemble avant d'aborder les aspects particuliers de la traduction des pièces de théâtre.

La littérature est à la fois une forme de communication verbale et de création artistique. Dans la littérature - que ce soit poésie, roman, récit de voyage, ou œuvre dramatique, le langage, doté d'une fonction esthétique, tient un rôle prépondérant. Pourtant contrairement à ce que disent certains théoriciens²³⁷, le langage à nos yeux, ne constitue pas la fin propre de l'œuvre littéraire, et cette dernière réunit en son sein une identité syntaxique (la forme) et une identité sémantique (le contenu)²³⁸. La traduction doit donc restituer ces deux identités de l'œuvre. L'approche littérale de la traduction, représentée par Berman et Meschonnic, avec un point de départ différent, prônant la fidélité à la lettre ou au rythme, insiste sur le maintien de la forme de l'original. De son côté, la Théorie interprétative de la traduction appelle à une recréation de l'œuvre, c'est-à-dire à la création d'une nouvelle forme équivalente pour un même contenu afin que la traduction puisse produire le même effet sur le public que l'œuvre originale²³⁹.

1. La problématique de la traduction littéraire

²³⁶ Nous tenons à préciser que nous sommes convaincue que la traduction théâtrale fait partie de la traduction littéraire, car l'œuvre dramatique que nous voulons étudier est un texte écrit avant la représentation scénique, et il ne s'agit pas d'autres formes théâtrales improvisées. Même si la destination de ce texte est particulière, son écriture présente les caractéristiques de toute création littéraire.

²³⁷ Nous développerons plus loin l'idée de R. Barthes.

²³⁸ Voir l'entrée "poétique" in O. Ducrot & J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995(nouvelle édition). PP. 193-212.

²³⁹ Par "effet", nous entendons l'impression sur le récepteur que cherche à faire tout texte. Il peut s'agir de l'impression émotionnelle, esthétique, etc. Mais nous tenons à ne pas y inclure l'"effet de proximité et l'effet de distance" qui font l'objet de l'étude de Geneviève Roux-Faucard, car pour nous, le texte original n'étant pas écrit pour le lecteur étranger, il est tout à fait normal que celui-ci éprouve le sentiment d'être éloigné du monde décrit dans l'œuvre, ce qui ne l'empêche pourtant pas de s'émouvoir. Voir G. Roux-Faucard, "Transtextualité et traduction : traduire le monde du récit", dans *Identité, altérité, équivalence ? La traduction comme relation* (Actes du colloque international tenu à l'ESIT le 24-26 mai 2000, en hommage à Marianne Lederer, textes réunis et présentés par Fortunato Israël, Paris-Caen, Lettres modernes minard, 2002). Selon elle, sans doute inspirée par les concepts de Brecht, l'effet de proximité, " *c'est l'impression, ressentie par le lecteur pendant sa lecture, qu'il connaît bien ce monde, connaissait déjà et qu'il le retrouve* ", et l'effet de distance, est celui que le lecteur ressent que " *c'est un monde peu représentable, un monde qui se refuse, qui nous refuse* ", pp. 279-280.

Reportons-nous d'abord au point de vue d'un théoricien du langage. Roland Barthes distingue deux groupes parmi ceux qui écrivent des textes : écrivains et écrivants²⁴⁰. D'après lui, s'ils ont le même matériau en commun, le langage, ce qu'ils en font est différent. Si les seconds se servent du langage pour exprimer leurs idées, pour les premiers, le matériau devient la fin propre de leur activité, écrire est "*un verbe intransitif*", et ils "*travaillent sa parole et s'absorbent fonctionnellement dans ce travail*"²⁴¹. Cette recherche sur le langage influence leur vision du monde et conditionne en même temps ce qu'ils écrivent. Dans un autre texte, il nomme l'écrivain un "Pense-Phrase" : "*celui qui pense des phrases*", et "*non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion ou son imagination par des phrases*"²⁴². Les écrivains n'expliquent pas le monde, ils l'interrogent.

L'écrivain pose des questions ouvertes et n'y apporte pas de réponse : *pourquoi le monde ? Quel est le sens des choses ?*²⁴³ Il crée ainsi une œuvre dans laquelle il transforme les sentiments et les expériences humains en spectacle de langage où rien n'est plus réel et tout devient ambigu.

Jean-Paul Sartre, de son côté, distingue le poète de l'écrivain-prosateur. Selon lui, "*l'empire des signes, c'est la prose ; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique*"²⁴⁴. S'il admet que le langage n'est pas pour le poète le moyen d'exprimer ses sentiments, mais "*le Miroir du monde*"²⁴⁵, il définit "*volontiers le prosateur comme un homme qui se sert des mots*"²⁴⁶ et que la prose est "*utilitaire*"²⁴⁷. Il affirme que "*l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité*"²⁴⁸. Il ne renie pas l'importance de la forme : "*on n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir*

²⁴⁰ Voir Roland Barthes, "Ecrivains et écrivants", dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964. Nous avons choisi des extraits de l'article pour sa pertinence sur l'écriture littéraire : l'écrivain est bien celui qui conçoit des œuvres littéraires. Cependant cette distinction entre écrivain et écrivain est quelque peu caricaturale : nous pensons que bon nombre d'écrivains qui rayonnent dans l'histoire de l'humanité transmettent, à travers leur recherche sur le langage, une pensée, une vision du monde ou des vérités universelles.

²⁴¹ Barthes, 1964, p. 148. Les citations en italique sans indication spécifique sont tirées du même article.

²⁴² R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 69.

²⁴³ Même si l'écrivain n'explique pas le monde, le fait de poser des questions ne remet-il pas en cause l'intransitivité de son écriture ? Voici une interrogation que nous pouvons formuler à l'égard de la thèse de Barthes.

²⁴⁴ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, p.18.

²⁴⁵ Sartre, *ibid.*, p. 20.

²⁴⁶ Sartre, *ibid.*, p. 25.

²⁴⁷ Sartre, *ibid.*, p. 25.

²⁴⁸ Sartre, *ibid.*, p.28.

choisi de les dire d'une certaine façon"²⁴⁹. Mais pour lui, la forme ne peut précéder le contenu : "*En un mot, il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire [...]. Et quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira. Souvent les deux choix ne font qu'un, mais jamais, chez les bons auteurs, le second ne précède le premier.*"²⁵⁰

En fait, si la position de Sartre pour une littérature engagée peut paraître quelque peu radicale, l'idée de Barthes n'est pas pour autant entièrement au juste milieu. Rien ne nous empêche de croire Sartre puisqu'il est facile de constater que la plupart des grandes œuvres littéraires du monde nous touchent parce qu'elles nous révèlent les vérités humaines²⁵¹. A nos yeux, dans l'œuvre, la forme ne constitue pas toujours une fin en soi, mais participe à un ensemble harmonieux dont la visée principale est d'émouvoir. Il y a donc lieu d'établir une communication, de transmettre quelque chose à l'autrui, et de produire un effet chez lui. La lecture d'une œuvre littéraire, poésie ou fiction, suscite toujours un sentiment. L'intransitivité de l'écriture n'est donc pas totale, et nombreux sont des écrivains engagés dans une cause humaniste ou même idéologique. Peut-être sans intention d'instruire le public, certaines œuvres parviennent souvent à influencer sa vision du monde.

Traduire une œuvre littéraire, c'est montrer pleinement la parole d'un autre, c'est établir une communication entre l'œuvre et un autre public. Comme cette parole de l'autre n'est pas une pensée pure, mais intimement liée à son style, le traducteur est censé travailler son langage afin qu'il conserve toute la valeur esthétique de l'original, et qu'il puisse se substituer à celui de l'auteur.

Cette parole substituante est alors l'œuvre du traducteur. En effet, même si *le mythe du bien-écrire* ne le concerne pas, la traduction est tout de même le résultat d'une création. Le traducteur littéraire n'est peut-être pas écrivain, mais il est co-auteur de l'œuvre et forcément créateur d'un produit inédit.

Voici la problématique. Quelle est cette parole du traducteur littéraire, ce produit inédit ? Comment travaille-t-il pour l'obtenir ?

Autour de ces questions, les divergences sont considérables. Nous allons voir deux approches théoriques opposées de la traduction littéraire.

²⁴⁹ Sartre, *ibid.*, p.30.

²⁵⁰ Sartre, *ibid.*, p. 31.

²⁵¹ Comme ce que nous allons développer dans la dernière partie de notre thèse, l'œuvre de Molière ou de Genet dont la valeur esthétique est confirmée, est toujours engagée.

2. L'approche littérale de la traduction littéraire

Si nous pouvons considérer que la méthode interprétative – la procédure de "compréhension-déverbalisation-reformulation" est généralement approuvée concernant la traduction des textes pragmatiques, et qu'il n'y a plus de vraie divergence dans ce domaine, les avis sont extrêmement divisés quant à la traduction des œuvres littéraires. Voyons d'abord l'idée de ceux qui représentent une approche littérale de la traduction littéraire.

2.1 La visée éthique de Berman²⁵²

A partir de l'expérience de la traduction littéraire et celle de la philosophie, la réflexion d'Antoine Berman est basée sur une affirmation : "*la traduction est traduction-de-la-lettre, du texte en tant qu'il est lettre*"²⁵³. Selon lui, ce n'est pas un simple "mot à mot", mais une traduction qui conserve les mots et la forme approximative de l'original : "*ni calque, ni reproduction, mais attention portée au jeu des signifiants*".²⁵⁴

En fixant la lettre comme espace de jeu, il nous présente "une essence de la traduction" qui est "*simultanément éthique, poétique et pensante*" et l'oppose à "*la figure régnante de la traduction occidentale*"²⁵⁵ qui est d'après lui, ethnocentrique, hypertextuelle et platonicienne.

Pour Berman, "*ethnocentrique signifie ici : qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci - l'Étranger - comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture*", "*hypertextuel renvoie à tout texte s'engendrant par imitation, parodie, adaptation, plagiat, ou toute autre espèce de transformation formelle, à partir d'un autre texte déjà existant*",

²⁵² Voir A. Berman, "La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain" in *Les tours de Babel, essais sur la traduction*, (Trans-europ-repress, Mauvezin, 1985) et *L'Épreuve de l'étranger*, (Gallimard, Paris, 1984)., Son point de vue est à peu de choses près partagé par H. Meschonnic (voir *Pour la poétique II, Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Ed. NRF Gallimard, Paris, 1973).

²⁵³ A. Berman, 1985, p. 45.

²⁵⁴ Berman, 1985, p. 36.

²⁵⁵ Berman, 1985, p. 46. Selon l'auteur, si l'évident exemple de l'ethnocentrisme - "les belles infidèles" du classicisme français - n'existe plus de nos jours, la plupart des traductions suivent toujours les mêmes principes, sous forme plus discrète. La théorie interprétative de la traduction est incluse implicitement par l'auteur dans cette figure. Il dit d'ailleurs sans ambiguïté: "*Toute théorie de la traduction est la théorisation de la destruction de la lettre au profit du sens.*" (1985, p. 81.)

platonicien instaure une "coupure décisive" entre la forme et le fond.

Il s'élève clairement contre ce qu'il appelle la captation du sens, elle-même "ethnocentrique"²⁵⁶ : *"poser que le but de la traduction est la captation du sens, c'est détacher celui-ci de sa lettre, de son corps mortel, de sa gangue terrestre. C'est saisir l'universel et laisser le particulier. La fidélité au sens s'oppose - [...] - à la fidélité à la lettre. Oui la fidélité au sens est obligatoirement une infidélité à la lettre. [...] La captation du sens affirme toujours la primauté d'une langue"*²⁵⁷. Cela ne veut pourtant pas dire que les œuvres n'ont pas de sens, mais le sens en œuvres est *"condensé de manière si infinie qu'il excède toute possibilité de captation"*²⁵⁸.

A ses yeux, la recherche de l'effet équivalent est aussi ethnocentrique puisque dans cette optique, *"toute trace de la langue d'origine doit avoir disparu, ou être soigneusement délimitée ; [...] la traduction doit offrir un texte que l'auteur étranger n'aurait pas manqué d'écrire s'il avait écrit, par exemple, en français"*. En effet, pour lui, ce mode de traduction est *"une opération où intervient massivement la littérature, et même la 'littérisation', la sur-littérature"* ; cette traduction est hypertextuelle, car le traducteur exécute des actes d'imitation ou de pastiche, c'est-à-dire que son travail *"consiste à sélectionner un certain nombre de traits stylistiques d'une œuvre - [...] - et à produire un texte qui, à la limite, pourrait être de ces auteurs"*²⁵⁹.

Au fond, il juge que la traduction de ce modèle résulte *"d'activités viles et dénuées de valeur"*, et qu'elle *"est une opération douteuse, mensongère et peu naturelle"*²⁶⁰. Car elle défait le rapport entre la lettre et le sens, dans lequel c'est *"la lettre qui absorbe le sens"*²⁶¹.

Dans son analytique de la traduction, il examine "le système de déformation de la lettre" et le résume en "tendances déformantes" qui sont les suivantes : *"la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématisme textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotisme,*

²⁵⁶ Ici nous choisissons de présenter d'abord les arguments de Berman pour pouvoir rétorquer plus loin.

²⁵⁷ A. Berman, 1985, p.53.

²⁵⁸ A. Berman, 1985, p.57.

²⁵⁹ A. Berman, 1985, p.54.

²⁶⁰ A. Berman, 1985, p.60.

²⁶¹ A. Berman, 1985, p.81.

l'effacement des superpositions de langues."²⁶² La sévérité des mots nous laisse voir un reproche violent à ladite traduction.

En reconnaissant qu'il y a une part de nécessité dans cette déformation voire de destruction de l'œuvre qu'est la traduction, Berman nous propose une "éthique de la traduction" qui n'est pourtant pas une théorie de la traduction, ni même une méthodologie. D'ailleurs, "*la traduction ne relèverait d'une méthodologie que si elle n'était qu'un processus de communication, de transmission de messages d'une langue de départ à une langue d'arrivée*"²⁶³. Pour Berman, une œuvre n'envoie pas de message, ni ne transmet aucune information, par conséquent vouloir une méthodologie, c'est mettre sur le même plan la traduction technique et la traduction littéraire. Ce qu'il propose est donc une visée de la traduction qui doit guider le traducteur dans son opération. Cette visée est avant tout éthique, et non pas littéraire ou esthétique : cela consiste à "*reconnaître et à recevoir l'Autre en tant que l'Autre*", et à "*ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue*" ; c'est-à-dire finalement "*accueillir l'Étranger dans sa corporéité charnelle*"²⁶⁴. Suivant cette logique, la traduction devra immanquablement s'attacher à la lettre de l'œuvre originale.

En effet, selon Berman, le contrat fondamental qui lie une traduction à son original, "*interdit tout dépassement de la texture de l'original*" et exige "*la ré-écriture de l'original dans l'autre langue*"²⁶⁵. La traduction doit "*amener sur les rives de la langue traduisante l'œuvre étrangère dans sa pure étrangeté*"²⁶⁶ ; et "*amender une œuvre de ses étrangetés pour faciliter sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de la science, une éducation à l'étrangeté*"²⁶⁷. Si l'œuvre est une création inédite, une pure nouveauté, la traduction doit donc "*manifester cette pure nouveauté en préservant son visage de nouveauté*", et même "*lui (à l'œuvre) donner une nouvelle nouveauté*"²⁶⁸.

La démonstration est brillante, et nous ne pourrions pas nier une certaine justesse de

²⁶² A. Berman, 1985, p.68.

²⁶³ A. Berman, 1985, p.84.

²⁶⁴ A. Berman, 1985, p.88-89.

²⁶⁵ A. Berman, 1985, p.58.

²⁶⁶ A. Berman, 1985, p.58.

²⁶⁷ A. Berman, 1985, p.86.

²⁶⁸ A. Berman, 1985, p.89.

cette approche sur le plan philosophique et dans l'absolu. Pourtant notre divergence est totale car nous n'avons pas la même réponse à une question fondamentale :

"Une traduction est-elle faite pour des lecteurs qui ne comprennent pas l'original ?"²⁶⁹

Effectivement, si la traduction n'est pas faite pour les lecteurs qui ne comprennent pas l'original, la problématique sera différente. Par exemple, à des fins purement pédagogiques, une traduction littérale pourra être intéressante pour illustrer les différences langagières. Or ce n'est certainement pas l'objectif de la traduction proprement dite.

Si ce n'était pas pour les lecteurs qui ne comprennent pas l'original, pour quelle autre raison traduirait-on ? Pour l'amour de l'œuvre, ou alors par désir d'écrire ? Dans le premier cas, c'est forcément une envie de faire partager cet amour, il y a donc une pensée particulière pour le lecteur. C'est même le motif du premier homme qui traduit une œuvre littéraire selon Larbaud²⁷⁰ :

[...] voilà un poème, un livre entier qu'il aime, qu'il a lu vingt fois avec délice et dont sa pensée s'est nourrie ; et ce poème, ce livre, ne sont pour son ami, pour les personnes qu'il estime et auxquelles il voudrait faire partager tous ses plaisirs, que du noir sur blanc, le pointillé compact et irrégulier de la page imprimée, et ce qu'on appelle "lettre close" ; et grâce au travail du traducteur, [...] votre ami peut lire ce poème, ce livre que vous aimez, [...], c'est vous qui lui faites visiter ce palais, qui l'accompagnez dans tous les détours et les coins les plus charmants de cette ville étrangère que, sans vous, il n'aurait probablement jamais visitée.

Dans le second cas, quand le traducteur ne tient pas compte du lecteur, ou bien qu'il postule un autre lecteur modèle²⁷¹ que celui de l'original et se laisse guider par le désir d'écrire, l'acte de traduire devient intransitif, et le traducteur ne se place plus derrière l'auteur, mais à côté ou même devant l'auteur. Dans ce cas-là, la traduction ne peut pas être au service de l'œuvre.

A notre avis, si la traduction existe depuis l'antiquité, c'est essentiellement parce que

²⁶⁹ A. Berman, 1985, p.87. En citant W. Benjamin, Berman dit non catégoriquement à cette question.

²⁷⁰ V. Larbaud, 1946, p. 68.

²⁷¹ Voir U. Eco, *Lector in fabula*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 71 : "Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement."

l'homme a besoin d'y recourir dans les échanges entre différentes cultures. Le jour où ce besoin n'existera plus annoncerait la disparition de la traduction. Celle-ci est donc faite avant tout pour des lecteurs qui ne comprennent pas l'original.

Si c'est cet objectif que Berman appelle l'ethnocentrisme dans les traductions, nous pourrions dire que toute traduction est "ethnocentrique"²⁷² puisqu'elle est faite dans une langue étrangère ; sinon nous n'avons qu'à tous apprendre la langue étrangère pour qu'il n'y ait pas d'ombre d'"ethnocentrisme".

L'"ethnocentrisme" sans pousser à l'extrême, c'est la fidélité au public. En fin de compte, le public est la condition préalable de l'acte de traduire. Laisser de côté le public, ce n'est sûrement pas éthique vis-à-vis de l'auteur. Pour nous, le vrai ethnocentrisme signifie le rejet de tout ce qui est différent de sa propre culture, ainsi une traduction est ethnocentrique quand elle occulte l'origine étrangère de l'œuvre et en efface toute trace²⁷³.

Certes, le public a le droit de savoir que l'Autre est différent, et s'exprime différemment ; or, à travers une expression étrange voire parfois difficile à lire²⁷⁴, parvient-il à apprécier la force humaine et la valeur littéraire de l'œuvre ? Et quand la fidélité à la lettre devient pour le lecteur un obstacle à l'accès au sens, pourra-t-on encore parler d'éthique ?

Berman reconnaît que les œuvres littéraires "*font sens et veulent la transmission de leur sens*"²⁷⁵, mais il nie la possibilité de le transmettre. Effectivement un traducteur qui veut être fidèle à la lettre renonce au sens de l'œuvre. Ainsi que son lecteur modèle. Embarqué dans une lecture particulière, ce dernier s'intéresse *a priori* à la trace de la langue étrangère, à

²⁷² Nous mettons le mot entre guillemets, car nous ne partageons pas la qualification de Berman qui nous semble exagérée.

²⁷³ Si nous attribuons un sens négatif à la notion d'"ethnocentrisme", celle-ci fait pourtant objet d'une revalorisation par des sociologues et des ethnologues. Selon Simon, cité par H. Jung (thèse, 2005, p. 62), "*Un certain degré d'ethnocentrisme est, en ce sens, nécessaire à la survie de toute collectivité ethnique, puisqu'il apparaît qu'elle ne peut que se désagréger et disparaître, sans le sentiment largement partagé par les individus qui la constituent de l'excellence et de la supériorité, au moins par quelque aspect, de sa langue, de ses manières de vivre, de sentir et de penser, de ses valeurs et de sa religion [...]* ". Et Bourdieu le pense aussi, "*Je suis convaincu qu'une certaine forme d'ethnocentrisme, si l'on désigne ainsi la référence à sa propre expérience, à sa propre pratique, peut être la condition d'une véritable compréhension ; à condition bien sûr que cette référence soit consciente et contrôlée* ". Cité par H. Jung, thèse, 2005, p. 62. D'après Jung, on peut adopter une attitude " positivement ethnocentrique " dans la traduction. P. 62.

²⁷⁴ Il est vrai que Berman n'explicite pas que l'étrangeté de la langue conduit à l'illisibilité, mais il nous le laisse comprendre quand il reproche à des traductions visant le sens de "*nettoyer des obscurités inhérentes à l'étrangeté de la langue*"(Berman, 1985, p.37). Quand il s'agit des langues proches, il est peut-être possible qu'une traduction littérale soit plus ou moins compréhensible malgré la non conformité au génie de la langue d'arrivée, tandis que pour des paires de langues éloignées, la traduction littérale produit des textes très difficile à lire et à comprendre.

²⁷⁵ Berman, 1985, p.57.

la motivation des expressions, et ne se demande guère ce que veut faire l'auteur, et pourquoi l'œuvre se fait apprécier par son lecteur original ou au contraire se fait rejeter par le public.

C'est peut-être ce lecteur que vise Berman²⁷⁶. Mais certainement pas le lecteur normal de la traduction que nous sommes tous. L'intérêt de celui-ci n'est pas linguistique, et il veut lire l'œuvre étrangère pour apprendre la culture étrangère et connaître la valeur littéraire de l'œuvre. Devant une traduction littérale, il se lasse rapidement car le texte rendu étrange par sa langue, ne présente perceptiblement "*ni image, ni harmonie, ni sentiment*"²⁷⁷, qui sont pourtant essentiels pour un texte littéraire. Surtout quand l'œuvre originale est pourtant passionnante et que l'auteur a un génie littéraire reconnu. Hye-yong Jung, à la suite d'une analyse extrêmement fine de la pensée de Berman, indique qu'une traduction littérale ne peut être un texte autonome et que sa lecture voire son existence n'est possible qu'avec le soutien et les explications de la critique littéraire²⁷⁸.

Dans le cas du théâtre, une traduction littérale est impensable puisque compte tenu de la contrainte du temps, le public, ne pouvant pas s'attarder sur l'étrangeté de la langue, est condamné à l'incompréhension de répliques voire de scènes entières.

Le sens d'une œuvre littéraire est essentiel. Le traducteur a l'obligation de transmettre le sens. L'accès au sens²⁷⁹ de l'original lui est possible grâce à de multiples recherches. Il restitue et puis transmet le sens, mais n'impose pas son interprétation de l'œuvre au lecteur. Si l'écrivain pose de "*bonnes questions au monde*" dans les termes de Barthes²⁸⁰, le traducteur ne peut que faire de même.

Voyons maintenant les "tendances déformantes" que Berman a repérées dans les traductions qui "visent le sens". En fait, qu'elles visent le sens ou la lettre, on peut dans toute traduction trouver des imperfections ou des erreurs qui relèvent de ces "tendances déformantes", et une traduction faite sans aucune de ces tendances serait sans doute une traduction parfaite et idéale.

²⁷⁶ Il nous arrive certainement de trouver passionnant, devant une traduction littérale, l'exercice de chercher l'expression équivalente et de comparer la motivation des expressions. Pourtant dans la majorité des cas, ce que nous voulons est de saisir le sens de l'œuvre.

²⁷⁷ V. Larbaud, 1946, p. 63. En critiquant la traduction de l'*Enéide* de Virgile en italien de Leopardi, Larbaud dit qu' "*il n'y a chez lui ni spontanéité, ni désinvolture, ni sentiment, ni coloris* ", et que sa langue n'est que "*la lettre toute nue du texte latin, et il ne fait naître ni ces images, ni ces harmonies, ni ces sentiments* ".

²⁷⁸ Voir la thèse de H. Jung, 2005.

²⁷⁹ Nous parlerons plus longuement de l'accès au sens lorsque nous en viendrons à la traduction littéraire selon le modèle interprétatif.

²⁸⁰ Voir R. Barthes, 1964.

Il est certain que, fondé sur des lectures et des recherches minutieuses, le traducteur parvient à éviter des erreurs liées à la perception du texte original et ainsi à restituer par exemple les "réseaux signifiants sous-jacents" ou les "superpositions de langues". En revanche, le seul fait de viser la lettre ne met pas le traducteur à l'abri de ces tendances déformantes, à moins qu'il renonce à la traduction.

Par exemple, Berman appelle "appauvrissement qualitatif" "*le remplacement des termes, expressions, tournures, etc., de l'original par des termes, expressions, tournures, n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante ou – mieux - iconique*"²⁸¹. Évidemment, les mêmes termes dans une langue différente changent complètement de sonorité, et n'ont pas la même capacité d'évocation²⁸². En fait, ce qu'il reproche ici, c'est justement la correspondance au niveau des mots telle que définie dans la théorie interprétative ; et ce qu'il propose entre les lignes²⁸³, c'est finalement l'équivalence d'effet. En réalité, quand on vise le sens en traduction, ce n'est jamais la signification des mots, mais le sens du texte avec l'effet que l'auteur veut produire ; alors que si l'on vise les mots, la qualité d'expression sera certainement sacrifiée, et apparaît donc l'appauvrissement qualitatif.

Les systématismes sur lesquels Berman insiste ne sont autres que l'harmonie que nous prônons. L'œuvre est un ensemble harmonieux malgré sa composition quelquefois hétérogène, et bien entendu, une traduction qui reste au niveau de la lettre est incapable de recréer l'harmonie de l'original.

Quand on vise le sens, on n'est pas non plus forcément en faveur de certaines de ces "tendances déformantes" qui sont souvent motivées par le désir et le sentiment du traducteur de bien écrire. Celles-ci occultent le vrai style de l'original et modifient ainsi le sens de l'œuvre. Par exemple, la clarification de ce qui est délibérément ambigu dans l'original brise le mystère que veut fonder l'auteur ; l'ennoblissement, très utilisée dans la traduction classique, relève plus de l'adaptation que de la traduction ; l'homogénéisation de ce qui est hétérogène

²⁸¹ Barthes, 1966, p. 73.

²⁸² La richesse signifiante dont parle Berman nous semble devoir être rapprochée de la notion d'explicite / implicite dans la théorie interprétative de la traduction. C'est-à-dire que "le mot qui désigne une réalité concrète ou abstraite n'en signifie qu'une facette. [...] Les auteurs eux aussi n'explicitent qu'une partie de leur vouloir dire ; les discours et les textes comportent une grande partie d'implicite qui correspond au savoir partagé entre interlocuteurs ; ceux-ci y puisent leurs compléments cognitifs". (Voir Glossaire dans Lederer, 1994.) L'explicite des termes dans différentes langues n'a pas la même richesse signifiante.

²⁸³ Berman n'a pas proposé d'alternative. D'après notre analyse, les richesses sonore et signifiante des termes ou expressions que Berman souligne correspondent au sens esthétique que met en valeur la théorie interprétative.

change l'atmosphère de l'œuvre, etc.

D'autres "tendances déformantes", dans la mesure où elles ne sont pas utilisées systématiquement, font partie des procédés nécessaires à la traduction, et ne méritent pas ces appellations péjoratives. Pour une paire de langues très différentes comme le français et le chinois, il n'est pas possible de trouver la même rythmique. Par conséquent, la longueur du texte n'est pas un critère nécessaire, et la traduction doit avoir son propre rythme qui peut être différent de celui du texte original.

Quant aux réseaux langagiers vernaculaires et les locutions, nous sommes d'accord que les solutions que proposent un nombre de traductions ne sont pas toujours satisfaisantes, et il est vrai que rendre un vernaculaire étranger par un vernaculaire local, ou une locution figée étrangère par une locution figée équivalente produit parfois des effets quelque peu comiques ou ethnocentriques qui ne sont pas prévus dans l'original. Il faudrait les traiter cas par cas selon la fonction attribuée et l'effet voulu par l'auteur. Mais la question que nous pourrions poser est la suivante : avec une visée éthique vis-à-vis de la lettre de l'original, aurions-nous une autre solution ?

En effet, comme le rappelle plusieurs fois Berman dans ses écrits, son approche ne propose pas de recette ni de méthode pour remédier à ces "tendances déformantes", et reste une réflexion sur la lettre et une critique de la traduction. Sa visée éthique est au fond une pensée idéologique qui correspond à "*une crise de notre culture (occidentale), et en premier lieu à un ébranlement de sa position ethnocentrique. C'est la crise d'une position idéologique, culturelle, littéraire et poétique qui est maintenant arrivée à ses dernières conséquences*"²⁸⁴. D'ailleurs il ne recommande pas non plus la littéralité à toute traduction, "*parce que ce type de traduction (la traduction littérale) n'a de sens que pour un certain type d'œuvres, dont le rapport avec leurs langues est tel qu'il exige cet accouplement différentiel de la traduction littérale. Le cas est on ne peut plus clair dans le cas de L'Énéide (traduit par Klossowski) [...]. Il en va de même pour la traduction de la Bible, des Grecs, des œuvres d'Orient et d'Extrême-Orient et d'un certain nombre d'œuvres occidentales*"²⁸⁵. Il y inclut les œuvres d'Extrême-Orient en raison de leurs langues très éloignées des langues occidentales. Cela nous amène à regarder une traduction de Meschonnic, qui, comme Klossowski, est compté par Berman

²⁸⁴ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 276.

²⁸⁵ Berman, 1984, p. 276.

parmi ceux qui ont fait des "tentatives de travail sur la lettre"²⁸⁶. Il s'agit ici de la traduction d'un poème chinois de Meschonnic²⁸⁷.

2.2 Traduire le rythme selon Henri Meschonnic

Dans son *Poétique du traduire*, est présenté un poème chinois du VIII^{ème} siècle. Ce petit poème est un des poèmes de la dynastie des Tang les plus connus aujourd'hui en Chine. Meschonnic en a une bonne analyse :

"*Quatrain en vers de cinq caractères, qui sont en même temps des mots et des monosyllabes - patron de versification chinoise classique, où intervient l'alternance des tons, et aussi un schéma de rimes, auquel s'ajoute un rythme d'échos internes, dans une parataxe dont le poème, transformant les valeurs de la langue en valeurs de discours, fait un dire du non-dit.*"²⁸⁸

Il cite et commente ensuite plusieurs traductions en français de ce même poème faites par différents traducteurs-chercheurs : traductions du sens, les unes manquent de rythme métrique, les autres font du calque, ou cherchent à ressembler à un poème à la française, etc.

Meschonnic, dans la traduction qu'il propose, tente une possibilité nouvelle - une approximation en français de la rythmique chinoise :

<i>L'original en chinois,</i>	春	眠	不	觉	晓
<i>la transcription en</i>	Chun	mian	bu	jue	xiao
<i>pinyin ,</i>	<i>Printemps dormir (négation) sentir</i>			<i>lever du soleil</i>	
<i>et le mot pour mot</i>	处	处	闻	啼	鸟

²⁸⁶ Berman, 1985, p. 37. Meschonnic, ainsi que Klossowski, sont considérés par Berman comme des traducteurs qui ont fait des tentatives de "travail sur la lettre". Alors que Meschonnic lui-même ne parle pas de la lettre.

²⁸⁷ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, 1999, pp.179-183. La traduction poétique représente certes des problématiques spécifiques qui ne font pas partie de notre recherche, mais étant donné que la poésie est un genre d'œuvre artistique, on trouve dans sa traduction des caractéristiques communes aux autres genres d'œuvres. Nous avons choisi ici cet exemple également parce que le poème est en chinois et que nous croyons avoir quelques connaissances pour le commenter.

²⁸⁸ Meschonnic, 1999, p. 179. Pendant la dynastie des Tang, de nombreux poètes ont créé une grande quantité de poèmes dont la valeur littéraire est appréciée jusqu'aujourd'hui. Certains d'entre eux font partie des connaissances de base des Chinois. C'est le cas du poème cité ici.

<i>produit</i>	<i>dans</i>	<i>Chu</i>	<i>chu</i>	<i>wen</i>	<i>ti</i>	<i>niao</i>
<i>l'ouvrage</i>		<i>Partout</i>		<i>entendre</i>	<i>chanter</i>	<i>oiseau</i>
		夜	来	风	雨	声
		<i>Ye</i>	<i>lai</i>	<i>feng</i>	<i>yu</i>	<i>sheng</i>
		<i>Nuit</i>	<i>venir</i>	<i>vent</i>	<i>pluie</i>	<i>voix</i>
		花	落	知	多	少
		<i>Hua</i>	<i>luo</i>	<i>zhi</i>	<i>duo</i>	<i>shao</i>
		<i>Fleur</i>	<i>tomber</i>	<i>savoir</i>	<i>combien</i>	
<i>Traduction finale de</i>		<i>Printemps</i>	<i>qui dort</i>	<i>ne sent</i>	<i>soleil</i>	<i>qui monte</i>
<i>Meschonnic</i>		<i>Partout</i>	<i>partout</i>	<i>des cris</i>	<i>d'oiseaux</i>	<i>s'entendent</i>
		<i>La nuit</i>	<i>qui vient</i>	<i>le vent</i>	<i>la pluie</i>	<i>leur voix</i>
		<i>Des fleurs</i>	<i>qui tombent</i>	<i>qui sait</i>	<i>combien</i>	<i>combien</i> ²⁸⁹

Il est clair que connaissant la langue originale comme langue maternelle, nous ne sommes pas la mieux placée pour juger de l'effet que produit une traduction, qui, de par sa nature, est faite pour ceux qui ne comprennent pas l'original. Nous nous sommes pourtant permis d'y porter un regard de traductologue : la tentative est intéressante, mais le résultat pas très convaincant.

La traduction est littérale : tous les mots de chaque vers sont rendus en respectant (ou presque)²⁹⁰ l'ordre de l'original. Reconnaisant qu'il est impossible au niveau linguistique d'avoir un monosyllabe français pour un monosyllabe chinois, Meschonnic opte pour le système de groupes rythmiques de deux syllabes, un rythme qui lui semble le plus proche du rythme chinois ; ce système est en même temps lié à une "syntaxe paratactique" - "les

²⁸⁹ Nous reproduisons la traduction de Meschonnic exactement dans le format présenté dans ledit ouvrage.

²⁹⁰ Si on l'examine plus en détail, la syntaxe du deuxième vers subit une légère modification : le verbe passe à la fin du vers alors qu'en chinois, il se situe au milieu.

groupes dans leur ordre même", "répétition des signifiants pour répétition de signifiants, avec intériorisation de la rime"²⁹¹.

Pour les Chinois, ce poème est très musical et facile à retenir. Il est certain que le rythme y joue un rôle primordial. Cependant l'appropriation de ce rythme en français ne nous paraît pas suffisante pour montrer la forme du poème chinois, car le rythme de l'original est davantage lié à l'évidence de la rime à la fin des premier, deuxième et quatrième vers, ainsi qu'aux tons alternés des monosyllabes dans chaque vers. Sans cela le poème ne serait pas conforme aux règles poétiques de l'époque, et la musicalité, l'atmosphère poétique ne seraient pas créées et ni ressenties.

Entre autres, le sentiment du poète ne nous semble pas facilement perceptible dans la traduction. C'est peut-être voulu par Meschonnic, si l'objectif de son opération est juste de faire une démonstration de la forme approximative d'un poème chinois, et non pas d'en rendre le sens²⁹². P. Valéry dit, "un poème [...] doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de son et de sens"²⁹³. La traduction du poème devrait donc aussi être ce mélange de son et de sens. Malheureusement dans cette traduction, ni le son ni le sens de l'œuvre ne sont au rendez-vous. En fait, à notre avis, si l'on s'attache trop au pied de la lettre, il est tout simplement impossible de traduire une telle œuvre. Il conviendrait plutôt, à nos yeux, dans la perspective de garder la même ambiance poétique et de faire ressentir la musicalité du poème et le sentiment du poète, de chercher une rime propre à la traduction française tout en tenant compte du rythme du poème original.

Toutefois, différent de celui de Berman, le littéralisme de Meschonnic ne considère pas la lettre comme le noyau de la problématique, mais bien le rythme. En affirmant que le rythme n'appartient pas qu'au monde sonore, et que tout texte oral ou écrit est rythmique, son *Traité du rythme*²⁹⁴ constitue toute une étude sur le rythme : "*Le rythme, organisation des marques dans le discours, est l'organisation du sens*" ; "*le rythme n'est plus une forme à côté*

²⁹¹ Meschonnic, 1999, p.183. Le dernier vers de la traduction contient la répétition du mot "combien" alors que dans l'original il n'y a pas de répétition de mot. Concernant la répétition de signifiants, en chinois, certains mots sont composés de deux caractères identiques et leur signification est souvent autre que l'addition de celle des deux caractères. Dans le deuxième vers, "处处"(chu chu) est un seul mot signifiant "partout", et non pas deux fois "partout" comme dans la traduction de Meschonnic.

²⁹² Le sens du troisième vers n'est pas juste, ce qui nous semble une erreur flagrante : il ne s'agit pas de la nuit qui vient, mais de celle qui est passée.

²⁹³ Valéry, 1944, p. 210.

²⁹⁴ G. Dessons / H. Meschonnic, *Traité du rythme - Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

du sens. Et comme le sens est une activité des sujets - activité sociale, historique, spécifique - le rythme est une organisation du sujet dans et par son discours. Le rythme inclut alors non seulement les alternances mesurables d'accents, mais toute la prosodie, effets d'écho consonantiques et vocaliques, ainsi que l'intonation, pour le parlé. Il reprend, dans leur relation empirique, le corporel et le social que la linguistique de l'énoncé et de la phrase, et même la linguistique du discours, jusqu'ici, abandonnaient à l'extra-linguistique"²⁹⁵.

Cette conception du rythme n'est pas sans incidence sur sa pratique et sa théorie de la traduction. "*Le rythme, organisation du mouvement de la parole dans l'écriture, est l'unité d'équivalence dans une poétique de la traduction*"²⁹⁶. D'ailleurs ce souci du rythme est manifeste dans sa traduction du poème chinois. Or, si nous considérons que le rythme est directement impliqué dans le sens selon sa théorie du rythme, sa pratique de la traduction - s'agissant de celle du poème chinois²⁹⁷ - rejette catégoriquement le sens. Le rythme corrélé à la lettre devient statique, et la traduction n'est qu'une copie morte de l'original.

Paradoxalement dans certaines circonstances Meschonnic apprécie la transmission du sens et cite un exemple d'une chanson allemande dont la version française est faite avec beaucoup de liberté par rapport à la lettre de la chanson originale. Il s'agit de la version française de la chanson "Lily Marlène". Le refrain "*wie einst [comme jadis] Lili Marleen*"²⁹⁸ est devenu "*tous deux Lily Marlène*", et "*mit dir [avec toi], Lili Marleen*" devenu "*dis-moi Lily Marlène*", deux monosyllabes remplacés par deux monosyllabes. A ses yeux, c'est "*rythme pour rythme, et mieux que le sens pour le sens*", mais "*c'est bien l'essentiel, par-dessus le sens des mots, du sens de la chanson (...), qui est passé*"²⁹⁹. Effectivement, ici le sens de la chanson est aussi, voire principalement dans le rythme, et la lettre perd son importance ; ainsi la traduction des chansons est souvent libre vis-à-vis de la parole, la mélodie et le rythme étant plus déterminants. En réalité, dans la plupart des cas, ce n'est pas la traduction, mais l'adaptation des chansons étrangères qui est pratiquée³⁰⁰.

Si nous appliquons la définition de la traduction que donne Meschonnic, cette version

²⁹⁵ G. Dessons / H. Meschonnic, 1998, p.75.

²⁹⁶ Meschonnic, 1999, p.56.

²⁹⁷ Nous ne nous permettons pas de commenter d'autres traductions faites par Meschonnic.

²⁹⁸ Comme nous ne connaissons pas l'allemand, nous nous contentons ici de citer Meschonnic. Meschonnic, 1999, p.183-184, texte et notes.

²⁹⁹ Meschonnic, 1999, p. 184.

³⁰⁰ Un grand nombre de chansons sont adaptées dans des langues étrangères. Souvent dans les adaptations la parole n'a que très peu de lien avec celle de l'original.

française de la chanson *Lily Marlène* ne devrait pas être considérée comme traduction :

*"Je définirais la traduction la version qui privilégie en elle le texte à traduire et l'adaptation, celle qui privilégie (volontairement ou à son insu, peu importe) tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire."*³⁰¹

Et pour lui, *"la traduction travaille dans les signifiants"*, en revanche, *"toute traduction qui ne vise que le sens, l'énoncé, est déjà une adaptation"*³⁰². Ici le littéralisme est clairement annoncé et expliqué. En fait, dans son vocabulaire, le texte n'est rien que l'ensemble des signifiants, alors que le sous-texte est le sens.

Basée sur ces définitions, sa poétique du traduire ne peut que s'éloigner de notre conception de la traduction. D'ailleurs comparant le texte à un corps sain et intègre, il considère toute modification au niveau de la langue comme une déformation du texte, et il conclut sur *"quatre formes de tératologie en traduction"*³⁰³ : *les suppressions ou omissions ; les ajouts ; les déplacements de groupes de mots ; la non-concordance (quand une même unité de sens est rendue par plusieurs) et l'anti-concordance (quand plusieurs unités de sens sont rendues par une seule).*

Cette comparaison nous paraît inappropriée, car primo, le texte n'est pas qu'un corps, mais une unité formée par une chaîne linguistique et une construction sémantique³⁰⁴ (un corps et un esprit) ; secundo, dès qu'il y a changement de langue, le corps physique de l'œuvre se voit changé ; il serait alors absurde de parler de traduire, si l'on voulait que tout reste intact ; tertio, il n'est pas question non plus de transplanter le corps dans un autre environnement linguistique qui, à son tour, sans modifier le corps comme le souhaite Meschonnic, influence et modifie le sens. Derrida dit très justement : *"Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. ..."*³⁰⁵

Pourtant ce n'est pas une fatalité de laisser tomber le corps verbal original. Au contraire, comme écrit Larbaud, l'œuvre est cette vie que *"nous(les traducteurs) possédons au point de l'attirer hors d'elle-même pour la revêtir peu à peu, cellule par cellule, d'un nouveau*

³⁰¹ Meschonnic, 1999, p.185. Nous reparlerons de l'adaptation dans le cadre de la traduction théâtrale.

³⁰² Meschonnic, 1999, p.188.

³⁰³ Meschonnic, 1999, p. 27.

³⁰⁴ Voir l'entrée "texte" in O. Ducrot & J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995(nouvelle édition). PP. 594-607.

³⁰⁵ J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 312. Cité par A. Berman, 1985, p. 59.

*corps qui est l'œuvre de nos mains*³⁰⁶. En définitive, il faudrait à l'œuvre traduite un nouveau corps qui lui permettrait de vivre dans le nouvel environnement. Nous aimerions appeler ce processus une sorte de "réincarnation" - la traduction donne à l'œuvre l'occasion de revivre dans une culture différente, et à une époque différente. Le nouveau corps n'est probablement pas tout à fait identique à son original, pourtant il forme avec le sens une entité harmonieuse qui est équivalente et qui remplace de plein droit l'original pour son public d'accueil.

Il n'y a donc pas de "tératologie" puisque ce n'est pas le même corps, et il est tout à fait naturel de constater quelques différences au niveau linguistique étant donné que chaque langue a son système grammatical, et que le rapport explicite/implicite n'est pas le même dans différentes langues. Et surtout, "*c'est dans le naturel d'une langue d'arrivée qu'elle peut le mieux faire comprendre les différences de culture et d'époque*"³⁰⁷.

Mais justement c'est cette recherche du naturel que condamne aussi Meschonnic. Selon lui, "le naturel cherche à supprimer la différence des langues, il en fait une chose à cacher, et cette différence occultée maintient la diversité des langues comme le mal mythique du langage"³⁰⁸. Ainsi Meschonnic appuie-t-il la thèse de Berman qui préconise l'étrangeté pure et dure de l'œuvre étrangère dans la traduction, qui, selon eux, devrait être un type d'écriture particulier et exiger une lecture particulière³⁰⁹.

Évidemment, on ne lit jamais une œuvre étrangère comme on lit une œuvre de sa propre culture. Si un Chinois ne lit pas de la même façon *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo qu'un Français, ce n'est pas parce que le premier doit faire face à la différence des langues, mais qu'il ne partage pas la mémoire collective de l'autre, et qu'il n'a pas la même sensibilité que l'autre sur de nombreux sujets. L'étrangeté de l'œuvre étrangère réside en fait dans la différence culturelle, et nullement dans une langue étrange³¹⁰.

2.3 Le littéralisme chinois

³⁰⁶ V. Larbaud, 1946, p. 79.

³⁰⁷ M. Lederer, 1994, p. 81.

³⁰⁸ H. Meschonnic, 1999, p. 88.

³⁰⁹ Voir A. Berman, 1984, p. 248.

³¹⁰ H. Jung (thèse, 2005) parle de la littéralité culturelle et la littéralité langagière en précisant que la première est ce que le lecteur attend de la traduction d'une œuvre étrangère, alors que la seconde produit de l'étrangeté dans la langue d'arrivée et qu'elle conduit souvent à l'illisibilité de la traduction.

Berman n'est pas le seul à vouloir faire de la traduction un moyen d'éduquer le public et d'enrichir la langue de la traduction ; un demi-siècle plus tôt, dans la Chine des années 1920-1930, Lu Xun³¹¹, connu en tant qu'intellectuel engagé et écrivain fécond, qui a traduit un certain nombre d'œuvres littéraires étrangères, n'a pas hésité à faire connaître ses idées pour un littéralisme en traduction³¹². D'après Lu Xun, il est vrai qu'une traduction littérale est difficile à lire, mais elle importe non seulement de nouvelles idées, mais aussi de nouveaux modes d'expression ; ces derniers, étranges pendant un certain temps, ne le seront pas éternellement, et deviendront plus tard une partie de notre langue.

Comme Berman, Lu Xun pense que traduction littérale ne signifie pas simple "mot-à-mot", et il ne s'agit pas de montrer la motivation de toutes les expressions étrangères ; l'important pour lui, c'est d'introduire des syntaxes différentes, et que la lecture d'une traduction soit différente de celle d'une œuvre de sa propre culture. Il compare cette lecture à la dégustation d'un bifteck à l'occidentale pour un Chinois, et dit qu'il faut bien faire travailler les dents et mâcher, au lieu d'engloutir le bol de riz en quelques gorgées³¹³.

En même temps il prend en considération le lecteur de la traduction, ce qui n'est pas le cas de Berman, ni de Meschonnic. Selon Lu Xun, tout le monde n'est pas en mesure de lire une traduction littérale. Il est d'avis de cibler ceux qui sont bien instruits comme public de la traduction, et de ne pas tenir compte des gens qui n'ont pas reçu suffisamment d'éducation, pour qui il faudrait plutôt des adaptations d'œuvres étrangères.

Toutefois, Lu Xun ne veut pas compromettre le sens. Il critique les traductions qui, au nom de l'intelligibilité, modifient le contenu de l'œuvre. Il écrit : "*une traduction peu intelligible mais fidèle aura au pire pour conséquence l'incompréhension, mais peut-être on la comprendra après avoir réfléchi ; alors que la lecture d'une traduction fluide mais infidèle embrouille, et on n'arrive pas à saisir le sens ou alors on croit avoir compris lorsqu'on s'est vraiment trompé.*"³¹⁴ En fait, sur ce point, nous pourrions demander à Lu Xun si une

³¹¹ LU Xun, un grand nom dans l'histoire de la littérature chinoise, était aussi un défenseur inconditionnel de la réforme de la société et de la langue chinoises. Resté fidèle à l'idée d'éduquer le peuple par l'écriture et convaincu que la langue moderne chinoise a besoin de sang nouveau, il a traduit littéralement de nombreux auteurs étrangers (de langue russe et d'autres langues européennes), la plupart à partir de la traduction japonaise.

³¹² Voir la thèse de doctorat de SUN Xuefen, 2000, ainsi que celle de XIE Sitian, Pour un horizon de la traductologie comparée sino-occidentale : la réception en Chine de la conception interprétative de la traduction : xin, da, ya, fidélité, clarté, élégance : 1898-1998, 2000.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ "译得信而不顺德至多看不懂，想一想也许能懂，译得顺而不信德却令人迷误，怎么想也不会懂，如

traduction incompréhensible est encore fidèle à l'esprit de l'œuvre originale.

En définitive, bien que Lu Xun reste jusqu'à aujourd'hui un auteur très influent et respecté en Chine, sa réflexion sur la traduction n'a guère été reprise par d'autres traducteurs. Un certain nombre de traductologues chinois d'aujourd'hui commencent pourtant à repenser la traduction littérale. Selon Du Zhengming³¹⁵, la langue étant une partie de la culture, l'ouverture de celle-ci nécessite l'ouverture de celle-là. En montrant la différence de la langue, la traduction littérale montre surtout la différente manière de penser, ce qui est important pour le lecteur de la traduction ; toute langue a besoin de s'enrichir et d'adopter de nouveaux modes d'expression, la traduction littérale est donc bénéfique à l'évolution de la langue. Il évoque également la possibilité de non-traduction (ou de traduction phonétique)³¹⁶ accompagnée de notes explicatives s'agissant du néologisme, puisque les langues et leurs usagers ont souvent une capacité surprenante à s'adapter aux nouveautés. Pour lui, un traducteur devrait savoir, en fonction du texte à traduire et de l'objectif culturel de la traduction, explorer toutes les possibilités et choisir le mode de traduire le plus approprié, et non pas se fixer une fois pour toute une méthode.

Néanmoins, aux yeux de la plupart des traducteurs chinois, une traduction littérale de l'œuvre littéraire est loin d'être une bonne traduction, ce qui nous amène à voir une autre approche de la traduction littéraire.

3. La traduction littéraire comme recreation

Si nous nous sommes nettement prononcée contre le littéralisme dans la traduction littéraire, c'est que nous sommes convaincue qu'une traduction littérale ne remplit pas sa mission de traduction. En renonçant au sens de l'œuvre littéraire, la traduction littérale ne montre au lecteur qu'un corps vide, une copie morte de l'original. Or la fidélité à l'original

果好像已经懂得，那么你就正是入了迷途了。” Cité dans 《翻译研究论文集：1894-1948》 (*Recueil des études de la traduction : 1894-1948*), Beijing, Edition Enseignement et Recherches des Langues étrangères, 1984. La phrase de Lu Xun est traduite par nous.

³¹⁵ Voir Du Zhengming (杜争鸣), "论意译，直译，不译的社会语言学 and 跨文化交际涵义 (A socio-linguistic and intercultural perspective on free, literal and zero-translation)" dans 《文化与翻译》 (*Culture et traduction*), Beijing (Chine), Société d'Edition et de Traduction de Chine, 2000, pp. 222-233. Le titre est en chinois et en anglais.

³¹⁶ Du Zhengming cite l'exemple des sigles tels que "MTV", "CD", ou "e-mail" qui sont maintenant couramment utilisés dans la langue chinoise. Du Zhengming, 2000, p. 229.

exige de la traduction une restitution complète de l'œuvre en langue d'arrivée.

Nous avons vu plus haut que par l'œuvre littéraire, l'écrivain établit un type de communication avec son lecteur ; la mission du traducteur est donc d'établir la même communication et par conséquent de produire le même effet chez le lecteur de la traduction. Le traducteur doit rendre le texte - un ensemble de forme et de contenu - dans une autre langue. Pour ce faire, il doit commencer par trouver les questions ouvertes que l'œuvre pose au monde, et puis son activité essentielle est de présenter ces questions sous la forme la plus adéquate dans l'autre langue. C'est-à-dire de recréer les liens entre le langage et le contenu qui existent dans l'œuvre, sans lesquels sa recherche sur le langage ne servirait à rien.

Nous atteignons ici l'essentiel de la Théorie interprétative de la traduction, qui préconise que l'opération traduisante consiste à "*exprimer avec d'autres moyens un même vouloir dire*" en insistant sur le fait que "*ce vouloir dire ne peut être perçu dans le seul énoncé verbal sans la prise en compte des autres paramètres de l'acte de communication que sont le contexte extralinguistique et le bagage cognitif du sujet percevant*"³¹⁷. C'est-à-dire que traduire un discours consiste à transmettre le vouloir dire - le sens du message. Une œuvre littéraire n'est pas un discours ordinaire, en l'occurrence on peut s'interroger s'il suffirait de transmettre le sens quand on traduit une œuvre.

Au fait, quel est le sens de l'œuvre littéraire ?

Le vouloir dire de l'écrivain, comme nous l'avons évoqué à l'appui de la théorie de Barthes, est largement mélangé avec le "comment écrire". Pour "*s'imposer, et toucher un public, si diffus soit-il*", le texte littéraire porte "*un vécu, un regard sur le monde, des vérités morales, universelles, intemporelles*"³¹⁸, et surtout les dote d'une valeur esthétique en mobilisant au maximum les ressources langagières. Le choix de chaque mot est significatif, toute organisation syntaxique et tout enchaînement textuel sont soigneusement aménagés, à tel point que le vouloir dire n'existerait pas ou ne présenterait pas autant de valeur sans la mise en œuvre du mode d'expression. Valéry l'explique fort bien à propos de la poésie³¹⁹ : "*c'est que les plus beaux vers du monde sont insignifiants ou insensés, une fois rompu leur*

³¹⁷ F. Israël, "Traduction littéraire et théorie du sens", *Etudes traductologiques*, Paris, Minard Lettres Modernes, 1990-b, p. 29. Dans cette partie de notre étude, nous nous appuyons principalement sur cette démonstration, et aussi la thèse de Efim Etkind qui a été le premier à employer l'expression "traduction - recréation" dans son ouvrage : *Un art en crise*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982, p. 22.

³¹⁸ Israël, 1990 b, p. 31.

³¹⁹ Voir P. Valéry, 1944, p. 210.

mouvement harmonique et altérée leur substance sonore, qui se développe dans leur temps propre de propagation mesurée, et qu'ils sont substitués par une expression sans nécessité musicale intrinsèque et sans résonance". Ce qui est également valable pour les autres genres littéraires. En effet, par exemple, sans "la langue de Molière" et si la variété langagière n'était pas aussi développée, les pièces de Molière seraient peut-être tombées dans l'oubli malgré leur intrigue et leur action passionnantes.

Ainsi peut-on affirmer que le sens du texte littéraire est le fruit de la fusion du contenu et la forme, du vouloir dire et du comment écrire. Larbaud évoque le "*sens littéraire*" qui "*créé en nous l'impression esthétique voulue par le poète*".³²⁰ Il n'y a donc pas d'opposition dualiste entre le sens et la forme. Traduire un texte littéraire, c'est aussi transmettre le sens.

Meschonnic ne dit pas le contraire quand il écrit : "*Le texte est porteur et porté. [...] Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une source, c'est ce que fait un texte ; il n'y a qu'une cible, faire dans l'autre langue ce qu'il fait*".³²¹ Car pour nous, "*ce que fait un texte*" n'est autre qu'émettre le sens : communiquer un sentiment et une vision du monde ; par conséquent, traduire, c'est rendre dans l'autre langue le sens.

Si dans la communication courante, la situation permet de lever les ambiguïtés et de rendre univoque le sens du message, l'œuvre littéraire, produit de l'imagination de l'écrivain, est souvent "ouverte"³²² et permet d'innombrables interprétations. Comment accède-t-on au sens du texte littéraire ?

F. Israël indique trois éléments de base³²³ : d'abord, l'histoire littéraire fournit des données informatives qui servent de "*cadre et d'ancrage*" ; ensuite, la contextualisation dans un texte littéraire est assez développée pour "*suppléer l'absence de réel et assurer la lisibilité*". Finalement, le lecteur doit mobiliser ses connaissances intellectuelles, affectives, et ses expériences de la vie pour participer à la création du sens. En effet, pour une œuvre littéraire dite "ouverte", les marges de manœuvre du lecteur sont grandes ; et d'après R. Barthes³²⁴, une œuvre est "éternelle", "*non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples: l'œuvre propose, l'homme*

³²⁰ V. Larbaud, 1946, p.65.

³²¹ Henri Meschonnic, 1999, pp. 22, 23.

³²² Voir U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

³²³ F. Israël, 1990-b, p. 33.

³²⁴ R. Barthes, 1966, p.56.

dispose". L'œuvre en même temps, ne laisse pas son lecteur dans l'embarras : l'auteur essaie de faire en sorte que les interprétations possibles se rappellent les unes les autres, et qu'une relation de renforcement mutuel s'établisse entre elles³²⁵.

Et puis tout dépend aussi du texte. Selon Barthes, il existe deux sortes de textes littéraires : "*texte de plaisir - celui que contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture*" ; et "*texte de jouissance - celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la conscience de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage*"³²⁶.

On ne peut pas appliquer à ces différents types de textes la même lecture. Barthes distingue donc "deux régimes de lecture"³²⁷ : une lecture "*va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage (si je lis du Jules Verne, je vais vite: je perds du discours, et cependant ma lecture n'est fascinée par aucune perte verbale - au sens que ce mot peut avoir en spéléologie)*". Elle convient ainsi au "texte de plaisir". Le texte développe une forte contextualisation et le lecteur suit facilement le développement de l'anecdote ou de l'idée principale, l'usage du langage attirant relativement peu l'attention³²⁸. Ce qui ne veut pas dire que la forme du texte n'est pas recherchée. Si Barthes ne cite que Jules Vernes, nous pensons aux romans d'Émile Zola ou aux nouvelles de Maupassant, sans oublier beaucoup d'autres grands noms.

D'autres textes demandent une lecture différente. Celle-ci "*ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages - et non l'anecdote : ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiante ; [...]* cette seconde lecture, appliquée (au sens propre), est celle qui convient au texte moderne, au *texte-limite*", et qui convient certainement, à notre avis, au "*texte de jouissance*" comme Barthes le définit. Le sens de ce texte est bien sûr absorbé dans les jeux du langage qui nécessitent des recherches et des analyses poussées.

³²⁵ Voir U. Eco, 1985, p. 75.

³²⁶ R. Barthes, 1973, p. 22.

³²⁷ R. Barthes, 1973, p. 20.

³²⁸ Nous parlons bien entendu d'un lecteur ordinaire, non pas des spécialistes.

Selon Eco, différents textes attendent, postulent et construisent chacun leur lecteur modèle, "en choisissant les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et en insérant dans le texte des clés, des renvois, des possibilités, même variables, de lectures croisées"³²⁹. Bien sûr ce lecteur modèle n'existe que parmi ceux qui partagent avec l'auteur la même langue et la même culture. La traduction a son propre lecteur modèle. Mais il est important qu'elle vise le même type de lecteur modèle dans l'autre langue.

Quelque soit le texte, tout lecteur n'est pas le lecteur modèle, et il peut entreprendre des lectures réductrices ou même des utilisations personnelles du texte. Ainsi, pour le traducteur à qui n'est permis ni une lecture réductrice ni une interprétation personnelle qui ne correspondrait pas au vouloir dire de l'auteur, la compréhension optimale s'appuie non seulement sur de multiples lectures des deux régimes ci-dessus, mais également sur un grand nombre de recherches et d'analyses faites sur l'œuvre et l'auteur³³⁰. Nous apprécions l'idée de W. Benjamin de comparer l'œuvre à une ville, et le traducteur au flâneur de la ville³³¹ :

"Le traducteur prend son temps : il sait qu'il a un long chemin à parcourir, qu'il devrait se presser un peu, et aurait intérêt à progresser avec méthode, en suivant un plan, mais personne ne l'attend ; un rien l'arrête sur son chemin ; sa curiosité est éveillée par un détail qui l'intrigue, une allusion qui lui échappe, un mot qui le surprend, et derrière lequel il pressent une intention ou un piège. Aussi restera-t-il parfois longtemps immobile et perplexe, devant une énigme, et quand cette dernière se résout, car il faut bien que ces énigmes se résolvent, une autre se noue aussitôt. Il s'égare parfois, et commet un faux pas, mais reprend sa route, méprisé de n'avoir rien d'autre à faire, de plus "sérieux"(un livre, une thèse, une conférence), mais il continue à musarder dans cette ville qui est un livre, dans ce livre qui est un labyrinthe, en se laissant guider par les détours d'un texte dont il n'a pas été l'architecte."

L'œuvre est une ville mystérieuse. Comme le flâneur de la ville, le traducteur est passionné. Il cherche à découvrir l'œuvre sous tous les angles, dans tous ses détails, sur toute son histoire, et avec tous ses jardins secrets, etc.

Si la déverbalisation est efficace pour extraire l'information et dégager le sens des

³²⁹ U. Eco, 1985, p. 76.

³³⁰ C'est la raison pour laquelle, dans notre étude de corpus dans la dernière partie de la thèse, nous consacrons un volume important à l'étude de l'auteur ainsi qu'à l'analyse de son œuvre.

³³¹ Jean Lacoste, l'avant-propos de " L'Aura et la rupture " (un recueil d'essais sur Walter Benjamin, Editions Maurice Nadeau, Paris, 2003), *La Quinzaine Littéraire*, N°846, 2003. Jean Lacoste a traduit quelques ouvrages majeurs de Benjamin.

échanges oraux et des textes pragmatiques dont la forme fonctionne comme le support du message, il est pourtant vrai que s'agissant de l'œuvre littéraire, l'opération s'avère complexe. *"Le langage, ici, n'est plus un intermédiaire que la compréhension annule, une fois son office accompli ; il agit par sa forme, dont l'effet est de la faire aussitôt renaître et reconnaître elle-même."*³³² En effet, l'identité d'une œuvre naît de la dualité du contenu et de la forme. Pour le traducteur de l'œuvre littéraire qui, de par sa nature, se prête à d'innombrables interprétations, il est donc nécessaire, non pas d'extraire l'information, mais de restituer la plénitude du monde d'imagination de l'auteur – de la *"recréer dans son mystère insondable"*³³³.

Dans cette démarche, l'exploration de la forme est essentielle. Puisque l'écrivain accomplit un acte poétique, le traducteur, pour créer l'équivalent, est confronté à un travail littéraire. Ce n'est *"point façonner un texte à partir d'un autre ; mais de celui-ci, remonter à l'époque virtuelle de sa formation, à la phase où l'état de l'esprit est celui d'un orchestre dont les instruments s'éveillent, s'appellent les uns les autres, et se demandent leur accord avant de former leur concert. C'est de ce vivant état imaginaire qu'il faudrait redescendre, vers sa résolution en œuvre de langage autre que l'originel."*³³⁴

Pour cela, il faut d'abord repérer tout ce qui est propre à l'auteur - son usage personnel de la langue ; ensuite cerner l'intention esthétique de son choix langagier, c'est-à-dire définir le rôle que joue ce langage personnel dans la création du sens de l'œuvre, c'est-à-dire aussi établir les liens entre la forme et le sens ; et finalement, trouver dans la langue d'arrivée tout ce qui est nécessaire pour restituer ces liens entre forme et sens, donc recréer une forme nouvelle pour rendre le même sens et créer le même effet³³⁵.

Dans sa traduction de *L'Ermite de la 69ème rue*³³⁶, F. Israël nous fournit un exemple remarquable. Le roman, lui-même une réflexion sur l'écriture et le langage, est marqué sur le plan formel par l'usage abondant *"de la citation, du jeu de mots ou du jeu sur les mots"*³³⁷. C'est un texte de jouissance typique si nous adoptons le terme de Barthes. Ici le contenu et la forme sont si intimement liés qu'il est impossible de privilégier l'un ou l'autre sous peine de renoncer à la traduction. F. Israël, dans sa traduction, vise *"la valeur discursive et l'effet*

³³² P. Valéry, 1959, p.212.

³³³ F. Israël, 1990-b, p. 35.

³³⁴ P. Valéry, 1944, p.215.

³³⁵ Voir F. Israël, 1990-b, p.41.

³³⁶ Roman de Jerzy Kosinski, traduit de l'anglais par F. Israël, Paris, Editions Plon, 1993.

³³⁷ Ibid.

produit sur le lecteur" de l'œuvre et propose un nouveau texte autonome avec des moyens équivalents pour *"retrouver la même cohésion, le même caractère de nécessité entre fond et forme"*³³⁸. En voici un extrait³³⁹:

<i>original</i>	<i>Traduction</i>
<i>LIVE spells backward into EVIL, while EROS reverses SORE. And we should never forget the SIN in SINCERE or the CON in CONFIDENCE. Let's tighten up the slack sentimentality (Marshall McLuhan). And remember that the word golf reverses to flog. (Flog as in flogging, printer ! Flog, not flag ! Comments Jay Kay.)</i>	<i>Il suffit d'un L en plus pour que VIE devienne VILE, d'un I en moins pour qu'AIMER devienne AMER. Et nous ne devrions jamais oublier le VOL de VOLUPTE ni le MENT de ATTACHEMENT. Réfrénonz tout excès de sentimentalisme. Et souvenez-vous qu'il suffit d'une lettre pour passer de polo à lolo. (Lolo comme dans lolotte, imprimeur ! Lolo, pas loto, commente J. Kah).</i>

Nous pouvons constater que le palindrome utilisé dans l'original devient délibérément l'ajout ou le retrait de lettre dans la traduction, certainement au grand plaisir du lecteur francophone. Un petit détail ne pourra pas nous échapper, puisqu'il témoigne encore une fois de la maîtrise totale du traducteur vis-à-vis de l'œuvre ainsi que son traitement homogène dans la traduction : le nom du héros Jay Kay, devient J. Kah dans la traduction. Il est clair que Jay Kay n'est pas un vrai nom, mais ses lettres initiales en anglais ; il est donc nécessaire de ne pas faire croire au lecteur français que le véritable nom du héros est Jay Kay. En effet, si nous voyons qu'une démarche linguistique consistant à traduire par correspondances s'avère peu probable pour un tel texte, c'est qu' *"à partir d'un certain degré d'élaboration formelle, toute écriture, littéraire ou pas, résiste à la littéralité, à la reproduction, à l'application de règles de passage préétablies. [...], elle appelle une véritable récréation."*³⁴⁰

Ayant fixé le sens comme l'objet à transmettre et l'effet comme l'ultime produit de la traduction, il nous est aisé de confirmer que la mise en rapport des idiomes des deux langues

³³⁸ Ibid.

³³⁹ Cité par F. Israël, dans "La notion d'intraduisibilité : mythe ou réalité ?", Colloque sur la traduction, Centre de recherche sur le roman de langue anglaise (Paris IV), 19 mars 1998.

³⁴⁰ Israël, 1998-b.

ne peut pas être le meilleur choix du traducteur³⁴¹, puisque la même forme linguistique dans deux langues différentes n'est pas, dans la plupart des cas, en mesure de produire le même sens ni le même effet. Nous avons choisi un exemple flagrant dans notre corpus : c'est celui de pièce de théâtre en vers. Molière compose de nombreuses pièces en vers, dont *Le Tartuffe*, ce qui est conforme aux règles du genre et de l'époque ; alors qu'au théâtre chinois, seul le théâtre chanté traditionnel (plus connu sous le nom de "l'Opéra de Pékin") présente un texte chanté en vers, et il semblerait impensable de représenter une pièce en vers à un spectateur chinois du XXI^e siècle qui va au théâtre moderne³⁴².

Dans cette recherche de nouvelles formes, le talent d'écrivain est requis, car ce travail d'écriture nécessite une utilisation très poussée de la langue d'arrivée. En effet, cette utilisation de la langue d'arrivée n'est pas qu'une démarche technique, elle est créative. Le traducteur littéraire crée une nouvelle forme pour permettre à l'œuvre de vivre dans une autre culture. Sa création n'est pas libre, le travail du traducteur étant basé non seulement sur l'œuvre originale, mais aussi sur des recherches et analyses. C'est une recreation de l'œuvre. Le traducteur n'est pas écrivain, pourtant il est plus que d'autres le "pense-phrase", car la majeure partie de son travail est de formuler un texte dont la valeur littéraire devrait être équivalente ou du moins comparable à celle de l'original. Ce texte se substitue à l'original dans la culture d'accueil, et le lecteur le considère comme l'œuvre originale par défaut³⁴³. Face à ce texte autonome, en aucun cas le lecteur n'est censé douter de la qualité de la traduction puisqu'une œuvre harmonieuse suscite avant tout une "*réaction affective et une émotion esthétique*"³⁴⁴.

L'harmonie, c'est également le mot-clé dans de nombreuses recherches théoriques des traductologues chinois. D'après "la théorie de l'harmonie"³⁴⁵, la traduction littéraire se fait en

³⁴¹ Si parfois on trouve des formes linguistiques semblables dans certaines langues proches (ex. les langues latines), cela est presque impossible s'agissant des paires de langues comme le français et le chinois.

³⁴² Il s'agit du théâtre à l'occidentale. En effet, de nos jours l'Opéra de Pékin attire de moins en moins de spectateurs parmi les jeunes générations, ce qui inquiète le monde du théâtre traditionnel. De l'expérimentation a été mise en place pour monter sur scène traditionnelle certaines pièces étrangères telles que *Macbeth* de Shakespeare, mais à part quelques commentaires du milieu théâtral, le spectacle n'a pas connu de vrai succès, et est toujours considéré comme une pratique expérimentale. Voir le chapitre sur le théâtre chinois.

³⁴³ Cela est surtout vrai en Chine où de nombreuses critiques et études de la littérature étrangère sont basées sur la traduction.

³⁴⁴ Voir F. Israël, "Traduction littéraire : l'appropriation du texte", dans *La Liberté en traduction*, actes du Colloque international tenu à l'ESIT, réunis par M. Lederer & F. Israël, Paris, Ed. Didier Erudition, 1991.

³⁴⁵ Voir 郑海凌 (ZHENG Hailing), "翻译标准新说: 和谐论"(Nouvelle réflexion sur les normes de la traduction : la théorie de l'harmonie), dans *Chinese Translator Journal*, n° 4, 1999. Le titre de l'article est traduit par nous.

établissant les cinq rapports d'harmonie :

- Entre le traducteur et l'œuvre. Il s'agit d'une compréhension parfaite et d'une adhésion totale à l'original de la part du traducteur.

- Entre le traducteur et la traduction. Ayant une parfaite perception de l'œuvre, le traducteur doit être capable de reformuler. C'est-à-dire que son écriture doit être à la hauteur de sa propre attente.

- Entre la traduction et l'œuvre. La traduction doit être transparente. La marque personnelle du traducteur doit être minimisée, et ne doit en aucun cas occulter le style de l'œuvre originale.

- A l'intérieur de la traduction. Il s'agit de la cohérence et de la fluidité de la traduction.

- Entre la traduction et le lecteur. La traduction est responsable vis-à-vis du lecteur pour qui le plaisir de la lecture est conjugué avec la curiosité et l'envie d'apprendre ce qui lui est étranger.

Au fond, d'après Zheng, une bonne traduction en harmonie avec l'original ne lui est pas littéralement identique, alors qu'une traduction banale visant à être formellement identique n'est finalement pas harmonieuse, et compte tenu de la différence considérable entre la langue et la culture chinoises et occidentales, la justesse ainsi que l'exactitude de la traduction ne sont que relatives, il convient alors de viser l'harmonie de l'ensemble.

Cette théorie de l'harmonie renouvelle ainsi le principe de la traduction chinoise établi dès la fin du XIXe siècle par Yan Fu, et approfondi par de nombreux d'autres traducteurs. Ce simple principe - fidélité, intelligibilité et élégance³⁴⁶ – ne suffisait plus pour répondre à l'exigence de l'écriture d'aujourd'hui. En effet, si le regard que l'on pose sur la traduction a évolué, c'est parce que la littérature d'aujourd'hui n'est plus la même que celle de 1900.

Ainsi sous un angle différent, "la théorie de l'harmonie" est-elle sur la même longueur d'onde que la théorie interprétative. Celle-ci prône une "traduction - récréation" qui *"préserve le statut du texte et sa plénitude, tout en ménageant son intégration dans la culture d'accueil, veille à lui donner la possibilité de fonctionner dans un autre milieu en lui assurant une dimension esthétique et une charge émotive comparable à celles de l'original sans pour*

³⁴⁶ Nous avons mentionné dans le chapitre précédent ces fameux critères de “xin 信, da 达, ya 雅” faisant objet de nombreuses thèses en traductologie. Voir la thèse de doctorat de SUN Xuefen, et celle de XIE Sitian, 2000.

autant le naturaliser ni faire oublier son ancrage".³⁴⁷

Certes il y a lieu de parler de l'étrangeté de l'œuvre étrangère³⁴⁸. Enracinée dans une culture, chaque œuvre porte son empreinte et il n'est pas question que la traduction l'efface. La fidélité au sens, c'est bien sûr respecter le contexte culturel d'origine de l'œuvre. D'ailleurs l'intérêt du lecteur de la traduction serait atténué si celle-ci ne présente pas ou peu de la couleur originale de l'œuvre. De ce fait, il n'est pas approprié de chercher systématiquement des correspondances à des expressions figées ou à des proverbes quand ceux-ci présentent des images facilement compréhensibles, car on risque d'enlever la couleur de la culture étrangère. L'exemple fréquemment cité, auquel nous avons déjà fait référence, est bien entendu celui du proverbe "*au pays des aveugles, les borgnes sont roi*". L'équivalent tout prêt est "蜀中无大将，廖化作先锋"(littéralement : le Royaume de Shu n'ayant pas de grand combattant, c'est Liao Hua qui dirige la troupe) qui résume à l'origine une anecdote historique et qui semblerait évidemment trop chinois dans une œuvre littéraire venant de l'étranger ; on peut tout à fait traduire la signification littérale du proverbe - "盲人国里，独眼为王" dont le sens est suffisamment clair.

Préserver l'étrangeté de la culture de l'original, ne nécessite aucunement l'étrangeté de la langue. En fait, même quand Tartuffe parle un chinois parfait, il est impossible pour le public chinois de le confondre avec un personnage du théâtre chinois. L'étrangeté est partout : les noms, l'habit, les rapports entre les personnages, les actions, etc. - tout montre que l'œuvre est venue de terres lointaines. Il n'y a pas besoin de déformer la langue d'arrivée pour en ajouter artificiellement. La traduction selon le modèle interprétatif respecte donc l'étrangeté culturelle de l'œuvre, c'est-à-dire que tout en donnant au lecteur la même émotion et le même plaisir de lecture qu'au lecteur de l'original, la traduction lui rappelle à tout instant l'origine étrangère de l'œuvre et lui apprend la différence de la culture étrangère.

³⁴⁷ F. Israël, "Pour une nouvelle conception de la traduction littéraire : le modèle interprétatif", dans *Traduire*, n° 190/191, 2000.

³⁴⁸ Lederer a évoqué le problème de l'étrangeté de la langue étrangère. Pour elle, une traduction basée sur la recherche de correspondances au nom du respect de la langue de l'original ne peut pas restituer l'œuvre ; et si la langue originale n'est pas étrange pour le lecteur original, la traduction ne doit pas présenter une étrangeté de langue à son lecteur. Voir Lederer, 1994, p. 81. Nous appuyant sur cette argumentation, nous soulignons ici la question en prenant le terme de « l'étrangeté de l'œuvre étrangère », car à notre avis, l'étrangeté d'une œuvre étrangère est normale et nécessaire étant donné son ancrage culturel étranger que la traduction doit respecter, alors que l'étrangeté de la langue n'a pas sa raison d'être. Cela rejoint l'idée de la littéralité culturelle dont nous avons parlé, dans le chapitre précédent, et plus haut dans le présent chapitre.

Pour conclure, il nous semble important de souligner que malgré le rôle primordial du langage dans l'œuvre littéraire, celui-là ne constitue pas sa propre fin, et l'œuvre littéraire se situe bien dans le champ de la communication. L'œuvre n'est pas complètement intransitive. Elle porte du sentiment, une vision du monde, et une expérience de la vie, qui constituent une source infinie permettant des transformations textuelles diverses³⁴⁹.

L'enjeu de la traduction est de faire découvrir l'œuvre dans sa plénitude. L'approche littérale de la traduction insiste sur le maintien de la forme de l'original. Or, compte tenu des différences linguistiques, la mise en correspondance systématique des structures linguistiques conduit souvent à l'inintelligibilité de la traduction, et empêche une perception normale de l'œuvre.

Selon la théorie interprétative de la traduction, la traduction doit viser le sens qui, s'agissant de l'œuvre littéraire, est composé du "vouloir dire" de l'auteur conjugué au souci du "comment écrire" ; transmettre le sens, c'est établir les mêmes liens entre l'identité sémantique et l'identité syntaxique de l'œuvre étrangère. Plus concrètement, il faut recréer pour le même contenu une nouvelle forme qui soit équivalente à la forme originale, afin que la traduction de l'œuvre puisse produire le même effet sur le public que l'original.

Il ne s'agit pas pour autant d'effacer la différence de l'Autre. L'étrangeté de l'œuvre se manifeste par son ancrage culturel et historique, et non pas au niveau linguistique. En recréant l'œuvre avec une nouvelle forme, la traduction fait connaître et ressentir les différences de cultures.

Pour montrer la richesse de l'étranger, le théâtre offre une interface privilégiée entre l'œuvre et le public. Dans le chapitre prochain, nous allons voir les problématiques de la traduction théâtrale.

³⁴⁹ L'adaptation de romans au théâtre et au cinéma est chose courante. Il existe aussi des adaptations d'œuvres en bande dessinée, en littérature enfantine, etc.

Chapitre 3 : Réflexion théorique sur la traduction des œuvres dramatiques

Ayant exposé les fondements théoriques de notre étude, d'abord sur la traduction en général, puis sur la traduction littéraire, nous pensons que nous avons une base suffisante pour attaquer le cœur de notre travail : la traduction des œuvres dramatiques.

Ainsi, en focalisant toujours la traduction théâtrale du français en chinois, commençons-nous maintenant par cadrer les spécificités de la traduction théâtrale, ensuite il nous semble nécessaire de définir l'objet de cette traduction et bien sûr la méthode que nous pouvons employer pour réussir la traduction théâtrale. Nous ne ferons pas abstraction de la dimension culturelle de cette activité traduisante puisque, omniprésente au théâtre, elle conditionne fort le travail du traducteur, à tel point que ce dernier est facilement rangé par certains théoriciens au rang des adaptateurs. Enfin, pour répondre à la question que nous nous sommes posée plus tôt, à savoir si les principes de la Théorie interprétative s'appliquent, nous ne manquerons pas de nous référer, tout le long de notre étude, aux points de vue exprimés par certains praticiens de la traduction théâtrale.

1. Particularités de la traduction des œuvres dramatiques

Maurice Gravier résume très justement les particularités de la traduction des textes dramatiques :

Il s'agit en effet de faire passer (entre autres choses) un texte fait pour être dit (et non lu) d'une langue dans une autre langue. Il faut donc que le traducteur écrive une langue "orale" et non livresque, formule des répliques que le comédien puisse, sans difficulté, avec plaisir même articuler, faire résonner dans son "gueuloir" comme dirait Flaubert, et qui "passe la rampe".³⁵⁰

En effet, l'œuvre dramatique se distingue des autres œuvres littéraires par la spécificité de son langage que nous avons montrée en détail dans le chapitre consacré à ce sujet³⁵¹. Reprenons ce qui nous concerne le plus directement dans nos démarches de traduction, et nous retenons surtout les paramètres suivants :

³⁵⁰ M. Gravier, La traduction des textes dramatiques, dans *Etudes de linguistique appliquée*, N°12, Paris, Didier Erudition, 1973. P. 40.

³⁵¹ Voir Partie I, chapitre 2.

1.1 Oralité et gestualité³⁵²

L'oralité signifie d'abord le naturel et la spontanéité de la langue orale³⁵³, du fait notamment que les répliques dans les œuvres dramatiques imitent le dialogue de la vie courante et donc y ressemblent plus ou moins. Si nous pouvons lire et relire un passage d'un roman, au théâtre le spectateur a besoin de tout capter immédiatement et en une seule fois. Les notes en bas de pages ne sont pas possibles. Les répliques doivent donc être d'une clarté suffisante (sauf effet spécial voulu par l'auteur), les références doivent être connues de tous, et les allusions facilement perceptibles pour le public.

L'oralité est aussi et surtout cette notion de souffle, de respiration ou de rythme, qui "*porte le comédien et enthousiasme le public*"³⁵⁴. A ce propos, Gravier cite une réponse de Jean Vilar à un spectateur qui lui demandait pourquoi il ne jouait plus jamais de pièces étrangères : "*[...] Les bons textes dramatiques sont marqués par un rythme. Les traducteurs sont en général incapables de retrouver ce rythme et de le rendre sensible dans leurs traductions. J'aime être porté par la respiration d'un texte. Les textes des traducteurs ne respirent pas. C'est pourquoi je préfère maintenant ne plus jouer que des textes dont je possède la version originale. Donc des textes français.*"³⁵⁵

Une phrase de Antoine Vitez a aussi été citée par Bataillon dans le même sens³⁵⁶ : "*De Molière, il ne nous reste qu'une trace : pneumatique.*" "Pneumatique" renvoie à son étymologie grecque pour désigner cette notion de souffle, de respiration qui est fondamentale pour tout texte dramatique. Il est clair que Vitez comme Vilar, ces hommes de théâtre comprennent le mieux combien est important pour la scène un texte qui a du rythme, qui "respire", et qui passe facilement par les poumons et la bouche du comédien.

³⁵² Voir l'intervention de J.-M. Déprats, *Sixième assises de la traduction littéraire (1989)*, Arles, Actes sud, 1990. Les caractéristiques du langage dramatique sont analysées dans la première partie de notre thèse.

³⁵³ Ceci est plus évident pour les œuvres contemporaines que pour les œuvres anciennes. Voir le chapitre sur le langage dramatique dans la première partie de la présente thèse.

³⁵⁴ M. Gravier, 1973, p.44. Ici, chez Gravier comme chez Déprats et chez Vilar, les termes de "rythme", "souffle", "respiration" ou encore "musicalité" sont employés dans le même sens sans recours à leur définition exacte, ce qui prouve la relative non-technicité de leur utilisation dans les textes dramatiques. La notion du rythme dans le langage dramatique est déjà élucidée dans le chapitre 2 sur le langage dramatique, de la première partie de notre thèse.

³⁵⁵ Gravier, 1973, p. 44.

³⁵⁶ Voir l'intervention de M. Bataillon, *Sixième assises de la traduction littéraire (1989)*, op. cit., p. 71.

D'après Jean-Michel Déprats³⁵⁷, "*une traduction de théâtre est une traduction qui appelle le dire, la projection vocale*", et le traducteur doit "*faire en sorte que la texture des mots soit soutenue par la voix, par une certaine tension de la voix*". En fait, il faut que "*l'impulsion rythmique guide le traducteur*", et qu'elle "*constitue le chant de chaque traduction, sans lequel la traduction n'est qu'une suite de mots morts, exacts peut-être, mais sans nécessité*".

Ying Ruocheng³⁵⁸, ayant été poussé à retraduire "*Measure for Measure*" de Shakespeare pour le Théâtre d'art du Peuple de Beijing, n'hésite pas à critiquer le manque d'oralité de traductions des textes dramatiques : "*Les comédiens expérimentés savent très bien qu'il est extrêmement difficile de trouver des traductions jouables de pièces étrangères. Nous avons souvent affaire à des textes érudits, lourds, avec des syntaxes compliquées et longues ainsi que d'innombrables notes, d'autant plus qu'il s'agit de chefs-d'œuvre de grands maîtres. [...] Mais on sait que les grands dramaturges étrangers offrent à leur comédien et leur public des textes concis, rythmés, agréables à prononcer et faciles à comprendre. En tant que traducteur, nous devons surtout faire attention à cette oralité et cette concision du langage théâtral*".

³⁵⁷ J.-M. Déprats, intervention dans les *Sixième assises de la traduction littéraire (1989)*, op.cit., p.76 ; voir aussi "Traduire Shakespeare pour le théâtre", dans *Théâtre / Public*, N° 44, 1982.

³⁵⁸ Ying Ruocheng 英若诚 (1929-2003), metteur en scène, comédien et traducteur de théâtre. Il a traduit plusieurs pièces de langue anglaise telles que " *Measure for Measure* " (请君入瓮) de Shakespeare, " *Death of a Salesman* " (推销员之死) d'Arthur Miller, " *Major Barbara* " (芭芭拉少校) de Bernard Shaw, " *Amadeus* " (上帝的宠儿) de Peter Shaffer, pour le Théâtre d'Art du Peuple de Beijing (北京人民艺术剧院), et a également traduit certaines pièces chinoise en anglais. Son propos est tiré d'une interview qu'il a accordé au journal du site internet " www.qianlong.com 千龙网 " du 30 septembre 2000 : "有经验的演员都会告诉你，演翻译过来的戏，要找到真正的‘口语化’的本子多么困难。戏剧语言要求铿锵有力，切忌拖泥带水。[...] 而我们的很多译者，在处理译文时，考虑的不是舞台的直接效果，而是如何把文中的旁征博引、联想、内涵一点不漏地介绍过来，而且我们要翻译的原作名气越大，译文就越具有这种特点。[...] 观众想听到‘脆’的语言巧妙而对仗工整的、有来有去的对白和反驳，这在一些语言大师的作品中可以说俯拾皆是，作为译者，我们有责任将之介绍给观众，因此口语化和简练就成为了戏剧翻译中必须首先考虑的原则。"

Il a laissé inachevées deux autres traductions de Shakespeare : *Hamlet* et *Coriolan*. Malheureusement il n'a pas laissé d'écrire sur ses pratiques de traduction théâtrale. Il est à remarquer que dans ses traductions, il modifie souvent le titre de pièce et en choisit un qui lui semble plus parlant pour le public chinois. Par exemple, pour " *Amadeus* " dont le héros est Mozart, il renomme la pièce " 上帝的宠儿 "(littéralement : le fils favori de Dieu). Dans un autre cas, il opte pour un titre plus opaque et abandonne celui de l'original qui est plus parlant. Pour " *Measure for Measure* ", il utilise une expression figée à quatre caractères (请君入瓮, littéralement : entrez dans la jarre s'il vous plaît). L'origine de l'expression est une anecdote historique, et la signification métaphorique connue est : traiter quelqu'un de la manière dont lui-même traite les autres. L'utilisation comme titre de cette expression qui n'est pas très courante crée un effet de suspens, alors que le titre original est plus clair.

Si le théâtre de Genet exalte l'artifice et l'équivoque, son langage n'est pas naturel, il est pourtant un exemple d'oralité, car ce langage poétique est rythmé et presque musical, agréable à prononcer et beau à entendre. Shen Lin³⁵⁹ ne dit donc pas le contraire de ce qu'exprime Ying : il lit à haute voix sa traduction au metteur en scène, et celui-ci fait immédiatement des remarques dès que quelque chose lui paraît difficile à prononcer ou pénible à comprendre ; des mots et des phrases sont à modifier constamment au cours des répétitions.

Michel Bataillon³⁶⁰ parle de la "*sanction immédiate et physique*" par le comédien de la traduction théâtrale, car celle-ci est "*prise en charge par un être vivant, qui va se trouver parfois planté là dans un cul-de-sac*" quand le langage spécifique au théâtre est "*détérioré, atteint ou corrompu*".

En effet, si jamais les comédiens arrivent tant bien que mal à jouer un texte sans rythme, c'est le spectateur, à son tour, qui se plaindra de la lourdeur des répliques ou de la difficulté de compréhension. Gravier nous raconte la mésaventure de pièces d'Ibsen. Les drames du grand auteur scandinave étaient mal reçus à cause de la traduction faite par Prozor : "*le texte ibsénien, devenu lourd et difficile à décortiquer – il ne respire plus du tout – est joué de façon gauche et arbitraire par des comédiens désemparés*"³⁶¹. Il est vrai que les mots doivent résonner sur scène et donner de la sensation au public, ainsi devient possible la perception du sens par celui-ci ; puisque "*l'oreille est plus captée par le mouvement rapide de la parole que par les significations qui parviennent seulement à travers les rythmes*"³⁶². Il est certain qu'un texte fait pour être lu ne subit pas de telle exigence.

Un texte dramatique rythmé est aussi un texte qui met le corps en mouvement. Il ne s'agit pas de dicter des gestes précis³⁶³, mais d'indiquer le *gestus*³⁶⁴ – les attitudes précises physiques et mentales qu'adopte l'homme qui parle envers d'autres hommes. "*Les mots*

³⁵⁹ Shen Lin(沈林), traducteur du *Balcon* et chercheur universitaire en théâtre. Son opinion sur la traduction a été confiée dans des correspondances échangées avec nous, voir Annexe 2.

³⁶⁰ Voir l'intervention de M. Bataillon dans les *Sixième assises de la traduction littéraire (1989)*, op.cit., p.70.

³⁶¹ Voir M. Gravier, 1973, p.45.

³⁶² M. Bataillon, *Sixième assises de la traduction littéraire (1989)*, op.cit., p.77.

³⁶³ Les didascalies sont bien sûr des indications précises des gestes, mais nous parlons ici du texte (c'est-à-dire les répliques), d'ailleurs de nombreux auteurs n'utilisent que très peu de didascalie et laissent au metteur en scène et aux comédiens la liberté de créer les mouvements. Voir le chapitre sur le langage dramatique dans la première partie de notre thèse.

³⁶⁴ Voir B. Brecht, 1963, Volume 2, p 95. La notion de *gestus* chez Brecht est plus vaste surtout quand il s'agit de *gestus* social ; mais nous nous limitons ici à sa définition de "langue gestuelle".

miment", dit aussi Bernard Faivre D'Arcier³⁶⁵. Déprats écrit en se basant sur sa pratique de la traduction de pièces shakespeariennes : "le geste de l'acteur est présent dans la couche verbale sous la forme d'infimes sollicitations musculaires, d'esquisses corporelles", et "le texte dialogué programme, décrit ou suggère des gestes"³⁶⁶. Le traducteur doit donc rendre dans sa traduction "cette inscription virtuelle du geste"³⁶⁷ de l'œuvre originale.

Sur ce point, Patrice Pavis développe "une théorie du *verbo-corps*"³⁶⁸. Il appelle "*verbo-corps*" l'alliance du texte prononcé et des gestes accompagnant son énonciation, le lien spécifique qu'entretient le texte avec le geste³⁶⁹. Il met surtout l'accent sur le fait que le "*verbo-corps*" est un réglage du rythme (à la fois gestuel et vocal) et du texte, qui est spécifique à une langue et à une culture. Il faudrait donc "*non pas calquer pour le transférer dans la langue-cible, mais adapter en maintenant le rapport du verbo-corps*"³⁷⁰. Il affirme qu'au théâtre le mot et le geste forment un tout solidaire, et que quand on traduit un texte, c'est pour rendre le jeu possible, c'est pour reformer cet ensemble mot/geste. De plus, la notion du "*verbo-corps*" ne reste pas au niveau de la réplique, mais s'élargit à l'ensemble de la représentation. C'est-à-dire que la traduction du texte théâtral doit se coordonner avec la future mise en scène.

Ces notions d'oralité et de gestualité³⁷¹ résument en partie la théâtralité du texte dramatique³⁷², et constituent le vrai enjeu de la traduction. Préserver la théâtralité de l'original, c'est la tâche primordiale du traducteur.

1.2 L'Individualisation du langage

Le *gestus*, indiquant les attitudes physiques et mentales du personnage, implique bien

³⁶⁵ Message adressé aux Sixièmes assises de la traduction littéraire (1989), op.cit.

³⁶⁶ J-M. Déprats, "Traduire Shakespeare pour le théâtre", dans *Palimpsestes*, n°1, p.57.

³⁶⁷ J-M. Déprats, intervention dans Sixièmes assises de la traduction littéraire (1989), op.cit., p.79.

³⁶⁸ Voir P. Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, éd. José Corti, 1990, p.151.

³⁶⁹ Le mot "geste" désigne les mouvements visibles produits par le corps humain qui incluent les jeux de physionomie, les attitudes, les déplacements et les contacts. Voir le chapitre 2 sur le langage dramatique dans la première partie de notre thèse.

³⁷⁰ Pavis, 1990, p. 153.

³⁷¹ Tout de même, d'après Pavis, certains esthétiques du théâtre d'aujourd'hui ne reconnaissent plus ces critères traditionnels du langage dramatique et considèrent que tout texte est parlable. 1990, p. 142.

³⁷² Tous les dramaturges ne conçoivent pas la théâtralité exactement de la même façon, ce qui n'empêche que quelques notions de base restent partagées. Voir le chapitre 1 sur la théâtralité dans la première partie de notre thèse.

entendu une individualisation du langage de chacun des personnages. Dans un texte dramatique, l'auteur ne parle presque jamais³⁷³ et ce sont ses divers personnages, de caractères différents, de positions différentes, et appartenant à différentes couches sociales, qui communiquent entre eux et parlent au spectateur ; chacun a sa façon de s'exprimer et son vocabulaire plus ou moins constant³⁷⁴. Ying Ruocheng, face au journaliste qui lui demande pourquoi il est amené à retraduire des textes de Shakespeare³⁷⁵, explique qu'il accorde la même importance à l'individualisation qu'à l'oralité du langage dramatique, et que contrairement à des traductions élégantes mais imprononçables, son travail traduisant est consacré à faire parler les personnages d'une manière authentique et individualisée.

Nous avons déjà vu, dans le chapitre sur le langage dramatique, comment les auteurs adaptent la parole de leurs personnages à chaque situation différente. Par conséquent, pour le traducteur, il n'y a pas qu'un style de l'auteur à montrer, mais également de multiples modes d'expression à rendre perceptibles dans la traduction. En effet, traduire une pièce de théâtre, c'est rendre les caractères étrangers vivants sur la scène de la culture d'accueil, il est donc important de préserver l'individualisation du langage de chaque personnage.

Cela constitue ainsi une autre particularité de la traduction des œuvres théâtrales, car même si les romanciers font un peu le même exercice quand parfois ils présentent des dialogues, la majeure partie de leur texte a un style relativement homogène.

1.3 Le rapport avec le public

Si dans sa réflexion sur la traduction littéraire, la voix d'Antoine Berman s'élève pour répondre "non" à la question foncière de savoir si la traduction est faite pour les lecteurs qui ne comprennent pas l'original, s'agissant de la traduction théâtrale, nous pensons qu'il ne donnerait pas la même réponse. Car l'art théâtral, l'art du spectacle, se caractérise par le fait qu'il est présenté devant un groupe de spectateurs. La présence du public est fondamentale à l'existence du théâtre. Xiong Foxi, théoricien dramatique chinois, écrit sur l'importance du

³⁷³ Les didascalies sont énoncées par l'auteur, le reste du texte dramatique a pour sujet de l'énonciation les personnages. Ici nous souhaitons souligner l'importance de l'individualisation du langage des personnages, sans vouloir nier la marque personnelle de l'auteur qui existe dans tout texte dramatique.

³⁷⁴ Le même personnage peut changer de langage en fonction de la situation.

³⁷⁵ Son propos est tiré d'une interview par Xu Can (徐灿) publié au journal " Nanfang Zhoumo (南方周末) " du 13 janvier 2004.

public : "Puisque le théâtre est l'art qui s'adresse au spectateur, il n'y a pas de théâtre sans spectateur. Que votre texte soit merveilleux ou misérable, sa valeur est nulle s'il ne répond pas au goût et à la capacité de réception du spectateur"³⁷⁶. En quelque sorte, le spectateur exerce la fonction de contrôle final d'une création théâtrale, il constitue donc un des acteurs dans cette création.

Une traduction pour la scène ne peut se réaliser sans tenir compte du public de la culture d'accueil. Comme nous l'avons dit plus haut, l'oralité du langage est une condition indispensable à l'appréciation par le spectateur. Or ce problème langagier n'est pas isolé, il est en fait intimement lié au problème culturel. Voyons tout de suite ce que représente la dimension culturelle pour la traduction théâtrale.

1.4 Dimension culturelle

Selon Lévi-Strauss, la culture, caractère inhérent à toute collectivité humaine, est, au sens large, pour chaque société, l'ensemble des connaissances et des comportements qui la caractérise (techniques, économiques, rituels, religieux, artistiques, sociaux, etc.)³⁷⁷.

La culture est un objet de traduction, car la mission de celle-ci est de faire connaître la culture étrangère. Elle est en même temps l'outil de travail du traducteur, puisque la traduction ne se réalise pas sans la maîtrise de la culture, aussi bien de l'original que de celle de la traduction. Cependant les aspects culturels ne posent pas les mêmes problèmes de traduction quand il s'agit de textes destinés à la lecture ou à la scène. Au théâtre, la culture "*intervient dans tous les recoins du texte et de la représentation*"³⁷⁸. En effet, tandis que la culture étrangère présentée dans un livre est à imaginer comme il peut par le lecteur, le théâtre offre un moyen concret de visualiser des éléments abstraits d'une culture. Le grand metteur en scène Peter Brook le dit très justement : "*Here lies the responsibility of the theatre : what a book cannot convey, what no philosopher can try to explain, can be brought into our*

³⁷⁶ Xiong Foxi (熊佛西) : 因为戏剧是以观众为对象的艺术, 无观众即无戏剧, 无论你的剧本艺术是何等的高超或低微, 假如离开了观众的趣味与欣赏力, 其价值等于零。 *Les Théorèmes de la dramaturgie* (写剧原理), cité par Niu Guoling (牛国玲), dans *Introduction à l'Esthétique comparée des théâtres chinois et occidental* (中西方戏剧美学比较简论), Beijing (Chine), Edition du théâtre chinois, 1994, p. 197. L'ouvrage est en chinois, le titre ainsi que le passage cité sont traduits par nous.

³⁷⁷ Voir l'entrée "*culture et civilisation*", Webencyclo des Éditions Atlas, 2001.

³⁷⁸ Voir Pavis, 1990, p.164.

understanding by the theatre. Translating the untranslatable is one of its roles"³⁷⁹.

Autour de ce thème de la culture et en particulier sous un angle interculturel, Patrice Pavis a mené ses recherches sur la traduction théâtrale. Il résume les différentes attitudes face à la culture dans la traduction du théâtre :

Ou, on choisit d'accentuer le particulier de l'étranger, de garder au maximum les allusions à la culture d'origine, et pour résultat on risque de se couper du public, et de rendre celle-ci illisible pour le public de la culture d'accueil ;

Ou bien, on choisit de faire croire que toute culture est universelle, et d'adapter la culture d'origine en éliminant les aspects exotiques et l'étrangeté au point que l'origine étrangère du texte n'est plus visible ;

Enfin, la voie médiane consiste à mettre en communication les deux cultures et à produire une traduction qui "*ménage proximité et éloignement, familiarité et étrangeté*"³⁸⁰.

Pour Pavis, la mise en communication des deux cultures "*consiste à réexaminer le rapport du particulier et de l'universel, à distinguer ce qui appartient à une tradition très diversifiée et particulière et ce qui est le résultat d'une standardisation et d'une occidentalisation de la civilisation mondiale*"³⁸¹. En fait, souvent le contenu philosophique ou moral d'une œuvre étrangère n'est pas aisément théâtralisable, et si le théâtre ne peut que montrer des éléments visibles et audibles, la communication des deux cultures devra se contenter d'être partielle. Pavis prend l'image du sablier pour décrire le transfert culturel qu'engendre la mise en scène³⁸² des œuvres étrangères:

"[...] dans la boule supérieure, on trouve la culture étrangère, la culture-source qui est plus ou moins codifiée et solidifiée en diverses modélisations anthropologiques, socio-culturelles ou artistiques. Cette culture doit passer, pour nous parvenir, à travers un étroit goulot d'étranglement. Si les grains de culture, leur conglomérat, sont suffisamment fins, ils s'écouleront sans peine, quoique lentement, dans la boule inférieure, celle de la culture d'arrivée, ou culture-cible, d'où nous observons ce lent écoulement. [...] En effet, le transfert culturel n'est pas un écoulement automatique, passif d'une culture dans l'autre. C'est plutôt,

³⁷⁹ Cité par Pavis, 1990, p.213.

³⁸⁰ Pavis, 1990, p. 157.

³⁸¹ Pavis, 1990, p.158-159.

³⁸² La traduction fait partie du processus de la mise en scène, qui est, d'après Pavis, la mise en rapport de tous les systèmes signifiants, notamment de l'énonciation du texte dramatique dans la représentation. Elle est l'objet de connaissance, "*le système des rapports que la production et la réception établissent entre les matériaux scéniques désormais constitués en systèmes signifiants*". Voir Pavis, 1990, p.28.

*au contraire, une activité commandée par la boule "inférieure" de la culture-cible et qui consiste à aller chercher activement, comme par animation, dans la culture-source ce dont elle a besoin pour répondre à ses besoins concrets"*³⁸³.

Pavis rappelle que ce sablier n'est pas un entonnoir qui absorbe indistinctement toute la substance de départ, mais contient un certain nombre de filtres interposés entre les deux cultures qui enlèveraient quelques traits de la culture-source. Il est clair que concernant les intervenants dans la culture d'accueil (le traducteur, le metteur en scène, l'acteur et le public), leur conception du théâtre, leur mode de pensée, leur savoir-faire, leur méthode de jeu, leur goût esthétique, etc., sont façonnés ou du moins fortement conditionnés par la culture de leur communauté. Malgré le souci de faire prendre conscience des différences de l'étranger, leur perspective est toujours ancrée dans la culture d'accueil, et leur position inévitablement orientée vers la réception du public. Par conséquent, ce processus d' "*écoulement de sable*" est finalement une appropriation de la culture-source par la culture d'arrivée dont le résultat aboutit à un croisement des cultures.

La traduction s'inscrit dans ce processus comme une étape capitale. Selon Pavis, la traduction est ce texte qui veut rendre compte du texte-source, mais "*elle n'a de sens, de valeur et d'existence qu'en fonction d'un public-cible*"³⁸⁴. D'ailleurs il place le traducteur aux côtés du metteur en scène, avec le décorateur, l'acteur et tous ceux "*qui adaptent, transforment, modifient, apprêtent, s'approprient la culture et le texte-source pour un public et une culture-cible*"³⁸⁵. Pour cela, il doit être capable de percevoir l'altérité - la différence entre sa propre culture et la culture étrangère, mais sans les hiérarchiser ou réduire l'une à l'autre. Ensuite il doit décider d'une stratégie, choisir le degré juste d'étrangeté ou de familiarité par rapport au futur public.

Traduire le théâtre français pour la scène chinoise, c'est certainement accueillir une culture lointaine pour la faire connaître au public chinois. Or, cette culture étrangère ne saurait arriver intégralement au public final. Pavis a raison d'insister sur les multiples filtres qui trient dans la culture d'accueil. Effectivement, rien qu'en étudiant le choix d'œuvres traduites dont les listes sont présentées dans l'annexe 1, nous obtenons rapidement un aperçu révélateur de

³⁸³ Pavis, 1990, p.9.

³⁸⁴ Pavis, 1990, p.164.

³⁸⁵ Pavis, 1990, p.203. Pour Pavis, la traduction doit anticiper des réactions du public, lequel est nécessairement ethnocentriste puisqu'il juge l'autre culture en fonction de ses propres repères.

ce que la culture d'arrivée s'approprié de la culture de départ par le biais du théâtre.

Le choix des pièces n'est donc point aléatoire. Comme nous l'avons déjà évoqué dans la partie I de notre thèse, si Corneille et Racine sont beaucoup moins traduits en chinois que Molière et ne sont pas joués sur la scène chinoise, c'est principalement parce que les tragédies autour des héros romano-grecs ne sont accessibles qu'avec certaines connaissances culturelles que le public ordinaire ne possède pas, tandis que les textes de Molière nécessitent moins de savoir spécifique³⁸⁶ et appellent principalement le bon sens de la part du public. Si la scène chinoise ne veut pas des vaudevilles français, c'est que les quiproquos amoureux ne répondent guère aux critères idéologiques, moraux et esthétiques du public chinois³⁸⁷.

Mais le choix de pièces à traduire ne reflète pas seulement l'état d'esprit du public, il est en fait, dans une large mesure, dépendant des points de vue du traducteur. Ce dernier possède en effet ce pouvoir de choisir. Si les chefs-d'œuvre du théâtre de l'absurde ont été pas mal traduits, et relativement appréciés par le milieu théâtral chinois, ils n'ont pourtant pas connu de succès auprès du grand public. La raison est sans doute due à l'écart de pensées entre les populations diverses, et au fait que le traducteur a choisi l'œuvre selon son goût au lieu de celui d'un spectateur de base. Ainsi ne pouvons-nous que confirmer le rôle du filtre culturel de la traduction.

Cependant ce rôle de la traduction dans le filtrage de la culture ne se limite pas au choix du texte. Tout au long de l'entreprise traduisante, le traducteur est constamment amené à prendre des initiatives pour faciliter ce transfert culturel. La notion de temps est ainsi un des facteurs à prendre en considération.

1.5 Le temps

Comme nous l'avons expliqué dans les pages précédentes, un texte dramatique est sanctionné par un corps et une voix, par une présence concrète dans un délai défini. Ce temps du spectacle est fondamental pour les textes dramatiques, et une pièce traduite ne peut en aucun cas prolonger sans limite la durée conventionnelle du spectacle de la culture d'accueil. La longueur du texte traduit est ainsi un élément à prendre en compte, à la différence de la

³⁸⁶ Rien ne nous interdit d'acquérir certaines connaissances du contexte social de l'époque de Molière avant d'assister au spectacle, mais cela n'est pas vraiment indispensable pour la compréhension de la pièce.

³⁸⁷ Voir dans l'annexe 1, les listes des textes dramatiques français traduits et joués en Chine.

traduction des autres genres de textes.

Mais la notion de temps est doublement significative s'agissant des textes du passé. Un texte dramatique ancien est en plus confronté à la distance temporelle qui le sépare de l'actualité d'un corps. En fait, en reprenant des pièces du passé, le théâtre "*accomplit en lui-même les épousailles de l'ancien temps avec celui de maintenant*"³⁸⁸. Des générations de metteurs en scène tentent, par différentes mises en scène, de combler la distance en actualisant l'œuvre, ou de creuser les différences pour retrouver le passé, et certains choisissent de gommer la marque du temps³⁸⁹.

Quel qu'il soit, un choix de temps est obligatoire pour jouer une œuvre ancienne, puisque celle-ci ne repose pas sur le papier, mais doit être concrétisée par une scène du présent. Et quand il s'agit d'une œuvre ancienne étrangère, le traducteur navigue non seulement entre deux langues et deux cultures, mais aussi, comme le metteur en scène, entre le temps de l'œuvre et celui de sa réception. Il peut privilégier l'un ou l'autre. C'est-à-dire, qu'il peut choisir de traduire dans une langue ancienne en donnant la priorité au temps de l'auteur, ou dans une langue contemporaine pour se rapprocher du comédien et du public.

Jean-Michel Déprats, spécialiste de la traduction de Shakespeare, soulève et étudie le problème. D'après sa recherche, des traductions archaïsantes en français de Shakespeare ou de Dante ont été faites dans l'objectif de "*maintenir intactes les fibres qui la rattachent à son époque et à son contexte historique*"³⁹⁰ et de rendre compte que l'œuvre est ancienne. D'après Déprats, le résultat n'est pas probant, car elles produisent en général une langue archaïsante artificielle, qui manque d'authenticité, ou qui est trop ancienne pour être compréhensible. Nous ne sommes pas au courant de la même tentative de traduction en chinois. Mais dans un contexte unilingue, adaptée d'un roman du XIV^e siècle, une grande production cinématographique a été portée à la télévision chinoise³⁹¹. La réception n'a pas été à la hauteur des attentes, et la raison principale n'était autre que le langage archaïque adopté mais difficile à comprendre pour le spectateur moyen d'aujourd'hui.

En effet, ce rapport temporel avec le public est crucial pour la traduction théâtrale. Si

³⁸⁸ G. Banu, *Mémoire du théâtre*, cité par J.-M. Déprats, "*La traduction au carrefour des durées*", dans *L'Herne*, Paris, Ed. L'Herne, 1990, p. 219.

³⁸⁹ J.-M. Déprats, 1990, p. 220.

³⁹⁰ Ici nous nous appuyons sur l'article de J.-M. Déprats, 1990, p. 223.

³⁹¹ Il s'agit de "*Les Trois Royaumes*" (三国演义), de Luo Guanzhong (罗贯中), un grand roman historique et de stratégie militaire, traitant de la période de la fin de la dynastie des Han et des Trois Royaumes (220-260 après J.-C.)

le langage de Shakespeare est devenu aujourd'hui l'emblème même du langage littéraire et est quelque peu difficile pour les Anglophones d'aujourd'hui, pour son public anglais de l'époque élisabéthaine, il était tout à fait compréhensible. La traduction pourra donc maintenir ce lien vivant avec le public en utilisant une langue moderne et actuelle. Au théâtre, ce lien vivant, cette relation directe avec le public compte énormément. "*Si tout à coup nous entendions la langue du dramaturge anglais comme on entend Rabelais et Montaigne, je ne suis pas sûr que nous serions aussi attirés par Shakespeare*"³⁹².

C'est ainsi que la traduction théâtrale est toujours à refaire, pour être proche à la fois des comédiens et des spectateurs.

Molière est traduit dans la langue chinoise moderne pour le public chinois³⁹³. *Le Tartuffe* en vers classique devient prose en chinois, car le théâtre moderne chinois, né au tournant des XIXe et XXe siècles sous l'influence occidentale contemporaine, adopte un langage théâtral basé sur l'oralité et le naturel ; le vers, couramment utilisé dans le théâtre traditionnel chinois, est quasiment absent du théâtre moderne³⁹⁴. Par conséquent, l'utilisation du vers produirait un effet à la fois étrange et comique qui n'est pas recherché par l'original.

Néanmoins, rapprocher l'œuvre ancienne du public moderne par la traduction dans une langue moderne ne signifie pas que la notion de temps est oubliée, et que l'on veut faire croire que l'œuvre elle-même est contemporaine. Cela se situe dans la même logique que la dimension culturelle. En fait, une époque différente représente une culture différente. Les personnages de Molière, bien que français, n'ont pas le même mode de vie ni la même mentalité que ceux de la cinquième République française, et leurs préoccupations sont datées de l'époque classique. Si nous les retirions de ce contexte historique, l'acte de traduire changerait de nature et deviendrait adaptation.³⁹⁵

³⁹² G. Lavaudant, entretien avec Peter Brook, cité par Déprats, 1990, p.229.

³⁹³ En fait, depuis les années 1990, les pièces de Molière ne sont pas représentées en Chine, la cause est probablement liée, d'une part, à l'apparition du grand nombre de créations chinoises encouragées par la politique culturelle actuelle, et d'autre part, à l'intérêt porté à des dramaturges étrangers contemporains.

³⁹⁴ Il n'est pourtant pas rare d'entendre des répliques en vers rimées dans des sketches d'humoristes. Dans ce cas, l'effet comique est prévu et recherché.

³⁹⁵ Certes il arrive très souvent qu'un metteur en scène commande une traduction pour une mise en scène précise. Déprats commente longuement dans son article celle de J.-C. Carrière pour la mise en scène de Peter Brook de "*Timon d'Athènes*". Il n'est pas rare non plus de voir des pièces anciennes complètement actualisées. Il s'agit alors de l'adaptation dont nous parlerons plus tard dans ce chapitre.

2. Traduire le sens, traduire le jeu

Dans le chapitre précédent, nous avons assez longuement argumenté sur le sens de l'œuvre littéraire dans la traduction, et nous sommes parvenue à conclure que le sens ne se limite pas au notionnel du texte, mais s'étend à l'émotionnel et à l'esthétique de l'œuvre, et qu'il réside donc dans un rapport indissociable de contenu-forme ou de sémantique-formel. Immanquablement, ce rapport dualiste existe dans les œuvres dramatiques, et malgré la spécificité indéniable de celles-ci, il serait sans doute injuste de vouloir exclure la traduction théâtrale du champ de la traduction littéraire.

Nous avons également démontré, dans les pages précédentes, les particularités de la traduction théâtrale par rapport à d'autres traductions littéraires. Celles-là sont dues, en grande partie, à la particularité du langage dramatique. En d'autres termes, le travail du traducteur doit se soumettre aux lois du théâtre. Il est évident que le traducteur joue en quelque sorte le rôle du dramaturge dans la culture d'accueil. Est-ce que le traducteur peut pour autant abandonner toute méthode de traduction, se détacher du domaine traductif, et se plonger dans la dramaturgie ?

La réponse est bien sûr non. Une traduction théâtrale est avant tout une traduction d'un texte écrit. Le traducteur, possédant de bonnes méthodes traductives et de riches connaissances de la scène, n'est pas censé être dramaturge pour entreprendre une telle opération. Afin de jeter un peu plus de lumière sur ce processus, nous tâchons ici, de définir l'objet de la traduction théâtrale, et puis d'éclairer la méthode qu'utilise le traducteur en passant par l'adaptation qui constitue une tactique intégrante de la traduction théâtrale. Nous verrons bien sûr au fur et à mesure si le modèle interprétatif peut s'appliquer à ce genre de traduction.

2.1 Traduire le jeu

Traduire pour le théâtre, ce n'est pas transporter la scène étrangère dans une salle de la culture d'accueil, sinon le théâtre se confondrait avec le cinéma et la télévision. Effectivement, pour un film ou un feuilleton de la télévision, le contexte d'énonciation du texte reste inchangé, et il n'y a que le public qui est différent. Comme nous l'avons mentionné plus haut, la traduction théâtrale est faite pour être jouée par des personnes concrètes dans un lieu précis. Celles-ci accompagnent leur parole du geste qui leur est propre, en vue d'établir le contact direct et la communication intime entre la scène et la salle.

Ceci nous amène à revenir sur la théorie du "verbo-corps" mise en place par Pavis³⁹⁶. Le "verbo-corps", l'alliance du texte prononcé et des gestes (vocaux et physiques) accompagnants, est aussi, dans sa dimension théâtrale élargie, l'association de l'aspect auditif et de la représentation visuelle que prépare le texte. Chaque auteur conçoit son verbo-corps, mais différentes cultures règlent différemment ce verbo-corps.

Tout texte théâtral contient des gestes virtuels que la mise en jeu "traduit" par des mouvements réels des acteurs. En même temps, les gestes complètent, ils disent ce que les mots ne disent pas. Pour permettre la future mise en scène dans la culture d'arrivée, il faut *"saisir la manière dont le texte source, puis la mise en jeu source associe un type d'énonciation gestuelle et rythmique à un texte ; ensuite on cherche un verbo-corps équivalent et approprié pour la langue cible"*³⁹⁷.

Pourtant ce verbo-corps implique un exercice fort complexe. Pavis dresse un schéma dans lequel se croisent la traduction interlinguistique (entre les langues) et la traduction intersémiotique (entre les systèmes de signes). Le processus de la traduction théâtrale est ainsi défini :

l'étape 1, préverbale, c'est l'avant-texte, c'est la situation globale dans l'imagination de l'auteur où tous les systèmes sémiotiques – texte, geste, accessoire, etc. - coexistent d'une façon indifférenciée ;

l'étape 2, verbale, c'est le texte-source, la trace linguistique de la situation globale de l'étape précédente ; ici le système est entièrement verbal. Pour passer du texte-source au texte cible, il faut transiter par deux étapes préverbales, c'est-à-dire :

l'étape 3, préverbale, est une mise en jeu dans la langue-source imaginée par le traducteur dans le but de visualiser le verbo-corps de l'original ;

l'étape 4, préverbale, est un avant-texte dans la langue d'arrivée, une mise en jeu imaginaire dans la langue d'arrivée où le traducteur, en incorporant la langue et la culture d'arrivée, essaye de *"réintroduire une gestuelle, faire sonner le texte, trouver son second souffle"*³⁹⁸. Entre ces deux étapes 3 et 4, le traducteur compare et adapte les deux verbo-corps ;

l'étape 5, verbale, c'est la transcription en système verbal de l'étape 4, qui donne lieu

³⁹⁶Pavis, 1990, p. 151.

³⁹⁷Pavis, 1990, p. 151.

³⁹⁸ Pavis, 1990, p. 148.

au texte cible qui sera mis en scène dans la culture d'arrivée ;

l'étape 6, qui englobe de nouveau plusieurs systèmes – verbal, gestuel, objet, etc., c'est la représentation sur scène et la réception, où la traduction arrive à destination.

Dans ce schéma, Pavis met l'accent sur les étapes intermédiaires entre les deux textes. Selon lui, un texte dramatique ne peut être pensé sans le rapport à la situation d'énonciation. "*La mise en jeu source* (l'étape 3) *cherche en étape 4* (la mise en jeu cible) *une équivalence ou plutôt une appropriation à la fois pour la situation d'énonciation gestuelle et les énoncés linguistiques*"³⁹⁹. C'est donc le verbo-corps qui est repéré et doit être transféré dans le texte traduit. Ce verbo-corps n'est autre que le vouloir dire de l'auteur.

Gravier souligne également l'importance de la mise en jeu dans la tête du traducteur quand il écrit : "Ce qui importe par dessus tout, c'est qu'il [le traducteur] soit homme de théâtre, qu'il puisse 'voir' la pièce étrangère tout en la lisant et en la traduisant, avec ses mouvements et tous ses jeux de scène explicites et implicites"⁴⁰⁰.

En effet, le traducteur n'a pas qu'un texte écrit à traiter. Il doit avoir présent à l'esprit un spectacle entier : l'espace, le temps, le gestus des personnages, l'éclairage, etc. Il devrait imaginer le jeu de la pièce originale et mobiliser tous les moyens pour le montrer dans la pièce traduite. Le "verbo-corps", à notre avis, c'est le jeu de scène, aussi bien individuel que global.

Cela nous amène sans peine à faire le parallèle avec le processus que suggère le modèle interprétatif. Le "verbo-corps" (ou le jeu) est le vouloir dire de l'auteur, et donc le sens du texte théâtral, et la mise en jeu virtuelle est effectivement la déverbalisation effectuée par le traducteur avant la reformulation. Cette mise en jeu est le résultat d'une parfaite compréhension de l'original, et la condition préalable de la reformulation. Ainsi traduire le texte dramatique, c'est aussi traduire son sens avec les moyens équivalents - c'est donc restituer le jeu avec les moyens verbaux et non-verbaux équivalents. Antoine Vitez, metteur en scène, comédien et traducteur de théâtre, qui a aussi l'expérience de traduire des textes pragmatiques ainsi que des poèmes et romans, pense que la différence entre la traduction de romans, de poèmes ou de pièces de théâtre n'est pas "*théorique*", mais "*une différence d'usage*", et il dit très justement : "*La nature de l'acte de traduire est à mon avis toujours la*

³⁹⁹ Pavis, 1990, p. 148.

⁴⁰⁰ Gravier, 1973, p. 49.

même"⁴⁰¹.

Regardons un extrait du *Tartuffe* (Acte I, scène 5, vers 408-425). Il s'agit d'un dialogue entre Orgon et Cléante. Orgon décrit à Cléante son directeur de conscience (Tartuffe) avec admiration, et Cléante répond en critiquant longuement la fausse dévotion de Tartuffe ; Orgon ne veut donc plus écouter alors que Cléante tente de lui faire tenir sa promesse de marier sa fille à Valère :

*Orgon : Monsieur mon cher beau-frère, avez-vous tout dit ?*⁴⁰²

我亲爱的舅爷先生，你话说完了没有？

(Monsieur mon cher beau-frère, avez-vous fini ?)

Cléante : Oui.

说完啦。(J'ai fini.)

Orgon : Je suis votre valet. (Il veut s'en aller)

失陪。(他打算走)。(Je ne vous accompagne plus. (Il veut s'en aller))

Cléante : De grâce, un mot, mon frère.

Laissons là ce discours. Vous savez que Valère pour être votre gendre a parole de vous.

对不住，妹夫，还有一句话。方才的话到此为止。你知道，你有言在先，要法赖尔作你的女婿吗？(Je suis désolé, beau-frère, encore un mot. Le propos de tout à l'heure s'arrête ici. Vous savez, vous avez promis à Valère de le prendre comme votre gendre.)

Orgon : Oui.

有过。(Oui.)

Cléante : Vous aviez pris jour pour un lien si doux.

你已经选定了喜事的日子。(Vous avez choisi la date du mariage.)

Orgon : Il est vrai.

不错。(Ce n'est pas faux.)

⁴⁰¹ A. Vitez, " Le devoir de traduire ", entretien avec Georges Banu, dans *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 288.

⁴⁰² Pour les exemple, nous présentons d'abord la réplique original, puis la traduction en chinois, et entre parenthèses la traduction littérale en français du texte chinois. La traduction est de Li Jianwu. Li Jianwu 李健吾, 《莫里哀喜劇》(*Comédies de Molière*), Changsha (Chine), Edition Art et Littérature de Hunan, 1992. Dans la partie III, chapitre 1 de notre thèse, nous ferons une étude de la traduction du *Tartuffe*.

Cléante : Pourquoi donc en différer la fête ?

那么又为什么迟迟不举行婚礼？ (Alors pourquoi tarder toujours la fête du mariage ?)

Orgon : Je ne sais.

我不知道。(Je ne sais pas.)

Cléante : Auriez-vous autre pensée en tête ?

难道你有别的打算？ (Auriez-vous d'autre projet ?)

Orgon : Peut-être.[...]

也许有。(Peut-être oui.)

Il n'est pas difficile d'imaginer la situation : Orgon, ayant exprimé son intention de partir avec des expressions ironiques "*je suis votre valet*", décide de ne plus participer au dialogue ; Cléante tente de rétablir l'échange en vain. Les répliques très brèves d'Orgon reflètent clairement l'attitude de celui-ci, et le peu de moyen verbal laisse la place au jeu physique du comédien. Dans ce dialogue, "*Je suis votre valet*" est une expression ancienne ironique pour dire à un homme qu'on ne veut pas croire ce qu'il dit ou faire ce qu'il désire, et nous trouvons "失陪" (littéralement : je ne vous accompagne plus) dans le texte chinois. L'expression chinoise est une façon relativement courtoise mais en même temps très sèche de dire à quelqu'un qu'on ne reste plus en sa compagnie et qu'on part. Ce n'est donc pas l'exact équivalent sémantique de la phrase de l'original. Pourtant après la question-réponse "*avez-vous tout dit*" et "*oui*", Orgon est bien dans cet état sournois où il ne veut plus rien entendre de Cléante et se presse de partir. On ne remarquera pas qu'il y a modification au niveau du texte écrit de la réplique, car elle s'inscrit parfaitement dans la situation et dans le jeu des deux protagonistes.

Nous pouvons ainsi aisément supposer que le traducteur, avant de prendre sa plume, n'a pas manqué de passer par la mise en jeu imaginaire aussi bien dans le contexte initial de l'œuvre que dans la culture d'accueil.

Néanmoins traduire le jeu, ce n'est pas imposer une mise en scène et une manière de jouer. En réalité, un texte destiné à la scène rend le jeu possible, mais c'est au metteur en scène et au comédien de concrétiser pour lui donner vie. Même quand Vitez dit, "*une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement*

la traduction devrait commander la mise en scène, et non l'inverse[...]"⁴⁰³, nous pensons qu'il veut expliquer qu'une traduction théâtrale réussie, comme une œuvre originale, n'a pas besoin de retouche du metteur en scène au nom de l'exigence de la scène, car elle est conçue pour la scène. Pour nous, il est évident que la mise en scène n'est pas fixée par le texte dramatique, ce qui, heureusement d'ailleurs, permet au texte de connaître de multiples mises en scène.

Pavis synthétise les opinions de traducteurs et de metteurs en scène : "un texte, original ou traduit, est toujours suffisamment ouvert pour se prêter à des mises en scène différentes ; mais sa réécriture à travers une traduction impose des choix – à la fois des restrictions et des ouvertures – que le traducteur effectue nécessairement et qui sont autant d'analyse dramaturgique et d'option de mises en scène"⁴⁰⁴.

2.2 Traduire la fonction et les effets

Dans le théâtre occidental traditionnel, les comédiens jouent sur la scène sans faire appel à la participation du spectateur. C'est-à-dire qu'en général, les paroles que prononcent les acteurs sont adressées à d'autres protagonistes sur scène, et non pas au spectateur. Or ce n'est que la part explicite du jeu de scène. En fait, toutes les conversations entre personnages sont une double communication : la communication entre les personnages, et la communication avec la salle. Même si le texte ne prévoit pas de courtes pauses comme dans l'Opéra de Pékin pour que le spectateur applaudisse⁴⁰⁵, chaque réplique prononcée a pour but de faire réagir le spectateur, de produire un effet⁴⁰⁶ chez lui : l'informer, le faire rire, l'indigner, l'impressionner, etc.

Le jeu, ou le verbo-corps a une fonction et prévoit un effet. Le texte s'attend à ce que le spectateur éprouve, en entendant et en voyant le jeu du comédien sur scène, un sentiment ou de l'émotion. Par exemple, la première scène du premier acte du *Tartuffe* est consacrée à la présentation des personnages sous forme d'une querelle entre Madame Pernelle, l'admiratrice de Tartuffe et ceux qui se méfient de lui. Les tours de parole des personnages ont pour fonction de faire connaître au spectateur les relations entre eux et la position de chacun par

⁴⁰³ A. Vitez, cité par Pavis, 1990, p. 145.

⁴⁰⁴ Pavis, 1990, p. 145.

⁴⁰⁵ Voir le chapitre 3 sur le théâtre chinois de la première partie de notre thèse.

⁴⁰⁶ Voir le chapitre 2 sur le langage dramatique de la première partie de notre thèse.

rapport à l'imposteur. L'effet que prévoit la scène est certainement que le spectateur acquière une vue globale des protagonistes ainsi que la connaissance de la clef du conflit.

Quand Madame Pernelle dit (Acte I, scène 1, vers 13-15) :

Vous êtes, mamie, une fille suivante

Un peu trop forte en gueule et fort impertinente ;

*Vous vous mêlez sur tout de dire votre avis*⁴⁰⁷.

Traduction de Li Jianwu :

你呀，我的朋友，是一个陪伴小姐的女佣人，不作兴那么多嘴多舌，那么没上没下：样样事你都要插嘴。⁴⁰⁸(traduction littérale du texte chinois : toi, mon amie, tu es une domestique qui accompagne la jeune fille, tu ne dois pas être si bavarde, si impolie : tu dis ton avis sur tout.)

En apparence, c'est une critique que fait Madame Pernelle à Dorine, mais en même temps, c'est une présentation concise du rôle de celle-ci. Il est donc obligatoire au traducteur d'apporter autant d'information au public chinois. En regardant le texte chinois, nous constatons que le traducteur explique ce qu'est "une fille suivante"- 陪伴小姐的女佣人 (domestique qui accompagne la jeune fille). Puisqu'il n'existe pas exactement le même rôle dans la culture chinoise, prendre un correspondant approximatif risque de causer des malentendus chez le public, il vaut donc mieux expliciter. Quant à "我的朋友" (mon amie) qui est la traduction par motivation du mot "mamie"⁴⁰⁹, le traducteur précise dans ses notes d'avant-propos : le fait qu'Orgon et sa mère appellent Dorine "mon amie", signifie que celle-ci, à raison de sa dévotion et de son ancienneté, obtient une certaine place dans la famille et un certain droit de parole⁴¹⁰. L'intention du traducteur est alors visiblement de ne perdre aucun renseignement à communiquer au public.

Nous ne sommes pourtant pas d'accord pour traduire ainsi "mamie". Traduire "mamie" par "我的朋友" (mon amie), c'est convenable pour une traduction destinée à la lecture, avec la note explicative ; or, si les comédiens comprennent cette façon d'appeler, ayant lu le texte avec les notes du traducteur, le spectateur ne peut savoir que "我的朋友" (mon amie) est une

⁴⁰⁷ *Le Tartuffe*, annoté par J.-P. Caput, Paris, Librairie Larousse, 1971, p. 34.

⁴⁰⁸ Li Jianwu, 1992, p.185.

⁴⁰⁹ Mamie : mon amie, forme familière employée pour parler aux servantes. Voir note 1 de bas de page 34, *Le Tartuffe*, Caput, 1971.

⁴¹⁰ Note 4 d'avant la traduction du *Tartuffe*. Li Jianwu, 1992, p.184.

façon normale d'appeler les domestiques, s'étonne de l'entendre et s'en demande la raison, ce qui n'est pas l'effet prévu par l'original. Pour cette raison, il vaudrait mieux peut-être, faute de trouver une meilleure solution, que Dorine soit appelée par son prénom.

Un exemple tiré de la pièce de Genet complètera notre argumentation. Nous avons répété que le jeu dans le théâtre de Genet est marqué par l'irréel et l'artifice. L'auteur déclare ne pas vouloir imiter la réalité, le traducteur ne doit donc pas donner l'impression que le jeu est réaliste. Ici nous montrons une réplique du Juge, un rôle que joue un client du Balcon, un bordel de luxe, où les clients se laissent aller à leurs fantasmes érotiques en jouant au Juge, à l'Évêque, ou encore au Général.

*Le Juge, reprise du ton théâtral. Il lit dans le Code : Enfin. Reprenons. Donc, profitant du sommeil des justes, profitant d'un sommeil d'une seconde, tu les dévalises, tu les dépouilles, tu les dérobes et les détrousses...*⁴¹¹

Traduction de Shen Lin :

法官：（重新操演戏的腔调，读着法典）好啦，咱们说到哪里啦？趁着正义的力量打瞌睡的时候，你们去偷，去烧，去杀，去抢，你们无恶不作。⁴¹² (Traduction littérale du texte chinois: *Le Juge, reprise du ton théâtral. Il lit le Code : Ça suffit. Où en étions-nous ? Donc, pendant que la force de justice s'endort, vous allez voler, allez brûler, allez tuer, allez dérober et vous faites tout le mal*).

En fait, dans les jeux que jouent les clients du Balcon, chacun a des répliques écrites dans un scénario (le code), mais ils peuvent sortir du scénario pendant le jeu pour parler entre eux. La réplique originale ici citée n'a aucun sens conventionnel et ne veut que faire comprendre au spectateur l'irréel et l'absurdité des jeux dont les personnages s'enivrent. Avec l'indication de gestes "*reprise du ton théâtral*" et "*lit dans le code*", l'auteur rappelle que les répliques précédentes sont la vraie conversation des personnages, et que cette réplique-là est écrite dans le scénario du Juge – donc conçue avec précision et rhétorique. Ainsi utilisant la répétition de mots (profitant, sommeil, les) et du préfixe (dévaliser, dépouiller, dérober, détrousser), l'original se donne-t-il un rythme théâtral et produit un effet artificiel.

⁴¹¹ Jean Genet, *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 1999 (4e édition), p. 34.

⁴¹² Shen Lin 沈林, 《阳台》(Le Balcon), dans Magazine Juben (剧本, Scénarios), 1993, Beijing, p. 44. Dans ce passage, le traducteur s'est trompé sur le mot "code" - il ne s'agit pas de "recueil de lois", mais plutôt du livret qui prescrit au personnage l'ensemble de son jeu théâtral. Probablement à cause de cette faute, le traducteur change le "tu" en "vous" pluriel, parce qu'il ne perçoit pas la continuité du sujet avec le début de la scène.

Il est important pour la traduction de marquer cette "*reprise du ton théâtral*" et donc de créer un certain rythme. Sachant que le phénomène du préfixe n'existe pas dans le système linguistique chinois, il est certain que le traducteur doit chercher d'autres façons de répéter. Donald Watson ne dit pas le contraire lorsqu'il s'exprime sur sa traduction de textes d'Ionesco, et il pense que c'est le rythme et la sonorité qui priment quand la sémantique n'a que très peu d'importance⁴¹³.

Dans la traduction que nous citons, le verbe chinois "去 (aller)" est ajouté devant quatre actions "偷, 烧, 杀, 抢 (voler, brûler, tuer, dérober)" qui ne sont pas dans l'original. Pourtant, nous ne trouvons pas nécessaire de reprocher au traducteur d'avoir changé les verbes de l'original puisqu'il a réussi à créer le ton artificiel et à donner du rythme à la réplique, d'autant plus que les verbes de l'original ne semblent pas dotés de signification essentielle.

Si nous admettons que ces deux exemples illustrent bien le problème de l'effet dans la traduction théâtrale, nous pouvons tout de même nous interroger jusqu'où peut aller le traducteur avant de franchir la ligne de démarcation qui sépare la traduction de l'adaptation. Car au nom du jeu, de l'effet, le glissement se fait facilement d'une rive vers l'autre. Cela nous amène à réfléchir sur le sujet de l'adaptation.

2.3 Adapter quand c'est nécessaire

2.3.1 Traduction et adaptation : deux pratiques différentes

Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué brièvement la définition que donne Meschonnic de l'adaptation : "*Je définirais la traduction la version qui privilégie en elle le texte à traduire et l'adaptation, celle qui privilégie (volontairement ou à son insu, peu importe) tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire*"⁴¹⁴ ; "*la traduction travaille dans les signifiants*", en revanche, "toute traduction

⁴¹³ Donald Watson, "Bon esprit, bon sens ou bons mots ?", dans *Palimpsestes, n°1 : Traduire le dialogue, traduire les textes de théâtre*, Presses universitaires de la Sorbonne nouvelle, 1987, p. 115.

⁴¹⁴ H. Meschonnic, 1999, p.185.

qui ne vise que le sens, l'énoncé, est déjà une adaptation"⁴¹⁵.

Sans ambiguïté, la définition de Meschonnic trace une frontière nette entre les deux notions : la traduction traite les signifiants, et l'adaptation les laisse de côté. Suivant cette position, il nous serait aisé d'affirmer que toute traduction théâtrale, tant qu'elle est destinée à la représentation, n'est pas l'affaire de signifiants, et serait adaptation ; et tenant compte de ce que nous avons démontré sur la traduction interprétative dans le premier chapitre de la présente partie, nous pourrions même dire que toute traduction non littérale est adaptation. Or ce raisonnement nous conduit finalement presque à identifier à l'adaptation la traduction selon le modèle interprétatif, ce qui serait évidemment éloigné de notre but.

Alors retournons vers les spécialistes du théâtre et les praticiens de la traduction théâtrale. Que disent-ils à propos de l'adaptation ?

Patrice Pavis, s'appuyant sur l'idée de Vinaver⁴¹⁶, écrit : "*Toute traduction – et surtout celle pour le théâtre qui doit être comprise immédiatement et clairement par le public – est une adaptation et une appropriation à notre présent*". Plus loin, Pavis élucide davantage le rôle de l'adaptateur dans lequel il inclut le traducteur, mais également le metteur en scène et tous ceux qui participent à cette entreprise de présenter le théâtre étranger pour un public et une culture d'accueil : "*l'adaptateur se détermine en fonction de son anticipation des réactions du public, lequel est nécessairement ethnocentriste puisqu'il juge l'autre culture en fonction de ses propres repères*"⁴¹⁷ et il met l'accent sur l'intervention "*dans la médiation et la mise en contact des cultures*"⁴¹⁸ que l'adaptateur se charge de faire pour faciliter la réception et la compréhension. Ainsi dans sa conception de l'adaptation, celle-ci se trouve dans le prolongement de la traduction.

Michel Corvin souligne également l'exigence du théâtre en disant qu'on appelle adaptation "*la traduction d'une œuvre dramatique, surtout quand elle vise, plus qu'une fidélité purement littéraire, à retrouver, ici et maintenant, l'efficacité théâtrale du texte original*".⁴¹⁹ C'est dire que pour lui, l'adaptation est une traduction, mais une traduction conforme à l'usage

⁴¹⁵ H. Meschonnic, 1999, p.188.

⁴¹⁶ Patrice Pavis, 1990, p. 140. Pavis cite Vinaver : " ainsi écoutons-nous la musique de Bach, ainsi lisons-nous Cervantès et Shakespeare : nous actualisons leurs œuvres du passé, nous les approprions à notre présent ; ce faisant, nous abolissons partiellement leurs intentions originelles et nous leur substituons les nôtres. Continuellement, nous adaptons ".

⁴¹⁷ Pavis, 1990, p. 203.

⁴¹⁸ Pavis, 1990, p. 203.

⁴¹⁹ Voir l'entrée " adaptation ", Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998.

de la scène.

Cela est aussi l'idée de Bernard Faivre d'Arcier : *"la traduction pour le théâtre est d'emblée et indissociablement une adaptation"*.⁴²⁰

En fait, les points de vue cités ci-dessus ne nous rendent pas le service auquel nous nous attendions, car ils ont tendance à ne pas vouloir démarquer la traduction de l'adaptation quand il s'agit du théâtre. Or, à notre avis, les deux pratiques ne sont pas les mêmes, et ne pas reconnaître leur différence, c'est ne pas connaître les procédés qu'impliquent les deux notions, et surtout avoir une conception peut-être erronée de la traduction.

Aussi choisissons-nous de nous tourner vers la thèse d'un traductologue, Georges Bastin⁴²¹, en supposant que son approche conviendrait mieux à notre préoccupation. Effectivement, l'ouvrage consacré entièrement à la notion d'adaptation en traduction, rend compte de différentes pensées à l'égard de l'adaptation, et donne une définition nuancée de cette notion. Selon Bastin, l'adaptation est *"le processus créateur par lequel le traducteur ajuste et conforme son expression aux conditions et aux contraintes qui lui sont imposées ou qu'il s'impose"*⁴²², visant à *"rétablir l'équilibre communicationnel qui aurait été rompu s'il y avait simplement eu traduction"*⁴²³ ; elle est *"essentiellement une démarche d'expression profondément transformatrice et créatrice"*⁴²⁴.

Cette définition, bien que clairement énoncée, ne suffit pas à distinguer la traduction et l'adaptation, car la traduction peut aussi contenir de la transformation et de la création. D'ailleurs Efim Etkind le dit très bien en parlant de la Traduction-Recréation dans son étude de la traduction poétique : *"elle (traduction-recréation) recrée l'ensemble, tout en conservant la structure de l'original. La traduction-recréation n'est pas possible sans sacrifices, sans transformations, sans additions [...]"*⁴²⁵.

Bastin précise alors deux types d'adaptation : une adaptation qui *"peut n'être qu'un des procédés mis en œuvre par le traducteur pour traduire le sens"*⁴²⁶, et l'autre qui est *"une option non conventionnelle de traduction dans laquelle l'intervention personnelle du*

⁴²⁰ Voir l'intervention de Bernard Faivre d'Arcier, *Sixième assises de la traduction littéraire (1989)*, op. cit., p.15.

⁴²¹ Georges Bastin, *La notion d'adaptation en traduction*, thèse, Paris III, 1990.

⁴²² G. Bastin, *ibid.*, p. 211.

⁴²³ G. Bastin, *ibid.*, p. 369.

⁴²⁴ G. Bastin, *ibid.*, p. 170.

⁴²⁵ E. Etkind, 1982, p. 22.

⁴²⁶ G. Bastin, op. cit., p. 365.

*traducteur/adaptateur est originale, en ce sens qu'il fait subir à l'acte de parole original un traitement spécifique à sa situation propre*⁴²⁷. Dans le premier cas, il s'agit d'une tactique ponctuelle de traduction portant sur certaines parties isolées du texte ; dans le second cas, il est question d'une démarche globale et stratégique qui affecte l'ensemble du texte. Plus concrètement, l'adaptation globale dépasse le vouloir dire et se base sur la visée de l'auteur, tandis que l'adaptation ponctuelle, intégrée dans la traduction, ne veut pas compromettre le vouloir dire de l'original. C'est dire que la traduction qui cherche à rendre le sens avec la forme équivalente peut recourir à des adaptations ponctuelles lorsqu'elles sont nécessaires. Tout comme l'indique Etkind en poursuivant : "[...], *mais tout l'art du traducteur consiste précisément à ne pas faire de sacrifices au-delà du nécessaire, à ne tolérer les transformations que si elles demeurent dans le cadre précis et restreint du système artistique en question, à ne faire d'additions que si elles ne franchissent pas les bornes du monde esthétique du poète*".⁴²⁸

La question paraît ainsi élucidée : on ne peut pas simplifier le problème en disant que la traduction de textes dramatiques est adaptation, ou qu'elle ne l'est pas, avant de définir nettement l'adaptation dont il s'agit. Avec la contribution de Bastin, nous sommes en mesure d'affirmer que des adaptations ponctuelles sont normales et nécessaires dans une traduction et n'affectent ni le sens ni l'équivalence de la forme et au contraire les permettent ; alors que l'adaptation stratégique vise plutôt l'objectif global de l'œuvre sans se soucier obligatoirement de la forme de l'original.

Mais l'adaptation stratégique peut encore aller beaucoup plus loin. Fortunato Israël y voit même une remise en cause du texte original⁴²⁹. Selon ce dernier, l'œuvre devient quelque fois un matériau brut à accommoder librement "*au goût, au mode de pensée et aux traditions du public*"⁴³⁰. Le destin de l'œuvre de Shakespeare en France durant des siècles témoigne de cette approche que Israël qualifie de "*nationaliste*"⁴³¹. D'après lui, ce traitement de l'œuvre étrangère relève d'un principe de refus, ce qui constitue un aspect de l'adaptation. C'est-à-dire que l'auteur étranger est considéré comme non présentable s'il n'est pas corrigé, perfectionné

⁴²⁷ G. Bastin, *ibid.*, p. 365.

⁴²⁸ E. Etkind, 1982, pp. 22-23.

⁴²⁹ Voir F. Israël, "Shakespeare en français : être ou ne pas être", dans *Palimpseste N°3*, 1990-a, Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle.

⁴³⁰ F. Israël, 1990-a, p. 15.

⁴³¹ F. Israël, 1990-a, p. 15.

aussi bien sur la forme que sur le fond.

Analysant les traductions en français de Shakespeare, Israël indique également un autre aspect de l'adaptation : l'adaptation comme dépassement. Il s'agit "*d'interpréter, de réinventer*" les chefs-d'œuvre, de les adapter à l'esprit du temps "*par une lecture inédite*", d'aller au-delà du texte afin d'en "*tirer des résonances nouvelles*"⁴³². La nouvelle vision d'œuvres anciennes peut ainsi être très éloignée des œuvres au point où le lien avec le texte source n'est plus perceptible.

Enfin, Israël partage l'idée de Bastin en confirmant que le troisième aspect de l'adaptation est celle qui s'intègre dans l'opération traduisante. Certaines formes ponctuelles d'adaptation apparaissent dans les traductions qui se veulent rigoureuses et scrupuleuses vis-à-vis du vouloir dire du texte, car le rythme, la sonorité, les connotations des expressions, les métaphores, etc. ont besoin de transformation créatrice pour ne pas perdre leur valeur initiale. Cette adaptation est liée aux contraintes du transfert interlingual et interculturel compte tenu des décalages spatio-temporels.

Victor Bourgy, en des termes un peu moins précis, exprime le même point de vue : "*[...] la fidélité totale étant inaccessible, le traducteur doit se résigner à l'infidélité et en tirer le meilleur parti. Il reste que ses infidélités demeurent largement ponctuelles, alors que celles de l'adaptateur sont structurelles*"⁴³³, "la fidélité totale" voulant sans doute signifier la fidélité à la fois au sens et au mot, et "l'infidélité" la mesure d'adaptation qui transforme le texte original. Pour lui, et nous en sommes d'accord, la traduction contient des adaptations ponctuelles, mais quand on parle de l'Adaptation de l'adaptateur, il s'agit plutôt d'une stratégie globale qui porte sur la macro-structure et l'effet général du texte. Ainsi confirmons-nous que les traductions choisies pour notre corpus sont des traductions, et non pas des adaptations.

Cette distinction nous a paru importante puisque dans le domaine du théâtre, l'Adaptation (que nous appellerons désormais "adaptation théâtrale") est une activité courante qui n'est pas systématiquement liée à la traduction interlinguistique. La définition de Jean Jourdeuil nous paraît ainsi pertinente : l'adaptation théâtrale "*constitue en fait la reprise d'un sujet, d'un matériau, éventuellement dans une autre langue, reprise effectuée de telle manière*

⁴³²Les parties en italique de la phrase sont tirées de l'article de F. Israël, 1990-a, p. 16.

⁴³³V. Bourgy, " Comment / traduire / Shakespeare / en vers ... et contre tous ? " Dans Vigouroux-Frey, N., *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1993, p. 83.

que s'y manifeste l'époque contemporaine"⁴³⁴. En effet, bon nombre de pièces de théâtre trouvent leur source dans les autres genres littéraires de la même langue. Les hommes de théâtre prennent souvent librement l'intrigue de romans, de textes dramatiques ou de scénarios de cinéma étrangers pour en faire de nouvelles pièces inédites. Cette adaptation théâtrale est donc "*l'affaire des gens de théâtre*" comme dit Bernard Lortholary dans les Assises de la Traduction littéraire⁴³⁵, et non pas celle des traducteurs. A titre d'exemple, le roman de Victor Hugo, *Quatre-vingt-treize*, ainsi que *L'Insurgé* du communard Jules Vallès, ont été adaptés et représentés sur la scène chinoise⁴³⁶.

Revenons maintenant aux opinions de spécialistes du théâtre citées plus haut. Pourquoi ceux-là ont-ils tendance à confondre la traduction théâtrale et l'adaptation ? De quelle adaptation parlent-ils ?

Ce qui intéresse Pavis dans son article, ce n'est pas la traduction du texte dramatique, mais l'ensemble de la mise en scène de pièces étrangères en pratique. D'ailleurs il cite l'exemple de l'adaptation du *Mahabharata* par Jean-Claude Carrière pour une mise en scène de Peter Brook⁴³⁷. Centrée sur la perception de la culture indienne par le public français, cette adaptation théâtrale ne considère finalement le texte original que comme une base et un matériau.

Ce n'est pas de l'adaptation théâtrale dont il est question dans le propos de Bernard Faivre D'Arcier. Écoutons ce qu'il dit au sujet de la traduction théâtrale : "*la traduction pour le théâtre est d'emblée et indissociablement une adaptation. Plus que le décalque d'une syntaxe, elle est la projection d'un espace – celui du texte – dans un autre – celui de la scène. Traduire en adaptant, c'est tracer les prolongements visibles du texte, c'est multiplier ses échos sonores. En ce sens, le traducteur-adaptateur participe lui aussi au spectacle. Son travail est d'essence dramaturgique.*"⁴³⁸ C'est exactement la traduction théâtrale qui contient des adaptations ponctuelles.

L'idée de Michel Corvin est plus générale, puisqu'il s'agit d'une définition pour un dictionnaire encyclopédique. Il met l'accent sur l'efficacité théâtrale du texte original que l'adaptation doit retrouver, alors qu'une traduction, pour lui, ne vise que la "*fidélité purement*

⁴³⁴ Intervention aux Sixièmes assises de la Traduction littéraire d'Arles, op. cit., p. 31.

⁴³⁵ Intervention aux Sixièmes assises de la Traduction littéraire d'Arles, op. cit., p. 20.

⁴³⁶ Voir la liste 3 de l'annexe.

⁴³⁷ P. Pavis, 1990, p. 157.

⁴³⁸ Voir l'intervention de B. Faivre d'Arcier, *Sixième assises de la traduction littéraire (1989)*, op. cit., p.15.

littéraire"⁴³⁹. Nous pouvons alors comprendre qu'il parle des deux pratiques : la traduction dramatique telle que nous l'avons conçue qui est une recreation, et l'adaptation théâtrale commandée par une mise en scène spécifique.

Ayant cerné ce qui différencie les deux pratiques dans le domaine théâtral, nous pensons utile de bien identifier notre champ d'étude. Étant donné notre objectif traductologique, il nous semble juste d'écarter le sujet de l'adaptation théâtrale qui est une adaptation stratégique et globale commandée par une mise en scène précise. Cette adaptation théâtrale regroupe les adaptations à base d'autres genres littéraires et artistiques et celles qui se sont nourries de textes dramatiques étrangers ; en général, l'auteur du texte d'origine n'est pas considéré comme le dramaturge de la pièce, mais seulement la source de la création théâtrale, et c'est l'adaptateur qui est l'auteur de la nouvelle pièce. Ici nous nous bornerons donc à la pratique de la traduction théâtrale dans laquelle des adaptations ponctuelles sont couramment utilisées comme une tactique nécessaire.

2.3.2 Nécessité de l'adaptation ponctuelle dans la traduction de textes dramatiques

Selon Bastin, l'adaptation, quelque soit l'usage, est à la fois imposée par les conditions du transfert, et choisie délibérément par le traducteur. Les conditions du transfert imposent au traducteur de recourir à l'adaptation quand il y a une "*rupture d'équilibre provoquée par l'inadéquation de certains paramètres d'une nouvelle situation de communication ou nouvel acte de parole par rapport à celles et ceux de l'original*"⁴⁴⁰. Dans toute traduction, on peut rencontrer des parties de texte qui, sans intervention particulière du traducteur, perdraient leur sens ; nous avons analysé dans les chapitres précédents, certaines des possibilités qui s'offrent au traducteur : apporter des explications sous forme de notes, ou expliciter dans le texte, ou encore adapter - recréer les mêmes effets avec les moyens équivalents. Dans le cas du théâtre, la scène exigeant du texte des caractéristiques spécifiques, le changement de langue et de situation de représentation entraîne fréquemment des ruptures d'équilibre tant à l'intérieur du texte qu'entre le texte et son nouvel environnement (le comédien, le public, etc.).

Le traducteur a le devoir de recréer l'équilibre. Mais le recours aux notes de bas de page est impossible, et l'explicitation à l'intérieur du texte n'est pas toujours permise compte

⁴³⁹M. Corvin, l'entrée " adaptation ", 1998.

⁴⁴⁰G. Bastin, 1990, p. 211.

tenu du rythme et de la concision du texte dramatique. Pour Gravier, "*une traduction totale et sans concession perdrait toute vertu sur la scène*"⁴⁴¹. Le traducteur est ainsi sans cesse incité à prendre des initiatives pour rendre possibles le jeu et la réception, c'est-à-dire recréer, si tel est le cas de l'original, un texte rythmé, agréable à prononcer et à entendre, facile à comprendre et à suivre. Nous avons précédemment assez longuement argumenté sur la spécificité de la traduction de textes dramatiques, il est peut-être intéressant à présent de retourner aux exemples que nous avons donnés juste avant d'entamer le sujet de l'adaptation.

*Le Juge, reprise du ton théâtral. Il lit dans le Code : Enfin. Reprenons. Donc, profitant du sommeil des justes, profitant d'un sommeil d'une seconde, tu les dévalises, tu les dépouilles, tu les dérobes et les détrousses...*⁴⁴²

La traduction de Shen Lin :

法官：（重新操演戏的腔调，读着法典）好啦，咱们说到哪里啦？趁着正义的力量打瞌睡的时候，你们去偷，去烧，去杀，去抢，你们无恶不作。⁴⁴³ (Traduction littérale du texte chinois: *Le Juge, reprise du ton théâtral. Il lit le Code : Ça suffit. Où en étions-nous ? Donc, pendant que la force de justice s'endort un instant, vous allez voler, vous allez brûler, vous allez tuer, vous allez dérober et vous faites tout le mal*).

Nous avons affirmé plus haut qu'il s'agit d'une traduction, et non pas d'une adaptation théâtrale de la pièce de Genet. Mais il y a sans aucun doute de l'adaptation dans la traduction de cette réplique : la dernière phrase est clairement différente de celle dans l'original. Est-ce que le traducteur aurait trouvé mieux sans adapter ? Nous sommes très sceptique. Comme nous l'avons expliqué, la suite de mots avec le préfixe "dé" compte moins sur leur signification respective que l'effet de répétition qu'ils produisent. Le traducteur, face à cette réplique, est obligé de chercher ailleurs pour conserver l'effet. L'adaptation est imposée ici par le changement de contexte linguistique. Des solutions différentes que celle citée ne manqueraient certainement pas, et tout dépendra de la créativité des traducteurs.

En tant que traducteur, il est confronté en permanence à prendre une décision : faut-il adapter ? Est-ce nécessaire ? Son jugement doit être fondé sur sa parfaite compréhension de l'œuvre originale, sur sa maîtrise du langage dramatique tant dans la langue de départ que

⁴⁴¹ M. Gravier, 1973, p. 47, note.

⁴⁴² Jean Genet, *Le Balcon*, 1999, p. 34.

⁴⁴³ Shen Lin, 1993, p. 44.

dans celle d'arrivée, et bien entendu, sur une connaissance profonde de son public. Par exemple, il doit savoir si le nouveau public est capable de comprendre les connotations des expressions sans adaptation. Effectivement, si les connotations de l'original perdent leur sens devant un nouveau public, l'équilibre communicationnel est rompu, et il y a urgence de le rétablir au moyen d'une adaptation. Gravier est aussi conscient de ce problème :

"Chaque allusion doit être transparente, il n'est pas possible de mettre ici des notes au bas des pages. Ce que le spectateur français ne peut guère deviner ou admettre du premier coup (à moins que l'on se propose au premier chef de dérouter ou de surprendre), il faut ou le supprimer ou le remplacer par un équivalent acceptable. Toute bizarrerie qui n'aurait pas une valeur comique, expressive, ou terrifiante, doit être éliminée. [...]"⁴⁴⁴

Dans *Le Tartuffe*, ce n'est pas par hasard que Molière donne le nom de *Loyal* à l'huissier à verge envoyé par Tartuffe pour réquisitionner les biens de la famille Orgon. D'ailleurs une réplique de Dorine dénonce le jeu de mot : "*Ce monsieur Loyal porte un air bien déloyal*"⁴⁴⁵. Puisque d'une façon générale, les noms de personne sont traduits en chinois par transcription phonétique⁴⁴⁶, *Loyal* "*serait normalement 罗瓦雅尔 (en pinyin chinois : luo wa ya er)*", explique Li Jianwu dans ses notes d'avant-propos, "*mais tenant compte du jeu de mot sur ce nom dans la réplique de Dorine, nous sommes obligés de manifester la signification du mot*"⁴⁴⁷. Ainsi sa traduction propose-t-elle "雷信义(en pinyin chinois : lei xin yi)", qui à la fois traduit le mot "loyal" par "信义(xin yi)", et prend la forme d'un nom de personne chinois par l'ajout du nom de famille chinois "雷(lei)", ce dernier correspondant en même temps à la transcription de la première lettre de "Loyal".

La réplique de Dorine qui fait référence à la signification du mot "loyal" est traduite ainsi :

这位雷信义先生，看起来很不守信义！⁴⁴⁸(littéralement : ce monsieur Loyal, paraît vraiment déloyal ; en pinyin : zhewei Lei Xinyi xiansheng, kanqilai hen bu shou xinyi)

Comme dans l'original, le mot *loyal* (信义 xinyi) est repris avec la négation dans la

⁴⁴⁴ M. Gravier, 1973, p. 41.

⁴⁴⁵ *Le Tartuffe*, Acte V, scène 4, vers 1772.

⁴⁴⁶ Cela n'est pas le cas pour les noms japonais, coréens et dans d'autres langues qui utilisent des caractères chinois.

⁴⁴⁷ Li Jianwu, Notes d'avant-propos de la traduction du *Tartuffe*, op. cit., p. 184.

⁴⁴⁸ Li Jianwu, 1992, p. 253.

seconde moitié de la phrase. Ce traitement résout le problème du jeu de mot, pourtant il n'est pas sans inconvénient. En fait, le nom de l'huissier est trop sinisé d'autant plus que les autres noms ne le sont pas du tout. Par conséquent, le personnage présente une certaine étrangeté⁴⁴⁹. Pour y remédier, on pourra envisager, en gardant le mot *loyal* (信义 xinyi) essentiel dans le jeu de mot, d'ajouter un caractère qui ne soit pas facilement identifié à un nom de famille chinois. Par exemple, nous proposerons "信义尔" (xinyi er), c'est-à-dire le mot *loyal* plus "尔 (er)", caractère fréquemment utilisé dans la transcription de noms étrangers, qui ne donne pas l'apparence d'un nom chinois.

Margaret Tomarchio⁴⁵⁰ révèle aussi que Beckett, traduisant ses propres pièces de l'anglais en français, pratique l'adaptation sur les noms propres afin de "*conserver ou éventuellement susciter des associations et des connotations de ces noms dans l'autre langue*"⁴⁵¹. Ainsi *Carolus Hunter* devient *Carolus Chassepot*, et puis le jeu de mot avec les noms "*A Mr. Johnson, or Johnston, or perhaps I should say Johnstone*" devient "*Un [...] Demoulin... ou Dumoulin... voire Desmoulin, c'est encore possible*"⁴⁵². Un autre traducteur aurait peut-être choisi d'autres solutions, mais l'adaptation effectuée par Beckett nous laisse apercevoir que l'auteur souhaite créer les mêmes effets, par les connotations des noms, pour son public francophone que pour son public anglophone.

A travers ces exemples, nous retenons la nécessité de l'adaptation ponctuelle dans la recherche de mêmes effets dans laquelle le traducteur théâtral est appelé à se lancer. Selon nous, il s'agit autant d'une considération à l'égard du public de la pièce traduite que de la préoccupation de préserver le vouloir dire de l'auteur dramatique qui inclut le jeu, ainsi que ses fonctions et ses effets.

3. Contrainte et liberté

Dans notre démonstration précédente, nous avons essayé, en nous basant sur les particularités de la traduction théâtrale, de jeter un peu de lumière sur le processus et la

⁴⁴⁹ Nous parlerons davantage de ce personnage dans la troisième partie de notre thèse. Ici nous voudrions seulement citer un cas d'adaptation.

⁴⁵⁰ Margaret Tomarchio, " Le théâtre en traduction ", dans *Palimpseste* N°3, 1990, pp. 79-88.

⁴⁵¹ M. Tomarchio, 1990, p. 82.

⁴⁵² Les exemples sont tirés de *Happy Days*(1961) en anglais et sa traduction en français *Oh les beaux jours* (1963), voir M. Tomarchio, 1990, p. 82.

méthode de la traduction de textes dramatiques. Nous avons pu nous rendre compte du poids fondamental de la notion de jeu : le dramaturge conçoit le jeu avec son texte, et le traducteur recrée le jeu avec un autre texte pour d'autres comédiens et un autre public. Ce jeu, composé du verbal et du paraverbal, est le sens de l'œuvre, son essence. La traduction a le devoir de rendre le même jeu avec sa fonction et ses effets prévus par l'original.

L'acte de traduire n'est donc pas un acte libre. La traduction n'est pas création, mais résultat de nombreuses contraintes. A part celles de l'œuvre originale, et celles dues à la différence de langues, communes pour toute traduction, la traduction théâtrale est soumise à l'exigence de la scène de la culture d'accueil avec tous ses composants dont son public. Nous en avons longuement parlé dès le début du présent chapitre.

Mais c'est le revers de la médaille. L'autre côté n'est pas négligeable : pour répondre à toutes les exigences, le traducteur jouit indéniablement d'une certaine liberté dans son écriture et il doit la prendre. Selon Vitez, quand le traducteur "*n'ose pas prendre avec sa propre langue les libertés que l'auteur prend avec la sienne*", il risque d'aplatir le texte original, il "*traduit en retrait du texte original*" ou il "*sous-traduit*"⁴⁵³.

Comme les exemples précédents le montrent, dans le cas de la traduction du théâtre français en chinois, le traducteur est contraint d'intervenir souvent puisque le jeu lui impose des adaptations ponctuelles ; celles-ci, tant qu'elles rétablissent l'équilibre communicationnel et retrouvent les effets de l'original (qui seraient perdus sans elles), sont à créer librement par le traducteur. A travers les exemples cités, nous avons pu constater que le traducteur dispose d'une marge de manœuvre assez importante pour trouver des solutions d'adaptation.

En fait c'est dans une éternelle dialectique que résident ces deux éléments. La liberté du traducteur théâtral est cadrée par la contrainte de son opération, en même temps, la contrainte oblige le traducteur à une certaine liberté dans la manœuvre.

Ainsi sommes-nous en mesure de confirmer que la traduction théâtrale est un exercice à la fois contraignant et créatif, qui appelle autant de rigueur, de connaissance, que d'imagination. Alors pour faire ce travail exigeant, quel est le traducteur idéal de textes dramatiques ?

⁴⁵³ Antoine Vitez, " Sur Sous Traduction ", dans *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, études réunies par Jean-Michel Déprats, Montpellier, Edition Climats et Maison Antoine Vitez, 1996, p. 45-46.

4. Le traducteur à côté du metteur en scène

L'examen des profils des deux traducteurs des pièces de notre corpus nous révèle quelque chose d'évident : c'est leur proximité avec le monde du théâtre. A propos de Li Jianwu, bien qu'il soit l'auteur de plusieurs nouvelles et romans, ainsi que le traducteur de romans de Stendhal et de Flaubert, son nom figure surtout parmi les premiers dramaturges du théâtre moderne chinois. Ayant joué dans certaines pièces, et souvent participé à des mises en scène, il a d'ailleurs laissé des écrits théoriques sur le jeu et la mise en scène. C'est son intérêt pour le théâtre qui l'a poussé à traduire de très nombreuses œuvres dramatiques, de Molière, mais aussi de Gorki, de Tolstoï, et de Tourgueniev.

De son côté, Shen Lin, sans être dramaturge, vit toujours au plein cœur des événements théâtraux de la Chine. Universitaire spécialisé en théâtre occidental, il anime également des débats sur la création théâtrale dans des revues professionnelles. Il a travaillé sa traduction du *Balcon* directement avec le metteur en scène et les comédiens.

Cette proximité avec le monde théâtral est aussi le garant de la réussite de traducteurs français d'aujourd'hui. Nombreux sont ceux qui traduisent pour les metteurs en scène précis : Bernard Dort a traduit pour Jacques Lassalle, Jean-Michel Déprats pour Jean-Pierre Vincent, etc.⁴⁵⁴

Gravier insiste sur une sorte de complicité qui devrait s'établir entre le traducteur et le metteur en scène. Le traducteur "*doit assister aux répétitions, il tente d'entrer dans les vues du metteur en scène, dont il est devenu collaborateur*"⁴⁵⁵.

La qualité de leurs traductions théâtrales doit donc beaucoup à ce rapport intime avec le théâtre ; dans d'autres termes, le contact étroit avec le monde théâtral permet au traducteur d'acquérir une profonde connaissance de la scène sans laquelle il serait moins bien armé pour réussir une telle tâche.

En fait, il ne s'agit pas d'un talent spécial. Appliquant le modèle interprétatif, un traducteur littéraire pourra traduire une œuvre dramatique dans la mesure où la déverbalisation – la mise en jeu – sera basée sur une véritable pensée du spectacle. Bien entendu, la collaboration avec les gens de théâtre favorise le travail du traducteur.

⁴⁵⁴ Voir Vigouroux-Frey (éd), 1993, p. 182.

⁴⁵⁵ M. Gravier, 1973, p. 48.

Cette proximité voire complicité avec le metteur en scène converge avec le rapport temporel entre la traduction et le public. C'est la raison pour laquelle le renouvellement de traductions théâtrales est important. En effet, les versions traduites sont conçues pour une certaine génération de spectateurs, et ne peuvent convenir quelques décennies plus tard. Non seulement l'intérêt, le goût et les critères de jugement changent, la langue évolue également : des expressions vieillissent, elles ne sont plus naturelles pour les comédiens qui les prononcent, ni familières aux oreilles des spectateurs. Ceci explique pourquoi, faute de nouvelles traductions, des pièces étrangères qui réussissaient dans le passé ne sont plus mises en scène aujourd'hui⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ Beaucoup d'autres paramètres conditionnent le choix des pièces à mettre en scène. Voir le commentaire des listes des œuvres traduites et jouées en Chine dans le chapitre 3 de la première partie de notre thèse.

Pour conclure, nous tenons à rappeler que, premièrement, la traduction d'œuvres dramatiques est, comme toute traduction littéraire, la traduction d'un texte écrit dont le vouloir dire ne se limite pas au notionnel, mais inclut en large proportion l'émotionnel et l'esthétique. Ainsi sans exception, traduire un texte dramatique, est aussi traduire le sens avec les moyens équivalents puisés dans la langue d'arrivée.

Deuxièmement, la traduction théâtrale présente des caractéristiques propres quand elle est destinée à être représentée sur scène. C'est-à-dire qu'une présence physique et concrète des comédiens en tant que personnages vivants devant le spectateur exige du texte certaines spécificités qui ne sont pas nécessaires pour les autres genres de littérature. Le texte traduit pour le théâtre doit être oral, gestuel et individualisé en fonction des personnages, afin de bien accompagner les actions et de s'adapter au jeu. Il doit être actualisé en tenant compte de l'évolution de la langue. Contraint par sa destination, ce texte ne peut être érudit, il ne peut peut-être montrer qu'une partie de la culture de l'original.

Troisièmement, traduire une œuvre théâtrale, c'est finalement restituer le jeu. Cela implique une mise en jeu virtuelle pendant le processus de traduction. Car le texte constitue la partie verbale du jeu qui a besoin d'être soutenue par toutes les parties non-verbales. Sans imaginer le jeu avec les parties non-verbales, le texte serait traduit comme une suite de mots morts, qui, à son tour, ne pourrait supposer le vrai jeu sur scène. Ce qui est important dans cette restitution du jeu, c'est de rendre la fonction du jeu et de produire les effets prévus par l'original. Dans le processus, le modèle interprétatif de la traduction s'applique parfaitement.

Quatrièmement, l'adaptation est fréquemment utilisée comme une tactique de traduction pour traduire le texte dramatique. En effet, le changement de système linguistique impose à tout traducteur de modifier le texte à un moment ou à un autre, mais si le recours aux notes en bas de page est possible dans certains cas pour éviter les transformations, le traducteur du théâtre en est catégoriquement privé et il est obligé de faire des adaptations chaque fois qu'il faut trouver un rythme, une connotation, une métaphore, etc.

Néanmoins la traduction reste fidèle au vouloir dire de l'auteur, ce qui n'est pas le souci de ce que s'appelle par ailleurs adaptation théâtrale, qui prend le texte dramatique étranger comme un matériau pour en faire une pièce inédite.

Enfin, nous avons vu que les multiples contraintes auxquelles est soumise la traduction théâtrale offrent au traducteur un espace de liberté considérable. Pour garantir les effets, ses adaptations tactiques sont autant d'occasions de création qui lui permettent de choisir librement les solutions.

L'activité ainsi définie, le profil du sujet exécutant se dessine : le traducteur du

théâtre est un traducteur qui, comme tout traducteur littéraire, doit posséder une bonne méthode de traduction et maîtriser l'écriture dans sa langue maternelle. De plus, grâce au contact direct et à la collaboration étroite avec le monde théâtral, il connaît à fond le fonctionnement du théâtre et les caractéristiques du langage dramatique. Sa traduction, fidèle au vouloir dire de l'auteur, répond donc aux critères dramatiques contemporains de la culture d'arrivée.

A présent, nous allons consacrer la prochaine partie de notre thèse à l'étude de la traduction de deux œuvres dramatiques françaises : *Le Tartuffe* de Molière, et *Le Balcon* de Jean Genet, dont certains passages ont déjà été cités en exemple pour illustrer notre démonstration théorique. Les listes des pièces traduites et jouées en Chine ont montré la place exceptionnelle que le théâtre chinois réserve à ces deux auteurs. D'une part, Molière est l'auteur français le plus traduit (27 comédies) et le plus joué (5 pièces), et *Le Tartuffe* est parmi les cinq œuvres de Molière jouées sur la scène chinoise ; d'autre part, Genet présente un cas de figure assez rare, dont les deux œuvres traduites (*Le Balcon* et *Les Bonnes*) sont également toutes jouées. Dans la partie suivante, nous essayerons d'analyser plus en détail et en profondeur pourquoi ces auteurs se font apprécier, et comment les traducteurs entreprennent leur traduction.

Troisième Partie

Étude de deux pièces du théâtre français traduites en chinois

Chapitre 1 : Molière incontournable

Si le choix de Molière nous a paru obligatoire dans le corpus d'une étude sur la traduction théâtrale du français en chinois, c'est qu'incontestablement, il est l'emblème même du théâtre français. Dramaturge français le plus traduit en Chine, Molière est très connu, et quelques uns de ses chefs-d'œuvre ont été joués sur la scène chinoise⁴⁵⁷. Parmi eux, nous avons choisi *Le Tartuffe*, une grande comédie qui condamne l'hypocrisie et ridiculise l'obsession, ayant de nombreuses traductions depuis les années 1930⁴⁵⁸, et plusieurs fois mise en scène dans la traduction de Li Jianwu.

Avant d'examiner la traduction du *Tartuffe*, nous proposons de commencer par l'étude globale de l'auteur et de l'œuvre pour comprendre l'impact de sa traduction en Chine d'une part, et d'autre part, pour bien cerner les problématiques qui se présentent au traducteur.

1. Concernant Molière⁴⁵⁹

Dans l'histoire de la littérature dramatique, le nom de Molière (1622-1673) figure parmi les plus grands. Selon Michel Corvin, "*Molière exclut d'entrée toute possibilité de comparaison avec quelque dramaturge français que ce soit car il est, à lui seul, tout le théâtre*"⁴⁶⁰ : à la fois comédien ingénieux, chef de troupe et metteur en scène hors du commun, il est surtout éminent dramaturge dont les nombreuses œuvres restent les plus jouées sur la scène mondiale.

⁴⁵⁷ Les pièces jouées dans les théâtres nationaux de Pékin et d'autres grandes villes chinoises : *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *L'Etourdi*, *Les Fourberies de Scapin*, et *Le Tartuffe*. Le nombre paraît limité, mais compte tenu du faible pourcentage que représentent les pièces étrangères dans le répertoire du théâtre chinois, la place de Molière est tout à fait considérable. Voir les listes des pièces françaises traduites et jouées en Chine dans l'annexe 1, et notre commentaire dans Partie I, chapitre 3 de la présente thèse.

⁴⁵⁸ On peut compter la traduction de Wang Liaoyi (王了一) publiée en 1935, celle de Chen Gufu (陈古夫) en 1936, celle de Zhao Shaohou (赵少候) en 1955, et celle de Li Jianwu (李健吾) en 1963.

⁴⁵⁹ On pensera peut-être que les pages que nous consacrons à la présentation de l'auteur et de l'œuvre ne sont pas justifiées en disant qu'il existe trop d'ouvrages spécialisés sur le sujet. Or nous n'avons aucune prétention de nous comparer aux spécialistes de Molière et de son théâtre. L'objectif de notre travail étant entièrement traductologique, nous croyons que l'étude d'une traduction ne sera pas fondée à moins d'une analyse profonde du sujet de la traduction.

⁴⁶⁰ Voir M. Corvin, *Lire la comédie*, Dunod, Paris, 1994, p.89.

1.1 L'engagement

Concevant la comédie comme un tableau satirique de son temps, Molière est loin d'être un simple comique ou amuseur : il porte à la scène les défenseurs de la vieille morale, tous ceux qui restent enfermés dans leurs routines et leurs préjugés, il les ridiculise et les pousse à la caricature, il dénonce le danger pour la liberté des esprits, pour la vérité et le bonheur⁴⁶¹. Ses pièces rayonnent d'humanisme et de pensée libre.

Dans *La Critique de l'École des femmes*, Molière expose son esthétique du naturel à travers le discours de Dorante (scène 6) :

*[...] il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la Fortune, accuser les destins, et dire des injures aux Dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre des défauts de tout le monde. [...]*⁴⁶²

Cet aspect engagé dans l'œuvre de Molière est certainement le plus apprécié par le théâtre chinois. En Chine, la conception contemporaine du théâtre, née à une époque où l'art et la littérature étaient considérés comme le moyen principal d'éveiller le peuple⁴⁶³, et puis remodelée par l'idéologie marxiste, met toujours l'accent sur son rôle instructif. Mise à part l'intention d'enrichir la scène chinoise par l'introduction de grands chefs-d'œuvre étrangers, mettre en scène des œuvres étrangères, vise également à appuyer et illustrer des idées en cours. Quand Molière ridiculise l'obsession de l'argent ou de la noblesse dont témoignent certains personnages moliéresques, en mettant en valeur le bon sens et l'intelligence dont témoignent les petits domestiques, son théâtre transmet des valeurs universelles que le public chinois partage et confirme.

1.2 La théâtralité

Molière a débuté sa carrière théâtrale dans le rôle de comédien qu'il conserve jusqu'à

⁴⁶¹ Il paraît fort courageux d'autant plus que les grands écrivains de son temps, de l'Abbé d'Aubignac à Racine, en passant par les frères Corneille, le considèrent comme "*la brebis galeuse et compromettante dans le monde du théâtre*". (Voir la notice du *Tartuffe*, Œuvres complètes de Molière, tome I, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Gallimard, 1971, pp. 833-881)

⁴⁶² Certains critiques disent pourtant que Molière est un artiste comique qui ne pense qu'à faire rire les gens, et que pour lui, le théâtre n'est pas un moyen pour corriger les hommes, mais un but en soi. (Cf. René Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954) Nous ne partageons pas ce point de vue.

⁴⁶³ Voir le chapitre 3 sur l'histoire du théâtre chinois dans la première partie de la présente thèse.

sa mort. Après de longues années de pratique en province et à Paris, il perfectionne son art du jeu, et se met à composer des pièces de comédie dans le but d'établir un répertoire propre à sa troupe dont il devient directeur. Ces expériences le sortent du rang des auteurs dramatiques ordinaires⁴⁶⁴. Ses pièces ont "*un caractère composite et on lui a longtemps fait grief -- avant de lui en faire gloire -- d'avoir combiné farce et haute comédie psychologique, réalisme de l'étude de caractère et outrance dans les jeux de scène*".⁴⁶⁵ Ses textes sont visuels, ou plutôt gestuels en empruntant le terme de Brecht⁴⁶⁶ : avec le minimum d'indication scénique, il parvient à faire entrer la dimension proprement théâtrale, à montrer des attitudes et comportements extrêmement vifs et variés. "*En effet, tout se présente à son esprit en images de théâtre : les personnages se meuvent sur les planches, ils sont incarnés dans des acteurs costumés, fardés, éclairés par le jour factice de la rampe ; ils se déplacent dans l'espace étroit que circonscrit le décor ; ils se lancent leurs répliques et débitent leurs discours*".⁴⁶⁷

Il prend ses distances avec les théories littéraires, avec les règles aristotéliennes, et seul le plaisir du public lui importe. Sa recherche vise à donner au texte clarté, variété et dynamisme⁴⁶⁸. René Bray appelle la comédie moliéresque "*comédie disciplinée*", la discipline naissant sur la scène, imposée par le jeu. Ses textes sont dominés par le souci de servir l'acteur, et ils sont à remanier librement par ses comédiens, car ce sont les convenances de la représentation qui priment toute considération : "*les retouches visent souvent, ou bien à rendre le jeu plus facile à suivre, ou bien à donner au style une rondeur qui étoffe le débit*"⁴⁶⁹.

Il se voue au service du public. Il donne ce qu'on attend de lui. Molière passe sa vie à tâcher de satisfaire son public composé à la fois de nobles et de bourgeois. Il veille aux sujets d'actualité qui intéressent tout le monde, et ne se hasarde pas sans avoir la certitude de l'approbation d'une partie de l'opinion⁴⁷⁰. Ses personnages viennent de son observation de la vie sociale de l'époque mais, remodelés à son imagination, ils sont à la fois naturels et irréels.

⁴⁶⁴ D'après René Bray (op. cit.), en France, l'auteur dramatique est le plus souvent un écrivain avant d'être un homme de théâtre. Il écrit des pièces en se conformant de son mieux à des exigences techniques de la scène dont il n'a qu'une idée lointaine.

⁴⁶⁵ M. Corvin, 1994, p. 89.

⁴⁶⁶ Cf., supra. Chapitre sur le langage dramatique.

⁴⁶⁷ R. Bray, 1954, p.34.

⁴⁶⁸ Voir G. Conesa, *Le Dialogue moliéresque ; étude stylistique et dramaturgique*, Paris, PUF, 1983.

⁴⁶⁹ R. Bray, 1954, p.66.

⁴⁷⁰ En effet, toujours selon René Bray, si Molière se lance courageusement dans la création du *Tartuffe* en dépit de très vives oppositions du parti dévot, c'est moins sa pensée individuelle que la conscience publique qu'il veut faire connaître.

Sur la base du monde réel, il bâtit ainsi un autre monde, artificiel mais comique "*dont la durée est plus assurée que celle des pauvres hommes qui en ont été le prétexte*"⁴⁷¹.

1.3 Le génie

La production de Molière est d'une diversité remarquable. Grâce à son esprit libre, son indépendance à l'égard des conventions, sa profonde connaissance du public, il crée de nouvelles formes dramatiques qui répondent au goût des spectateurs différents : grande comédie⁴⁷², comédie-ballet, comédie de cour, farce-ballet, et bien d'autres, dont la technique varie et l'inspiration n'est pas uniforme. Différent mais harmonieux, ce qui rend merveilleux l'univers de Molière n'est autre que l'imaginaire du génie.

En somme, la pertinence de Molière, pour être présenté en Chine, tient à son engagement à peindre la société, à dénoncer les vices de l'homme (des nobles et des bourgeois), à son rapprochement de la vie réelle, à la place qu'il accorde au petit peuple (les personnages de domestiques), et bien sûr à son génie théâtral et comique. Malgré le temps et l'espace qui le sépare de son public chinois, le monde de Molière est indémodable et indépassable. Dès l'année 1935, toutes ses comédies ont été traduites par Wang Liaoyi et publiées sous forme de recueil complet⁴⁷³, un autre recueil de 27 comédies traduites au fur et à mesure depuis 1949 par Li Jianwu a été publié en 1982 et 1984. Entre temps, d'autres traducteurs ont publié leurs traductions de *L'École des femmes*, des *Fourberies de Scapin*, de *L'Avare*, et du *Tartuffe*⁴⁷⁴. Cinq comédies ont été sélectionnées par les gens de théâtre et jouées sur la scène chinoise dans la traduction de Li Jianwu : *L'Avare*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *L'Étourdi*, *Les Fourberies de Scapin*, et *Le Tartuffe*, dont *L'Avare* et *Le Tartuffe*

⁴⁷¹ R. Bray, 1954, p. 190.

⁴⁷² Il s'agit de la forme traditionnelle : comédie en cinq actes et souvent en vers. "Elle a pour fonction de faire rire, mais elle dégage le ridicule de la peinture des mœurs et de l'analyse des caractères ; le ton y garde de la dignité ; l'obscénité et la scatologie en sont proscrites ; le comique de gestes et de mots y cède le pas à celui de situation et de caractères ; l'intrigue est soumise plus étroitement à la vraisemblance ; les caractères sont plus fouillés ; l'intérêt est accru par la mise en forme dramatique de débats où sont traitées des idées auxquelles l'actualité donne du relief". (Voir René Bray, 1954, p 252.) Le Tartuffe est une grande comédie.

⁴⁷³ Etant donné l'impossibilité d'accès à ce recueil, nous ne sommes pas en mesure de vérifier si toutes les pièces de Molière y sont traduites. Il s'agit de la publication en 1935 par l'Édition de la traduction de livres de Shanghai (上海图书编译馆, 《莫里哀全集》).

⁴⁷⁴ Il s'agit de Dong Ya Bing Fu (东亚病夫) pour *L'École des femmes* en 1927, Gao Zhenchang (高真常) pour *L'avare* en 1930, Tang Mingshi (唐鸣时) pour *Les Fourberies de Scapin* en 1933, Chen Gufu (陈古夫) et Zhao Shaohou (赵少候) pour *Le Tartuffe* en 1936 et en 1955.

qui ont été représentées dans plusieurs grands théâtres chinois. Puisque *Le Tartuffe* est la pièce la plus représentée sur la scène de la Comédie française, la maison de Molière, nous pensons justifié de la choisir comme une pièce représentative de la traduction théâtrale. Nous verrons maintenant concrètement, quels atouts la pièce du *Tartuffe* possède pour séduire le public chinois.

2. Le Tartuffe, un chef-d'œuvre classique français

Parmi les chefs-d'œuvre de Molière, *Le Tartuffe* est en quelque sorte, considéré comme une déclaration de guerre au parti dévot dont la puissance était considérable dans la société de son temps. Son combat n'est pas contre la religion, puisque la méchanceté et l'hypocrisie qu'incarne le personnage principal ne trouvent pas leur fondement dans la religion elle-même. Cependant, son combat n'est non plus contre un vice universel qu'est l'hypocrisie. "*Le Tartuffe est une pièce qui prend parti*"⁴⁷⁵, il nous semble donc impératif de connaître d'abord son enjeu politique pour pouvoir mieux comprendre les démarches du traducteur. Ensuite nous verrons la structure dramaturgique de la pièce et sa force comique, qui sont le centre des efforts du traducteur.

2.1 Le contexte politique

A l'époque de Louis XIV, des groupes religieux⁴⁷⁶ exercent un règne policier sur toute la société. Les directeurs de conscience, religieux ou laïques, répandus partout en France, tiennent un contrôle sévère d'ordre moral sur la vie quotidienne des gens. Il n'est pas rare de trouver ceux qui adhèrent à la dévotion sans vraie croyance, juste intéressés par les facilités dont ces directeurs peuvent bénéficier. L'hypocrisie est alors un phénomène plus ou moins courant dans cette communauté. Des excès ont été commis et connus.

Si dans la comédie, derrière un masque de dévot, Tartuffe arrive à prendre le pouvoir et à faire peur, c'est parce qu'il existe bel et bien des gens comme Orgon, ou sa mère Madame

⁴⁷⁵ G. Couton, 1971, p.868.

⁴⁷⁶ La Compagnie du Saint-Sacrement, fondée en 1627 et soutenue par la reine mère, groupant des religieux et de hauts dignitaires politiques, ainsi que d'autres groupements dévots mènent une œuvre quasi policière sur les mœurs de l'époque de Louis XIV.

Pernelle, riches bourgeois à la recherche aveugle d'une spiritualité moralisatrice et fanatisés par le dévot. En opposant Cléante à Tartuffe le "méchant homme"⁴⁷⁷, Molière exprime par son personnage préféré, le souhait d'une religion tournée vers la bienfaisance lucide, et il prône l'application de vertus comme la charité, le pardon et l'humilité. Si Molière ne s'oppose pas à la religion elle-même, c'est bien le pouvoir écrasant de l'Église dont souffre la société de son temps que Molière met en cause. Dans sa Préface, Molière nous dit clairement : "*si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés*"⁴⁷⁸. *Le Tartuffe* est ainsi une pièce qui veut dénoncer et instruire. En même temps il raille pour éveiller, comme dans beaucoup de ses autres comédies, tous ceux qui se laissent obséder par quelconque passion dérisoire.

L'enjeu politique de Molière était important quand il a créé cette comédie ; mais des siècles plus tard et à l'autre bout de la terre, *Le Tartuffe* ne peut avoir la même répercussion, le contexte social et politique étant complètement différent. En effet, la question de la "dévotion" est une notion floue pour les Chinois. La croyance religieuse pour de nombreux Chinois, malgré son existence réelle, est quelque chose de vague et d'incompréhensible.⁴⁷⁹ Puisque l'idéologie communiste prône l'athéisme, les religions sont implicitement considérées par beaucoup comme dépassées, opposées au progrès social. Dans ces conditions, la fausse dévotion de Tartuffe ne peut que susciter le dégoût, tandis qu'Orgon et sa mère épris du dévot paraissent extrêmement ridicules.

Ainsi cette pièce qui critique un personnage comme Tartuffe chez lequel se mélangent l'hypocrisie et la religion, convient à merveille à la pensée communiste⁴⁸⁰ ; et il est tout à fait conforme de montrer de petits personnages tels que Dorine qui inspire beaucoup de

⁴⁷⁷ Dans sa Préface, Molière souligne le caractère de Tartuffe : [...] il ne dit pas un mot, il ne fait pas une action, qui ne peigne aux spectateurs le caractère d'un méchant homme et ne fasse éclater celui du véritable homme de bien que je lui oppose. Préface du Tartuffe, annoté par J.-P. Caput, Paris, Librairie Larousse, édition 1971, p. 28.

⁴⁷⁸ Caput, 1971, p.28

⁴⁷⁹ Plusieurs croyances religieuses trouvent leurs fidèles en Chine : Bouddhisme, Taoïsme, Islam, Christianisme, et il existe aussi un tout petit nombre de croyants judaïques. Pendant la Révolution culturelle (1966-1976), la croyance religieuse a été fortement réprimée. Actuellement la Constitution chinoise garantit la liberté de croyance religieuse. Puisque le devoir de l'Éducation nationale est de transmettre les pensées communistes, de nombreux Chinois comme nous même n'ont aucune notion des croyances religieuses.

⁴⁸⁰ Il est vrai que le théâtre politisé n'est plus d'actualité, comme nous l'avons démontré dans la 1ère partie de notre thèse, on ne peut pourtant dire que le théâtre chinois d'aujourd'hui soit totalement libre. En fait, d'une part, peut-être sous une forme plus discrète qu'autrefois, le contrôle sur le plan idéologique existe toujours ; d'autre part, l'impact des années où la culture était fortement politisée n'a pas encore disparu de la tête des gens de théâtre.

sympathie, d'une part par sa franchise et son intelligence, d'autre part par le fait qu'elle n'est que simple domestique. Mettre en scène pour le public chinois *Le Tartuffe*, c'est "politiquement correct".

Néanmoins, selon la plupart de critiques chinoises, l'intervention décisive du roi comme dénouement de la pièce dévoile la limite de la création moliéresque qui est sans doute influencée par le soutien du roi à sa compagnie théâtrale, et constitue ainsi une tache, quoique mineure, pour le chef-d'œuvre.

2.2 L'analyse de la comédie en vue de la traduction

Nous faisons tout d'abord un bref résumé de la pièce pour faciliter la lecture de notre analyse ultérieure.

L'histoire se passe dans la maison du riche bourgeois Orgon. Avec le soutien de sa mère, Madame Pernelle, Orgon a introduit chez lui Tartuffe, personnage dont la dévotion ostensible l'a séduit. Face au comportement du nouveau venu, la famille se divise. Certains voient clairement ce qu'il est derrière son masque de dévot.

Cléante, le beau-frère d'Orgon, Damis, le fils et Dorine, la servante, tentent d'ouvrir les yeux du maître de maison. Orgon, face au groupe lucide, fait preuve de fulgurance tyrannique et d'arrogance. Ivre de son Tartuffe, Orgon commence à prendre des décisions dévastatrices pour sa famille.

Il demande brutalement à sa fille Mariane, fiancée déjà à Valère qu'elle aime, d'épouser Tartuffe. Dorine surgit pour empêcher ce dessein absurde ; faute de réussir, elle propose alors un plan pour démasquer Tartuffe : faire agir Elmire, la jeune femme d'Orgon, que Tartuffe tente de séduire.

Sous le masque d'une autorité rigoriste et prude, Tartuffe joue un jeu personnel et cache bien ses appétits sans limites. Sa technique est surtout infaillible devant Orgon. Le complot de Dorine a échoué. Non seulement Tartuffe n'est pas chassé de la maison, il obtient de plus tout d'Orgon : la promesse d'épouser sa fille Mariane, la donation entière de ses biens et même de vieux papiers politiquement compromettants.

Pour sauver la situation, Elmire convainc son mari d'assister à une scène où elle laisse l'imposteur donner libre cours à sa passion sensuelle. La déclaration ardente de Tartuffe a enfin réveillé Orgon caché sous la table.

Cependant Tartuffe utilise tout le pouvoir dont Orgon l'a investi et ordonne l'expulsion de la famille. Au moment où tout s'écroule, c'est finalement Tartuffe que l'on met en prison.

Le dénouement est heureux puisque le roi rend justice à la famille Orgon et Mariane finit par épouser Valère.

Molière est connu pour ses comédies, pour son génie comique ; pour traduire *Le Tartuffe*, il faut avant tout reproduire le comique de l'original. L'intrigue de la pièce ne semble pas très comique au premier abord. Le personnage de Tartuffe est repoussant, et suscite l'horreur et le dégoût chez le public ; le risque de malheur causé par les sottises d'Orgon est si imminent que le spectateur éprouve de la compassion et même de la colère. Alors est-ce qu'on rit devant cette comédie ? Et de quoi rit-on ?

2.2.1 Le comique de rôles

Il n'y a pas de place pour le doute : de nombreux éléments font rire et confirment le génie du grand comique. Certains rôles sont essentiels pour provoquer le rire : Madame Pernelle, Dorine, et Orgon. Mme Pernelle, malgré son peu de présence sur scène, est "*comique par son inadaptation foncière à l'existence. Elle est plus imaginaire encore que les personnages qui l'entourent.[...] Ce qui est gaieté naturelle lui paraît dissipation, la vivacité de la jeunesse est pour elle extravagance et la timidité devient à ses yeux hypocrisie*"⁴⁸¹. Dès qu'elle se présente sur scène, elle expose sa virulence sans retenue sur la conduite de tout le monde. Elle déforme la réalité et provoque le rire. On rit d'elle comme d'une maniaque, d'une vieille dame dépassée.

Orgon offre un exemple semblable de comique de caractère⁴⁸². Le spectateur rit plus de la dupe que du dupeur, car la dupe renie la réalité, rejette le bon sens et ne vit que dans son obsession. Le comportement d'Orgon ne mérite que la moquerie - l'exemple excellent qui nous tient à cœur est d'abord celui de l'interrogation pressée et répétée "*Et Tartuffe ?*" (Acte I, scène 4) lorsque la servante fait rapport sur la santé de la maîtresse de maison. Sinon la dupe mérite également le mépris quand il raconte sa satisfaction de l'enseignement de Tartuffe

⁴⁸¹ R. Bray, 1954, p. 289.

⁴⁸² Le caractère d'Orgon nous fait penser bien entendu à d'autres personnages moliéresques : Argan, le malade imaginaire ; Harpagon, l'avare ; ou Arnolphe, l'inventeur de l'école des femmes ; ou encore Monsieur Jourdain, le bourgeois gentilhomme, etc. Arrogants, autoritaires, et surtout obsédés, ils constituent toujours un obstacle au triomphe du bon sens, un danger pour leur entourage, et leur ridicule fait toujours rire le spectateur.

(Acte I, scène 5, vers 276-279) :

*Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien,
De toutes amitiés il détache mon âme,
Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
Que je m'en soucierais autant que de cela.*

Orgon est en quelque sorte un masque, car il est fixe, même son opinion qui n'évolue pas est exprimée par la répétition mécanique des mêmes termes, à peine variés par l'intonation. En face de lui, Dorine est l'antimasque, c'est une figure vivante, "*dans sa malignité, dans son dévouement à sa maîtresse, dans son hostilité à l'intrus, dans son parler populaire*"⁴⁸³. Dorine est un personnage qui anime la scène. La vivacité de son bon sens, la simplicité, la spontanéité de sa raillerie, et la franchise de son langage populaire font rire de joie le spectateur. C'est toujours en image qu'elle parle de l'entêtement d'Orgon à l'égard de Tartuffe (Acte I, scène 2, vers 189-194) :

*Il le choie, il l'embrasse ; et pour une maîtresse
On ne saurait, je pense, avoir plus de tendresse ;
A table, au plus haut bout il veut qu'il soit assis ;
Avec joie il l'y voit manger autant que six ;
Les bons morceaux de tout, il fait qu'on les lui cède ;
Et s'il vient à roter, il lui dit : "Dieu vous aide !"*

A travers ses observations directes, elle esquisse le portrait des deux protagonistes - le dupé bien ridicule devant un dupeur sans scrupule. La vivacité de Dorine affrontée au mécanisme d'Orgon ou à la rigidité de Tartuffe offre au spectateur des moments de gaieté et de satisfaction.

Le comique du personnage de Tartuffe se manifeste par le contraste entre ses portraits dessinés par différentes personnes. Après celle de Dorine, le spectateur reçoit une autre description de la part d'Orgon, et Tartuffe devient déjà ridicule avant de se montrer en personne (Acte I, scène 5, vers 285-310) :

*Il attirait les yeux de l'assemblée entière
Par l'ardeur dont au ciel il poussait sa prière ;
Il faisait des soupirs, de grands élancements,*

⁴⁸³ Les termes de "masque" et "antimasque" viennent de R. Bray, 1954.

Et baisait humblement la terre à tous moments ;

[...]

Ce gestus caricatural très comique entre en contradiction radicale avec l'homme gros mangeur dans la bouche de Dorine, et le spectateur, en découvrant la vraie face de Tartuffe, ne retient pas son rire.

L'effet comique est renforcé surtout lorsque l'imposteur apparaît en scène comme un modèle de pudeur et tend un mouchoir à Dorine pour qu'elle cache son sein, car "*cela fait venir de coupables pensées*"(Acte III, scène 2, vers 862). Et puis, le faux dévot va pourtant déclarer son amour à la femme d'Orgon, et même sans retenir des attouchements suspects. Le ridicule est évident et l'effet comique est assuré.

2.2.2 Le comique de situation

A l'appui de ces caractères comiques, Molière met en valeur le comique de situation. En effet, la situation conditionne l'action ; quand les situations sont comiques, il n'y a pas de place pour le sérieux. Ce genre de situation est très fréquent dans *Le Tartuffe* et porteur d'effets amusants.

Dans certaines scènes les situations peuvent être qualifiées de farce et suscitent beaucoup de rire. Par exemple, dans l'Acte II, scène 2, lorsqu'Orgon annonce à sa fille sa décision de la marier à Tartuffe, Dorine surgit pour renforcer la partie faible du conflit familial ; le rôle de Dorine ressemble à celui d'un clown : alors que Mariane, incapable de prononcer le désaccord, reste muette, Dorine interrompt Orgon à chaque phrase et raille chacune de ses expressions de sorte que celui-ci n'arrive pas à parler et menace de lui donner un soufflet. Aussi amusante est la scène des amoureux qui se boudent et se réconcilient avec l'aide de Dorine.

Le moment fort de la pièce est bien entendu la scène (Acte IV, scène 5) où Elmire tend un piège à Tartuffe pour démasquer l'imposteur sous les yeux de son mari. La situation est drôle puisque le spectateur voit Orgon caché sous la table alors que Tartuffe n'est pas au courant ; et surtout quand Elmire commence à tousser pour avertir son mari et puis à prononcer des mots adressés à Orgon, et que Tartuffe tombe dans le piège, l'effet comique est à son comble.

Nous avons évoqué, au chapitre sur le langage dramatique dans la première partie de notre thèse, l'influence de la situation sur les moyens verbaux. La pièce de Molière est d'autant plus comique qu'une fois la situation définie, ce sont les dialogues qui illustrent les

situations et qui montrent les caractères, c'est également ces dialogues qui amusent le spectateur et font rire. En fait, nous sommes d'accord avec Jacques Copeau, "*Cette efficacité (des œuvres de Molière) est propre à l'écriture théâtrale de Molière et aux moyens qu'elle met en œuvre.*"⁴⁸⁴

2.2.3 Les dialogues

L'écriture théâtrale de Molière, c'est essentiellement les dialogues, puisque l'auteur n'utilise pas beaucoup d'encre à la description du décor ou à l'indication du geste, et il n'y a même pas de monologue dans *Le Tartuffe*. Pour monter ce monde comique de Molière, tout se fait par les dialogues. Comment sont composés les dialogues de Molière, et pourquoi sont-ils efficaces⁴⁸⁵?

Les dialogues de Molière sont avant tout individualisés. En fait, l'auteur ne parle jamais lui-même dans ses pièces : il fait parler chacun des personnages différemment en fonction de la situation, de sa position et de son caractère. *Le Tartuffe* nous en fournit des exemples remarquables. D'abord le faux dévot a un langage spécifique, qui varie même selon qu'il est avec Elmire ou Orgon, et qui change complètement quand il est démasqué ; Orgon a un tout autre registre, qui n'a aucun point commun avec celui de Cléante ; le langage de Dorine est très direct, et toujours d'un ton railleur, à l'opposé de celui de Mariane. Du vocabulaire à la syntaxe, chaque personnage en a son propre emploi, et le spectateur ne le confond jamais.

Les dialogues de Molière, c'est aussi des rythmes multiples qui produisent une agréable sensation à la fois pour le comédien qui prononce et pour le public qui écoute. Les répliques peuvent être longues ou courtes, mais elles sont toutes efficaces⁴⁸⁶. Elles dessinent des portraits, expriment les sentiments, expliquent la raison ou bien montrent le conflit, etc.

Nous allons voir maintenant, à l'aide des exemples concrets, quelles sont les problématiques de la traduction d'une telle œuvre, et comment le traducteur chinois réussit à restituer le langage de Molière.

⁴⁸⁴ Jacques Copeau, *Molière*, Paris, NRF, 1976.

⁴⁸⁵ Pour les analyses des dialogues, nous avons trouvé nos références dans *Dialogue moliéresque ; étude stylistique et dramaturgique*, Gabriel Conesa, 1983.

⁴⁸⁶ Référons nous au chapitre sur le langage dramatique, 1ère partie de la présente thèse.

3. Les problèmes théoriques de la traduction du *Tartuffe*

Par ce développement sur les "problèmes théoriques", nous voudrions, à travers l'étude de la traduction du *Tartuffe*, recenser les problèmes que le traducteur rencontre lors de la traduction d'une comédie classique. En analysant le traitement qu'apporte Li Jianwu dans son exercice, nous essayerons de théoriser, ou du moins de présenter quelques éléments de réflexion théorique sur la traduction de cette catégorie d'œuvres théâtrales.

Pour commencer, il nous semble obligatoire d'insister sur le fait que Molière vit au XVII^e siècle, et que la langue française de l'époque est différente de celle d'aujourd'hui. Cela soulève des problèmes divers à la traduction : faut-il utiliser une langue chinoise de la même époque historique, et comment traiter le vocabulaire vieilli de la pièce moliéresque ?

Mais ce qui n'est plus actuel n'est pas seulement la langue, mais aussi la forme du texte théâtral. Molière écrit des textes en vers que ne pratique plus le théâtre moderne français, et le théâtre moderne chinois n'utilise pas non plus cette forme, alors faut-il traduire en vers ou en prose ?

Par ailleurs, les répliques dans la pièce du *Tartuffe* ont parfois une longueur considérable qui n'existe pas dans le théâtre moderne chinois, ce qui demande un traitement particulier de la part du traducteur. Quelle démarche faut-il adopter ?

Enfin, comme le langage individualisé est une des qualités les plus en vue des textes de Molière, nous regarderons si la traduction arrive à rendre vivants les caractères différents des personnages en leur prêtant chacun sa langue.

3.1 La traduction de textes non contemporains

Dans le troisième chapitre de la deuxième partie de notre thèse, nous avons abordé la question du temps au théâtre. En effet, s'agissant de la traduction des œuvres anciennes, l'époque de l'original et celle de la traduction sont séparés par des siècles. Faut-il traduire un texte ancien dans une langue ancienne afin de montrer la distance temporelle ?

3.1.1 Actualiser la langue

L'époque de Molière correspond aux premières décennies de la Dynastie des Qing (1644-1911), où la langue parlée est assez proche de la langue parlée d'aujourd'hui, mais la

langue écrite suit toujours strictement les règles du chinois littéraire ancien⁴⁸⁷. Au théâtre de cette époque, la partie lyrique est majoritaire et se soumet aux règles conventionnelles, tandis que les dialogues sont en chinois parlé⁴⁸⁸.

Nous pouvons bien sûr imaginer librement les personnages du *Tartuffe* parlant en chinois ancien : Tartuffe et Cléante en langue écrite, Orgon et Dorine en langue parlée, etc. Mais, à notre connaissance, aucune tentative n'a été faite de traduire des pièces de théâtre étrangères anciennes dans une langue chinoise contemporaine à son original. En examinant l'histoire de la traduction en Chine⁴⁸⁹, il ne nous est pas difficile de comprendre ce phénomène : depuis le début du XXe siècle, la traduction s'inscrit dans le mouvement de réforme linguistique qui a pour but de donner à toute la population l'accès à la langue écrite, et qui a pour résultat d'abandonner totalement l'usage du chinois littéraire ancien. Ainsi se donnant l'objectif d'introduire la littérature et la culture étrangères aux Chinois, les traductions se font-elles toujours dans une langue actuelle, proche du public.

Par ailleurs, des pratiques expérimentales du milieu théâtral ont porté certaines pièces étrangères sur la scène du théâtre traditionnel chinois⁴⁹⁰. Il s'agit alors d'une transposition culturelle et de l'adaptation purement théâtrale dont s'éloigne le travail du traducteur. Ce dernier vise en fait, dans son approche traduisante, la scène du théâtre moderne chinois (dit en chinois "théâtre parlé"), né dans la matrice du théâtre occidental aristotélien, qui adopte un style de jeu réaliste pour lequel une langue actualisée est nécessaire⁴⁹¹.

Dans cette optique, non seulement la langue, mais aussi la forme du texte est à actualiser. Car les dialogues du théâtre moderne chinois, pour ressembler à la vie réelle, sont en général en prose, et le recours au vers n'existe que pour rechercher certains effets spécifiques. Ainsi un texte en prose paraît-il naturel dans la bouche du comédien, et facilitera de beaucoup la réception du public. D'ailleurs l'efficacité de l'œuvre de Molière ne repose pas sur

⁴⁸⁷ A cette époque, la langue parlée commence à être utilisée dans les romans : sa grammaire est très proche de celle du chinois parlé d'aujourd'hui, mais si cette langue nous est compréhensible, elle présente tout de même des différences majeures au niveau lexicale. A côté des romans, tous les autres genres écrits sont exclusivement rédigés en chinois littéraire ancien. En fait, le chinois littéraire ancien (文言文) utilisé au 17ème siècle est quasi identique à celui du 9ème siècle, et seuls les spécialistes peuvent faire la différence.

⁴⁸⁸ Voir le chapitre 3 de la première partie de notre thèse.

⁴⁸⁹ Voir le chapitre 1 de la deuxième partie de notre thèse.

⁴⁹⁰ Zhang Ning raconte l'aventure chinoise de " *Macbeth* " de Shakespeare sous la forme de l'opéra " Kunqu " (une variété de l'Opéra chinois). Voir Zhang Ning, 1998, op. cit.

⁴⁹¹ Les deux traductions du *Tartuffe* adoptent toutes une langue actuelle et la forme en prose. En fait, même si, plus tard nous donnerons la conclusion que la traduction de Zhao convient moins bien à la représentation sur scène, nous sommes consciente que Zhao a pris la scène en considération dans sa démarche.

le choix des vers pour *Le Tartuffe*, puisque d'autres grandes pièces peuvent être en prose, par exemple *Dom Juan*.

Si la langue et la forme textuelle actualisées sont nécessaires pour entretenir le contact direct avec le public, le monde du *Tartuffe* est tout de même ancien. Comment le traducteur nous fait-il comprendre qu'il s'agit du temps de Louis XIV ?

3.1.2 Les termes vieillis et la trace du temps

Pour un lecteur ou un spectateur français ordinaire d'aujourd'hui, le texte de Molière, avec de nombreux mots et expressions vieillis dont il ignore la signification, n'est pas toujours facile à comprendre. La traduction, en actualisant la langue, réduit cette distance temporelle et éclaire des points obscurs.

Nous avons cité, dans la partie précédente, l'exemple de l'expression ancienne "*je suis votre valet*" (Acte I, scène 5, vers 409). Dans la traduction de Li Jianwu, nous trouvons le mot "失陪"(littéralement : ne plus être en votre compagnie) qui est tout à fait une expression courante. Le mot vieilli comme "pendard" (Acte III, scène 4, vers 1109) est rendu par un mot injurieux courant "死鬼"(littéralement : spectre mort).

Si nous ne contestons pas la clarté et la fluidité de la traduction, nous pourrions quand même réclamer la reconnaissance de l'empreinte classique de l'œuvre. Nous verrons que d'autres termes vieillis sont traités différemment, ce qui nous laisse apercevoir la trace de l'époque de l'œuvre.

Compte tenu de l'absence d'histoire commune entre la France et la Chine, les titres anciens tels que "*gentilhomme*" ou "*huissier à verge*" n'ont pas leur correspondant en chinois. Pour traduire le terme de "*gentilhomme*", le traducteur choisit de l'explicitier avec le mot "贵人" qui signifie "quelqu'un de noble". En fait, la notion de "noble" ou d'"aristocrate" est connue du public chinois grâce à de nombreuses traductions de la littérature européenne, et elle renvoie facilement à la royauté occidentale de jadis.

Quant à l'"*huissier à verge*", il est effectivement impossible de trouver un terme concis qui puisse expliquer qu'une "*baguette était l'insigne de cette fonction*"⁴⁹² ; ainsi le traducteur

⁴⁹² Voir la note explicative, Caput, 1971, p. 126.

a tout simplement employé le terme de "承发吏" qui désigne l'agent d'anciens régimes administratifs et judiciaires⁴⁹³ dont la fonction est similaire à celle de l'huissier français. Ce terme n'est pas courant, mais si le public ne connaît pas la fonction exacte, il saisit sans retard qu'il s'agit d'un agent de l'État d'une époque lointaine, car le dernier caractère composant le terme "吏" signifie agent administratif ou fonctionnaire de niveau bas du passé. La trace du temps est alors évidente.

D'autres mots vieillis méritent aussi notre attention. L'exemple du traitement de l'appellation "mamie" montre une autre problématique. "Mamie" est la forme diminutive de "mon amie", qu'emploient Orgon et sa mère pour appeler Dorine (Acte I, scène 1, vers 13, et acte II, scène 2, vers 458). D'après la note du bas de page du texte français dans une édition scolaire⁴⁹⁴, c'est une forme familière de l'époque pour parler aux servantes, et non pas une appellation propre à quelque personnage, elle ne doit donc pas attirer une attention particulière de la part du public du temps de Molière. Ce qui explique notre désaccord avec le traducteur qui adopte un traitement littéral : "我的朋友 (mon amie)" qui paraît étrange d'autant plus que les autres appellations entre les membres de famille sont conformes à l'usage chinois et donc facilitent le repérage des relations entre les personnages. Il est clair que le comédien et le lecteur peuvent se référer à la note du traducteur pour connaître l'usage du temps classique, et que le spectateur arrive toujours, plus tard peut-être, à comprendre le statut de Dorine, en se référant au costume et au jeu des comédiens. Nous supposons que le traducteur veut probablement souligner, par cette traduction, la coutume spécifique en France du XVII^e siècle, cependant "我的朋友 (mon amie)" ne semble pas pouvoir rendre compte de l'ancienneté du terme original et l'étrangeté de la traduction détourne inévitablement l'attention du public et affecte la qualité de sa compréhension. A notre avis, il serait préférable de l'appeler de son prénom "Dorine" pour favoriser la fluidité du dialogue.

Après l'analyse de la façon dont le traducteur traite le vocabulaire vieilli du texte moliéresque, nous nous apercevons de l'approche flexible et méthodique du traducteur. En fait, quand les expressions anciennes renvoient à une réalité existante (c'est le cas de "je suis votre valet" ou "pendard"), il les rend par des expressions actuelles ; et lorsque les termes

⁴⁹³ Il s'agit des régimes entre XIV^e-XIX^e siècles et le début du XX^e siècle (les dynasties des Ming et Qing, et les premières années de la République).

⁴⁹⁴ Caput, 1971. P. 34.

vieillis désignent des choses du passé ("gentilhomme" ou "huissier à verge"), il cherche à montrer la marque de jadis. Le cas de "mamie" pourrait se ranger dans la première catégorie, puisque même si les statuts de maître ou de domestique n'existent plus aujourd'hui, le rapport humain tel que celui entre Dorine et Orgon n'est pas disparu, on peut donc se référer à la situation équivalente du présent et trouver la solution convenable.

3.2 Faciliter le jeu du comédien et la réception du public

3.2.1 Rendre claires les répliques longues⁴⁹⁵

Les répliques longues, fréquentes dans le théâtre classique, sont un signe de l'artifice de la scène. Manquant d'alternance entre les rôles, le maintien prolongé de la parole par une personne risque de lasser le spectateur et de provoquer un gêne ou des moments d'inattention. Or, en apportant un grand soin à la conception, Molière compose des répliques longues dont la clarté et le dynamisme font que la longueur devient une nécessité pour brosser des portraits, ou pour exprimer des sentiments.

Li Jianwu, en se basant sur de solides analyses dramaturgiques, trouve le mouvement qui trace l'organisation de répliques longues, crée des équivalences suivant la structure et l'articulation du texte original. A l'aide d'exemples, nous pouvons voir comment sa traduction restitue le sens des répliques, et conserve leur efficacité.

Dans *Le Tartuffe*, les portraits du héros imposteur faits par différents personnages avant son apparition suscitent une attente impatiente du héros chez le spectateur, et en même temps donnent la clef au public qui saura ensuite appréhender pleinement l'entrée de Tartuffe en scène. Par exemple, la très longue tirade d'Orgon devant Cléante peint des comportements de Tartuffe (Acte I, scène 5, vers 281-310)⁴⁹⁶ :

Original	Traduction littérale du texte chinois
----------	---------------------------------------

⁴⁹⁵ Nous pensons qu'il est important de souligner les problématiques des répliques longues, car le public chinois n'a pas l'habitude de les entendre : les longues tirades dans le théâtre traditionnel sont toujours chantées, et le public fait moins d'attention à ce qui est chanté qu'à la technique de chant de l'acteur ; le théâtre moderne chinois, voulant être réaliste et proche de la vie quotidienne, recourt très peu à ce genre de répliques.

⁴⁹⁶ Pour les quelques très longues tirades citées en exemple, nous choisissons, pour faciliter la lecture de nos lecteurs non-sinophones, de mettre en comparaison l'original et la traduction littérale en français du texte chinois, en faisant correspondre les unités de sens que nous expliquons par la suite. Le texte chinois du traducteur est donné après le tableau de comparaison.

<p><i>Ah ! si vous aviez vu comme j'en fis rencontre,</i></p> <p><i>Vous auriez pris pour lui l'amitié que je montre.</i></p> <p><i>Chaque jour à l'église il venait, d'un air doux,</i></p> <p><i>Tout vis-à-vis de moi se mettre à deux genoux.</i></p> <p><i>Il attirait les yeux de l'assemblée entière Par l'ardeur dont au ciel il poussait sa prière ;</i></p> <p><i>Il faisait des soupirs, de grands élancements,</i></p> <p><i>Et baisait humblement la terre à tous moments ;</i></p> <p><i>Et, lorsque je sortais, il me devançait vite</i></p> <p><i>Pour m'aller à la porte offrir de l'eau bénite.</i></p> <p><i>Instruit par son garçon, qui dans tout l'imitait, Et de son indigence et ce qu'il était,</i></p> <p><i>Je lui faisais des dons ; mais avec modestie,</i></p> <p><i>Il me voulait toujours en rendre une partie.</i></p> <p><i>"C'est trop, me disait-il, c'est trop de la moitié.</i></p> <p><i>Je ne mérite pas de vous faire pitié."</i></p> <p><i>Et, quand je refusais de le vouloir reprendre,</i></p> <p><i>Aux pauvres, à mes yeux, il allait le répandre.</i></p>	<p>Ah ! Si tu voyais comment je l'avais rencontré, ma sympathie pour lui, tu l'aurais de même.</p> <p>Il venait tous les jours à l'église, un air très gentil, à genoux, je le voyais de face. Il était concentré, il priait Dieu, il attirait le regard de toute l'église ; il soupirait, il était ému, tout le temps, il se baissait pour embrasser la terre ; quand je sortais de l'église, il me précédait, m'offrait de l'eau bénite.</p> <p>Son serviteur l'imitait dans toute chose, et j'ai appris de ce serviteur sur sa pauvreté et sa qualité ; je lui donnais de l'argent ; et il me disait : "c'est trop, même la moitié est trop ; je ne mérite pas cette compassion." Il voyait que je ne voulais pas reprendre, et donc devant moi, il distribuait l'argent aux pauvres.</p> <p>Enfin, Dieu me l'a fait accueillir chez moi, et c'est le début de l'amélioration dans toute affaire chez moi. Je vois qu'il blâme tout, même à ma femme, pour défendre mon honneur, il prête beaucoup d'attention ; il m'avertit que certains lui lance des regards coquets, et sa jalousie, est six fois plus importante que la mienne.</p> <p>Mais bon, tu ne peux jamais imaginer comment il est pieux : s'il commet une</p>
---	---

<p><i>Enfin le ciel chez moi me le fit retirer, Et, depuis ce temps-là, tout semble y prosperer.</i></p> <p><i>Je vois qu'il reprend tout, et qu'à ma femme même</i></p> <p><i>Il prend, pour mon honneur, un intérêt extrême ;</i></p> <p><i>Il m'avertit des gens qui lui font les yeux doux,</i></p> <p><i>Et plus que moi six fois il s'en montre jaloux.</i></p> <p><i>Mais vous ne croiriez point jusqu'où monte son zèle ;</i></p> <p><i>Il s'impute à péché la moindre bagatelle ;</i></p> <p><i>Un rien presque suffit pour le scandaliser,</i></p> <p><i>Jusque-là qu'il se vint l'autre jour accuser</i></p> <p><i>D'avoir pris une puce, en faisant sa prière,</i></p> <p><i>Et de l'avoir tuée avec trop de colère.</i></p>	<p>petite erreur, c'est déjà un crime pour lui ; une petite chose sans importance peut le mettre en colère ; la situation peut même aller très loin : un jour récemment, pendant la prière, il a attrapé une puce, et à cause de la colère, il l'a tuée ; après il s'est beaucoup culpabilisé.</p>
--	--

La traduction de Li (p.194-195) : 哈！你要是看见我怎么样遇到他的话，我对他的好感，你也会有的。他每天来到教堂，一副和善模样，双膝跪倒，正好就在我对面。他专心致志，祷告上天，吸引全堂的人都在看他；他叹气，内心激动，他时时刻刻，卑躬屈节，亲着土地；我走出教堂的时候，他赶到前头，在门口向我献上圣水。他的听差样样儿学他，我从听差那儿晓得了他的贫寒和他的人品；我送他钱；他对我讲：“这太多啦，一半儿都嫌太多；我不值得你这样可怜。”他见我执意不肯收回，就当着我的面，把钱散给了穷人。最后，上天叫我把他接进家来，从这时候起，家里样样事都象有了起色。我看见他什么事也责备，就是我太太，为了我的荣誉，他也十分关怀；

他警告我，有些人对她使眉眼，那副醋意，似乎比我要大六倍。可是你决想不到他虔诚到了什么地步：他干错一点点小事，他都说成犯了大罪；一件事看起来并无所谓，他也会大发雷霆；甚至于到了这种情况：新近有一天，他做祷告的时候，捉住一个跳蚤，因为太生气，把它弄死了，他直怪自己不应该。

Dans le texte original, le début de la tirade est sans ambiguïté, qui annonce clairement le thème ; la démonstration des comportements est en mouvement, sans cliché statique. Ce portrait de Tartuffe apporte également des informations relatives à celui qui le brosse, car il est personnalisé, et porte des marques de son auteur : ici il s'agit d'Orgon, l'admirateur de Tartuffe. A chaque phrase le spectateur acquiert de nouvelles informations, et est incité à apprendre la suite. L'efficacité de la tirade est remarquable.

Les répliques longues sont difficiles à traduire. Un petit manque de clarté risquerait de rendre difficiles la compréhension et le suivi du public. Le texte étant en vers, les phrases sont souvent longues et découpées en plusieurs vers, il est donc impossible de suivre une approche littérale. Il faut plutôt trouver des unités de sens au niveau desquelles l'équivalence pourra s'établir ; plus concrètement, le traducteur doit réorganiser le texte autour des idées conductrices de la réplique. Ici les informations imagées qu'apporte la tirade originale sont scrupuleusement rendues dans la traduction, et l'admiration d'Orgon à travers ce qu'il raconte est manifeste. Le vocabulaire simple et les phrases découpées en très courtes séquences font que la réplique est facile à suivre, et en même temps laisse voir le caractère d'Orgon, qui n'est pas un homme de réflexion, et qui se fie à la simple apparence. On peut dire que le jeu du personnage est identique à l'original grâce à l'équivalence du texte.

En comparant la traduction avec la tirade originale, nous voyons que non seulement nous ne repérons que peu de correspondances au niveau de mots, mais que l'organisation de phrases est aussi assez différente de celle de l'original. Effectivement, cette réplique longue d'Orgon en chinois ne risque pas d'ennuyer le public, pour qui Li Jianwu dessine le portrait authentique de Tartuffe autour de ces quatre points principaux : l'apparence que Tartuffe montre à l'église, le refus et la distribution de l'argent, la sévérité à l'égard de la famille d'Orgon, et sa piété extrême.

Un autre exemple de tirade longue appuiera davantage notre démonstration. Tartuffe prononce aussi des discours longs non pas pour esquisser des portraits, mais pour exprimer ses sentiments. Sa déclaration d'amour à Elmire mérite bien une attention particulière (Acte III, scène 3, vers 966-1000).

Original	Traduction littérale en français du texte chinois
<p><i>Ah ! Pour être dévot, je n'en suis pas moins homme ;</i></p> <p><i>Et lorsqu'on vient à voir vos célestes appas,</i></p> <p><i>Un cœur se laisse prendre et ne raisonne pas.</i></p> <p><i>Je sais qu'un tel discours de moi paraît étrange ;</i></p> <p><i>Mais, madame, après tout, je ne suis pas un ange,</i></p> <p><i>Et, si vous condamnez l'aveu que je vous fais,</i></p> <p><i>Vous devez vous en prendre à vos charmants attraits.</i></p> <p><i>Dès que j'en vis briller la splendeur plus qu'humaine,</i></p> <p><i>De mon intérieur vous fûtes souveraine.</i></p> <p><i>De vos regards divins l'ineffable douceur</i></p> <p><i>Força la résistance où s'obstinaient mon cœur ;</i></p> <p><i>Elle surmonta tout, jeûnes, prières, larmes,</i></p> <p><i>Et tourna tous mes vœux du côté de</i></p>	<p>Ah ! Je suis homme de croyance, mais un homme ; à la vue de votre beauté céleste, j'ai le cœur qui se laisse prendre, sans pouvoir résister, et je n'arrive plus à raisonner.</p> <p>Je sais que mon propos paraît inapproprié, mais enfin, Madame, je ne suis pas un dieu⁴⁹⁸. Si vous me reprochez de vous parler d'amour, vous devez vous plaindre de votre charme.</p> <p>Dès que j'ai vu votre splendeur sans pair au monde, vous êtes devenue la souveraine de mon cœur ; j'ai essayé de résister, mais vos beaux yeux, projettent une lumière divine, qui détruit la résistance, qui vainc les jeûnes, les prières, les larmes, et tous mes efforts ; vos charmes absorbent tout mon cœur.</p> <p>Mes yeux et mes soupirs vous ont dénoncé mille fois ma pensée, mais aujourd'hui je me sers de ma voix pour vous la rapporter. Si vous éprouvez un peu de compassion pour la peine de votre</p>

⁴⁹⁷ Nous faisons économie de certaines répliques qui nous semblent pas très importantes.

⁴⁹⁸ Si l'on compare en détail la traduction avec l'original, on remarque qu'au lieu d'utiliser le mot "ange", le traducteur emploie le mot "dieu". En effet, le mot "ange" existe en chinois, mais pour le public chinois, il ne représente que l'image concrète de l'enfant aux ailes figurant dans les peintures chrétiennes, qui ne conviendrait pas à la métaphore de Tartuffe. Alors que "dieu" en chinois paraît plus naturel dans le contexte.

<p><i>vos charmes.</i></p> <p><i>Mes yeux et mes soupirs vous l'ont dit mille fois,</i></p> <p><i>Et pour mieux m'expliquer j'emploie ici la voix.</i></p> <p><i>Que si vous contemplez d'une âme un peu bénigne</i></p> <p><i>Les tribulations de votre esclave indigne,</i></p> <p><i>S'il faut que vos bontés veuillent me consoler</i></p> <p><i>Et jusqu'à mon néant daignent se ravaler,</i></p> <p><i>J'aurai toujours pour vous, ô suave merveille,</i></p> <p><i>Une dévotion à nulle autre pareille.</i></p> <p><i>Votre honneur avec moi ne court point de hasard</i></p> <p><i>Et n'a nulle disgrâce à craindre de ma part.</i></p> <p><i>[...] ⁴⁹⁷</i></p> <p><i>Mais les gens comme nous brûlent d'un feu discret,</i></p> <p><i>Avec qui pour toujours on est sûr du secret.</i></p> <p><i>Le soin que nous prenons de notre renommée</i></p> <p><i>Répond de toute chose à la personne aimée,</i></p> <p><i>Et c'est en nous qu'on trouve, acceptant notre cœur,</i></p> <p><i>De l'amour sans scandale et du plaisir sans peur.</i></p>	<p>esclave indigne, et voulez de vos bontés, le consoler et lui laisser une moindre faveur, ô, la merveilleuse beauté délicieuse, je vais vous vénérer pour toujours, et vous montrer une dévotion sans pareille.</p> <p>Avec moi, votre honneur ne sera pas risqué, et vous n'aurez besoin de craindre aucune humiliation de ma part. [...]</p> <p>Mais les gens comme nous sont prudents quand nous parlons d'amour, et gardent toujours le secret, les femmes peuvent se rassurer. Nous prenons soin de notre réputation, ce qui est la meilleure garantie pour les femmes aimées ; en acceptant notre cœur, elles peuvent trouver en nous, de l'amour sans faire de scandale, et du plaisir sans avoir peur.</p>
---	--

Traduction de Li (p. 223) : 哎呀！我是信士，却也是人；我看见您的仙姿妙容，心荡神驰，不能自持，也就无从检点了。我知道我说这话，未免不伦不类，可是说到最后，夫人，我不是神仙。您要是怪我不该同您谈情说爱，就该责备自己貌美迷人才是。我一看见您这光彩奕奕的绝世仙姿，您就成了我内心的主宰；我未尝不想抗拒，可是您水汪汪的眼睛，投出一道明媚的神光，摧毁抗拒，战胜斋戒、祷告、眼泪、一切我的努力，您的魅力吸去我全部的愿心。我的眼睛和我的呻吟有一千回向您说破我的心事，如今我借重声音再把我的情况向您交代。您对您这不称职的奴才的苦难稍有恻隐之心，愿意慈悲为怀，加以安慰，俯就微末，哦！秀色可餐的奇迹，我将永远供奉您，虔心礼拜，没有第二个人可以相比。跟我在一起，您的名声决无挂碍，您也不必害怕从我这方面受到任何羞辱。[.....]不过象我们这样的人，谈爱小心谨慎，永远严守秘密，女方大可放心。我们爱惜名声，对所爱的女子先是最好的保证，所以接受我们的心，她们就能从我们这边，得到爱情而不惹事生非，得到欢乐，也不必害怕。

En dehors de son contexte affectif sans tenir compte du dégoût que l'on peut ressentir à l'égard du personnage, la première partie de cette tirade est poétique et galante. La louange sur la beauté d'Elmire et l'expression des sentiments d'amour sont impressionnantes. Sous la plume de Molière, Tartuffe est un personnage habile dans l'utilisation de la parole et bon calculateur qui sait concevoir des discours structurés ; ainsi l'articulation de cette tirade est-elle nette et se présente en quatre arguments : - je suis un homme, et c'est votre beauté qui est cause de cet amour ; - j'ai essayé en vain de résister ; - je vous promets une adoration sans pareille ; - notre liaison restera secrète. Si les trois premiers arguments sont en volume presque égal, Tartuffe insiste longuement sur le dernier qui, pour lui, doit être la garantie ultime contre la réticence d'Elmire.

De nouveau, le traducteur crée l'équivalence à chaque argument de Tartuffe, et reconstitue ainsi exactement l'argumentation de Tartuffe et révèle l'état d'esprit du personnage. L'enchaînement des quatre arguments est fluide et fait de la réplique un ensemble harmonieux. Le style est recherché, le ton est ferme, ce qui laisse entendre la vraie passion sensuelle du faux dévot. L'emploi des expressions littéraires mélangées de termes religieux est remarquable, et montre l'habileté verbale de l'imposteur : les nombreux idiomes à quatre

caractères⁴⁹⁹ ainsi que des mots peu courants du langage parlé marquent une recherche particulière de vocabulaire : "心荡神驰", "光彩奕奕", "绝世仙姿", "俯就微末", "秀色可餐", ou "主宰", "苦难", "恻隐" et "挂碍" ; n'oubliant pas son métier de dévot, Tartuffe ponctue son discours de termes religieux⁵⁰⁰ : "神光", "斋戒", "祷告", "慈悲为怀", "供奉", "虔心礼拜", ce qui renforce l'artifice de ce personnage. Effectivement l'artifice est sans doute l'enseigne de l'imposteur, car hormis le vocabulaire recherché, les phrases de Tartuffe sont plus longues et la syntaxe plus compliquée que celles des autres personnages.

Il est clair que le traducteur, visant la future représentation, réalise sa traduction sur de solides analyses dramaturgiques, et retrouve le mouvement qui ponctue les longues répliques de Tartuffe. Malgré la longueur de la tirade, le spectateur n'a pas de difficulté pour suivre et reste intéressé par ce qui se passe en scène.

A travers ces exemples de répliques longues, nous avons vu que le traducteur insiste sur la clarté qui illumine les répliques de Molière malgré leur longueur. En réorganisant le texte selon les unités de sens, et choisissant une syntaxe simple, Li Jianwu recrée le mouvement qui anime les longues tirades, et rend celles-ci fluides et faciles à prononcer et à suivre.

3.2.2 Préserver le naturel et les effets des répliques courtes

Molière, de par sa plume de génie, donne de la clarté et du dynamisme à ses longues tirades dans lesquelles certains éléments sont comiques ; pourtant les effets comiques sont plus nombreux et plus nets dans les répliques courtes du *Tartuffe*. Ressemblant davantage aux conversations courantes, les répliques courtes ont plus de naturel ; et la fréquence des échanges de parole qui donne constamment du mouvement et du rythme à la scène, permet des jeux de scène divertissants. Or, pour une traduction, si l'on peut craindre que les répliques longues soient ennuyeuses aux oreilles du spectateur, nous devons également veiller que les répliques courtes ne tombent pas dans la banalité du langage courant de notre quotidien.

L'échange de répliques courtes entre Orgon et Dorine permet de nombreux jeux de

⁴⁹⁹ Appelés "成语 (cheng yu)", ces idiomes formés selon des événements historiques ont souvent perdu leur sens premier. L'usage de certains des idiomes devient familier, mais en général leur emploi marque une attention recherchée en expression, et manque de spontanéité.

⁵⁰⁰ Nous reparlerons du vocabulaire religieux quand nous aborderons le langage de Tartuffe.

scène et effets comiques. Dans l'acte II, quand Orgon annonce à sa fille Mariane sa décision de la marier à Tartuffe, Dorine surgit dans la scène 2 pour essayer d'empêcher ce dessein absurde. Molière présente une grappe de répliques que Dorine prononce pour contredire Orgon : la scène est très comique (Acte II, scène 2, vers 536-552).

Orgon : (à Mariane)[...]Et vous ferez de lui tout ce que vous voudrez.

奥尔贡：…你要他怎么样，他就怎么样，…⁵⁰¹ (*Il sera tout ce que tu voudras [...]*)⁵⁰²

Dorine : Elle ? Elle n'en fera qu'un sot, je vous assure.

道丽娜：她吗？您放心吧，她会叫他当王八的。(Elle ? Rassurez-vous, elle le fera devenir cocu.)

Orgon : Ouais ! Quel discours !

奥尔贡：嗜！什么话！（Hai⁵⁰³ ! Quel discours ?)

Dorine : Je dis qu'il en a l'encolure,

Et que son ascendant, monsieur, l'emportera

Sur toute la vertu que votre fille aura.

道丽娜：我说，他才象呐，就算您女儿谨守妇道吧，也挡不住他的王八命。(Je dis, qu'il a vraiment l'air ! Même si votre fille respecte bien la vertu féminine, ça ne changera rien de son destin de cocu.)

Orgon : Cessez de m'interrompre, et songez à vous taire,

Sans mettre votre nez où vous n'avez que faire.

奥尔贡：不要打断我的话，不许开口，不和你相干的事，用不着插嘴。(Ne m'interromps pas, n'ouvre pas ta bouche, pour les choses qui ne te regardent pas, tu n'as pas besoin de parler.)

⁵⁰¹ Traduction de Li, op. cit., pp. 204-205.

⁵⁰² Nous présentons ici, comme pour les répliques longues, d'abord la réplique en français, puis la traduction en chinois, et enfin entre parenthèses la traduction littérale du texte chinois.

⁵⁰³"嗜" se prononce " hai ", mot accessoire utilisé pour marquer une exclamation.

Dorine : Je n'en parle, monsieur, que pour votre intérêt.

(Elle l'interrompt toujours au moment qu'il se retourne pour parler à sa fille.)

道丽娜：老爷，我说话只是为了您好。(Monsieur, je ne parle que pour votre bien.)

[每逢他转过身子要同女儿说话的时候，她总打断他。] (Elle l'interrompt chaque fois quand il se retourne pour parler à sa fille.)

Orgon : C'est prendre trop de soin ; taisez-vous, s'il vous plaît.

奥尔贡：用不着你太献殷勤：请啦，住口。(Tu n'as pas besoin d'être trop gentille ; s'il te plaît, tais-toi.)

Dorine : Si l'on ne vous aimait ...

道丽娜：万一人家爱护您……(Si jamais on vous aimait...)

Orgon : Je ne veux pas qu'on m'aime.

奥尔贡：我不希罕。(Je m'en fiche.)

Dorine : Et je veux vous aimer, monsieur, malgré vous-même.

道丽娜：我要爱护您嘛，老爷，不管您希罕不希罕。(Mais je veux vous aimer, monsieur, que vous vous en fichiez ou pas.)

Orgon : Ah !

奥尔贡：啊！(Ah !)

Dorine : Votre honneur m'est cher, et je ne puis souffrir

Qu'aux brocards d'un chacun vous alliez vous offrir.

道丽娜：我爱惜您的名声，个个人耻笑您，我看不下去。(Je ménage votre honneur, et si tout le monde se moque de vous, je ne peux pas supporter.)

Orgon : Vous ne vous taisez point ?

奥尔贡：你住不住口？(Tu te tais ou pas ?)

Dorine : C'est une conscience

Que de vous laisser faire une telle alliance.

道丽娜：由着您乱定亲事，我良心过不去。(Si je vous laisse faire une alliance n'importe comment, je n'aurai pas la conscience tranquille.)

Orgon : Te tairas-tu, serpent, dont les traits effrontés ...

奥尔贡：不要脸的东西，你住不住口？(Truc sans honte, te tairas-tu ?)

Dorine : Ah ! vous êtes dévot, et vous vous emportez !

道丽娜：您是信士，也发脾气？(Ah ! vous êtes homme de croyance, et vous vous mettez aussi en colère ?)

Orgon : Oui, ma bile s'échauffe à toutes ces fadaïses,

Et tout résolument je veux que tu te taises.

奥尔贡：是呀，听了这些蠢话，我就肝火上升。我一定让你住口。(Oui, en entendant ces paroles idiotes, mon foie s'enflamme. Je veux absolument que tu te taises.)

Dorine : Soit. Mais, ne disant mot, je n'en pense pas moins.

道丽娜：好吧。可是不说话，我不见得就不想。(D'accord. Mais ne parlant pas, ça ne veut pas dire que je n'y pense pas.)

Par rapport aux répliques longues, nous avons l'impression que les répliques courtes sont plus faciles à traduire puisque l'unité de sens s'identifie à une réplique ou à un couple de répliques, elle est alors plus perceptible. Cependant la subtilité dans l'enchaînement et dans le rapport entre répliques est telle qu'il est impossible de traiter des répliques séparément les unes des autres.

"Vous ferez de lui tout ce que vous voudrez", "Elle n'en fera qu'un sot", et "Je dis qu'il en a l'encolure", ici le pronom "en" relie les phrases différents en évitant de répéter les mêmes mots, or en chinois il est quelques fois d'usage que l'on répète le mot clé employé par son interlocuteur ou soi-même pour marquer l'importance du mot. C'est le cas du mot "王八 (cocu)" : répété dans deux répliques de suite, Dorine met en évidence son dégoût de Tartuffe

et du plan d'Orgon, et son intention de provoquer Orgon devient nette et se réalise. De plus, comme la signification propre du mot "王八" est "tortue", malgré que le sens de "cocu" est usuel, le mot fait toujours rire.

Quand Dorine dit "votre *honneur m'est cher*"(vers 548), le traducteur garde la correspondance du mot "honneur-名声", mais change la tournure "je ménage votre honneur"(爱惜您的名声) ; le mot "conscience" est aussi rendu par sa correspondance dont l'utilisation s'adapte complètement à la situation.

Pour traduire la phrase "*ma bile s'échauffe...*"(vers 553), le traducteur trouve la correspondance au niveau de l'expression. En effet, la fonction de la bile et celle du foie sont intimement liées dans le corps humain, mais pour exprimer la montée d'une colère, le chinois fait référence plutôt au foie qu'à la bile en français.

Assez souvent, sans doute pour faciliter le jeu des personnages, Li Jianwu abandonne la correspondance et change l'expression. Quand Orgon répond à Dorine "*je ne veux pas qu'on m'aime*", il traduit "我不希罕 (je m'en fiche)". Très court et très sèche, la réponse d'Orgon révélant son caractère sournois et obsédé, convient bien à son jeu.

L'expression "不希罕 (s'en fichier)" est aussi répétée par Dorine : lorsque Orgon répond qu'il se fiche du fait qu'on l'aime, et Dorine dit "我要爱护您嘛，老爷，不管您希罕不希罕。(mais je veux vous aimer, monsieur, que vous vous en fichiez ou pas)", l'insistance de Dorine paraît claire et la provocation plus forte, puisqu'elle sait très bien qu'on ne convainc pas un homme entêté comme Orgon, et qu'il faut plutôt railler son ridicule.

Les répliques courtes, du fait qu'elles montrent dans un laps de temps très court la réaction des personnages à l'égard de leur interlocuteur, sont révélatrices des situations conflictuelles et du caractère des protagonistes. Par ces répliques échangées entre Dorine et Orgon dans la traduction de Li, nous pouvons constater la provocation de Dorine, dans un langage libre et railleur ; nous observons également le ton sec et autoritaire d'Orgon à travers une série de phrases impératives en négatif : "不要打断我的话，不许开口，不和你相干的事，用不着插嘴。(Littéralement en chinois : Ne m'interromps pas, n'ouvre pas ta bouche, pour les choses qui ne te regardent pas, tu n'as pas besoin de parler)".

Il nous semble nécessaire de souligner à ce stade la question de tutoiement. Le

vouvoiement en chinois étant réservé exclusivement aux personnes plus âgées, et à celles dont le statut social est plus élevé, ou dans des conversations de pure courtoisie (ex. entre Elmire et Tartuffe), il est donc normal qu'Orgon tutoie Dorine⁵⁰⁴ ; cependant, quand dans l'original un changement de "vous" en "tu" survient avec des injures, il faut que le texte chinois puisse rendre compte de ce changement de ton. En examinant de près, nous voyons que ce changement de ton est perceptible dans le texte chinois bien qu'Orgon tutoie toujours Dorine : car même si Orgon prend un ton autoritaire vers Dorine dès le début, il n'y a pourtant pas d'injure ; et c'est à partir du moment où il l'appelle "不要脸的东西 (truc sans honte)", ce qui est une injure assez forte, que Dorine réussit à le faire enrager et que le conflit s'intensifie. Là évidemment, il est nécessaire que les jeux de scène viennent compléter la parole.

Dans les autres scènes de conflit, le traducteur cherche toujours à montrer les tensions intenses entre les protagonistes avec des moyens d'expressions simples et naturels. Examinons la scène où Damis, ayant tenté de dénoncer l'imposteur à son père en vain, reçoit des injures violentes d'Orgon (Acte III, scène 4, vers 1133-1140) :

Damis : Qui, moi ? de ce coquin qui par ses impostures ...

大密斯：谁，我？求这混帐东西宽恕！他仗着他骗人的本事.....⁵⁰⁵ (littéralement
: *Damis : Qui, moi ? demande pardon à ce salaud ! Lui avec ses escroqueries ...*)

Orgon : Ah ! tu résistes, gueux, et lui dis des injures ?

Un bâton, un bâton !

(A Tartuffe)

Ne me retenez pas.

(A son fils)

Sus, que de ma maison on sorte de ce pas,

Et que d'y revenir on n'ait jamais l'audace.

奥尔贡：啊！叫化子，你不听话，还敢骂他？拿棍子来！拿棍子来！（向达尔杜弗）别拦我。（向他的儿子）好，马上滚出我的家门，永远不许回来。

⁵⁰⁴ Dans le même esprit, nous trouvons le tutoiement pertinent entre Dorine et Mariane, Dorine et Damis, car celle-là bénéficie de la confiance et exerce une certaine autorité chez les enfants d'Orgon grâce à son ancienneté, ce qui lui permet de parler librement.

⁵⁰⁵ Traduction de Li, op. cit. p. 229.

(littéralement : Ah ! Mendiant, tu ne m'obéis pas, et en plus oses l'insulter ? Donne-moi un bâton ! Donne-moi un bâton ! (A Tartuffe) Ne me retiens pas. (A son fils) Bon, fous le camp tout de suite, et ne reviens plus jamais.)

Damis : Oui, je sortirai, mais...

大密斯 : 对, 我走 ; 可是..... (littéralement : Oui, je m'en vais ; mais...)

Orgon : Vite, quittons la place.

Je te prive, pendard, de ma succession

Et te donne, de plus, ma malédiction.

奥尔贡 : 快滚。死鬼, 我取消你的继承权, 还咒你不得好死。 (littéralement : Fous le camp vite. Spectre mort, je te prive du droit de succession, et en plus te maudit de mourir péniblement.)

Dans le texte chinois, ces répliques composées de phrases toutes courtes montrent parfaitement bien la situation : père et fils tous deux furieux l'un contre l'autre. Le fils agit en jeune homme, et ne se rend pas devant l'injustice du père, tandis que le père, tyrannique, joue sur son autorité familiale. L'emploi des mots insultants comme "混帐 (salaud)", "滚 (fous le camp)", "死鬼 (spectre mort)" ou de l'expression "不得好死 (mourir péniblement)" est typique dans ce genre de contexte.

Le naturel ne se manifeste pas seulement dans le choix du vocabulaire des répliques courtes en chinois, mais aussi au niveau de leur enchaînement dont la subtilité est pour beaucoup dans l'écriture de Molière. Nous trouvons d'autres exemples pour appuyer notre point de vue.

Dans la scène d'exposition au début de la pièce, Madame Pernelle critique tout le monde les uns après les autres, sans leur laisser la possibilité de répliquer ; au moment où la tension monte verticalement et où la discussion devient impossible, une phrase de Damis débloque la situation (Acte I, scène 1, vers 41) :

Votre Monsieur Tartuffe est bien heureux sans doute ...

Cette réplique, comme une contre-attaque efficace, coupe le flux des critiques de Madame Pernelle, qui va se voir obligée de défendre Tartuffe. Le traducteur chinois l'a traduite de cette façon : 您那位达尔杜弗先生，当然是很高明喽.....⁵⁰⁶ (Votre Monsieur Tartuffe est certainement très fort...). Bien qu'il y ait un écart de sens entre "fort" et "heureux", nous pensons que le premier est tout à fait cohérent dans l'ironie de Damis commencée par "Votre Monsieur Tartuffe" : si aux yeux de la vieille femme tous les membres de famille sont impertinents ou même idiots, il est naturel de dire qu'il n'y a que Tartuffe qui soit fort pour elle.

Une autre réplique courte de Tartuffe reflète aussi le souci du traducteur de rendre fluide et naturel l'enchaînement du dialogue. Lorsque l'imposteur tombé dans le piège exige d'Elmire "d'assurés témoignages", et qu'Elmire exprime réellement à son mari caché sous la table l'obligation acceptée à contrecœur (Acte IV, scène 5, vers 1518-1520) :

Tant pis pour qui me force à cette violence :

La faute assurément n'en doit pas être à moi.

Tartuffe, ignorant la réalité, se contente de l'accord forcé de la part d'Elmire :

Oui, madame, on s'en charge, et la chose de soi...

Et la traduction se présente ainsi :

Elmire : [...] 谁逼我这样出丑丢人，谁就活该受着吧，反正罪过决不该归我承担。⁵⁰⁷ (*[...] celui qui me force dans cette humiliation, prendra tout sur lui, en tout cas le péché ne doit pas être assumé par moi.*)

Tartuffe : 对，夫人，由我承担，事情本身..... (*Oui, Madame, c'est moi qui assume, la chose elle-même...*)

En répétant le mot "assumer", et s'impliquant clairement par "c'est moi qui assume", Tartuffe fournit une réponse sans ambiguïté qu'il croit satisfaisante à Elmire, en même temps, le spectateur comprend que l'imposteur est, à son insu, pris au piège, et ne pourra plus dissimuler son escroquerie ridicule. En effet, même si Molière a préféré utiliser "on" à la place de "je", et ne pas reprendre le verbe d'Elmire, son but est tout de même de montrer le

⁵⁰⁶ Traduction de Li, p. 186.

⁵⁰⁷ Traduction de Li, p. 242.

dupeur qui devient dupe. Encore une fois, le traducteur a choisi le naturel et la fluidité au service de la clarté du déroulement de la pièce, le ridicule du personnage est alors manifeste.

L'enchaînement entre les répliques courtes reflète, comme nous l'avons vu, les réactions des uns aux autres qui sont dans pas mal de cas en conflit. Molière recourt à divers procédés pour en faire rapport. Vers la fin de la pièce, quand l'huissier Monsieur Loyal, envoyé par Tartuffe, vient pour leur dire de quitter la maison dans un langage similaire à celui du faux dévot, et sans retenir sa délectation à faire souffrir les gens, il dit (Acte V, scène 5, vers 1809):

Le ciel vous tienne tous en joie !

Et Orgon, totalement impuissant dans cette situation, ne pouvant qu'exprimer son hostilité tout bas, ou même en aparté, répond (Acte V, scène 5, vers 1810) :

Puisse-t-il te confondre, et celui qui t'envoie !

Ces deux répliques sont unies par la même syntaxe et le même sujet, si bien que la seconde devient moins significative lorsqu'on la sépare de la première. Ici en reprenant la même syntaxe, Orgon fait comprendre sa grande colère et sa profonde hostilité. En français, même si le mot "ciel" n'est pas répété, mais remplacé par "il", les phrases sont suffisamment parallèles pour que l'effet puisse être senti. Alors qu'en chinois, nous constatons qu'afin de rendre le parallélisme plus évident et ainsi montrer le désespoir total d'Orgon, Li Jianwu se contraint de traduire comme suit (p. 254) :

Monsieur Loyal : 愿上天保佑你们人人快乐 ! (Que le ciel vous apporte à tous la joie !)

Orgon : 愿上天惩罚你和打发你来的人 ! (Que le ciel te punisse et celui qui t'envoie !)

A travers cette symétrie syntaxique, nous constatons non seulement un autre exemple d'enchaînement réussi, mais également le mouvement assuré par le traducteur aussi bien que dans l'original.

Après l'analyse de cette sélection de répliques longues et courtes, nous pouvons conclure que Li Jianwu, conscient que l'efficacité de l'œuvre de Molière réside dans un dialogue net et dynamique, témoigne d'une attention particulière à la clarté et au naturel du texte traduit. Son attention de faciliter le jeu du comédien et la réception de public est manifeste. Ainsi, il ne se fait-il pas contraint par le verbe de l'original, mais s'efforce de recréer le même jeu au moyen de la forme équivalente en chinois. En prenant grand soin de

l'articulation des répliques longues et de l'enchaînement des répliques courtes, ainsi qu'au choix des mots et des expressions, il met en valeur l'oralité et la gestualité du texte qui est prêt à être dit devant le public.

Nous avons évoqué plus haut le comique des caractères qui est primordial dans le théâtre de Molière. Il ne suffit donc pas de rendre le sens verbal du texte, mais il faut reconstituer les caractères vivants des personnages moliéresques à travers leur jeu individualisé. En effet, quelque soit la qualité du texte traduit, s'il n'y a pas une cohérence entre le personnage et sa parole, la traduction sera loin de remplir sa fonction. Nous allons ainsi étudier la traduction sous cet angle.

3.3 Recréer le langage individualisé pour montrer les caractères

Traduire Molière, c'est rendre tous ses personnages vivants dans une autre langue, c'est recréer le gestus. Autrement dit, le dialogue traduit doit montrer le caractère de chacun et la situation où il se trouve. Maintenant, nous allons procéder à une analyse d'une sélection de répliques prononcées par Tartuffe et Orgon, afin de connaître si le caractère de chacun est rendu à l'identique par la traduction.

3.3.1 Le langage de Tartuffe

L'exemple de Tartuffe est riche en démonstration. Le langage de l'imposteur est marqué par la permanence de la référence religieuse et les nombreuses variations de style en fonction de la situation. C'est un exercice subtil pour le traducteur de recréer le jeu de Tartuffe.

Voyons d'abord quelques répliques de différentes situations ainsi que la traduction de Li avant de les analyser :

Tartuffe 1 (Acte III, scène 2, vers 861-863) : Tartuffe croise Dorine vêtue d'une robe décolletée.

Couvrez ce sein que je ne saurais voir.

Par de pareils objets les âmes sont blessées,

Et cela fait venir de coupables pensées.

Traduction de Li (p. 219)

盖上你的胸脯。我看不下去：象这样的情形，败坏人心，引起有罪的思想。

(Traduction littérale en français du texte chinois : Couvrez votre poitrine. Je ne peux pas voir ça : ce genre de chose dégrade l'âme humaine, et suscite des pensées coupables.)

Tartuffe 2 (Acte III, scène 3, vers 887-890) : Face à Elmire, Tartuffe ne s'empêche pas de dire des galanteries.

*Mes prières n'ont pas le mérite qu'il faut
Pour avoir attiré cette grâce d'en haut,
Mais je n'ai fait au ciel nulle dévote instance
Qui n'ait eu pour objet votre convalescence.*

Traduction de Li (p. 221):

上天这种恩典，决不是我的祷告所能为力的；可是我沒有一次祈祷，不是恳求上天，恢复您的健康的。(Cette grâce du ciel, n'est absolument pas ce que mes prières sont capables d'obtenir ; mais il n'y a pas eu une seule fois que je ne prie pas pour supplier le ciel de rétablir votre santé.)

Tartuffe 3 (Acte III, scène 4, vers 1074-1086) : Damis dénonce à Orgon la déclaration d'amour que Tartuffe a faite à Elmire. Face au scepticisme d'Orgon, Tartuffe se défend d'une manière efficace :

*Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui ait jamais été.
Chaque instant de ma vie est chargé de souillures ;
Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures.
Et je vois que le ciel, pour ma punition,
Me veut mortifier en cette occasion.*

[...]

Traduction de Li (p. 227)

是的，道友，我是一个坏人、一个罪人、一个可恨的败类，无法无天，自古以来最大的无赖。我的生命只是一堆罪行和粪污，沒有一分一秒不是肮脏的。我看上天有意惩罚我，才借这个机会，考验我一番。[.....] (Oui, mon cher ami, je suis un méchant, un coupable, un misérable vaurien, sans aucun scrupule, le plus grand salaud qui ait jamais été. Ma vie n'est qu'un tas de crimes et d'ordures, il n'y en a pas une seconde qui ne

soit pas pleine de souillures. Je crois que le ciel, voulant me punir, profite de cette occasion pour me soumettre aux épreuves. [...])

Ce qui marque le langage de Tartuffe, c'est d'abord son vocabulaire de la dévotion. Employé avec habileté par l'hypocrite, ce langage dévot est sans doute une des causes de la réussite de son imposture.

3.3.1.1 Le vocabulaire religieux

La difficulté pour le traduire provient certainement de l'absence d'un lexique religieux équivalent dans le contexte culturel chinois. Sans vouloir entrer dans un débat socio-culturel, nous pensons simplement que la société et la mentalité en Chine n'ont pas connu la même influence de la religion qu'en Europe, et il n'y a donc pas une sensibilité naturelle équivalente de celle d'un spectateur français. Il est certain que nombreux Chinois ont quelques notions de la religion bouddhiste, la croyance musulmane a toujours existé, et il y a aussi un nombre important et croissant de Chinois qui se sont converti au christianisme, cependant un lexique complet propre à chacune des religions est loin d'être connu. En général, à part un petit nombre de termes réservés aux différentes religions, certains mots sont reconnus pour avoir un sens religieux, et utilisés dans des contextes religieux, sans distinction concrète. Dans ce cas, comment le traducteur traite ce vocabulaire religieux dans le langage de Tartuffe ?

D'abord le mot "dévot" n'est pas facile à rendre : Li Jianwu utilise "信士"(littéralement : homme de croyance) qui est employé dans des contextes religieux pour désigner les croyants, alors que dans le langage courant on préfère un autre mot - "信徒" (littéralement : disciple de croyance). Si les deux mots ont la même signification, le premier est plus soutenu, et fait penser à une croyance plus spirituelle. En effet, même si la notion de dévotion n'est pas claire pour un grand nombre de Chinois, le mot "信士" est plus ou moins parlant dans le texte, et évoque un homme d'une croyance sincère. C'est alors un mot neutre, et il n'a pas la connotation péjorative que ce que évoque "dévot" dans la bouche des personnages moliéresques. Or les situations dans lesquelles le mot "信士" est énoncé nous permettent facilement de sentir la connotation péjorative. Ainsi pensons-nous que le choix du traducteur est justifié.

D'autres termes posent davantage de problèmes que le traducteur décide d'ignorer. Dans la phrase "*Mais je n'ai fait au ciel nulle dévote instance, Qui n'ait eu pour objet votre convalescence*" de l'exemple Tartuffe 2 cité plus haut (Acte III, scène 3, vers 889-890),

"dévote instance" fait partie du large vocabulaire dévot de l'imposteur. Ici nous voyons que le traducteur ne tient pas à établir la correspondance avec les termes de l'original, mais qu'il cherche à restituer le sens de la réplique et montrer le style du langage de Tartuffe : "可是我沒有一次祈禱，不是懇求上天，恢復您的健康的 (mais il n'y a pas eu une seule fois que je ne prie pas pour supplier le ciel de rétablir votre santé)". L'apparition fréquente des mots comme "prier" et "le ciel" attribue au langage de Tartuffe la couleur religieuse de l'original.

Dans l'exemple Tartuffe 3, ni "pécheur" ni "mortifier" n'ont été rendus par correspondance. Encore une fois, nous observons que le traducteur conserve la même attitude face au manque de correspondance du lexique religieux en chinois : il ne s'obstine pas à varier le vocabulaire dévot du héros, mais fait répéter quelques termes qui ont une résonance religieuse nette (telles que "ciel 上天", "prière 禱告"), de sorte que le public obtienne l'image faussement pieuse de Tartuffe.

Dans une autre réplique, déjà citée, Tartuffe adresse une longue déclaration d'amour à Elmire avec de très nombreux mots de résonance religieuse (Acte III, scène 3, vers 981-986) :

[...]

Que si vous contemplez d'une âme un peu bénigne

Les tribulations de votre esclave indigne,

S'il faut que vos bontés veuillent me consoler

Et jusqu'à mon néant daignent se ravalier,

J'aurai toujours pour vous, ô suave merveille,

Une dévotion à nulle autre pareille.

[...] ⁵⁰⁸

Dans ce petit extrait, les mots tels que "bénin", "tribulation", "esclave indigne", "mon néant", "suave" et "dévotion" font partie du lexique religieux du XVIIe siècle⁵⁰⁹. Devant cette foule de termes religieux, le traducteur emploie certaines expressions d'origine bouddhiste (voir mots soulignés dans le texte chinois et leur correspondance sémantique en français dans la traduction littérale en français du texte chinois) :

Traduction de Li (p. 223) :

您对您这不称职的奴才的苦难稍有恻隐之心，愿意慈悲为怀，加以安慰，俯就

⁵⁰⁸ La réplique est déjà citée, ici nous reprenons juste un extrait.

⁵⁰⁹ Voir partie " Lexique ", Caput, 1971.

微末，哦！秀色可餐的奇迹，我将永远供奉您，虔心礼拜，沒有第二个人可以相比。
(Si vous éprouvez un peu de compassion pour la peine de votre serviteur indigne, et voulez de vos bontés, le consoler et lui laisser une moindre faveur, ô, merveilleuse beauté délicieuse, je vais vous vénéraler pour toujours, et vous montrer une dévotion sans pareille.)

Si d'un point de vue analytique, "慈悲为怀" et "供奉" se réfèrent implicitement au bouddhisme, les notions que représentent ces mots existent dans d'autres religions ; ainsi leur résonance bouddhiste n'est que discrète, et ces mots paraissent naturels dans les propos d'un dévot.

Pour recréer le style du langage de Tartuffe, le traducteur recourt surtout à des expressions soutenues, qui, ponctuées par les mots religieux, éclairent suffisamment bien un personnage habilement caché derrière un masque de dévot.

3.3.1.2 Le registre relevé et adapté à la situation

Le registre relevé est constant dans la bouche du faux dévot. En chinois, le personnage utilise fréquemment des idiomes littéraires à quatre caractères (appelé "chengyu" que nous avons expliqué plus haut), et ses phrases sont bien construites ; néanmoins son langage varie selon l'interlocuteur en face de lui, ce qui ajoute une touche raffinée dans la construction du personnage : dans la conversation avec Dorine (exemple Tartuffe 1), Tartuffe exprime sous une forme impersonnelle : "象这样的情形 ce genre de chose", "人心 l'âme humaine" -- en restant sur la généralité, Tartuffe prend un ton orgueilleux, et veut montrer sa supériorité face à la servante. Or, quand il est devant Elmire, son propos est totalement différent (exemple Tartuffe 2): "我的祷告 mes prières", et "您的健康 votre santé", ce qui témoigne son désir très vif de faire connaître sa passion sensuelle à Elmire. Lorsque Damis dénonce à son père la déclaration d'amour de Tartuffe, celui-ci s'adresse à Orgon pour se défendre (exemple Tartuffe 3) : sa défense se base pourtant sur une autocritique en formules générales "我的生命只是一堆罪行和粪污，沒有一分一秒不是肮脏的 - ma vie n'est qu'un tas de crimes et d'ordures, il n'y a pas une seconde qui ne soit pas pleine de souillures", qui crée une sorte d'équivoque efficace pour embrouiller Orgon. Toute cette subtilité du langage de Tartuffe est clairement rendue en chinois, le personnage devient donc vivant.

Il est encore plus impressionnant lorsque nous observons que, une fois démasqué, l'hypocrite abandonne tout de suite son registre habituel et adopte un style plus naturel que le traducteur n'a pas manqué de mettre en évidence.

Tartuffe 4 (Acte IV, scène 6, vers 1557-1564):

C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître.

La maison m'appartient, je le ferai connaître,

Et vous montrerai bien qu'en vain on a recours,

Pour me chercher querelle, à ces lâches détours,

Qu'on n'est pas où l'on pense en me faisant injure,

Que j'ai de quoi confondre et punir l'imposture,

Venger le ciel qu'on blesse, et faire repentir

Ceux qui parlent ici de me faire sortir.

Traduction de Li (p. 244) :

你说起话来，倒象主人，不过应该离开的，是你。房子是我的，回头就叫你知道。你们想出这些下流的鬼主意，故意和我为难，是白费心思。你们以为可以平白无故地作践我一顿，没有那么容易。我有本事揭穿骗局，处罚骗子，为受害的上天报仇，叫那些现在夸口撵我走的人懊悔不及。你们看着好了。(Tu parles comme le maître, mais celui qui doit sortir, c'est toi. La maison est à moi, je vais te faire savoir tout de suite. Vous avez trouvé ces idées vulgaires pour m'embêter, mais ça ne sert à rien. Vous croyiez pouvoir facilement m'humilier, mais ce n'est pas si facile. Je suis capable de dénoncer l'imposture, de punir l'imposteur, de venger le ciel blessé, et de faire regretter ceux qui prétendent me chasser d'ici. Vous allez voir.)

Dans la traduction chinoise, à part le mot "上天 (ciel)" qui apparaît une fois, nous ne trouvons pas d'autre expression religieuse ni de vocabulaire littéraire, ce qui est logique puisque l'imposteur ne jouant plus son personnage dévot, parle en lui-même. Dans le texte original, la réplique de Tartuffe se compose de deux phrases : la première est en un vers, et la seconde, très longue, se divise en sept vers ; ces sept vers sont remodelés et devenus cinq phrases dans la traduction, avec une syntaxe simple et des expressions courantes du langage parlé (鬼主意, 白费心思, 平白无故) voire familières (作践, 撵). Surtout le traducteur emploie catégoriquement "vous" à la place de "on" de l'original, ce qui souligne clairement la déclaration de guerre de Tartuffe face à toute la famille Orgon. Le comédien prononce facilement ces mots, et le spectateur n'a besoin d'aucun effort pour comprendre, ne trouve pas non plus étonnant d'entendre ce nouveau langage. De plus et en particulier, le contraste entre les deux registres du héros crée des effets comiques. A partir de là, il nous paraît évident que, si le traducteur a pris une marge de liberté assez grande, c'est bien entendu pour assurer la

clarté du texte, mais principalement parce qu'il vise, toujours et avant tout, la fonction et les effets du jeu.

3.3.2 Le langage d'Orgon

Orgon nous intéresse également par son caractère typique. Regardons les exemples suivants :

Orgon 1 (Acte II, scène 2, vers 485-494) : quand Dorine se moque de la pauvreté de Tartuffe, Orgon le défend :

*Taisez-vous. S'il n'a rien,
Sachez que c'est par là qu'il faut qu'on le révère.
Sa misère est sans doute une honnête misère.
Au-dessus des grandeurs elle doit l'élever,
Puisqu'enfin de son bien il s'est laissé priver
Par trop peu de soin des choses temporelles
Et sa puissante attache aux choses éternelles.
Mais mon secours pourra lui donner les moyens
De sortir d'embarras et rentrer dans ses biens.
Ce sont fiefs qu'à bon titre au pays on renomme.
Et, tel que l'on le voit, il est bien gentilhomme.*

Traduction chinoise de Li (p.203):

住口。他什么也没有，可是你要知道，这正是应当尊敬的地方。他的贫困不但确实于心无愧，而且也决不是世俗的名位所能衡量的，因为说到最后，他是由于热爱圣业，太不留意俗事，才把财产丧失了的。不过有我协助，他就可以摆脱困境，重建家业：他受封的土地，家乡人谈起来，也有凭有据，证明他确实是一位贵人。（*Tais-toi. Il n'a rien, mais il faut que tu saches, que c'est pour ça qu'on doit l'estimer. Sa misère est non seulement honnête, mais en plus elle ne se mesure pas avec des grandeurs profanes, car enfin, c'est parce qu'il aime profondément la cause sacrée et néglige trop les choses profanes, qu'il a perdu ses biens. Mais avec mon aide, il pourra sortir de cette situation difficile et reconstituer sa propriété : son domaine conféré, d'après les gens de son pays, a des preuves d'exister, et témoigne qu'il est bien quelqu'un de noble.*)

Orgon 2 (Acte IV, scène 3, vers 1301-1306) : Orgon annonce la décision de marier sa fille Mariane à Tartuffe, Mariane lui dit qu'elle préfère entrer au couvent plutôt que d'épouser Tartuffe. Orgon se fâche :

*Ah ! voilà justement de mes religieuses,
Lorsqu'un père combat leurs flammes amoureuses!
Debout ! Plus votre cœur répugne à l'accepter,
Plus ce sera pour vous matière à mériter.
Mortifiez vos sens avec ce mariage,
Et ne me rompez pas la tête davantage.*

Traduction de Li (p. 235) :

啊哈！我算遇到啦，父亲一同她们的爱情作对，她们就要当女修士！起来，你越是不肯嫁他，你就越该嫁他：一样是吃苦修行，你就应了这门亲事，别再同我罗嗦啦。(Ah ! Je suis enfin tombé dessus. Dès que le père s'oppose à leur amour, les filles veulent aller au couvent ! Debout ! Plus tu ne veux pas l'épouser, plus tu vas l'épouser : tu mèneras de même une vie dure en acceptant ce mariage, et ne m'embête plus.)

Dans le texte chinois, Orgon est un personnage comique caricatural qui manifeste très peu de subtilité ou de délicatesse dans son langage. Sans une pensée libre, c'est son entêtement qui le guide dans ses comportements. Pourtant cela ne signifie pas qu'il conserve un langage identique tout le long de la pièce, puisqu'on observe de petites variations dans les deux répliques citées. Dans l'exemple Orgon 1, voulant convaincre sa fille que son choix est bien fait de la marier à Tartuffe, Orgon essaye d'argumenter avec les critères dévots que Tartuffe lui a appris : il oppose la "贫困(misère)" aux "世俗的名位 (grandeurs profanes)", et la "圣业 (cause sacrée)" aux "俗事(choses profanes)". Sa position est tranchée, et en chinois son style reste sérieux et relevé pour exprimer son admiration et sa propre vanité (有我协助 — avec mon aide).

Ce qui n'est plus le cas dans l'exemple 2. Cette réplique, composée en une partie de moquerie et une partie d'ordre, nous révèle l'image d'un père autoritaire, devenu offensif et sans tendresse paternelle après avoir découvert que sa famille montre une extrême hostilité à son directeur de conscience. Si la parole en français réserve une part de sa référence religieuse (matière à mériter, mortifiez vos sens) dans un style plus soutenu, en chinois Orgon n'a pas vraiment un niveau de langue différent de celui de Dorine. En effet, puisque le plan de

mariage d'Orgon rencontre l'hostilité de toute le monde, son cœur durcit davantage et il se comporte comme ennemi de toute sa famille ; le traducteur, ici, prend soin de simplifier et expliciter les expressions, en formant des phrases toutes courtes, et crée ainsi le ton violent et impératif. De nouveau, nous nous rendons compte que chez le traducteur, le souci de la netteté du caractère prime sur le reste.

En fait il n'est pas difficile de constater que les aménagements vis-à-vis du texte original sont importants dans la traduction, en même temps l'intention du traducteur nous semble évidente de rendre identiques les caractères. Si les pièces de Molière sont prouvées efficaces depuis des siècles, c'est aussi parce que les caractères différents ont séduit le public. Assurer l'identité des caractères, c'est assurer l'efficacité scénique du texte traduit.

4. Traduire pour la scène, traduire pour la lecture

Dès le début du chapitre, nous avons précisé que *Le Tartuffe* a été traduit en chinois dès les années 1930⁵¹⁰, dans l'objectif d'introduire en Chine le patrimoine littéraire de l'Occident, et non pas spécialement de la mettre en scène et de la représenter au public. Ce n'est que quelques décennies plus tard, dans les années 1960⁵¹¹, dans la traduction de Li Jianwu, que l'imposteur se fait incarner par un comédien chinois, et détester par le spectateur chinois. Cette traduction est la seule qui ait été plusieurs fois mise en scène, et c'est pour cette raison que nous l'avons choisie comme corpus principal pour appuyer notre réflexion sur la traduction théâtrale. A côté de celle-ci, nous avons aussi trouvé la traduction de Zhao Shaohou qui, sans être représentée, est connue pour sa qualité littéraire⁵¹². Nous procéderons à comparer quelques passages afin de mesurer leur différence et de chercher la raison pour laquelle le monde théâtral a préféré l'une à l'autre. En fait cette comparaison ne sera pas systématique car, constatant que les deux traducteurs ont souvent une approche similaire,

⁵¹⁰ Comme nous n'avons pu trouver que la traduction de Zhao, nous en citerons quelques extraits pour faire la comparaison avec celle de Li afin d'appuyer notre démonstration.

⁵¹¹ La traduction de Li Jianwu est publiée pour la première fois en 1963 dans " Six comédies de Molière "(莫里哀喜劇六种), Shanghai (Chine), Edition Art et Littérature de Shanghai. Cette traduction est rééditée dans " *Comédies de Molière* " (莫里哀喜劇), Changsha (Chine), Edition Art et Littérature de Hunan, 1992 (1ère édition, 1982-1984). Quant à la représentation, nous n'avons pas pu trouver plus d'information sur les dates.

⁵¹² Selon notre recherche, la traduction de Zhao, souvent mentionnée par les études chinoises de littérature française, et citée dans les manuels de littérature étrangère, n'a pas été jouée dans les grands théâtres nationaux.

nous ne choisissons dans la traduction de Zhao, que des exemples qui nous paraissent frappants pour la comparaison.

Ainsi avons-nous trouvé intéressant de focaliser sur le personnage de Dorine. Si Dorine est généralement considérée comme un des personnages féminins les plus éloquents du répertoire moliéresque⁵¹³, il ne nous est pas étonnant de découvrir que Li Jianwu n'a pas ménagé ses efforts pour recréer ce personnage, pour le rendre comique, vivant et aimable. En même temps, nous choisissons ici de présenter la traduction de Zhao dont la différence avec celle de Li est évidente s'agissant du registre de langue.

Dorine 1 (Acte II, scène 2, vers 478-484): Dorine essaye de faire comprendre à Orgon combien son plan de mariage est absurde.

*Et ne devez-vous pas songer aux bienséances
Et de cette union prévoir les conséquences?
Sachez que d'une fille on risque la vertu
Lorsque dans son hymen son goût est combattu ;
Que le dessein d'y vivre en honnête personne
Dépend des qualités du mari qu'on lui donne,
Et que ceux dont partout on montre au doigt le front
Font leurs femmes souvent ce qu'on voit qu'elles sont.*

Traduction de Li (p.203)	Traduction de Zhao (p.26)
---------------------------------	----------------------------------

⁵¹³ Brunetière: "Molière, qui a su faire parler admirablement Dorine ou madame Jourdain, n'a su au contraire faire parler ni ses amoureux, ni ses jeunes filles." Cité par G. Forestier, *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990.

<p>难道您就不该想想，两下里配不配，预计一下后果？您要知道，女孩子嫁人嫁得不称心，就有不守妇道的危险，嫁过去规矩不规矩，全看给她挑的丈夫是好是坏；有些太太不正经，丈夫变成人人的笑柄，往往就是丈夫作成了太太不正经的。</p>	<p>您不想想他们是不是相称相配，您也不预料一下这个婚姻能有什么后果？您应该知道这是拿您女儿的名誉去冒险，如果您真要逆着她本人的志趣做这门亲。一个女人结了婚能不能规规矩矩过日子，那全得看她所配的丈夫的人品是怎样的人品。所配的丈夫为人若是到处受人指责，那么做妻子的往往也就变成我们所常见的那种坏女人了。</p>
<p>Traduction littérale en français du texte chinois de Li</p>	<p>Traduction littérale en français du texte chinois de Zhao</p>
<p>Ne devez-vous pas réfléchir, s'ils sont bien faits l'un pour l'autre, et prévoir les conséquences ? Vous devez savoir, que si une fille n'est pas satisfaite de son mariage, elle risque de ne pas respecter la vertu féminine ; qu'elle soit sage ou pas après le mariage, ça dépend entièrement de la qualité du mari qu'on lui choisit ; s'il y a des dames qui trompent, et leur mari deviennent l'objet de moquerie de tout le monde, c'est souvent les maris qui causent eux-mêmes la situation.</p>	<p>Vous ne réfléchissez pas s'ils sont bien ensemble, vous ne prévoyez pas un peu la conséquence de ce mariage ? Vous devez savoir que vous êtes en train de risquer la réputation de votre fille, si vous allez vraiment faire ce mariage contre sa volonté. Une femme mariée peut ou ne peut pas mener une vie sage, cela dépend entièrement de ce qu'est qualité du mari qui lui est choisi. Si le mari choisi est quelqu'un qui se fait critiquer partout, la femme devient souvent une sorte de mauvaise femme qu'on voit de temps en temps.</p>

Dorine, la servante intime de la famille, se permet de parler franchement. Son vocabulaire simple et sa façon de parler très directe révèlent la vérité toute crue. Molière crée un personnage au caractère fort, qui se moque directement de son maître et perce le jeu de l'imposteur, et qui regarde les problèmes en face et agit énergiquement. Elle apporte sa spontanéité et son réalisme dans ce combat contre l'imposteur. Elle ose employer des mots choquants pour railler l'absurdité d'Orgon dans le but de lui faire comprendre la bêtise qu'il fait.

On trouve également des points de vue un peu féministes et modernes, qui nous montrent finalement les conditions de vie des femmes de l'époque. Exprimées par Dorine avec son ton railleur, ces pensées sont inacceptables dans une société où les femmes n'ont pas leur liberté de choix. Ces mots rebelles de Dorine nous révèlent combien Molière à son époque est un homme de liberté.

Dans la traduction de Li, nous voyons que le niveau de langue est plus bas chez Dorine que chez les autres personnages, la plupart des expressions relèvent purement du langage parlé familier, et cela est constant dans les répliques de Dorine : en tant que servante, Dorine est sous-entendu illettrée, il est donc naturel de lui réserver un style différent des autres.

L'exemple est tiré d'une longue réplique où elle explique à Orgon les conséquences du mariage forcé. Nous remarquons que la traduction de Li est plus explicite en évoquant "规矩—être sage", "不正经—qui trompe le mari", "笑柄—l'objet de moquerie" et plus tard "王八—cocu" (l'exemple est déjà cité plus haut). En effet cette explicitation, d'une part est conforme au niveau de langue, car la sobriété et la discrétion sont plutôt le style d'Elmire ; d'autre part, elle pousse la provocation à un point plus avancé, ce qui incite la réaction d'Orgon, et prépare la scène pour des jeux comiques. Enfin, cette explicitation concourt surtout à faire ressortir davantage le côté franc et spontané du personnage.

En revanche, dans la traduction de Zhao que nous avons choisi de montrer, le caractère de Dorine est flou. Son langage est tantôt spontané, tantôt un peu confus ; son ton est neutre. Certaines explicitations (坏女人- mauvaise femme) ne correspondent pas au sens de l'original. Les phrases sont lourdes, d'ailleurs la longueur est manifestement plus importante par rapport à la traduction de Li. Nous pensons que ces défauts sont imputables au manque de connaissance de la scène, qui empêche le traducteur d'effectuer la mise en jeu nécessaire.

Nous tenons à prendre ici une réplique très longue dont la comparaison des deux traductions est plus révélatrice de la démarche des traducteurs : il s'agit du portrait que fait Dorine d'une voisine Orante qui, d'après Madame Pernelle, mène "une vie exemplaire".

Dorine 2 (Acte I, scène 1, vers 121-140)⁵¹⁴ :

L'exemple est admirable, et cette dame est bonne !

⁵¹⁴ Madame Pernelle, la mère d'Orgon, admiratrice de Tartuffe, pour appuyer son hostilité à la mode de vie de sa bru Elmire, cite des gens qui ont la même attitude morale qu'elle-même.

*Il est vrai qu'elle vit en austère personne ;
 Mais l'âge dans son âme a mis ce zèle ardent,
 Et l'on sait qu'elle est prude à son corps défendant.
 Tant qu'elle a pu des cœurs attirer les hommages,
 Elle a fort bien joui de tous ses avantages ;
 Mais, voyant de ses yeux tous les brillants baisser,
 Au monde, qui la quitte, elle veut renoncer,
 Et du voile pompeux d'une haute sagesse
 De ses attraits usés déguiser la faiblesse.
 Ce sont là les retours des coquettes du temps.
 Il leur est dur de voir désertier les galants,
 Dans un tel abandon, leur sombre quiétude
 Ne voit d'autre recours que le métier de prude,
 Et la sévérité de ces femmes de bien
 Censure toute chose et ne pardonne à rien :
 Hautement d'un chacun elles blâment la vie,
 Non point par charité, mais par un trait d'envie
 Qui ne saurait souffrir qu'une autre ait les plaisirs
 Dont le penchant de l'âge a sevré leurs désirs.*

Voici les deux traductions :

Traduction de Li (p.189)	Traduction de Zhao (p. 6-7) ⁵¹⁵
这位太太可好啦，真叫模范啦，不错，她过日子过得刻苦，可是她信教虔诚，是因为有了年纪；她作正经女人，大家知道，也是出于无奈。往常只要她能勾引男人，她就及时行乐，可是后来一看她的眼神发暗，她想断绝	这位榜样可真值得赞扬，这位太太可真算是个大好人！不错的，她过的是一种严肃的生活；但是她对上帝的那种虔诚是她那个岁数逼出来的，大家知道她所以这样安分守己并不是出于本心，当她还能够吸引男人来献殷勤的时节，她也

⁵¹⁵ Zhao Shaohou, la traduction de " *Le Tartuffe* ", op. cit., p. 6-7.

<p>社会往来，社会也甩掉她，她只好放聪明，拿富丽堂皇的遮羞帕子，把她变丑了的脸蛋子盖住。这就是过时的风流女子的鬼主意。情人冷淡她们，她们受不下去，心里干着急，想不出别的办法，冷冷清清，只有正经女人这行子生意好搞。这些贤德女人，一脸的杀气，处处挑眼儿，事事不饶人；别人的日子过得好好儿的，她们也扯着嗓子一个一个责备，不是出于好心，是因为眼红：她们何尝不想寻欢作乐，无奈年龄不作美，所以也就不许别人寻欢作乐。</p>	<p>曾尽量享受能享受的种种好处；但是眼看着她那双眼睛的光彩日渐暗淡下来，她才想起摆脱繁华世界，繁华世界也正想摆脱她。她那时才想到蒙上一层灿烂的高尚道德之幕来掩饰她花容凋谢的弱点。这些都是过了景的美人们的狡猾伎俩；眼看着情人渐渐散去，在她们原是很难受的事。在这样人见人弃的情形下，她们凄凉惶惑的心，除了安分守己做上帝的信女以外，委实也想不出别的更美好的法子。这种严峻冷酷的善良妇人是样样都要检查，任何事都不肯饶人的。不管谁的生活，她们都要高声斥责，可并不是由于爱人以德，乃是因为嫉妒的心在那里作祟，她们限于年龄不能再享受的乐趣竟由另外一个妇人在享受，这是她们不能忍受的事情。</p>
<p>Traduction littérale du texte de Li</p>	<p>Traduction littérale du texte de Zhao</p>
<p>Cette dame est très bien, un vrai modèle ; c'est vrai, elle mène une vie austère, mais si elle est d'une croyance ardente, c'est parce qu'elle a un certain âge ; elle devient une femme sérieuse, tout le monde le sait, contre son gré. Avant tant qu'elle pouvait séduire des hommes, elle en profitait bien ; mais comme elle a vu son regard sombrer, elle a voulu arrêter sa vie mondaine, la vie mondaine ne veut non plus d'elle ; alors elle trouve une solution sage, de mettre un voile</p>	<p>L'exemple est vraiment louable. Cette dame est vraiment quelqu'un de très bien. C'est vrai, elle mène une vie austère ; mais une telle croyance en Dieu lui est imposée par son âge. Tout le monde sait qu'elle n'a pas choisi d'être si sage, et que tant qu'elle pouvait encore attirer des hommes, elle en a profité au maximum. Pourtant elle voyait que la lumière de ses yeux sombrait jour après jour, et elle a voulu sortir de la vie mondaine animée, et la vie mondaine animée voulait aussi se débarrasser d'elle.</p>

<p>somptueux pour cacher ses joues enlaidies. Ça c'est l'idée maligne des coquettes démodées. Les amants désertent, et elles ne supportent pas, très inquiètes, n'ayant pas d'autre solution, abandonnées par tous, elles n'ont qu'à faire le métier de sérieuses. Ces femmes de vertu, d'un air méchant, cherchent partout de petites bêtes et ne pardonne rien du tout ; les autres ont une vie tranquille, mais elles leur reprochent quand même en criant aux unes et aux autres : non pas par bienveillance, mais par jalousie. Elles veulent aussi une vie de plaisir, seulement leur âge ne permettant plus, alors elles ne supportent personne qui ait les plaisirs.</p>	<p>Elle a alors pensé à occulter sa beauté fadée comme une fleur avec un voile somptueux de vertu et de morale. Tout cela fait partie des fourberies des belles femmes vieillies : il leur est sûrement très pénible de voir partir petit à petit tous les amants. Dans cette situation d'être laissées à l'abandon par tout le monde, ces femmes malheureuses et angoissées, ne peuvent que se vouer sagement à la croyance de Dieu, et il n'y a vraiment pas d'autre meilleure solution. Ces bonnes femmes sévères et dures contrôlent tout, ne pardonnent rien. La vie de qui que ce soit est à critiquer par elles, non pas parce qu'elles prennent soin des gens avec bienveillance, mais par la jalousie, car elles ne peuvent pas supporter que les autres puissent avoir les plaisir qu'elles-mêmes ne peuvent plus avoir.</p>
--	--

Ici Dorine brosse le portrait d'un personnage étranger à l'intrigue. En effet, il ne s'agit pas vraiment d'un personnage, car le portrait s'étend rapidement à un type de personnes. "*Ce sont là les retours des coquettes du temps*" marque le passage du particulier au général.

Pour cette tirade, les deux traducteurs organisent tous deux leur texte sur quatre idées : premièrement, il est vrai que la dame est austère, mais contre son gré ; deuxièmement, elle a profité de sa jeunesse pour séduire des hommes, et c'est quand son âge ne le lui permet plus qu'elle se convertit à la vertu ; troisièmement, c'est en fait une pratique courante chez les coquettes vieillies de faire les prudes puisqu'il n'y a plus de galant autour d'elles ; enfin, par jalousie elles sont toutes sévères et condamnent les plaisirs des autres. La démarche des traducteurs est interprétative : basée sur la bonne compréhension et la déverbalisation.

Si on constate que les mêmes informations se retrouvent dans les deux traductions - le portrait de la voisine faite par Dorine est fidèle aussi bien dans la traduction de Li que dans celle de Zhao, il est néanmoins facile de déceler quelque différence.

Dans la traduction de Li, les phrases courtes et les expressions familières permettent facilement des gestes et des jeux de scène variés et animés, et en même temps garantissent une compréhension immédiate tant par rapport aux informations apportées par la réplique que par rapport au caractère du personnage parlant. Le vocabulaire populaire et les expressions péjoratives qu'emploie Dorine sont révélateurs de son caractère comique et de sa propre position dans le conflit familial. Les expressions comme "勾引男人" (séduire les hommes), "风流女子" (femmes coquette) ainsi que "鬼主意" (idée maligne) sont très péjoratives dans le langage parlé ; "变丑的脸蛋子"(joues enlaidies) tout comme "处处挑眼儿" (partout chercher la petite bête) et "事事不饶人" (ne pardonne rien du tout) font parti du vocabulaire familier. Ce langage franc et comique nous montre clairement une femme du milieu populaire qui, ayant expérience et ancienneté, se révolte et se moque vertement de certaines pratiques moralisatrices de l'époque. A la lumière de cette tirade, Dorine, en ridiculisant le groupe décrit auquel elle n'appartient pas, laisse voir encore une fois son caractère de franc-parler et de railleur.

Dans la traduction de Zhao, par rapport à celle de Li, la construction des phrases est soignée, les phrases sont plus longues, et les expressions moins familières. En effet, les belles tournures, et les expressions trop écrites comme "眼睛的光彩日渐暗淡 (la lumière des yeux s'assombrit jour après jour)", "高尚道德之幕 (voile de vertu et de morale)", "花容凋谢 (la beauté fade comme une fleur)", "过了景的美人们的狡猾伎俩 (fourberies des belles femmes vieillies)", "人见人弃 (abandonné par tout le monde)", "凄凉惶惑的心 (un cœur malheureux et angoissé)", "严峻冷酷 (sévère et dur)", "高声斥责 (blâmer à haute voix)", "爱人以德 (prendre soin avec bienveillance)"⁵¹⁶, etc. ne semblent pas correspondre à la position de Dorine, et rendent cette description moqueuse un peu trop neutre par rapport au caractère de la domestique. En fait, le traducteur paraît avoir oublié qu'il s'agit de la parole d'une servante, et s'est livré à la tentation de belle écriture. Ainsi aurions-nous l'impression que Dorine parle comme Elmire ou comme Cléante. Dans d'autres termes, puisque la mise en jeu, essentielle pour la traduction théâtrale, ne s'est pas effectuée convenablement dans la tête du traducteur, la traduction ne peut donc contenir le jeu.

⁵¹⁶ La traduction littérale de ces expressions ne sert qu'à expliquer leur signification sémantique, elle ne parvient point à rendre compte du niveau de langue, ni du fait que les expressions sont élégantes ou familières.

Si Molière réussit la création des personnages en prêtant à chacun sa langue, Li Jianwu, le traducteur, comprenant bien que le vouloir dire de l'auteur ne se montre qu'à travers un langage personnalisé, nous expose une galerie de caractères divers et bien vivants. Pour cela, il s'est relativement détaché de l'original, et a recréé des langages différents en privilégiant la netteté des caractères et de leur jeu sans laquelle l'efficacité serait atténuée. A côté, la traduction de Zhao, bien qu'elle reconstitue le sens verbal des dialogues, manque d'une individualisation du langage, et ne peut donc rendre compte des caractères distincts des personnages. En conséquence, les gens de théâtre choisissent la traduction de Li pour cette touche théâtrale qui illustre l'image concrète du personnage et donne le jeu ; tandis qu'un lecteur pourrait préférer savourer la belle écriture dans la traduction de Zhao qui ne l'empêche en rien d'admirer le bon sens illuminant les propos de Dorine sans connaître la spontanéité de la servante.

5. De l'étrangeté en traduction

Dans le chapitre 3 de la deuxième partie intitulé "Réflexion théorique sur la traduction des œuvres dramatiques", nous avons abordé longuement la question de la dimension culturelle dans les textes dramatiques. Nous avons ainsi cité les deux attitudes extrémistes à l'égard de la culture étrangère contre lesquelles Patrice Pavis met en garde dans son ouvrage *"Le théâtre au croisement des cultures"*⁵¹⁷ : la première consiste à accentuer le particulier de l'étranger, à garder au maximum les allusions à la culture d'origine ; la seconde consiste à éliminer tous les aspects exotiques de manière que l'origine étrangère de l'œuvre ne soit plus perceptible. Si l'on reprend les deux termes chers à Antoine Berman tout en leur accordant une définition plus consensuelles⁵¹⁸, la première attitude correspond à l'"exotisation" qui

⁵¹⁷ Pavis, 1990, p. 157.

⁵¹⁸ Pour Berman, l'"exotisation" désigne tantôt une manière de souligner le vernaculaire étranger à partir d'une image stéréotypée de celui-ci tantôt une manière de rendre un vernaculaire étranger par un vernaculaire local. Voir Berman, 1985, p.79.

L'"ethnocentrisme" désigne, chez Berman, une pratique péjorative " qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci - l'Etranger - comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour la richesse de cette culture "(Berman, 1985, p. 49). Nous ne mettons pas en cause cette définition, mais ce que nous n'approuvons pas, c'est l'opposition systématique que Berman met en place entre la traduction ethnocentrique et la traduction littérale, autrement dit, pour lui, toute traduction qui vise le sens est ethnocentrique.

risque de dépayser totalement le public et de rendre la culture étrangère illisible, et la seconde correspond à l' "ethnocentrisme" dont la pratique ne doit pas être considérée comme une partie de la traduction, mais pourrait être incluse dans l'adaptation théâtrale.

Si le théâtre offre une image concrète de la culture étrangère que le public est avide de connaître, il faut trouver une voie médiane qui "*ménage proximité et éloignement, familiarité et étrangeté*"⁵¹⁹. Pour appliquer au cas de la traduction du *Tartuffe*, nous pensons utile d'examiner celle de Li de la manière suivante.

Avant tout, on doit affirmer que l'essentiel de l'œuvre moliéresque n'a rien d'étrange. Les sentiments humains sont universels : le bon sens, l'hypocrisie, l'obsession, l'amour, etc. ; et puis les personnages s'expriment chacun à leur façon. La langue étrangère de l'original n'est donc pas une étrangeté de l'œuvre, comme nous l'avons déjà répété dans notre étude. Dans cette optique, Li Jianwu préserve, dans sa traduction, le style naturel et la fluidité des répliques de l'original, ainsi le public n'a aucun mal à comprendre les situations dans lesquelles se trouvent les personnages, leurs sentiments, et l'action qui se passe sur la scène.

Or la pièce est d'origine étrangère et le spectateur s'attend à une certaine étrangeté. Cette étrangeté rappelle l'origine de l'œuvre, et montre la différence de la culture étrangère. Dans la traduction de Li, nous constatons son intention d'afficher l'ancrage socio-culturel complètement étranger de l'œuvre. Nous relevons ici deux sortes d'étrangeté :

5.1 L'étrangeté nécessaire

L'étrangeté se manifeste dès l'abord dans les noms des personnages : en transcrivant phonétiquement les noms français en chinois qui sont quelquefois difficiles à retenir pour les spectateurs, le traducteur ancre la pièce dans une culture étrangère et rappelle au public à chaque instant que ce n'est pas une histoire chinoise. Cela suppose aussi, c'est d'ailleurs la réalité dans la pratique, que lors de la représentation les comédiens doivent porter les vêtements et le maquillage adaptés⁵²⁰. C'est pour cette même raison que nous avons critiqué, à la deuxième partie de notre thèse, dans le chapitre "Réflexions théoriques sur la traduction

⁵¹⁹ Voir Pavis, 1990, p. 157.

⁵²⁰ Dans les mises en scène chinoise des pièces européennes, les comédiens portent souvent un maquillage très prononcé, voire se coiffent des perruques blondes pour ressembler physiquement aux personnages occidentaux.

théâtrale", l'adaptation du nom de monsieur Loyal - 雷信义, qui nous paraît trop sinisée par rapport au reste des noms de personnages.

Le nom des lieux est également traduit par la transcription phonétique. C'est le cas du pays d'origine de Monsieur Loyal, la Normandie - "诺曼底".

D'autres indices avertissent le public des coutumes étrangères. Par exemple, dans une réplique de Dorine qui raconte à Cléante les comportements de Tartuffe et de son serviteur, elle dit : "*Il vient nous sermonner avec des yeux farouches, et jeter nos rubans, notre rouge et nos mouches*" (Acte I, scène 2, vers 205-206). "*Mouche*", petite pastille de taffetas ou de velours noir que les femmes collaient sur leur visage pour en faire ressortir la blancheur, était un accessoire de la mode en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Li Jianwu traduit le mot par "假痣" (faux grain de beauté). Étant donné que le "痣" (grain de beauté) dans certains cas est considéré comme embellissant, le public comprend rapidement que ce faux grain de beauté est une décoration sur le visage, apprend quelque chose de nouveau sur la culture française.

Le public s'informe également de la manière dont la nourriture est quantifiée. Si les Chinois ont l'habitude de compter le poids s'agissant de la majorité d'aliment⁵²¹, ici Tartuffe mange "une moitié de gigot (半条羊腿)", et "quatre grands coups de vin (满满四大杯的葡萄酒)" (Acte I, scène IV, vers 240, 255, traduction Li, p. 193). Alors que dans le même cas, les Chinois diront probablement "3 jin (斤, équivalent d'une livre en français) de mouton", et "5 liang (两, équivalent de 50 grammes ou 50 ml) d'alcool".

Ces détails sont ainsi respectés et la traduction fait découvrir à son public un monde culturel différent. De plus, comme nous l'avons vu au travers de notre analyse précédente, la traduction, fidèle au vouloir dire de l'original, conserve tout son cadre historique et religieux. L'étrangeté culturelle est donc omniprésente.

5.2 L'étrangeté gênante

Si nous approuvons la nécessité de montrer l'étrangeté culturelle d'une pièce de théâtre étrangère, il faut tout de même nuancer les choses. En effet, certaines étrangetés suscitent des

⁵²¹ La plupart d'aliments sont coupés en formes variées dans la cuisine chinoise, ce qui est une des raisons pour lesquelles les Chinois ne distinguent pas la viande ovine du gigot ou de l'épaule, et qu'ils ne peuvent donc pas la quantifier de la même façon que les Français.

confusions ou de l'incompréhension. Dans la traduction de Li Jianwu, nous observons qu'il est conscient du problème et n'hésite pas à gommer certaines étrangetés du texte original pour préserver la fluidité.

Par exemple, quand Orgon insulte Dorine : "serpent, dont les traits effrontés..."(Acte II, scène 2, vers 551). Or, "serpent", bien qu'il ait une connotation de l'extrême méchanceté, n'est pas une injure d'usage ordinaire aux oreilles des Chinois ; cette injure devient alors en chinois : "不要脸的东西 (truc sans honte)" qui est une façon courante et forte d'insulter une personne, le public peut ainsi s'apercevoir facilement de la rage d'Orgon. Puisque ici l'image du "serpent" n'est pas essentielle, le traducteur se sent donc libre de la changer.

Li Jianwu traite aussi intelligemment les références culturelles du texte original. Citons un exemple tiré d'une réplique de Madame Pernelle au début de la pièce quand celle-là fait des reproches à la femme d'Orgon : " [...] *On n'y respecte rien, chacun y parle haut, et c'est tout justement la cour du roi Pétaud*"(Acte I, scène 1, vers 11-12). Dans la traduction nous trouvons : "[...] 什么也不敬重，人人扯着嗓子讲话，活脱脱就象到了叫化子窝"(littéralement : ... ne respecte rien, tout le monde parle en tirant sa voix, c'est exactement comme dans une repaire de mendiants). Puisque la cour du roi Pétaud est une référence totalement inconnue des Chinois, la conserver risque de troubler le public dans sa compréhension de la réplique ; ainsi le traducteur choisit de l'expliciter dont la manière s'inscrit parfaitement bien dans la lignée du reproche de Madame Pernelle.

Or, cette attitude chez Li Jianwu n'est pas constante. Dans certains cas, il se montre réticent. Nous avons pu relever un autre exemple : il s'agit d'une phrase d'Orgon adressée à Cléante, le frère de sa femme, quand celui-ci essaye de lui ouvrir les yeux sur l'hypocrisie de Tartuffe. Orgon, incapable de rétorquer, ironise : "*Vous êtes le seul sage et le seul éclairé, un oracle, un Caton, dans le siècle où nous sommes [...]*"(Acte I, scène 5, vers 348-349). *Caton*, homme d'État romain, d'après la note de Caput, "*mena une lutte infatigable contre le luxe ; son nom est devenu synonyme d'homme de mœurs austères et de sage*"⁵²². Cette référence est tout à fait inconnue des Chinois, mais le traducteur la conserve avec la transcription phonétique de *Caton* - "你是唯一的贤者、唯一的学者、一种神谕、当今的一位卡东"(vous êtes le seul sage, le seul intellectuel, une sorte d'oracle⁵²³, un Caton d'aujourd'hui).

⁵²²Voir Caput, 1971, p. 49.

⁵²³ Nous utilisons le terme original, car le traducteur le traduit par le mot donné dans les dictionnaires français-

Certes, dans le contexte, le public n'a pas de difficulté pour savoir que 卡东 (Caton) symbolise la sagesse, et (grâce à la spécificité de la langue chinoise - l'ajout d'un mot après le nombre pour qualifier le sujet compté⁵²⁴) qu'il s'agit d'une personnalité ; pourtant, en entendant le mot inconnu, le spectateur aurait un instant de rupture d'attention pour tenter de vérifier s'il ne l'a jamais connu. Cette étrangeté est donc gênante. En fait, nous pensons que le nom de Caton n'est pas irremplaçable dans la réplique d'Orgon, d'autant plus qu'Orgon ne semble pas accentuer le côté austère de l'homme mais seulement sa sagesse. De ce fait, il nous paraîtrait plus approprié de laisser tomber la référence, ou bien lui substituer une autre référence plus connue du public chinois qui soit en même temps naturelle dans la bouche d'Orgon. Par exemple, on peut supposer le nom d'Aristote.

Un jeu de mot a attiré notre attention dans une réplique de Madame Pernelle. "[...] Et comme l'autre jour un docteur dit fort bien, c'est véritablement la tour de Babylone, car chacun y babille, et tout du long de l'aune ; [...]" (Acte I, scène 1, vers 160-162). D'après la note du texte⁵²⁵, aux XVIIe et XVIIIe siècles, on emploie indifféremment "la tour de Babel" et "la tour de Babylone" l'un pour l'autre ; mais le jeu de mot de Madame Pernelle est de composer le nom à partir de babil et de aune, ce qui fait rire Cléante. Pourtant en chinois, nous ne sommes pas prêts à rire de l'ignorance de la vieille femme : "正如那天，一位神学博士說的，簡直成了巴比伦塔，因为人人在这儿说东道西，漫无顾忌 (Comme l'autre jour, un docteur théologien a dit, c'est vraiment la tour de Babylone, car tout le monde y parle de tout, et sans aucune limite)". D'abord, faute de connaissance sur la religion chrétienne, le public chinois ordinaire ne sait pas l'expression "tour de Babylone (ou tour de Babel)" ; ensuite le traducteur a traduit le sens littéral des mots sans établir le rapport cause à effet qui puissent justifier la présence de "car", le spectateur reçoit ainsi des phrases dont il ne comprend pas la raison d'être, ni pourquoi Cléante rit. En fait il nous semble que le traducteur a fait une erreur de compréhension, et n'a pas perçu ce jeu de mots de Pernelle, puisqu'il explique dans la note⁵²⁶ -- qui n'est adressée qu'au comédien (lecteur) -- que Madame Pernelle confond Babel

chinois pour expliquer " oracle ".

⁵²⁴ Pour chaque chose compté, le chinois met systématique un mot spécificateur de l'unité après le nombre. Par exemple, pour dire une voiture - " 一辆汽车", le mot spécificateur de l'unité est " 辆"(prononcé " liang "). Il existe un grand nombre de mots spécificateurs qui s'accordent avec de différents objets. Le mot spécificateur " 位" que le traducteur emploie correspond aux personnes.

⁵²⁵ Voir Caput, 1971, p. 40.

⁵²⁶ Traduction de Li, p. 199. Puisque le traducteur n'a pas perçu le jeu de mots, le problème de la traduction de

et Babylone, et que c'est la raison pour laquelle Cléante se moque d'elle.

Toutefois, quelle que soit l'erreur de compréhension du traducteur, il n'aurait pas dû conserver une référence que le public chinois ignore. En fait, comme la note en bas de page n'existe pas au théâtre, ce que nous avons évoqué dans la partie précédente, il faudrait obligatoirement recourir à d'autres traitements : par exemple, supprimer la référence et remodeler la phrase, et trouver une plaisanterie faite malgré elle par Madame Pernelle.

En réalité, des erreurs ponctuelles ou des traitements incohérents sont inévitables pour tous les traducteurs, et c'est l'ensemble du texte que jugent un lecteur ou un spectateur. Ici ces références étranges gênent peut-être pendant un petit instant et seront rapidement oubliées.

Le problème de l'étrangeté dans la traduction théâtrale, comme nous venons de le voir, ne concerne pas la langue. Au contraire, le traducteur cherche à tout moment à rendre la traduction fluide et naturelle. En revanche, il est conscient que l'étrangeté culturelle est nécessaire. Mais si nous avons cité, dans la Partie II de notre thèse, les idées de Wang Dongfeng pour une littéralité culturelle dans la traduction littéraire⁵²⁷, ici le traducteur est obligé de choisir, de faire le tri entre ce qui est nécessaire et ce qui est gênant.

A vrai dire, montrer le monde de Molière, c'est faire agir les Tartuffe, les Dorine, les Orgon et tous les autres personnages sur scène ; le spectateur vient au théâtre pour découvrir les personnages du grand comique classique et ne s'intéresse pas aux références linguistiques, d'ailleurs il trouve même gênant d'entendre des expressions étranges.

Il est donc important pour le traducteur de se contraindre à répondre aux exigences de la scène. Nous avons constaté tout au long de notre étude, que Li Jianwu, en tant que dramaturge et connaisseur de la scène, sait mobiliser les moyens verbaux pour recréer le langage de chacun des personnages, créer des caractères identiques à ceux de l'œuvre originale et finalement recréer le jeu et l'effet de l'original. Le langage est non seulement personnalisé, mais également rythmique et oral, se prête à être prononcé par les comédiens et à accompagner leur geste.

Sans doute inconsciemment, il adopte une approche interprétative : fidèle au sens -- ici

jeu de mots n'est pas posé. Nous n'évoquons donc pas la question.
⁵²⁷ Voir supra, la Partie II, chapitre 1, point 4.

il s'agit des caractères et de l'effet comique, il s'agit aussi de la clarté et du dynamisme du dialogue recherchés par l'auteur --, la traduction adapte sa forme pour mieux convenir à la scène chinoise. Pour ce faire, le traducteur se donne de la liberté. Le changement le plus évident est bien sûr que le vers devient prose, puisque celui-là n'est pas dans l'usage du théâtre chinois moderne. Cela engendre la réorganisation à l'intérieur des répliques et le découpage des phrases. D'autres aménagements sont également visibles : des explicitations et certaines appropriations facilitent la compréhension et rendent les répliques naturelles et fluides.

Cette traduction est aussi fidèle au contexte de l'œuvre originale, car elle cherche à faire comprendre, de par des noms et prénoms totalement étrangers des personnages, des détails sur le mode de vie, d'un minimum de vocabulaire qui fait référence au christianisme, ou de la conservation de la longueur de tirades⁵²⁸ etc., que c'est une pièce d'un auteur classique français que l'on présente au public chinois. En aucun cas, elle ne constitue une adaptation théâtrale.

Afin de comprendre davantage pourquoi la traduction de Li est adaptée à la scène, il nous a semblé intéressant de la comparer à une autre traduction chinoise dont nous avons choisi certains passages. Si nous voyons que celle-ci est aussi faite avec beaucoup de rigueur ainsi qu'avec le même souci de rendre le sens identique avec les moyens équivalents, nous avouons qu'il lui faudrait subir des retouches importantes pour être mise en scène, car même si de temps en temps, le traducteur (Zhao) cherche à donner à ses répliques le naturel du langage quotidien, son texte manque souvent de concision et de rythme ; l'individualisation du langage n'est pas constante, et les caractères ne sont pas nets. Au final, faute d'une profonde connaissance de la scène, le traducteur semble ne pas imaginer les personnages dans leur jeu, c'est-à-dire qu'il ne peut réaliser une mise en jeu pertinente, il ne parvient donc pas à recréer le jeu ni à faire revivre les personnages.

En affirmant que la traduction de Li est faite pour la scène, nous reconnaissons néanmoins qu'elle ne se prête plus très bien aujourd'hui à être mise en scène. Faite dans les années 1960, la traduction est empreinte de la trace du temps. Sous le régime quasi dictatorial du Parti Communiste Chinois, l'art et la littérature étaient au service de l'idéologie. L'humanisme de Molière se prêtait bien à être interprété d'une façon communiste, c'est-à-dire

⁵²⁸ Comme nous l'avons dit plus haut, les dramaturges chinois ont très peu recours à la réplique longue, ce qui fait que le nombreux de répliques longues dans *Le Tartuffe* rappelle aussi au public l'étrangeté de la pièce.

que le conflit entre les personnages pouvait être considéré comme lutte de classes, et que la croyance religieuse que prétend Tartuffe n'était que le symbole de l'hypocrisie et de l'ignorance ; en revanche, une Dorine intelligente et bienveillante correspondait à l'image de la classe prolétaire. Une telle pièce répondait au goût de l'époque. En ceci le traducteur n'a pas eu à faire d'effort, bien que, nous l'avons vu, il soit resté fidèle à l'original, et qu'il n'ait montré, à aucun moment, l'intention d'adaptation théâtrale.

Comme le dit si bien J.-M. Déprats, traducteur de théâtre, la traduction "n'est pas effectuée par des agents totalement libres, mais par des lecteurs inscrits dans une histoire et régis malgré eux par la sensibilité d'une époque, ses goûts littéraires, son rapport à la langue"⁵²⁹. Aujourd'hui l'environnement politico-social a changé, et la langue chinoise évolue sans cesse. Les acteurs et le public ne sont plus les mêmes, ils n'ont plus la même sensibilité par rapport à l'idéologie et à la langue, et cette traduction commence à vieillir ; il est clair que pour porter de nouveau Le Tartuffe à la scène, une nouvelle traduction devrait être réclamée.

⁵²⁹ J.-M. Déprats, " La traduction au carrefour des durées ", 1990, p. 236.

Chapitre 2 : Genet insolite

Il est sans doute vrai que dans la tête de beaucoup de Français, aucun dramaturge plus récent ne peut égaler les grands maîtres classiques tels que Molière, Corneille et Racine. Or le théâtre évoluant chaque jour, des nouveautés apparaissent sans cesse sur la scène. Bien que de nombreuses pièces classiques soient toujours jouées aujourd'hui partout dans le monde, il faut reconnaître qu'au théâtre, les yeux se tournent davantage vers les créations plus récentes.

Nous avons étudié, dans la première partie de notre thèse, les listes d'œuvres théâtrales françaises traduites et représentées en Chine. On a pu constater la place remarquable que le théâtre chinois réserve à Genet : deux de ses pièces - *Le Balcon* et *Les Bonnes* - sont non seulement traduites et publiées, mais aussi jouées par certains théâtres nationaux chinois. Par rapport au nombre limité des pièces françaises représentées, il ne nous est pas difficile de confirmer que le théâtre de Genet est exceptionnellement apprécié par le milieu théâtral chinois. Ayant nous même assisté à une représentation chinoise de la pièce de Genet, *Le Balcon*, l'auteur de ce théâtre insolite nous a profondément impressionnée, comme d'autres spectateurs chinois. En effet, la traduction du *Balcon*, qui réussit à montrer l'originalité, l'artifice mis en valeur et le langage poétique de l'œuvre, est un des éléments-clés du succès de la représentation. Aussi n'avons-nous pas hésité à prendre cette traduction dans le corpus pour illustrer notre réflexion sur la traduction théâtrale.

Comme dans le chapitre précédent, nous faisons d'abord une analyse de l'auteur et de l'œuvre afin de connaître les défis devant lesquels le traducteur est livré par la traduction du *Balcon*.

1. Quelques éclaircissements sur Genet

Jean Genet est un des écrivains français du vingtième siècle qui ont suscité le plus d'intérêt et de passion en France et à travers le monde. "*Sa naissance bâtarde, sa jeunesse crapuleuse, sa conception de la sexualité comme abjection et transfiguration, ses années de prison, la diversité de son œuvre, la noblesse de son style contrastant avec le milieu interlope qu'il décrit, les multiples cautions intellectuelles dont il bénéficie, de Jean Cocteau à Jacques*

Derrida, en passant par Jean-Paul Sartre qui le couronne et le sanctifie⁵³⁰, ses engagements politiques, enfin, font de Jean Genet un personnage hors du commun⁵³¹. Poète, romancier et dramaturge, Genet est aussi un combattant déterminé aux côtés des Noirs américains, et des Palestiniens.

Pour bien appréhender son œuvre, il nous semble indispensable de nous référer à l'expérience propre de Jean Genet : abandonné par sa mère, mis en nourrice chez des paysans, Genet acquiert tout jeune le sentiment d'être un étranger, et il accepte ; il cultive la haine de tout ce qui est conforme aux valeurs "normales" ; il passe des années en prison pour vol. Et c'est en prison qu'il commence à écrire ses premiers romans⁵³² dans une prose intensément poétique. Ses romans publiés successivement au cours des années 1940, Genet finit par être reconnu par le milieu littéraire.

C'est en 1947 avec la création des *Bonnes* que Genet devient un auteur de théâtre. Désormais il privilégie la scène comme le moyen d'expression le plus adapté au besoin d'éclat, de panache et de formules poétiques, qui est omniprésent dans son œuvre. *Le Balcon*, écrit en 1956 (deuxième version en 1962), témoigne de sa réflexion constante sur la représentation - les rôles, les masques, le vide, le spectre, le faux, la parade, le jeu, le rêve, l'imposture, le simulacre, le mensonge, etc. - qui hante son théâtre.

Dans ses deux dernières pièces : *Les Nègres* et *Les Paravents*, Genet manifeste surtout ses engagements politiques. Il se lance dès lors dans un combat collectif qui occupe progressivement toute son existence.

1.1 Usage insolite du théâtre

Genet s'est toujours défendu d'appartenir au monde. Cette absence d'attache lui donne une indiscutable liberté, et il s'en sert dans son œuvre d'une façon très personnelle, sexuelle, et politique. Il se déclare "l'ennemi" du "monde des vivants"⁵³³. La mort, la trahison, l'infamie, l'abjection sont des thèmes auxquels il reste fidèle et qu'il affirme avec un langage somptueux

⁵³⁰ Voir l'essai de J.-P. Sartre : *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

⁵³¹ Voir le *Dictionnaire du théâtre* : Genet (1910-1986), Paris, Albin Michel et Encyclopaedia Universalis, 1998, p. 352.

⁵³² *Notre-Dame des Fleurs* et *Miracle de la Rose*.

⁵³³ *L'Ennemi déclaré*, son dernier livre, paru cinq ans après sa mort, Paris, Gallimard, 1991.

sous la forme du jeu. Pour faire entendre sa voix par l'ennemi, Genet choisit la langue classique, la langue de "la classe dominante",⁵³⁴ car il estime qu'un langage vulgaire aurait empêché son ennemi de l'écouter.

Tout est jeu dans le théâtre de Genet, qui fonctionne au niveau du langage, de l'image, de la métaphore. Les personnages ne représentent pas la réalité, mais seule son apparence. Pour Genet, la scène est une maison d'illusions de notre société⁵³⁵, un lieu où rien ne se passe comme dans la vie. D'après lui, imiter doit être un acte créateur qui ne maintient pas son objet dans son état naturel ; sinon c'est une simple copie inutile ; tout réalisme, même stylisé, est une duperie. Ses pièces ne visent pas à changer ou maîtriser la réalité ; elles n'essayent pas non plus de la critiquer.

Il indique clairement dans l'Avertissement qui précède *Le Balcon*⁵³⁶ : "La représentation fictive d'une action, d'une expérience, nous dispense généralement de tenter de les accomplir sur le plan réel et en nous-même. [...] Voilà ce qu'une conscience conciliante ne cesse de souffler aux spectateurs. Or, aucun problème exposé ne devrait être résolu dans l'imaginaire surtout que la solution dramatique s'empresse vers un ordre social achevé. Au contraire, que le mal sur la scène explose, nous montre nus, nous laisse hagards s'il se peut et n'ayant de recours qu'en nous."

Mais paradoxalement, "plus il refuse le réalisme, plus il donne de gages à la théâtralité, c'est-à-dire aux pouvoirs de théâtre à se constituer comme monde autonome, dans l'imaginaire"⁵³⁷. Le théâtre de Genet n'a pas de but, pas d'idéal, et son efficacité "repose sur le mystérieux phénomène poétique sans lequel tout serait dépourvu de sens"⁵³⁸.

"La structure des phrases est archaïque ; elles ont le ton de la prose du XIIIe siècle. [...] C'est de la poésie, et les acteurs doivent parler rapidement, en gardant toujours le rythme du vers... Le tempo change ; c'est comme du contrepoint. L'insolence et la violence sont les plus hautes qualités de Genet"⁵³⁹. C'est pour cela que le théâtre de Genet exige un style de jeu

⁵³⁴ Voir *Dialogues*, Jean Genet avec Bertrand Poirot-Delpech, Paris, Editions Cent pages, 1990.

⁵³⁵ Nous nous inspirons principalement de points de vue de Bernard Dort et de Michel Corvin que nous allons citer ultérieurement.

⁵³⁶ *Le Balcon*, Edition 1999, Gallimard, collection Folio, p.15.

⁵³⁷ Voir Michel Corvin, "Le théâtre de Genet : Une apparence qui montre le vide", in *Europe*, n°808-809, Paris, 1996.

⁵³⁸ Propos de Roger Blin accueilli par Bettina Knapp, dans "Entretien avec Roger Blin", in *Obliques* 1972, n°2. R. Blin a monté *Les Nègres*(1959) et *Les Paravents*(1966) avec succès, et il est considéré comme le metteur en scène qui a trouvé le style de jeu réclamé par Genet.

⁵³⁹ Ibid., p. 40.

particulier, différent des critères réalistes, avec certain rapprochement de la pensée brechtienne⁵⁴⁰. Les rôles demandent une stylisation grandiose, ce qui est sans cesse souligné par l'auteur dans les avertissements précédant le texte de ses pièces. Il soutient que ce n'est pas l'affaire du théâtre de ressembler à la vie, et il recommande de supprimer tout ce qui pourrait inciter le public à considérer une représentation théâtrale comme une imitation vraisemblable de la vie réelle. Pour empêcher le théâtre de se faire prendre pour du vrai, il invente alors, dans une indifférence totale des conditions de réalisation, des intrigues tout à fait invraisemblables et des personnages subjectifs.

Comme le dit si bien Bernard Dort⁵⁴¹ : "La représentation est donc pure négativité : elle recherche non la mise en scène du monde mais plutôt sa mise hors de scène. Elle est une façon de le révéler dans sa réalité brute, irréductible à tout théâtre, en détruisant par leur excès même les images que s'en font les spectateurs." Selon lui, Genet veut accroître la distance entre le spectateur et la scène ; c'est la raison pour laquelle le comédien, pour jouer le théâtre de Genet, doit répondre à deux exigences : ne pas rendre le personnage naturel, mais en exalter d'emblée l'apparence ; en même temps, montrer cette stylisation telle qu'elle est dans le texte, c'est-à-dire que la fausseté du jeu doit être révélée au spectateur chez qui la conscience de l'artifice doit être éveillée.

Selon Dort, le théâtre de Genet qui repose sur le déguisement et exalte la représentation, est "au sens propre, théâtre de la représentation ; non seulement théâtre dans le théâtre, mais théâtre sur le théâtre. Un théâtre doublement théâtral."⁵⁴²

Insistant sur l'artificiel du théâtre, le théâtre de Genet se rapproche, d'une certaine manière, du théâtre chinois traditionnel dont nous avons vu les principes de fonctionnement dans la première partie de notre thèse. Dans sa recherche d'une nouvelle identité, le théâtre chinois, depuis deux décennies, tente de combiner les différents styles du théâtre moderne et du théâtre traditionnel. Genet offre, à cet effet, un exemple et une référence de nouveaux modes d'expression théâtrale, qui constituent une source d'inspiration pour le théâtre chinois.

⁵⁴⁰ Il s'agit de la notion de "l'effet de distanciation" que Brecht a développé dans ses études théoriques. Ici nous insistons sur le fait que ces rapprochements ne sont que superficiels, car l'idée de Brecht est d'empêcher l'identification et la participation du public afin que l'esprit critique et l'intelligence du spectateur reste intacts ; alors que le but de Genet est tout à fait différent.

⁵⁴¹ Bernard Dort, "Le jeu de Genet" dans *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967-a, p.140.

⁵⁴² Bernard Dort, "Genet ou le combat avec le théâtre" dans *Le théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale*, II, Paris, C.N.R.S., 1967-b, p.62.

1.2 Provocation et engagement

Le théâtre de Genet est aussi le théâtre du scandale et de l'excès, tout aussi bien esthétiques que moraux. Toutes les pièces de Genet nous montrent des "exclus" de la société. Les mondes de la prison, des prostitués, des noirs et des rebelles - "les mondes du mal" - se définissent par opposition à la société traditionnelle et bien-pensante. Ceux qui habitent ces mondes, comme ceci a été le cas de Genet, savent bien que leur existence, et même leur conscience, est conditionnée par le mépris des autres. Malgré le refus de Genet vis-à-vis de la réalité, les événements mis en scène sont en véritable rapport avec ce qui arrive dans le monde réel, même si chacun d'eux en est seulement l'image. Son jeu ne peut donc pas n'être qu'un jeu. "*Si j'ai essayé de mettre au point une sorte de dramaturgie, c'était pour régler des comptes avec la société*", révèle Genet dans les "Dialogues" avec B. Poirot-Delpech⁵⁴³. La réflexion de Sartre est plus psychanalytique : "*Il pousse jusqu'à l'extrême cette solitude latente, larvée, qui est la nôtre ; il enfle nos sophismes jusqu'à les faire éclater ; il grandit nos échecs jusqu'à la catastrophe ; il exagère notre mauvaise foi jusqu'à nous la rendre intolérable ; il fait paraître au grand jour notre culpabilité.*"⁵⁴⁴ Dort appelle directement les pièces de Genet "*théâtre de la provocation*"⁵⁴⁵.

Effectivement, en composant ses œuvres dramatiques, Genet poursuit une méditation sur les relations entre imagination symbolique et réalité politique⁵⁴⁶ : les événements politiques peuvent se présenter par le truchement d'une dramaturgie, et être perçus et vécus comme du théâtre. S'il a consacré ses dernières pièces au problème de la colonisation (Les Nègres) et à la Guerre de l'Algérie (Les Paravents), c'est bien qu'il a approché de très près la réalité politique avant de s'y engager totalement.

Sa provocation est aussi vis-à-vis du théâtre traditionnel. Genet force à repenser le théâtre, ses pouvoirs et sa fonction. Le théâtre, pour Genet, est le meilleur moyen d'exalter l'apparence, d'exister sans être, sous le masque d'une fiction. "*Le théâtre disparaîtra peut-être dans sa forme mondaine actuelle - déjà, semble-t-il menacé -, la théâtralité est constante si elle est ce besoin de proposer non des signes mais des images complètes, compactes,*

⁵⁴³ Genet, 1990, p. 64.

⁵⁴⁴ J.-P. Sartre, 1952, p. 660.

⁵⁴⁵ Bernard Dort, 1967-a, p.144.

⁵⁴⁶ Nou nous référons aux idées exprimées dans *Théâtre de l'absurde*, Martin Esslin, traduit par M. Buchet, F. Del Pierre, et F. Frank, Buchet/Chastel, Paris, 1971

dissimulant une réalité qui est peut-être une absence d'être. Le vide."⁵⁴⁷ Avec, pour corollaire, d'après Michel Corvin, "l'idée que l'impouvoir du théâtre est total en termes d'efficacité politique frontale mais que l'impact biaisé de l'écriture lui permet de corrompre métaphoriquement la société en lui volant son beau langage. Ce qui articule l'entreprise théâtrale de Genet avec un propos plus large, empêchant, une fois de plus, de l'enfermer dans l'esthétique"⁵⁴⁸.

Si l'engagement politique de Molière, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, est apprécié par les traducteurs et le public chinois, le choix de Genet par les milieux intellectuel et théâtral chinois est dû également, en partie au moins, à son esprit rebelle à l'égard du pouvoir et des autorités. En effet, dans les années 1980-1990, la Chine vivant une période de remise en cause dans le domaine culturel, les intellectuels et les artistes cherchent à se débarrasser de la répercussion des années où la culture était fortement politisée⁵⁴⁹. Dans ce contexte, l'œuvre de Genet, marquée par la provocation et un sentiment de mépris vis-à-vis des autorités, correspond, quoique discrètement, à cette recherche d'indépendance individuelle chez une partie des Chinois.

1.3 L'Influence de Genet

Classé dans l'école du "théâtre de l'absurde"⁵⁵⁰, Genet fait partie de ce théâtre qui annonce une rupture totale avec les traditions du théâtre occidental et réinvente le langage, les personnages, l'action et les procédés rhétoriques. Chez Genet, c'est une "nouvelle syntaxe par provignement de métaphores, animation textuelle par animisme et sexualisation du langage, nouvelle dramaturgie, non plus dramatique mais poétique"⁵⁵¹. Ses pièces présentent un affinement extraordinaire des possibilités visuelles du langage théâtral en élargissant l'idiome du théâtre, et il a exercé une influence considérable sur les dramaturges d'après lui.

Le Balcon a été découvert par le monde théâtral chinois en 1993. "*Je trouve que Genet*

⁵⁴⁷ J. Genet, *Un captif amoureux*, Gallimard, 1986.

⁵⁴⁸ Voir Michel Corvin, "Le théâtre de Genet : Une apparence qui montre le vide", in *Europe*, n°808-809, Paris, 1996, p.117.

⁵⁴⁹ Voir supra, le chapitre sur le théâtre chinois dans la première partie de notre thèse.

⁵⁵⁰ Il s'agit des auteurs suivants : Adamov, Beckett, Ionesco et Genet. Ils ont chacun un style très différent, et n'ont pas formé d'école littéraire ; cette notion de "théâtre de l'absurde" vient de Martin Esslin, qui trouve qu'ils représentent une philosophie commune, c'est-à-dire que "le monde est vu comme un palais des miroirs et où la réalité se confond imperceptiblement avec le fantasme" (*Théâtre de l'absurde*, op. cit., p. 374.)

⁵⁵¹ M. Corvin, 1996, p.112.

est révolutionnaire, courageux et rebelle, et ses œuvres sont poignantes et poétiques". Le traducteur du *Balcon*, Shen Lin, confie dans une correspondance la passion que l'œuvre de Genet a suscité chez lui⁵⁵². L'envie de faire partager cette passion l'a poussé à se mettre à le traduire et puis à organiser la mise en scène. En effet, comme nous l'avons montré dans le chapitre sur le théâtre chinois, depuis les années 1980, le théâtre chinois cherche de nouveaux modes d'expressions, et voit se développer un pluralisme dont les sources sont venues de tous les horizons. La représentation en Chine du *Balcon*, chef-d'œuvre d'une conception originale du théâtre, s'inscrit donc dans ce courant d'ouverture d'esprit et d'élargissement de vision.

2. *Le Balcon*, un monde d'artifice

Si le théâtre de Genet est appelé "théâtre de représentation"⁵⁵³ où tout est jeu, *Le Balcon* semble bien la pièce la plus révélatrice de cette conception théâtrale. Le Grand Balcon, le bordel de Madame Irma, un palais des miroirs, est une maison d'illusions où les hommes peuvent satisfaire leurs rêves les plus secrets dans des jeux de théâtre. Avant d'examiner les démarches du traducteur, nous tenons à présenter une synopsis de la pièce pour faciliter la lecture de nos analyses, tout en sachant qu'il n'y a pas d'intrigue conventionnelle et que l'intrigue chez Genet n'a pas grande importance sans le langage poétique et la forme artificielle qu'il met en valeur. Nous procéderons ensuite à une série d'analyses de la pièce, qui, nous l'espérons, nous permettront de mieux cerner les problématiques de sa traduction.

2.1 Une série de rites et d'illusions

Dans les salons du Balcon⁵⁵⁴, maison d'illusions et bordel de luxe, des clients viennent jouer des rôles dont ils rêvent dans la réalité. Avec la complicité des filles de Madame Irma, la tenancière du lieu, l'un joue à être Évêque, l'autre Juge, un autre encore Général, et le dernier joue le Clochard. Pour ces clients, le jeu n'a pas seulement pour but de réaliser un fantasme sexuel ou de pouvoir : tous cherchent à abandonner leur corps de chair pour s'abstraire en une

⁵⁵² Voir aussi l'annexe 2 : réponse de Shen Lin à nos questions.

⁵⁵³ Voir supra., Bernard Dort, 1967-b.

⁵⁵⁴ Dans cette synopsis de la pièce, nous avons repris quelques passages de la présentation faite pour la mise en scène de *Jean Boillot* au Théâtre Gérard Philippe, Saint Denis, 2002.

Image, alors qu'au même moment, à l'extérieur, la révolte est en train de gagner du terrain.

Pendant ces représentations quasi religieuses, Madame Irma et sa favorite Carmen, font les comptes. Irma s'inquiète du retard de Georges, le Chef de la Police, le protecteur du Balcon contre l'insurrection.

Pour le Chef de la Police, la Révolte est aussi un théâtre où chacun tient son rôle, mais surtout une occasion qui lui est offerte d'accéder en Héros à la gloire. Sa seule véritable préoccupation est d'ailleurs d'être représenté comme Symbole dans les salons du Balcon.

Devant le bordel, les Insurgés souhaitent emmener, pour faire un Symbole de leur lutte, Chantal, ancienne prostituée ayant trahi et quitté Madame Irma pour Roger, un révolté qui était client du Balcon. Roger comprend alors que la Révolte n'est plus qu'une lutte abstraite sans raison, c'est un combat d'Allégories.

L'Envoyé de la Reine arrive au Balcon. Dans le salon funéraire du Bordel, il fait le point sur une situation quasi désespérée, puisque les pouvoirs n'existent plus véritablement. Seul le couronnement immédiat de Madame Irma permettrait de mater l'insurrection et de lutter contre l'Image de Chantal dont le pouvoir s'accroît. Irma accepte.

L'Évêque, le Juge, le Général, la Reine, le Héros, les clients fantoches deviennent les vraies figures du Pouvoir. Ils apparaissent aux fenêtres du Balcon et la Révolte est définitivement matée. Arrive alors Chantal qui vient se présenter à la nouvelle Reine et qui est abattue par un coup de feu.

Dans la chambre d'Irma, le Juge, le Général et l'Évêque se font photographier pour fabriquer les nouvelles images du Pouvoir. Le Chef de la Police pourrait en effet incarner le désir de « naufrage définitif » de tout un peuple, privé d'espoirs et d'illusions. Un nouveau client veut enfin jouer le rôle du Chef de la Police - ce dernier entre ainsi dans la "nomenclature".

Le Chef de la Police, Irma, l'Envoyé et les clients déguisés assistent en voyeurs à la représentation qui a lieu dans le salon du Mausolée : Roger, désespéré par la mort de Chantal et par l'échec de la Révolte, vient s'anéantir dans l'Image du Héros. Puis, dans un dernier sursaut de révolte, il se châtre. Par cet acte symbolique, il cherche à priver la figure du Héros de son pouvoir. Georges sourit de ce geste vain et naïf. Il décide de descendre au Mausolée pour se confondre avec son Image pour l'éternité. Tous rentrent chez eux : la Représentation est terminée. Irma quitte son costume de Reine et éteint les lumières. Elle se prépare à recommencer la Représentation le lendemain.

2.1.1. L'irréel du décor

Sur cette scène somptueusement décorée, rien n'est réel, tout est image et imaginaire. D'ailleurs, la pièce ne se divise pas en actes et scènes, mais se compose de neuf tableaux. Scéniquement, l'auteur exige que les faux dignitaires soient montés sur les patins et leurs costumes soient rembourrés aux épaules⁵⁵⁵ pour que ces silhouettes imposantes traduisent la grandeur de l'irréel. A cet effet, Genet prête beaucoup d'attention à l'indication du décor et des gestes, afin d'expliquer au maximum la facticité des jeux et ainsi éviter les interprétations réductrices. Si nous avons dit que Genet remplit sa pièce d'équivoques, quand il s'agit de la description du décor, il n'y a pas d'ambiguïté. Tout est clair et fixé. Le metteur en scène n'a pas d'excuse pour aménager la scène autrement, même un détail modifié trahirait l'auteur ; encore moins le traducteur peut-il se permettre de changer quoi que ce soit. La traduction de ces descriptions se veut donc précise et claire.

2.1.2 L'irréel des faux personnages

L'Évêque, le Juge, et le Général ne sont pas les personnages de la pièce de Genet, mais du théâtre intérieur⁵⁵⁶ de la maison d'illusions nommée Le Balcon. Pour jouer leur rôle, ils n'ont pas seulement le costume et le déguisement, mais aussi une partenaire et un scénario bien préparés. Dans ce théâtre intérieur, non seulement on imite exagérément la figure, mais aussi la fonction de ces rôles (juger, faire la guerre, etc.). Ces figures ne veulent pas reproduire la réalité comme elle est, mais tendent à la perfection que la réalité ne permet jamais. Elles aspirent à un Être absolu, immobile, hiératique et définitif. Leur discours prend une forme grave et solennelle :

L'Évêque : - [...] Je n'ai jamais, je l'atteste devant Dieu qui me voit, je n'ai jamais désiré le trône épiscopal. Devenir évêque, monter les échelons - à force de vertus ou de vices - c'eût été m'éloigner de la dignité définitive d'évêque. Je m'explique : pour devenir évêque, il eût fallu que je m'acharne à ne l'être pas, mais à faire ce qui m'y eût conduit. Devenir évêque, afin de l'être, il eût fallu - afin de l'être pour moi, bien sûr ! - il eût fallu que je ne cesse de me

⁵⁵⁵ Exigé par Genet dans "Comment jouer Le Balcon", in *Le Balcon*, Edition 1999, Gallimard, collection Folio, p.10.

⁵⁵⁶ Il s'agit des cérémonies mises en scène dans les salons du Balcon, le vrai théâtre étant le lieu où les spectateurs assistent à la représentation de la pièce de Genet.

*savoir l'être pour remplir ma fonction. (premier tableau, p. 26)*⁵⁵⁷

Dans le discours de l'Évêque, nous constatons d'abord que la grammaire complexe n'est pas celle couramment utilisée dans le langage oral ; et puis la logique entre les phrases est difficilement saisissable. Mais on comprend que ce n'est pas la fonction qui intéresse ces hommes, mais juste l'image bien ornée, grâce à son explication : "*Mitre, dentelles, tissus d'or et de verroteries, genuflexions ... Aux chiottes la fonction.*" (p. 26) Plus loin il dit : "*Et je veux être évêque dans la solitude, pour la seule apparence ... Et pour détruire toute fonction, je veux apporter le scandale et te trousser, [...]*" (premier tableau, p. 27)⁵⁵⁸

Le scénario du Général est particulièrement poétique, mais n'est compréhensible que lorsqu'on y associe l'obsession de l'image figée de la mort :

Le Général : - [...] Homme de guerre et de parade, me voici dans ma pure apparence. Rien, je ne traîne derrière moi aucun contingent. Simplement, j'apparais. Si j'ai traversé des guerres sans mourir, traversé les misères, sans mourir, si j'ai monté les grades, sans mourir, c'était pour cette minute proche de la mort. [...] proche de la mort... où je ne serai rien, mais reflétée à l'infini dans ces miroirs, que mon image [...]. (troisième tableau, p. 49)

Ces faux personnages ainsi que leur scénario sont essentiels pour la pièce de Genet -- théâtre de la représentation. Ce sont eux qui parlent de leur aspiration à la pure apparence. Ce que le traducteur doit montrer, c'est leur recherche de la perfection de la représentation, illustrée tantôt par la noblesse du langage, tantôt par le ridicule du comportement.

2.1.3 L'invraisemblance des personnages

Sortis des théâtres intérieurs aménagés pour les clients du Balcon, nous entrons dans la chambre de Madame Irma où l'on voit les vrais personnages de la pièce. Vrais personnages en effet, mais il ne sont pas plus réels que ceux qui jouent dans les salons.

- Irma et Carmen

Nous ne voyons pas une vraie tenancière de maison close avec une de ses employées, mais deux personnages liés par un scénario imaginé. Car si l'Évêque ou le Juge ont d'autres fonctions dans la vie quand ils sortent du Balcon, Irma et Carmen ne vivent que dans le

⁵⁵⁷ La page des extraits cités se réfère à l'édition 1999, Gallimard.

⁵⁵⁸ Par souci de ne pas remplir nos pages avec la citation des répliques, nous avons choisi de n'en recopier qu'une majeure partie.

Balcon. Elles vivent par le jeu et dans le jeu, elles n'ont pas de réalité. Carmen le dit d'ailleurs : "*Entrer au bordel, c'est refuser le monde. J'y suis, j'y reste. Ma réalité, ce sont vos miroirs, vos ordres et les passions.*" (cinquième tableau, p. 73) Genet exige que les actrices qui jouent Irma et Carmen adoptent "*un ton de récit toujours équivoque, toujours en porte à faux*"⁵⁵⁹. Ici l'apparence n'a pas de référent concret. L'apparence est la seule réalité.

Irma : - [...] Cela te plairait d'être mariée ?

Carmen : - Fleur d'oranger, tulle ...

Irma : - Bravo, garce ! Mariée, pour toi veut dire déguisée. Mon amour, tu es bien de notre monde. (cinquième tableau, p. 70)

Pour Carmen, il n'y a pas de vie réelle, il n'y a que des rôles. Pour Irma, la seule réalité est la façon dont elle joue son personnage de "directrice de la maison d'illusion". Traduire les répliques de ces personnages, c'est donc montrer leurs pensées instables, changeantes, trouver ce ton tantôt grave, tantôt rêveur, léger, mais jamais réaliste.

- Les révoltés

Depuis le début, on parle de la révolte à l'extérieur, on entend des bruits de mitrailleuses, le spectateur croirait que cette révolte est la réalité véritable. Mais en regardant de près, on découvre encore de l'apparence. Genet suggère que "*il faut inventer le type révolutionnaire puis le peindre et le modeler sur un masque*"⁵⁶⁰. Ainsi leurs répliques peu nombreuses doivent-elles être traduites en conformité avec cette fixité et l'imaginaire du masque.

- Le Chef de la Police

Ce personnage est illustré par son obsession de devenir image. Pour lui, l'image est fixation de la vie, c'est l'immobilité de la mort. Lorsque Roger, après la défaite de la révolte, vient au Balcon pour jouer le rôle de chef de la Police, d'abord celui-ci s'écrie de bonheur, "*Messieurs, j'appartiens à la Nomenclature !*" et plus loin, "*Une image de moi va se perpétuer en secret. [...] Maintenant, je vais pouvoir être bon... et pieux... et juste... Vous avez vu ? Vous m'avez vu ? Là, tout à l'heure, plus grand que grand, plus fort que fort, plus mort que*

⁵⁵⁹ J. Genet, " Comment jouer *Le Balcon* ", 1999, p. 8

⁵⁶⁰ J. Genet, " Comment jouer *Le Balcon* ", 1999, p.11.

mort ? [...] (se dirigeant vers le tombeau) J'ai gagné le droit d'aller m'asseoir et d'attendre deux mille ans." (neuvième tableau, pp. 150-151)

La difficulté de traduire ce personnage vient de la compréhension de ses répliques. En effet, son caractère est assez constant et son obsession de se perpétuer par l'image est omniprésente. Sans une analyse approfondie de toute la pièce où l'image ou l'apparence obsède plus ou moins tout le monde, le traducteur ne peut réussir à rendre manifeste le visage du Chef de la Police.

- Les personnages de l'extérieur

L'Envoyé de la Cour est un personnage tellement irréel que même les autres personnages du Balcon s'impatientent de son discours incompréhensible. Le réel dans sa description est évanescent, et surtout la situation du pouvoir réel est complètement ignorée.

L'Envoyé : - Sa Majesté est retirée dans une chambre, solitaire. La désobéissance de son peuple l'attriste. Elle brode un mouchoir. En voici le dessin : les quatre coins seront ornés de têtes de pavots. Au centre du mouchoir, toujours brodé en soie bleue pâle, il y aura un cygne, arrêté sur l'eau. C'est ici seulement que Sa Majesté s'inquiète : sera-ce l'eau d'un lac, d'un étang, d'une mare ? [...] C'est un grave problème. Nous l'avons choisi parce qu'il est insoluble et que la Reine peut s'abstraire dans une méditation infinie. (p. 102)

A travers ces phrases complètement insensées, ce qu'il veut dire est que le pouvoir réel n'est pas en mesure de remplir sa fonction de répression. Il inventera ensuite le scénario de représenter le pouvoir réel par les clients du Balcon pour remplir la fonction de répression.

Ce qui caractérise les personnages du *Balcon*, c'est l'équivoque, l'instabilité, et l'irréel. Si les personnages de Molière ont un langage individualisé, celui des protagonistes du *Balcon* ne nous permet pas d'identifier leur personnalité, ni leur statut social. Le traducteur doit à tout prix conserver ces caractères, et restituer l'invraisemblance des personnages dans la traduction.

2.2 Facticité et équivoque

Le spectateur, à qui Madame Irma parle dans les mêmes termes avec lesquels elle

s'adresse aux personnages du Grand Balcon, -"Il faut vous en aller... Vous passerez à droite, par la ruelle..."⁵⁶¹ - est troublé par le mal qui explose sur la scène, mais aussi par la facticité du théâtre, d'autant plus qu'il est habitué à s'enfermer dans le réalisme traditionnel du théâtre occidental. Comme nous venons de le montrer, Genet ne veut rien de réaliste ou de conventionnel : l'intrigue ne semble pas pouvoir lier tous les actes d'une façon cohérente ; les personnages sont entièrement subjectifs sans caractère stable ; ils parlent longuement dans un langage splendide avec un vocabulaire très soutenu mélangé de vulgarité, mais ce qu'ils disent n'a pas de vrai sens... Le théâtre de Genet est totalement inventé avec sa propre vision du théâtre.

Tout est équivoque. C'est cette même "équivoque" que Genet place en tête de son *Balcon*, et qui parcourt toute la pièce. Équivoque des genres : tragédie, vaudeville, mystère, drame ou bien farce ; équivoque du style où s'affrontent la belle langue française aux accents mallarméens et l'argot des bordels ; équivoque entre la grande Histoire et la fable ; équivoque dans le jeu des acteurs qui doit avoir la rigueur et le hiératisme marionnettique des acteurs orientaux et l'invention naïve du jeu enfantin, en même temps qu'il doit conserver un peu les accents naturels de la vie ; équivoque entre le personnage et l'acteur, entre le faux bordel et le vrai théâtre...

Le spectateur, ne cherchant plus à retrouver le monde qu'il connaît, comme il a l'habitude de le faire au théâtre traditionnel, reste étonné, impressionné, attiré ou parfois choqué par ce spectacle grandiose - une représentation de rêveries. C'est justement cet artifice et cette invraisemblance, qui donnent à cette pièce toute sa valeur théâtrale.

Le Balcon a été mis en scène en 1960 par le célèbre metteur en scène britannique Peter Brook au théâtre du Gymnase, à Paris. Cette mise en scène a été violemment critiquée par Genet lui-même et beaucoup d'autres, dont Roland Barthes⁵⁶² : "*ayant à désamorcer le scandale, il lui (à Peter Brook) a suffi d'en disjoindre le contenu et le signe, de réduire la subversion à une provocation parfaitement rhétorique, donnant ainsi au public le plaisir d'un frisson qui ne lui coûte rien. [...] Comme toujours au théâtre, la forme est entièrement responsable du sens. Avec ses tentures et ses sous-mâîtresses, Le Balcon de Peter Brook n'est plus rien qu'une pièce sur le vice, tel qu'on entend ce mot chez les bien-pensants. Le Balcon*

⁵⁶¹ J. Genet, 1999, p.153.

⁵⁶² R. Barthes, "*Le Balcon*", in *Obliques*, numéro spécial Genet, 1972 (première parution in Théâtre Populaire, 1960)

de Genet exposait le jeu tragique de l'essence et de l'existence, du moi et de l'autrui, [...] il visait à troubler le sentiment de l'être, non celui du bien. *Le Balcon* de Peter Brook ramène cette interrogation aux petites dimensions d'une société qui s'ébahit de pénétrer dans une maison close, [...]."

Ces propos, en exprimant la déception de voir la pièce de Genet mal réalisée, soulignent le rapport indissociable entre la forme et le sens qui existe au théâtre comme dans d'autres genres littéraires et artistiques, mais d'autant plus chez Genet que le sens ne s'exprime qu'au moyen d'une forme peu ordinaire.

Dans *Le Balcon* la forme prend une importance immense : il n'y a pas de personnalité, mais des personnages définis par leur costume, leur langage et leur image ; la fable n'a pas de vraie signification en elle-même, mais elle est l'occasion pour l'auteur d'exalter l'apparence, et de jouer avec les mots. Or, "les mots, à force de tirer à hue et à dia, font trembler les significations."⁵⁶³ Ainsi le sens de l'œuvre n'est-il pas dans l'intrigue ; c'est à travers les répliques insensées que Genet nous laisse voir ses pensées rebelles.

Avec toute cette compréhension de Genet et de la pièce du *Balcon*, nous allons étudier les problèmes de la traduction de celle-ci.

3. Les problèmes spécifiques de la traduction du *Balcon*

Devant un tel texte, le traducteur n'est pas confronté aux mêmes problèmes que celui du *Tartuffe*. Effectivement, la date récente de l'écriture de Genet signifie la contemporanéité de la langue, ce qui constitue certainement un élément favorable pour la traduction. Pourtant, la tâche du traducteur est loin d'en être facilitée. En premier lieu, l'auteur de l'absurde ne se prête pas aisément à une compréhension optimale, et toute tentative sans étude rigoureuse et approfondie est vouée à l'échec. En fait, nous pensons que concernant *Le Balcon*, certaines erreurs de compréhension ne peuvent être considérées comme une lacune individuelle du traducteur ou un phénomène isolé, car la cohérence des situations et des discours de personnages n'étant pas constante, le traducteur pourrait toujours glisser, à un moment ou à un autre, vers sa propre logique. Ayant examiné le problème de la compréhension, nous verrons ensuite quels sont les défis auxquels le traducteur est livré pour la reformulation du langage de

⁵⁶³ M. Corvin, 1996, p. 113.

Genet.

3.1 Rechercher l'intention de l'auteur

Si nous insistons, s'agissant de la pièce de Genet, sur la compréhension parfaite du texte en tant que condition primordiale de la traduction, c'est que l'écriture de Genet, comme celle de certains autres de ses contemporains, ne suit plus le chemin traditionnel de la dramaturgie. Nous avons vu, dans la première partie de notre thèse, les caractéristiques du langage dramatiques, qui sont, sur certains points, fondamentalement différentes quand on passe du théâtre traditionnel au théâtre de l'absurde. De plus, comme nous venons de l'évoquer, l'équivoque règne dans *Le Balcon*. Il est alors important pour le traducteur de ne pas se perdre dans l'ambiguïté et le flou du texte original, mais de bien saisir, derrière les répliques insensées des personnages, cette obsession de l'image et cette aspiration à la mort qui seule peut fixer l'image.

Regardons une réplique de l'Évêque qui admire son image dans son costume orné devant le miroir :

Réplique 1⁵⁶⁴(premier tableau, p.27)

L'Évêque : La majesté, la dignité, illuminant ma personne, n'ont pas leur source dans les attributions de ma fonction. - Non plus, ciel! Que dans mes mérites personnels. - La majesté, la dignité qui m'illuminent, viennent d'un éclat plus mystérieux : c'est que l'évêque me précède. Te l'ai-je bien dit, miroir, image dorée, ornée comme une boîte de cigares mexicains? Et je veux être évêque dans la solitude, pour la seule apparence... Et pour détruire toute fonction, je veux apporter le scandale et te trusser, putain, putasse, pétasse et poufiasse...

Texte chinois (p.42) : 主教：使我金光闪烁的威仪和尊严决不是来自我的职能，也不是发自我个人的品德。上帝啊！我的威仪和尊严另有神秘的出处。主教的形象已取代了我自身。镜子，我说明白了吗？金光闪烁的影像，你漂漂亮亮就像一个墨西哥

⁵⁶⁴ Nous numérotions les répliques citées comme exemples, de sorte que nous puissions y revenir facilement sans besoin de les recopier plusieurs fois dans notre démonstration ultérieure.

雪茄的盒子。我只想作一个形单影孤的主教，作一个徒有其表的主教，我要消灭主教的职责，消灭得干干净净，我要闹出一个丑闻来，我要强奸了你，臭娘们儿！婊子！骚货！ (Traduction littérale du texte chinois : L'Évêque : La majesté et la dignité qui me font briller ne viennent absolument pas de ma fonction, non plus de mes qualités personnelles. Dieu ! Ma majesté et ma dignité ont une autre origine mystérieuse. L'image de l'évêque a remplacé ma personne. Me suis-je bien expliqué, miroir ? Image dorée et brillante, tu es belle comme une boîte de cigares mexicains. Je ne veux être qu'un évêque à silhouette solitaire, être un évêque qui n'a que l'apparence, et je veux détruire la fonction de l'évêque, détruire toute sa fonction, je veux faire le scandale, je veux te violer, salope, putain, garce !)

Nous remarquons que l'ensemble du texte chinois est une reformulation quasi identique du texte original, sauf à un endroit : "c'est que l'évêque me précède" devenu "l'image de l'évêque a remplacé ma personne (主教的形象已经取代了我自身)". Dans cette traduction le sens est certainement beaucoup plus clair que dans l'original car le traducteur a l'intention d'éclairer le spectateur avec sa propre appréhension de la phrase. A-t-il vraiment raison ?

Ce que Genet veut dire dans la réplique de l'Évêque, c'est que la personne de l'évêque n'aurait aucune importance sans l'image de l'évêque qui est donc l'origine de sa majesté et sa dignité ; alors que "l'image de l'évêque a remplacé ma personne" réduit le sens de l'original.

Le même problème réapparaît dans une réplique du Général qui chante sa gloire:

Réplique 2 (troisième tableau, p. 49)

Le Général : Wagram ! Général ! Homme de guerre et de parade, me voici dans ma pure apparence. Rien, je ne traîne derrière moi aucun contingent. Simplement, j'apparais. Si j'ai traversé des guerres sans mourir, traversé les misères, sans mourir, si j'ai monté les grades, sans mourir, c'était pour cette minute proche de la mort.

Texte chinois (p. 48) : 将军：奥茨特洛茨战役，将军！战神！凯撒大帝！看看吧，这才是英雄本色。我身后没有雄兵百万，孤胆英雄——我，来了！硝烟战火，我无损秋毫；枪林弹雨，我无损秋毫；平步青云，我无损秋毫。一切的一切都是为了此时此刻，这临死前的一瞬。(Traduction littérale en français : Le Général : La bataille d'Austerlitz, Général ! Le dieu de la guerre ! Grand César ! Regardez, voici la vraie image

d'un héros. Pas de million de soldats derrière moi, héros solitaire - moi, j'arrive ! Les fumées et les flammes de guerre, ne m'ont pas endommagé un cheveu ; la pluie de fusils et de balles, ne m'ont pas endommagé un cheveu ; la montée des grades à partir de zéro, ne m'a pas endommagé un cheveu. Le tout de tout est pour ce moment-là, pour cet instant précédant la mort.)

La traduction de cette réplique que nous avons trouvée extrêmement poétique contient la même erreur. Car l'obsession du Général étant de savourer le moment avant la mort, ce n'est pas un hasard que l'auteur ait choisi le mot "mourir" et fait répéter trois fois "sans mourir". Cependant dans la traduction, la belle expression de "无损秋毫 (sans endommager un cheveu)" met l'accent sur le courage et la performance martiale du Général, ignorant son aspiration à la mort, qui est pourtant essentielle dans le jeu de rôle du personnage.

Nous avons aussi repéré la réplique suivante dont la traduction de Shen ne correspond pas au sens de l'original.

Réplique 3 -(neuvième tableau, p. 120)

Le 2^e Photographe : Chevaline et morose, monsieur le Procureur. Et les deux mains de devant sur votre dossier... Ce que je veux c'est prendre le Juge. Le bon photographe c'est celui qui propose l'image dé-fi-ni-ti-ve. Parfait.

Texte chinois (p. 68) : 又跟马脸似的又愁眉苦脸，大人，再把您两只前蹄搁在文件上，我这儿要的是顶尖儿的法官，大师照出来的都是标准相，样板相，沒治了！（A la fois chevaline et triste, Monsieur, et mettez vos deux pattes de devant sur le dossier, ici je veux prendre un Juge de haut de gamme. Le bon photographe fait des photos de référence, photos modèles, c'est impec !)

"Ce que je veux c'est prendre le Juge". Ce n'est pas Juge X, ou Juge Y, ni Juge de haut ou de bas de gamme, c'est l'apparence du Juge abstrait dont il est question. Ainsi "l'image définitive" est-elle du même ordre que "la mort" et "l'immobilité solennelle" dont les personnages parlent beaucoup dans la pièce. Il ne s'agit donc pas de "标准相(photos de référence)" ni de "样板相 (photos modèles)" comme le propose la traduction.

La logique du traducteur a encore remporté sur celle de l'auteur dans la traduction de la réplique suivante.

Réplique 4 (neuvième tableau, p. 137)

L'Envoyé, ironique : Broder. La Reine brode et elle ne brode pas... Vous connaissez le

refrain ? La Reine gagne sa réalité quand elle s'éloigne, s'absente, ou meurt.

Texte chinois (p. 73) : 传令官：（嘲弄地）去绣花。女王在绣花，又不在绣花……你会不知道这句口头禅？女王虽然退席、缺席或者逝世，可她的真实性却永远和我们在一起。(L'Envoyé, *moqueur* : Broder. La Reine brode et elle ne brode pas... Vous ne connaissez pas le refrain ? Bien que la Reine s'en aille, s'absente, ou décède, sa réalité reste toujours avec nous.)

La traduction de la formule "faire et ne pas faire" (qui apparaît plusieurs fois dans les répliques de l'Envoyé) est littérale, ce qui est tout à fait légitime compte tenu du fait que ce refrain de l'Envoyé n'a aucun sens sauf pour embrouiller la situation. En fait, ce refrain veut dire aussi : "la Reine existe et elle n'existe pas", car la deuxième moitié de la réplique nous répète bel et bien le sens profond de la pièce : tout est faux et artificiel dans ce monde, il n'y a pas de réalité ; la Reine n'est pas réelle, elle "*gagne sa réalité quand elle s'éloigne, s'absente, ou meurt*" – c'est la mort qui fixe l'image et immobilise la réalité, ce qui est d'ailleurs l'obsession de tous les personnages du *Balcon*. La traduction que nous montrons ici, en affirmant la réalité, déforme le sens de l'œuvre.

Les exemples que nous venons de citer ci-dessus révèlent la complexité du texte de Genet. Les répliques sont équivoques, mais le sens est saisissable lorsqu'on associe l'intention de l'auteur qui est tout de même tangible : l'aspiration à la mort, à l'image définitive, et la négation de la réalité sont les sujets qui préoccupent l'auteur, qui n'évoquent pourtant pas, il est vrai, de sentiments communs dans l'expérience ordinaire des hommes. Le traducteur doit connaître l'intention de l'auteur, perceptible à l'aide d'un grand nombre d'études et d'analyse spécialisées de l'œuvre et de l'auteur, et ne pas s'appuyer sur ses propres repères. Ainsi réalisons-nous combien il est capital pour un traducteur d'être un fin connaisseur de l'œuvre originale. Sans cette connaissance, il lui est inévitable de commettre des erreurs voire de ne pas aboutir à la réalisation de la traduction.

3.2 Préserver l'effet du langage

Le langage utilisé dans *Le Balcon*, bien que singulier, répond à la première exigence du théâtre. C'est un langage oral, car composé de phrases courtes, avec de nombreuses répétitions, il est rythmé, agréable à prononcer par le comédien et à entendre par le public ;

c'est un langage gestuel, car il implique clairement l'attitude que doit adopter le comédien. Par ailleurs, nous avons repéré d'autres caractéristiques de ce langage.

3.2.1 L'abondance de la rhétorique

Quand on étudie les détails du *Balcon*, on s'aperçoit très vite que Genet est un magicien des mots, un expert de la rhétorique.

Dans sa phrase, le verbe et le sujet (l'action et le personnage) sont éclipsés au profit du complément (l'ornement). L'essence n'est pas dans l'épique mais dans la rêverie, dans le caprice, dans la digression "*d'inattendus escaliers*"⁵⁶⁵. *Le Balcon* a des allures baroques. Voilà l'astuce du porte-à-faux : les théoriciens du théâtre traditionnel nous disent que le langage théâtral est proche du langage de la vie courante⁵⁶⁶, Genet fait tout le contraire pour que son théâtre ne soit pas pris pour l'illusion de la vie réelle.

Réplique 5 (premier tableau, p. 28)

L'Évêque : - Ornaments ! Mitre ! Dentelles ! Chape dorée surtout, toi, tu me gardes du monde. Où sont mes jambes, où sont mes bras ? Sous tes pans moirés, glacés, que font mes mains ? Inaptés à autre chose qu'esquisser un geste qui voltige, elles sont devenues moignons d'ailes - non d'ange, mais de pintade ! - chape rigide, tu permets que s'élabore, au chaud et dans l'obscurité, la plus tendre, la plus lumineuse douceur. Ma charité, qui va inonder le monde, c'est sous cette carapace que je l'ai distillée ...

L'Évêque ici représenté ne s'enivre pas seulement de son beau déguisement (qui est une partie de l'apparence), mais aussi de son beau langage. Dans ce défilé splendide de mots, il nous est difficile de trouver le message qu'il veut passer, mais le plaisir d'orner la parole nous paraît éminent. Les figures de rhétorique sont nombreuses et inattendues : asyndète (*Ornaments ! Mitre ! Dentelles !*), anaphore (*Où sont mes jambes, où sont mes bras ?*), prosopopée (*chape rigide, tu permets...*), oxymore (*chape rigide,... au chaud et dans l'obscurité, la plus tendre, la plus lumineuse douceur*), et hypallage (*un geste qui voltige, charité distillée*).

Partout dans le texte, nous apercevons des figures de rhétorique très variées. Le Juge

⁵⁶⁵ Mots du metteur en scène, Jean Boillot qui a monté *Le Balcon* au Théâtre Gérard Philippe, Saint Denis, avril 2002.

⁵⁶⁶ Cet aspect est développé dans le chapitre sur le langage dramatique, 1^{ère} partie.

comme l'Évêque a bien d'autres mots surprenants. Voici une belle illustration de gradation rhétorique : [...] *pour que je cesse d'être... et que je disparaisse, évaporé. Crevé. Volatilisé. Nié.* (2e tableau, p. 38)

Irma emploie souvent le parallélisme dans son discours : *Il est possible qu'on force mes salons, qu'on brise les cristaux, qu'on déchire les brocards, et qu'on nous égorge ...* (5e tableau, p. 70) ; ses métaphores sont originales : s'agissant du rôle d'Arthur dans *Le Balcon*, elle dit que c'est "*un pilier, un axe ... oripeau musculeux et noueux*" (5e tableau, p. 89) ; *La révolte est une épidémie* (5e tableau, p. 60).

Le discours de Chantal est plein de comparaisons extraordinaires : Et ta douceur et ta tendresse sont telles qu'elles te rendent léger comme un lambeau de tulle, subtil comme un flocon de brume, aérien comme un caprice (p. 97). Et celui de Roger répond merveilleusement bien : Ta douceur et ta tendresse sont telles qu'elles te rendent sévère comme une leçon, dure comme la faim, inflexible comme un glaçon (6e tableau, p. 97).

La prosopopée est toujours utilisée en même temps avec d'autres figures de rhétorique. Dans le scénario du Général, la Fille qui joue le cheval décrit la mort au Général (prosopopée + parallélisme) : *Enfin, la mort était active. Agile, elle allait de l'un à l'autre, creusant une plaie, éteignant un œil, arrachant un bras, ouvrant une artère, plombant un visage, coupant net un cri, un chant, la mort n'en pouvait plus.* (3e tableau, p. 48)

Les figures de rhétorique dans la pièce de Genet donnent tantôt du rythme irréductible et tantôt des images originales au langage des personnages, ce qui n'est pas un élément anodin dans la création du style poétique du texte. Ainsi faut-il traiter les figures de rhétorique dans la traduction en fonction de l'effet que prévoit l'original. Le traducteur doit s'efforcer de trouver l'équivalent pour recréer le rythme approprié ou quelquefois recopier pour garder l'insolence du langage. C'est effectivement l'approche que nous observons dans la traduction de Shen.

Reprenons l'exemple 2 que nous avons cité plus haut : [...] Si j'ai traversé des guerres sans mourir, traversé les misères, sans mourir, si j'ai monté les grades, sans mourir, c'était pour cette minute proche de la mort.

Dans l'original, la répétition de "sans mourir" insérée dans le parallélisme des phrases produit un rythme très prononcé. La traduction de Shen, malgré l'erreur de compréhension dont nous avons parlé plus haut, restitue le rythme : "硝烟战火，我无损秋毫；枪林弹雨，我无损秋毫；平步青云，我无损秋毫。一切的一切都是为了此时此刻，这临死前的一瞬。" (*Les fumées et les flammes de guerre, ne m'ont pas endommagé un cheveu ; la pluie de fusils et de balles, ne m'ont pas endommagé un cheveu ; la montée des grades à partir de*

zéro, ne m'a pas endommagé un cheveu. Le tout de tout est pour ce moment-là, pour cet instant précédant la mort). En répétant trois fois la même expression "我无损秋毫 (ne m'a pas endommagé un cheveu)", et en employant de nombreuses expressions à quatre caractères (雄兵百万, 孤胆英雄, 硝烟战火, 枪林弹雨, 平步青云), la réplique du Général se dote d'un rythme très marqué, et presque d'une allure de chanson militaire dans laquelle il chante haut et fort ses gloires.

Nous avons également cité, dans la partie II de notre thèse, en parlant de l'adaptation ponctuelle à laquelle recourt le traducteur théâtral, une réplique du Juge adressée à la voleuse : "[...] *tu les dévalises, tu les dépouilles, tu les dérobes et les détrousses...*". Pour traduire l'anaphore avec une suite de mots commençant par le préfixe "dé", le traducteur choisit de ne pas tenir compte du préfixe qui n'existe pas dans la langue chinoise, ni de la signification des mots, mais de chercher un rythme propre au texte chinois : "你们去偷，去烧，去杀，去抢，你们无恶不作" (littéralement : *vous allez voler, allez brûler, allez tuer, allez dérober, vous faites tout le mal*). Il est clair que la figure de rhétorique utilisée dans cette réplique de l'original ne souligne pas la signification sémantique des mots, mais leur accorde un rythme dramatique. Le choix du traducteur est donc intelligent.

Dans la réplique 1 de l'Évêque, l'auteur emploie une comparaison singulière : "*image dorée, ornée comme une boîte de cigares mexicains*". Le traducteur conserve la même comparaison : "金光闪烁的影像，你漂漂亮亮就像一个墨西哥雪茄的盒子" (littéralement: *image dorée et brillante, tu es belle comme une boîte de cigares mexicains*). En effet, le public chinois n'a aucune idée sur ce que ressemble "*une boîte de cigares mexicains*", or, est-ce que l'auteur se réfère exactement à cette boîte ? Évidemment, l'ensemble de la réplique ne nous donne pas l'impression que l'image de la boîte soit concrète ; il est donc justifié que la traduction garde la même image. En fait afin de préserver l'insolence et l'absurdité des personnages, il nous semble indispensable de garder les comparaisons et métaphores originales.

3.2.2 De l'argot

Mélangé à ce répertoire de figures de rhétorique, un grand nombre de mots argotiques et de mots vulgaires sortent de la bouche des personnages du *Balcon*. L'Évêque face à son image reflétée dans le miroir, emploie une suite de mots grossiers : *Je veux apporter le scandale et te trousser, putain, putasse, pétasse et pouffiasse ...* (p. 27). Irma répète qu'elle est

"patronne de claque et de bouic"(p. 66), et admet que sa maison d'illusion est "boxon, bordel, foutoir, bric"(p. 86). Le Chef de la Police se montre quelquefois aussi vulgaire : *Et ne chiale pas, ou je t'écrase la gueule, et je vais flamber ta turne. Je vous fais griller par les cheveux et les poils et je vous lâche. J'illumine la ville aux putains incendiées.* (p. 89)

Genet insiste dans "Comment jouer 'Le Balcon'"⁵⁶⁷ que les actrices ne doivent pas remplacer les mots vulgaires par des mots de bonne compagnie, sinon elles feraient mieux de ne pas jouer dans cette pièce. L'avertissement est sévère. Le traducteur ne peut non plus y échapper.

L'argot est évidemment un phénomène de langue, donc un phénomène culturel. Comment faut-il faire quand dans la langue d'arrivée nous ne trouvons pas les correspondants de ce vocabulaire ? Voyons la traduction d'une réplique d'Irma :

Réplique 6 (cinquième tableau, p. 86)

Irma : Claque. Bouic. Boxon. Bordel. Foutoir. Bric. J'admets tout. [...]

Texte en chinois (p. 59) : 伊尔玛：窑子，婊子铺，淫乱窝，妓女市场，随你怎么叫。(Irma : Bordel, bazar de putains, nid de prostitution, marché de prostituées, tout ce que tu veux. [...])

Si l'on trouve en chinois l'équivalent de "bordel"(窑子), le mot de base, tout le reste est à inventer. Au lieu de six synonymes comme dans l'original, le traducteur a composé trois groupes de mots dont le sens peut être facilement compris comme équivalent du mot "bordel". Ces expressions composées complètement inhabituelles sont toutes aussi choquantes pour le spectateur chinois que la gamme de mots en argot français que Genet a insisté à faire prononcer par l'actrice⁵⁶⁸. L'effet est identique malgré l'inégalité du nombre d'expressions.

On s'aperçoit tout de même, quant à la réplique 1 présentée plus haut, de l'embarras du traducteur devant une série de mots argotiques "putain, putasse, pétasse et poufiasse...". Ces quatre mots commencent tous avec la lettre "p", et les trois derniers finissent avec le même son "asse", ce qui est à la fois extrêmement grossier et comique ; alors qu'en chinois il est difficile d'énumérer autant de variantes d'un mot vulgaire comme "putain". Traduits en " salope, putain, garce (臭娘们，婊子，骚货), ces mots n'ont pas perdu leur vrai sens, mais leur force et l'effet comique sont quand même atténués.

⁵⁶⁷ Genet, *Le Balcon*, 1999, p 9.

⁵⁶⁸ Voir Genet, " Comment jouer Le Balcon ", 1999, p. 8.

Dans le passage suivant qui constitue la didascalie indiquant le geste du Chef de la Police, c'est le mot "couilles" qui pose problème à la traduction.

Réplique 7 (neuvième tableau, p. 150)

Il porte la main à sa braguette, soupèse très manifestement ses couilles et, rassuré, pousse un soupir.

Texte en chinois (p. 76) : 双手伸进裤裆，引人注目地摸索了一会儿，放下心来，松了口气。(Ses mains entrent dans son entrejambes, tâtonnent très manifestement un petit moment, rassuré, il pousse un soupir.)

Ce mot "couille", bien que très vulgaire, apparaît assez souvent dans les expressions grossières et parfois même dans le langage familier en français, alors qu'en chinois le mot est beaucoup plus choquant et n'est utilisé que dans des cas extrêmes⁵⁶⁹. C'est la raison pour laquelle qu'il semble évident que le traducteur décide de ne pas reformuler la phrase comme elle l'est dans l'original.

Or, ce n'est pas par hasard que le mot "couille" apparaît dans cette partie de texte, car si les répliques sont énoncées par les acteurs en situation déterminée, les didascalies, elles, sont la propre parole de l'auteur. Bien que ce ne soit pas prononcé par le comédien ni entendu par le public, il est important de savoir que le choix de ce mot vulgaire est intentionnel, même si cela n'a pas d'impact sur le jeu du comédien. Il reste à se demander si l'on peut contourner le mot et de trouver d'autres façons plus implicites pour indiquer le geste, en préservant la vulgarité de l'original. Ici dans la traduction nous pensons que le verbe "摸索 (tâtonner)" employé dans son contexte rend le geste très patent, et le mot "裤裆 (entrejambes)" en chinois est suffisamment vulgaire. Même si le traducteur a ajouté une main au Chef de la Police, le geste reste quasiment identique.

3.3 Les éléments culturels et la fonction de la traduction

Les protagonistes du *Balcon* font constamment référence aux personnages historiques,

⁵⁶⁹ Il serait naïf de vouloir nier l'existence des mots vulgaires en chinois. Cependant, indéniablement, en raison de la tradition culturelle du pays, la langue chinoise écrite compte peu de termes vulgaires, et il est donc normal que le traducteur éprouve beaucoup de difficultés pour traduire les mots argotiques.

religieux, et même quelquefois mythologiques. Ces références posent toujours problème dans la traduction, car il est difficile de faire comprendre les symboles d'une culture qui n'est pas bien connue. Nous avons parlé, dans la Partie II de notre thèse, de différentes démarches que peuvent adopter les traducteurs pour résoudre ce problème, regroupées par Wang Dongfeng⁵⁷⁰ : a) laisser la référence telle qu'elle est et sans explication ni dans le texte ni dans les notes ; b) supprimer la référence culturelle et donner la fluidité à la lecture ; c) remplacer la référence inconnue par ce qui est équivalent dans la langue d'arrivée ; d) compenser l'inconnu de la référence à l'extérieur du texte par des notes ; e) apporter de l'explication à l'intérieur du texte de la traduction et éviter les notes. Nous avons aussi insisté sur le fait qu'étant donné que la traduction théâtrale est, de par sa nature, destinée à la scène, le recours aux notes est sans effet. Ainsi les démarches a), b), c), et e) sont-elles toutes possibles dans la pratique.

Nous allons maintenant voir quelles sont les références culturelles du *Balcon*, et comment le traducteur du *Balcon* traite ce problème dans la traduction.

3.3.1 Références historiques

Certains personnages de la pièce citent souvent des personnalités historiques et se comparent avec elles. Regardons encore une fois la réplique 2 citée plus haut.

Le Général : Wagram ! Général ! Homme de guerre et de parade, me voici dans ma pure apparence.

Le Général dans l'original s'imagine comme Napoléon à la bataille de Wagram, qui est une grande victoire de Napoléon connue dans la culture française. Bien que Napoléon ait une renommée mondiale, seules quelques unes de ses nombreuses batailles sont connues du spectateur chinois, et celle de Wagram n'en fait pas partie. Il faut alors que le traducteur trouve une solution : Shen a choisi de remplacer Wagram par Austerlitz, une autre victoire de Napoléon qui semble un peu plus familière à certains spectateurs chinois. En ajoutant "Le dieu de la guerre ! Grand César ! (战神 ! 凯撒大帝)", il fait comprendre au spectateur le moins savant qu'il s'agit d'une victoire militaire, puisque César est un personnage historique relativement connu des Chinois.

Contraint par la rapidité de l'oral, le public du théâtre ne peut s'attarder, comme

⁵⁷⁰ Voir la Partie II, chapitre 1, point 4.4.1.3.

certains lecteurs sont amenés à le faire devant un livre, à élucider les anecdotes historiques qu'il ne connaît pas. La traduction théâtrale est donc obligée d'adopter une solution simple pour faciliter la compréhension du public. S'agissant de l'exemple précédent, si le traducteur avait laissé la référence de Wagram telle quelle dans la traduction, le public n'aurait pas eu le temps de prendre conscience qu'il apprend quelque chose de nouveau, mais se rendrait simplement compte qu'un mot lui a échappé.

Les répliques suivantes posent plus de problèmes dans la traduction :

Répliques 8 (neuvième tableau, p. 121)

Le Général, au 3^e Photographe : La plus belle attitude c'est celle de Turenne...

Le 3^e Photographe, prenant une pose : Avec l'épée ?

Le Général : Non, non. Ça c'est Bayard. Non, le bras tendu et le bâton de maréchal...

Le 3^e Photographe : Ah, vous voulez dire Wellington ?

Texte chinois (p. 68) :

将军（对摄影师丙）：威灵顿是最威风的。

摄影师丙（摆姿势）：手持宝剑？

将军：不！不！不是！那是拉法耶特！不！一只手伸向前方，握着的元帅的权杖。

摄影师丙：啊—您说的是拿破仑！

Traduction littérale du texte chinois :

Le Général, au Photographe C : Le plus glorieux est Wellington.

Le Photographe C, prenant une pose : Avec l'épée dans la main ?

Le Général : Non, non, non. Ça c'est La Fayette ! Non, le bras tendu en avant et le bâton de maréchal dans la main...

Le Photographe C : Ah, vous voulez dire Napoléon !

Le vicomte de Turenne, maréchal de France du 17^e siècle, que le public chinois ignore complètement, ne lui donnerait aucune idée de l'image que le Général veut faire apparaître. Bayard, encore plus ancien, ne pourrait non plus rendre cette image plus accessible ; même Wellington, connu comme le vainqueur de Napoléon, ne suscite aucun sentiment de familiarité chez le public chinois.

Dans ce cas, le traducteur n'a pas opté pour l'appropriation totale en mettant des noms d'hommes de guerre célèbres chinois à la place des noms inconnus ; il a conservé le nom de Wellington, et remplacé les autres par Lafayette et Napoléon. Ce choix se justifie d'après notre analyse : lorsque toute la pièce se déroule dans un contexte occidental (c'était le cas : les prénoms et les habits des personnages, ainsi que le décor restent les mêmes que dans

l'original), il semblerait impensable que les personnages évoquent facilement des références historiques chinoises ; parmi les trois noms qu'il a choisis dans le texte chinois, Napoléon est un nom connu de tous, celui du Général La Fayette, très lié à la Guerre d'Indépendance américaine et à la Révolution française, peut avoir certaine résonance chez une partie du public chinois, et Wellington est le moins connu. Dans l'ordre de l'inconnu - un peu connu - connu, l'image que le Général dessine avec le photographe s'éclaircit peu à peu devant le spectateur.

3.3.2 Les références religieuses

Puisque la culture chrétienne est loin d'être partagée par le public chinois, la traduction des références religieuses reste problématique, ce qui a déjà attiré notre attention dans notre étude de la traduction du *Tartuffe* au chapitre dernier. Si, s'agissant du *Tartuffe*, le traducteur est confronté à tout un vocabulaire religieux, ici il a affaire à quelques noms propres qui ont marqué l'histoire de la religion chrétienne. Examinons deux exemples :

Réplique 9 (cinquième tableau, p. 63)

Irma : [...] Écoute, je peux faire quelque chose pour toi. Je l'avais promis à Régine, mais je te l'offre. Si tu veux, naturellement. Hier, on m'a réclamé, par téléphone, une sainte Thérèse... (Silence) Ah ! Évidemment, de l'Immaculée Conception à sainte Thérèse, c'est une dégringolade, mais ce n'est pas mal non plus... [...]

Texte chinois (p. 52) : 伊尔玛 : [...] 这样吧,我可以帮帮你,虽然我已经答应了瑞吉娜,可是我还是给你,当然,如果你想要的话。昨天,有人给我打电话,要一个姑娘扮圣女特里莎。..... (间歇) 啊,当然,过去你演圣女玛丽亚,现在演圣女特里莎,是有点委屈,但这也不坏。[...] (Irma : [...] Voilà, je peux t'aider. Bien que j'aie déjà promis à Régine, je te l'offre. Si tu veux, bien sûr. Hier on m'a téléphoné pour un rôle de sainte Thérèse. ... (silence) Ah ! C'est vrai que tu faisais sainte Marie avant, maintenant s'il faut jouer sainte Thérèse, et c'est un peu injuste, mais ce n'est pas mal non plus. [...])

Dans cette réplique, il y a deux personnages religieux : l'Immaculée Conception, et sainte Thérèse. La difficulté vient du mot "dégringolade". Car si une vague connaissance de l'Immaculée Conception existe chez le public chinois, sainte Thérèse, connue du monde

catholique, ne représente rien pour le public chinois. Heureusement dans la pièce ce n'est pas sainte Thérèse à qui l'on doit prêter attention, mais "la dégringolade" qui fait hésiter Carmen d'après Madame Irma. Il est donc important de faire comprendre le sens du mot "dégringolade". Ce que nous regrettons dans cette traduction en chinois, c'est l'emploi du mot "sainte (圣女)" pour la Vierge Marie, qui place l'Immaculée Conception au même niveau que sainte Thérèse ; pourtant la solution n'est pas plus compliquée : l'Immaculée Conception étant appelée en chinois "sainte Mère Marie (圣母玛丽亚)", la différence entre sainte mère et sainte est suffisamment révélatrice pour mettre en évidence le sens de la "dégringolade".

Pour la notion de mansuétude et la bonté, l'Envoyé de la Cour se réfère à Saint-Vincent-de-Paul.

Réplique 10 (neuvième tableau, p. 125)

La Reine : La mansuétude ni la bonté ne peuvent donc rien ?

L'Envoyé, ironique : Un salon Saint-Vincent-de-Paul ?

Texte en chinois (p. 69) :

女王：难道仁爱就没有用了？

传令官：（微笑）造一间圣者文森·德·保罗排演室？

Traduction littérale du texte chinois :

La Reine : Alors la mansuétude et la bonté ne servent plus à rien ?

L'Envoyé, souriant : On crée un salon Saint-Vincent-de-Paul ?

Saint Vincent de Paul, personnalité religieuse très liée à la charité et la bonté, fait partie de la mémoire collective française. Il n'est pas étonnant que dans d'autres cultures la charité soit symbolisée par d'autres figures historiques ou religieuses. Quand on parle de la charité en Chine où la culture est très influencée par le bouddhisme, le bouddha est la référence. Il est pourtant clair que mentionner le bouddha serait absurde et ridicule dans une pièce de culture occidentale. D'ailleurs le traducteur a la sagesse de traduire "la mansuétude et la bonté" par le mot "仁爱" qui a une connotation chrétienne. Donc toujours par souci de ne pas modifier le contexte général de la pièce, le traducteur a préféré ne rien changer à propos de la référence et de laisser le spectateur dépaycé.

A notre avis, le fait de dépayser le spectateur n'est pas reprochable si celui-ci est conscient de ce dont il s'agit. En revanche, ici comme le public ne comprend pas le sujet,

l'ironie de l'Envoyé lui échappe. Ceci révèle de nouveau la contrainte spécifique que le théâtre pose au traducteur, il serait alors peut-être plus parlant d'expliciter ce que représente la référence⁵⁷¹.

3.3.3 Les références mythologiques

Certaines autres références sont d'origine mythologique, qui représente également un domaine culturel méconnu du public chinois.

Réplique 11 (deuxième tableau, p. 36)

Le Juge, avec beaucoup d'emphase : Tais-toi. Au fond des Enfers, je partage les humains qui s'y risquent. Une partie dans les flammes, l'autre dans l'ennui des champs d'asphodèles. Toi, voleuse, espionne, chienne, Minos te parle, Minos te pèse.

Au Bourreau. Cerbère ?

Texte en chinois (p. 45) :

主教：（慷慨激昂地）肃静！那些走向地狱深处的人，我会分别对待，一些我投进烈焰之中，另一些在天堂里过着无聊慵懒的生活。听着，你这个小偷、暗探、母狗，现在是我冥王在跟你说话，冥王把你放在他手中的天平上。（对打手）地狱的看门狗！（*Le Juge, avec beaucoup d'emphase et de force : Silence. Ceux qui vont au fond des Enfers, je vais les traiter différemment : une partie dans les flammes, les autres passeront leurs jours à ne rien faire dans le paradis. Écoute-moi, voleuse, espionne, chienne, c'est moi le Roi des Enfers qui te parle, c'est le roi des enfers qui te met sur la balance dans sa main. (Au Bourreau.) Chien de garde des Enfers !*)

Dans cette réplique, le Juge fait référence à des personnages et des lieux de la mythologie grecque : Minos, roi de Crète, ayant connu une existence tragique, est un des juges des Enfers en raison de son esprit d'équité ; Cerbère, le chien à trois têtes, garde l'entrée

⁵⁷¹ On pourrait proposer : " 造一间天主教慈善排演室 ? " (On crée un salon " Charité catholique " ?)

des Enfers ; les champs d'asphodèles, c'est une partie des Enfers où sont envoyés après jugement, les morts qui sont ni bons ni mauvais. De ce fait, les informations contenues dans la traduction sont fausses. Nous y reviendrons lorsque nous traiterons le sujet de la fonction de la traduction.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le choix que fait le traducteur de ne pas transcrire phonétiquement en chinois les noms propres – Minos et Cerbère. Puisque ces derniers ne font pas partie des connaissances de base du public chinois, une transcription phonétique serait dépourvue de sens. Comme la traduction est faite pour le spectateur au théâtre, qui ne peut comprendre que les références connues, il est donc nécessaire que le traducteur fasse apparaître la signification des références. "地狱的看门狗 (Chien de garde des Enfers)" paraît sans doute un peu long pour appeler quelqu'un, mais l'explicitation est sûrement souhaitable.

L'examen de ces exemples du *Balcon* nous permet de constater que, parmi les quatre traitements possibles de références culturelles que nous avons énumérés avant de donner les exemples, seuls le b) - supprimer la référence culturelle et donner la fluidité à la lecture et le e) - apporter de l'explication à l'intérieur du texte de la traduction et éviter les notes – sont praticables dans la traduction du théâtre. Nous avons éliminé, après notre analyse, les deux méthodes qui nous paraissent inappropriées : d'abord, la solution s'avère certainement irresponsable de laisser telle quelle (en transcription phonétique) la référence inconnue : le cas de "Saint Vincent de Paul" confirme notre point de vue ; et puis la carte n'est pas jouable de remplacer la référence inconnue par ce qui est équivalent dans la culture chinoise, sinon on risquerait d'embrouiller le spectateur sur le contexte culturel global de la pièce.

Toutefois les deux traitements que nous qualifions de praticables sont à appliquer avec précaution, et c'est ce que fait Shen Lin avec souplesse. Concernant le premier, s'il supprime une référence inconnue, il en met une autre de la même catégorie mais plus connue pour le public. C'est ainsi qu'il remplace "Wagram" par "Austerlitz", et encore "Turenne" et "Bayard" par "La Fayette" et "Napoléon". Quant à l'utilisation du second traitement, Shen essaye d'expliciter ce que représente la référence, et l'exemple de "Cerbère" est éloquent.

En effet, par rapport à un lecteur curieux et studieux face au gisement de savoir qu'un livre étranger lui réserve, un spectateur se contente de visualiser quelques aspects de la culture

étrangère. Wang Dongfeng met l'accent sur la connaissance du traducteur vis-à-vis du futur public et l'évaluation de son savoir extra-linguistique que doit effectuer celui-là⁵⁷². Puisque Shen, lors de sa traduction, vise plus un public diffus qu'un groupe en particulier, il tente, à notre avis, de montrer le plus frappant des images insolites et spectaculaires de l'œuvre de Genet ; à cet effet, les références culturelles sont, pour Shen, non pas des éléments culturels essentiels à communiquer au public, mais des occasions à exploiter afin que l'obsession de l'Image chez les personnages soit plus marquée.

3.3.4 La fonction de la traduction

Comme nous venons de le voir, le traitement des références culturelles chez Shen nous laisse comprendre qu'il ne lui semble pas important de garder les références pour être fidèle à l'original. Ce qui importe en revanche, c'est de faire comprendre les symboles représentés par celles-ci. Mais malheureusement, cette idée n'est pas appliquée d'une façon constante. Ainsi avons-nous révélé quelques points obscurs dans la traduction de Shen : s'agissant des "champs d'asphodèles" que nous avons cité précédemment, si l'on ne peut pas rendre clair ce que cela représente, il vaut peut-être mieux tout simplement le supprimer⁵⁷³.

Cela nous amène à penser la fonction de la traduction. Dans notre démonstration théorique de la Partie II de la présente thèse, nous avons insisté sur la transmission du sens que la traduction doit accomplir, qu'elle soit pragmatique ou littéraire ; plus concrètement, nous avons affirmé que le sens que doit restituer la traduction théâtrale est le jeu. Le jeu avec son aspect verbal et son aspect gestuel, le jeu qui ne sépare pas l'acoustique du visuel, le jeu dans son tout.

Dans cet esprit, les références culturelles ne doivent pas être considérées comme un phénomène particulier à traiter, mais positionnées par rapport à l'ensemble de la réplique, au gestus (l'attitude à la fois verbale et gestuelle) du personnage parlant. Ainsi une stratégie souple s'établit-elle en fonction de l'évaluation des connaissances culturelles du public.

Ceci est également vrai concernant la traduction des jeux du langage que nous observons dans *Le Balcon*.

En réalité, les jeux de mots ne sont pas très fréquents dans la pièce, cependant dans la

⁵⁷² Voir la deuxième partie, chapitre 1, point 4.4.1.3.

⁵⁷³ D'autres traducteurs trouveront peut-être une solution. Encore une fois cela montre l'exigence de la scène.

? - où - où - où ? Où es-tu entrée ?)

En chinois le mot "où" se prononce "na-er", et ces sons sont très éloignés de toute onomatopée susceptible de pouvoir effrayer. Dans ce cas, le traducteur a choisi de ne pas prendre en compte cette coïncidence et de traduire juste le mot. L'effet d'effrayer n'est pas manifeste, mais il n'est pas difficile d'y remédier par le jeu de comédien.

Après l'analyse des problèmes spécifiques de la traduction du *Balcon*, nous voyons clairement que les principes de la Théorie interprétative, exposés dans la Partie II de la présente thèse, sont applicables et nécessaires. La parfaite compréhension est plus que jamais soulignée par la traduction d'une œuvre comme *Le Balcon*,

Mis à part le problème de la compréhension, nous avons observé que Shen Lin, face aux autres problèmes que la traduction du *Balcon* lui pose, adopte une approche à la fois fidèle et pragmatique. Fidèle au contexte culturel de l'œuvre, fidèle aux images originales que veut montrer l'auteur, fidèle au style rythmé et poétique des répliques ; pragmatique car il réduit le nombre de mots argotiques quand il ne trouve pas assez de correspondant, pragmatique car il attribue un rythme propre au texte chinois, pragmatique car il change certains références culturelles inconnues.

Son approche est d'autant plus convaincante qu'elle est encadrée par une perspective réelle de représentation scénique⁵⁷⁴. Nous allons voir maintenant quels sont les atouts de sa traduction pour être mise en scène.

4. Une traduction pour la scène

⁵⁷⁴ La traduction de Shen Lin est la seule version qui ait été mise en scène. Elle n'est pas la traduction unique de l'œuvre en Chine. Il existe une autre traduction faite par WANG Yipei (王以培) publiée dans *Les Chefs-d'œuvre du théâtre mondial – Tome France* (世界经典戏剧集. 法国卷) Hangzhou (Chine), Editions Culture et Arts de Zhejiang, 2000, pp. 1502-1611.

Il ne nous paraît pas utile de comparer les deux traductions d'une façon systématique, du fait que celle de Wang présente un nombre conséquent d'erreurs de compréhension dues probablement à l'insuffisance linguistique, qui nous empêchent d'analyser sa stratégie globale de traduction. Par ailleurs, mis à part les erreurs, cette traduction ne nous semble pas avoir été faite pour la scène. Cependant, nous allons choisir quelques passages de cette traduction en comparaison avec celle de Shen, afin de révéler et confirmer les caractéristiques d'une traduction pour la scène. Concernant les exemples présentés sous le point 4, il s'agit a priori de la traduction de Shen, et nous précisons chaque fois quand nous la comparons avec celle de Wang.

Traduire *Le Balcon*, c'est traduire un langage poétique et insolite, c'est montrer des images rituelles et des comportements insensés, c'est étonner, impressionner et faire rire autant le spectateur dans une autre culture.

Le traducteur chinois du *Balcon*, Shen Lin, chercheur universitaire en théâtre occidentale, écrit dans ses *Notes après traduction* ⁵⁷⁵:

*Si briser l'image dans le miroir est détruire l'homme qui s'y regarde, qui est plus réel ? L'image ou l'homme ? [...] Si sur la scène la peinture rouge peut représenter le sang, et dans les rites religieux l'hostie blanche peut représenter la chair de Jésus, qui est plus réel ? Le grand monde ou la petite scène ? C'est comme dit CAO Xueqin⁵⁷⁶ dans *Le Rêve dans le Pavillon Rouge* : "quand on prend le faux pour le vrai, le vrai devient faux"⁵⁷⁷ . [...] Le contenu et la forme de la pièce de Genet ne sont pas aussi étranges pour le public chinois que l'on s' imagine, car son point de vue esthétique ainsi que sa vision du monde ne nous semblent pas très éloignés de ceux exprimés dans certains écrits classiques chinois. [...] A vrai dire, cette absurdité trouve sa source dans la réalité : elle est étrange sans être irréelle, imaginaire sans être vide.*

Ceci explique en partie la raison pour laquelle Shen a choisi cette pièce à présenter sur la scène chinoise. En fait ce rapprochement de la pièce de Genet avec l'esthétique ancienne chinoise ressemble plus à un argument pour expliquer son choix qu'une simple réflexion après traduction, car nous nous rendons compte au fur et à mesure de notre analyse que, passionné de l'œuvre de Genet, Shen cherche à tout prix à faire connaître au milieu théâtral et au spectateur chinois le chef-d'œuvre de l'auteur français. C'est à son instigation que la pièce est mise en scène en septembre 1993 à Beijing par MENG Jinghui (孟京辉), un des leaders de la

⁵⁷⁵ Shen Lin (沈林), *Notes après traduction*, Magazine Juben (剧本, Scénarios), 1993, Beijing. Ces notes sont écrites en chinois, traduites par nous. Voici l'original de l'extrait traduit :

« 既然砸碎镜子就是毁灭揽镜者，那么镜外人和镜中影孰真孰伪？既然舞台上红色颜料可以 是流淌的鲜血，既然弥撒礼进行中十字架前白色的圣餐饼可以是圣子的肉体，那么大世界和小舞台孰真孰伪？正所谓‘假作真时真亦假，无为有处有还无’。[类似的哲学观点和美学追求也反映在莎士比亚和卡尔德隆等欧洲古典作家及皮兰德娄、品特等当代作家的重要作品中。] 《阳台》从形式到内容同中国传统的文学趣味和人生感悟并非想象的那样阻隔。[唐宋传奇（如《南柯太守传》，《枕中记》，《樱桃青衣》）和明清小说（如《镜花缘》，《聊斋志异》）中都有一些佳作虽“稽神语怪，事涉非经”，] 然而并没有背离社会生活的真实，结果是虽奇而不失真，虽幻而不离实。 »

⁵⁷⁶ CAO Xueqin(曹雪芹), écrivain chinois du XVIIème siècle. *Le Rêve dans le Pavillon Rouge* (Hong Lou Meng, 红楼梦) est son œuvre principale, considérée comme un des quatre romans classiques qui ont eu le plus d'influence dans l'histoire de la littérature chinoise.

⁵⁷⁷ En chinois : 假作真时真亦假, un vers du poème figuré au début du roman, qui synthétise la philosophie inscrite dans celui-ci. La traduction du vers est faite par nous.

nouvelle génération de metteurs en scène chinois.

Ainsi la traduction de Shen est-elle une traduction faite pour la scène. Nous pourrions le confirmer à partir des observations et comparaisons suivantes.

4.1 Oralité du langage poétique

Nous avons dit que le texte dramatique, puisqu'il est destiné à être dit, doit être oral. Mais l'oralité ne signifie pas seulement que ce texte ressemble au langage parlé du quotidien ; il s'agit surtout de la notion de rythme, ou de respiration. La traduction du *Balcon* nous montre un texte chargé de rythme, de musicalité. Reprenons la réplique de l'Évêque citée en exemple 1. Malgré l'argot à la fin, la réplique reste très poétique.

Et je veux être évêque dans la solitude, pour la seule apparence... Et pour détruire toute fonction, je veux apporter le scandale et te trousser, putain, putasse, pétasse et poufiasse...

Traduction chinoise : 我只想作一个形单影孤的主教，作一个徒有其表的主教，我要消灭主教的职责，消灭得干干净净，我要闹出一个丑闻来，我要强奸了你，臭娘们儿！婊子！骚货！（Je ne veux être qu'un évêque à silhouette solitaire, être un évêque qui n'a que l'apparence, et je veux détruire la fonction de l'évêque, détruire toute sa fonction, je veux faire le scandale, je veux te violer, salope, putain, garce !)

Poétique, mais absurde. Personne ne peut imaginer un évêque réel parler comme le personnage. Dans la traduction de Shen, l'emploi fréquent d'expressions littéraires à quatre caractères⁵⁷⁸, relativement peu utilisées dans le langage parlé, dote la réplique d'une allure noble et très recherchée. Mais la syntaxe simple, et les phrases toujours courtes, facilitent le jeu du comédien et l'audition du spectateur. Avec de nombreuses répétitions de mots - trois fois "我要...(je veux)", deux fois "消灭 (détruire)" - le ton de cette réplique est fort et agressif.

Plus loin, dans le troisième tableau, le scénario de la Fille qui joue le cheval du

⁵⁷⁸ Chengyu (成语), déjà évoquée dans nos précédentes démonstrations, ce sont des idiomes figés composés en général de quatre caractères, résumant à l'origine des fables historiques ou philosophiques, qui sont devenus aujourd'hui des expressions concises et pour la plupart littéraires. Certains de ces idiomes sont employés dans le langage courant.

Général (cité comme exemple réplique 12) est d'une beauté incroyable. Le traducteur, en supprimant les tirets, change la structure de la phrase. Car dans la poésie ou la prose poétique en chinois, les phrases sont toujours courtes, avec ou sans verbe, et le parallélisme est très apprécié. Ici, nous avons deux paires de phrases parallèles : "天空寂静而粉红，大地宁静而和平 (le ciel calme et rose, la terre sereine et paisible)", et "鸽子咕咕的叫声，战斗前片刻的宁静 (la plainte des colombes, la paix instantanée d'avant-combat)", ce qui donne du rythme au texte et fait de la réplique un vrai poème, équivalent de l'original.

Regardons de nouveau la réplique du Général que nous avons eu l'occasion de citer et ses deux traductions, celle de Shen et celle de Wang :

Le Général : Wagram ! Général ! Homme de guerre et de parade, me voici dans ma pure apparence. Rien, je ne traîne derrière moi aucun contingent. Simplement, j'apparais. Si j'ai traversé des guerres sans mourir, traversé les misères, sans mourir, si j'ai monté les grades, sans mourir, c'était pour cette minute proche de la mort.

Texte chinois de Shen (p. 48)	Texte chinois de Wang (p. 1526/1527)
<p>将军：奥茨特洛茨战役，将军！战神！凯撒大帝！看看吧，这才是英雄本色。我身后没有雄兵百万，孤胆英雄——我，来了！硝烟战火，我无损秋毫；枪林弹雨，我无损秋毫；平步青云，我无损秋毫。一切的一切都是为了此时此刻，这临死前的一瞬。</p>	<p>瓦格拉姆！将军！战争与荣誉的化身，在此，我显示出纯粹的自我。没有一个士兵跟在我身后，当然是我一个人出现。我屡战不死，大难不死，升官不死，正是为了这个临近死亡的瞬间。</p>
Traduction littérale du texte de Shen	Traduction littérale du texte chinois de Wang
<p>Le Général : La bataille d'Austerlitz, Général ! Dieu de la guerre ! Grand César ! Regardez, voici la vraie image d'un héros. Pas de million de soldats derrière moi, héros solitaire - moi, j'arrive ! Les fumées et les flammes de guerre, ne m'ont pas endommagé un cheveu ; la pluie de fusils et</p>	<p>Wagram ! Général ! L'incarnation de la guerre et de la gloire, ici, je montre le plus pur de moi-même. Aucun soldat ne me suit derrière, bien sûr j'apparais tout seul. J'ai vécu des batailles sans mourir, des catastrophes sans mourir, la montée des grades sans mourir, c'était pour cet</p>

de balles, ne m'ont pas endommagé un cheveu ; la montée des grades à partir de zéro, ne m'a pas endommagé un cheveu. Le tout de tout est pour ce moment-là, pour cet instant précédant la mort.	instant proche de la mort.
---	----------------------------

Dans la traduction de Shen, en répétant trois fois la même expression "我无损秋毫 (ne m'ont pas endommagé un cheveu)" dans des phrases parallèles, et en employant de nombreuses expressions littéraires à quatre caractères (雄兵百万, 孤胆英雄, 硝烟战火, 枪林弹雨, 平步青云), la réplique du Général se donne un rythme très prononcé, et presque une allure de chanson. De plus, comme nous l'avons analysé, le traitement de la référence "Wagram", ainsi que l'ajout de "凯撒大帝 (grand César)" nous laisse voir son souci de faciliter la compréhension du public.

Ce souci n'est évidemment pas celui de Wang. Ce dernier laisse tel quel "Wagram" avec la transcription phonétique, qui peut être prise pour un nom de lieu aussi bien qu'un nom de personne. Et si nous lisons à haute voix cette réplique dans la version de Wang, nous nous apercevons vite qu'à part la dernière phrase, la traduction nous paraît gauche et difficilement prononçable, et surtout qu'il lui manque la respiration d'un texte dramatique.

Prenons une autre réplique de l'Évêque dans le neuvième tableau. Sorti de son scénario, le personnage est toujours très éloquent en français :

Réplique 13 (neuvième tableau, p. 129)

L'Évêque : Alors, nous rentrons dans nos chambres y poursuivre la recherche d'une dignité absolue. Nous y étions bien et c'est vous qui êtes venu nous en tirer. Car c'était un bon état. Une situation de tout repos : dans la paix, dans la douceur, derrière des volets, derrière des rideaux molletonnés, protégés par des femmes attentives, protégés par une police qui protège les boxons, nous pouvions être juge, général, évêque, jusqu'à la perfection et jusqu'à la jouissance ! De cet état adorable, sans malheur, vous nous avez tirés brutalement.

Et ses deux traductions sont les suivantes :

Texte chinois de Shen(p. 71)	Texte chinois de Wang (p. 1591)
主教：那么好，我就回到我的房间去，去继续我们对真正尊严的追求，我们当初就不该出来的。我们在那儿过	主教：那好吧，我们回我们的卧室去追寻那绝对的主宰。我们本来挺好的，就是您把我们拉了出来。那其实是一种很

<p>得挺好，是您把我们拽了出来。我们在那里舒适、安全，躲在百叶窗和棉帘后面，躲在保护妓院的警察身后，我们尽可以把将军、法官、主教扮演得惟妙惟肖，扮演得炉火纯青，扮演得酣畅淋漓！是你把我们生生地拽了出来，我们的日子本来过得无忧无虑，有滋有味。</p>	<p>好的状态，一切都松弛下来：在平和、温柔的气氛中，在百叶窗后面，在莫列顿呢的窗帘后面，由殷勤的女人保护，有妓院的警察保护，我们可以是法官、将军、主教，直到完美无缺，妙趣无穷！在这无忧无虑、令人倾慕的情境中，您突然粗暴地把我们拉出来。</p>
<p>Traduction littérale du texte chinois de Shen</p>	<p>Traduction littérale du texte chinois de Wang</p>
<p>L'Évêque : Alors bon, je rentre dans ma chambre, pour poursuivre notre recherche d'une véritable dignité. Nous n'aurions pas dû en sortir. Nous y étions bien, et c'est vous qui nous avez tirés dehors. Nous y étions confortables, en sécurité, derrière des volets et des rideaux épais, derrière la police qui protège le bordel, nous pouvions jouer général, juge, évêque, jouer jusqu'à la merveille, jouer jusqu'à la perfection, jouer jusqu'à la jouissance ! C'est vous qui nous en avez cruellement retirés, de cette vie sans aucun souci et avec beaucoup de saveurs.</p>	<p>L'Évêque : Alors bon, nous rentrons dans nos chambres pour chercher le souverain absolu. Nous y étions bien, mais c'est vous qui nous avez tirés dehors. C'était un bon état, tout était détendu : dans une ambiance paisible et douce, derrière les volet, derrière les rideaux molletonnés, protégés par des femmes attentives, protégés par les policiers du bordel, nous pouvons être juge, général, évêque, jusqu'à la perfection et à la passion. De cet état sans aucun souci et enviés par les autres, vous nous avez brutalement retirés.</p>

Tout comme en français, en chinois, la répétition d'une partie de phrase ou d'un élément grammatical, que ce soit anaphore ou épiphore, est toujours utilisée dans les poèmes. Dans cette réplique traduite par Shen, la répétition est conjugée à l'utilisation des idiomes littéraires (扮演得惟妙惟肖，扮演得炉火純青，扮演得酣暢淋漓 jouer jusqu'à la merveille, jouer jusqu'à la perfection, jouer jusqu'à la jouissance), ce qui renforce le style poétique et le rythme ; les expressions symétriques (无忧无虑，有滋有味 sans aucun souci

et avec beaucoup de saveurs) contribuent également à l'effet rythmé. En marquant l'exagération par rapport à la vie réelle, la théâtralité est mise en valeur.

Si nous avons critiqué la lourdeur de la traduction de Wang pour l'exemple précédent, il nous faut avouer ici que cette réplique en chinois est tout à fait prononçable : les phrases sont courtes, les répétitions et le parallélisme sont présents et donnent un certain rythme au texte. Pourtant notre préférence pour celle de Shen n'est pas injustifiée, car chez Wang le rythme si cher à Genet est moins marquant, les phrases sont assertives, et les expressions sont plates. Cette traduction soutiendra difficilement le jeu du comédien.

4.2 L'adaptation au public

La traduction de Shen reproduit l'oralité du langage de Genet, en recréant des répliques poétiques rythmées ; en même temps, Shen, tenant compte du comique de la pièce et du vocabulaire vulgaire qui ponctue le texte original, tente d'amuser le public chinois par l'usage d'un langage familier.

4.2.1 Le langage familier

La théâtralité est encore plus exubérante quand le registre poétique devient parfois familier. En fait, les expressions familières créent des effets comiques. On voit ici dans une conversation avec le Chef de Police, Irma décrire Arthur avec des expressions familières :

Réplique 14 (cinquième tableau, p. 88)

Irma, elle rit, nerveusement : [...] Tu m'as imposé ce tas de viande congestionnée, cette communiant aux bras de lutteur - si tu connais sa force à la foire, tu ignores sa fragilité. Tu me l'as stupidement imposé parce que tu te sentais vieillir.

Texte chinois de Shen(p. 59)	Texte chinois de Wang (p. 1561)
你給我配上这么一个满身橫肉滿脑袋糰子的家伙，这么一个膀大腰圓的吃货，人前像条汉子，人后整个儿一个熊包。你一时糊涂把他強加在我身上，因为那时候你觉得你上了年紀.....	你把这堆充血的肉強加给我，这生着角力士的胳膊的小白臉- 你只知道他在市场上的力气有多大，却不知道他有多脆弱。你愚蠢地把他们強加给我，因为你觉得你老了.....

Traduction littérale du texte chinois de Shen	Traduction littérale du texte chinois de Wang
Tu m'as imposé ce corps de viande à tête pleine d'embrouille, cette bête mangeuse aux gros bras et au large dos, qui ressemble à un homme devant les gens et qui est en fait un vrai débile derrière les gens. Tu étais stupide de me l'avoir imposé, parce que tu te sentais vieux.	C'est lui. Tu m'as imposé ce tas de viande remplie de sang, ce petit homme fragile aux bras de gladiateur – tu sais seulement qu'il a de la force au marché, mais tu ne sais pas combien il est fragile. Tu étais idiot de me l'avoir imposé, parce que tu te sentais vieux.

Dans la traduction de Shen, nous observons qu'on n'y trouve pas de correspondance des mots comme "congestionné", "communiant", ni même "lutteur", et "foire". A leur place, plusieurs expressions sont à la fois imagées et drôles. "满身橫肉滿脑袋糰子 (corps de viande à tête pleine d'embrouille)", "吃货 (bête mangeuse)" ou "熊包 (débile)" sont des expressions familières typiques de Pékin⁵⁷⁹. Utilisées avec l'anaphore et le parallélisme, elles rendent le discours d'Irma vif, concret, et aussi un peu humoristique. On y sent de l'ironie et de l'amertume en même temps. Si la traduction renforce l'effet comique de l'original, cela nous laisse apercevoir que le traducteur se préoccupe de l'attitude et du jeu de comédien, et que surtout il s'intéresse à la réaction du public qui doit être amusé de trouver des choses familières dans le contexte étrange de la pièce.

Dans la traduction de Wang de cette réplique, nous remarquons une démarche littérale : 充血的肉- c'est la signification que le dictionnaire donne aux mots "viande congestionnée", 角力士- lutteur (gladiateur), 市场- marché, foire. Bien que nous n'ayons pas de difficulté pour comprendre ce que dit Irma en lisant ce passage, ces expressions traduites à la lettre seraient absolument étranges dans la bouche d'une comédienne. Et nous constatons de nouveau, en essayant de le lire à haute voix comme un acteur sur scène, que le texte n'est pas facile à prononcer : les mots semblent se superposer, et certains sont superflus, les phrases sont lourdes, etc. Bref, il lui manque, encore une fois, l'oralité du langage dramatique, et en plus, le familier et le comique.

⁵⁷⁹ Il ne s'agit pas d'un dialecte, mais des termes qui sont plus utilisés dans la langue parlée de Pékin que celle d'ailleurs.

Une autre comparaison appuiera davantage notre point de vue. Prenons une réplique toute courte d'Irma adressée à l'Envoyé de la cour, pour apprécier et comparer le style des traductions.

Réplique 15 (septième tableau, p. 107)

Irma : Au lieu de rester là, à dire vos âneries, allez fouiller les décombres du Palais pour retirer la Reine. Même un peu rôtie...

Texte chinois de Shen (p. 65)	Texte chinois de Wang (p. 1575)
伊尔玛：有时间站在这里喷唾沫星子，还不赶快到皇宫的废墟里去刨一刨，没准还能找到女王的尸体，就是烤焦了一点儿.....	伊尔玛：您与其在这儿说蠢话，不如去王宫的瓦砾中把女王挖出来，就算有点被烤焦.....
Traduction littérale du texte chinois de Shen	Traduction littérale du texte chinois de Wang
Irma : Si vous avez le temps de rester ici à cracher votre salive, vous ferez mieux d'aller tout de suite gratter dans les décombres du Palais, vous trouverez peut-être le cadavre de la Reine, même un peu cramé...	Au lieu de rester ici et de raconter des sottises, vous ferez mieux d'aller sortir la reine des décombres du Palais, même un peu cramée...

Cette réplique de Shen est presque comique. "喷唾沫星子 (Cracher la salive)" est une expression populaire moqueuse de ceux qui, au lieu d'agir, disent des choses inutiles. L'emploi du verbe "pao(刨)" au lieu de "wa (挖)", ainsi que l'adjectif "cramé"(焦) renforcent l'effet comique. En prenant la liberté de choisir le mot plus fort comme "cramée" au lieu de "rôtie", d'ajouter "le cadavre" devant "la Reine", et de mettre l'expression familière "cracher la salive" pour traduire "dire des âneries", le ton léger et ironique d'Irma ainsi recréé devient éclatant.

Sans préjugé, la réplique dans la traduction de Wang nous paraît encore une fois plate : les expressions sont neutres, et le ton moqueur et comique n'est pas manifeste. Il serait difficile pour la comédienne de trouver l'attitude prévue par l'auteur.

4.2.2 Le naturel

Mis à part le style poétique et artificiel, il existe dans la pièce de Genet des répliques plutôt naturelles. Toujours dans "*Comment jouer Le Balcon*", Genet indique, à propos des photographes (dernier tableau), qu'ils "*doivent porter la tenue et prendre les manières des jeunes gens les plus délurés de l'époque et du pays où - et quand - sera jouée la pièce*"⁵⁸⁰. Cette remarque de l'auteur n'a pas échappé à l'attention de Shen Lin, qui adapte volontiers l'image à son public. Ici dans la traduction de Shen, le photographe parle avec le vocabulaire populaire de Pékin, et nous paraît comme un jeune homme plein d'idées malignes que l'on rencontre souvent dans la vie réelle.

Réplique 16 (neuvième tableau, p. 123)

Le 1^{er} Photographe, gouailleur : C'est dans les habitudes, Majesté. Quand les révoltés furent faits prisonniers, nous avons payé un gendarme pour qu'il abatte devant nous un homme qui allait me chercher un paquet de cigarette. La photo représentait un révolté descendu alors qu'il tentait de s'évader.

Texte chinois de Shen (p. 69)	Texte chinois de Wang (p.1587)
<p>摄影师甲（玩世不恭地）：女王陛下，我这又不是什么创新。前阵儿有几个家伙给逮住了，我们买通了一个警察，让他在照相机前把一个家伙崩了。是我让那小子去买烟的，可相片照的是那个家伙想要逃跑被警察给撂倒了。</p>	<p>摄影师甲（开玩笑地）：这是正常现象，陛下。当暴徒被关进监狱，我们曾雇了一个警察，让他在我们面前打一个想来跟我要一盒烟的犯人。而相片反映出来的是一个犯人因为想越狱，所以挨打。</p>
Traduction littérale du texte chinois	Traduction littérale du texte chinois
<p>Le 1^{er} Photographe, railleur : Majesté, je ne fais rien de nouveau. Il y a quelques temps, des mecs ont été arrêtés, nous avons acheté un policier pour qu'il abatte un gars devant</p>	<p>Le 1^{er} Photographe, plaisantant : C'est quelque chose de normal, Majesté. Quand des révoltés ont été emprisonnés, nous avons employé un policier, pour qu'il frappe devant nous un prisonnier qui voulait me demander</p>

⁵⁸⁰ Genet, 1999, p. 11.

l'appareil. C'est moi qui lui ai dit d'aller me chercher des clopes, mais la photo montrait le mec descendu par le policier quand il tentait de fuir.	un paquet de cigarettes. Pourtant ce que la photo montrait, est qu'un prisonnier, parce qu'il voulait s'évader, se faisait donc battre.
---	---

En fait, il n'y a pas vraiment d'expression familières ni de mot argotique dans l'original, or Shen Lin emploie plusieurs termes populaires et typiques de Pékin : 前阵儿 (il y a quelque temps), 家伙 (mecs), 崩 (abattre, tuer par balle), 小子 (gars), 撂倒 (descendre). Pourquoi veut-il chercher des effets supplémentaires ?

En relisant l'indication de Genet dans "*Comment jouer Le Balcon*"⁵⁸¹, nous ne pouvons qu'approuver le choix de Shen Lin, puisque "*prendre les manières des jeunes gens les plus délurés de l'époque et du pays*" en l'occurrence, c'est bien sûr prendre leur façon de parler et utiliser un vocabulaire authentique. Nous imaginons bien ainsi l'attitude du comédien qui joue avec l'accent de la capitale chinoise.

Sans vouloir prendre en considération l'information inexacte contenue dans la réplique traduite par Wang, sa traduction est ennuyeuse à cause des mots neutres sans sentiments, ainsi que des phrases longues sans rythme avec des conjonctifs sans nécessité – "因为, 所以 (parce que, donc)". Il est clair que cette traduction n'est pas du tout jouable telle qu'elle est.

Les exemples sont nombreux pour nous prouver que le style global de la pièce de Genet est reconstitué par la traduction de Shen dans le contexte culturel chinois. Si l'on peut appeler Genet "magicien des mots" en français, Shen Lin maîtrise tout aussi bien sa langue. Comme l'original, elle est tantôt poétique, élégante, tantôt familière, vulgaire ; et comme l'original, elle est toujours orale, rythmée, elle montre les attitudes et convient au jeu du comédien sur scène. De son côté, la traduction de Wang, bien que à peu près compréhensible à la lecture, ne présente pas les caractéristiques fondamentales du langage dramatique, et ne pourra donc pas être portée à la scène.

A travers la comparaison des deux traductions, nous avons également remarqué que Shen se montre plus libre et souple à l'égard de la lettre de l'original. En effet, si, comme nous l'avons évalué⁵⁸², on peut avoir des doutes sur le niveau linguistique du français de Wang Yipei, cela pourra expliquer le fait qu'il est conduit quelquefois à traduire par

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Nous l'avons expliqué dans la note présentant la traduction de Wang.

correspondances. Tandis que Shen, qui comprend bien le français, emprunte la méthode interprétative : grâce à la mise en jeu pertinente, il laisse de côté les mots du texte original (sauf quand ils représentent des images insolites et prévoient des effets spécifiques) et recrée le langage de l'œuvre.

Pour conclure, nous voulons réaffirmer la réussite de cette traduction du *Balcon* réalisée par Shen Lin. Réussie, car elle est d'abord fidèle à l'œuvre de Jean Genet : malgré quelques petites confusions, elle montre quasi intégralement le monde d'artifice et d'équivoque décrit dans la pièce de Jean Genet, en recréant le beau langage de l'original ; elle est fidèle au théâtre, car elle respecte les spécificités du langage dramatique ; elle est également fidèle au public du théâtre, car elle veille à la bonne réception de toutes les répliques.

Tout au long de notre analyse, nous n'avons pas manqué de faire remarquer que cette fidélité dépend de la créativité du traducteur. En effet devant une œuvre originale et imaginative, la motivation de création chez le traducteur doit être totale : il est difficile d'imaginer qu'une traduction littérale puisse susciter l'intérêt chez le metteur en scène (si c'était le cas, celui-ci devrait faire des modifications importantes pour adapter la traduction au besoin du théâtre), et puis attirer l'attention du public et lui permettre de sentir la révolte, l'humour ainsi que la force qui existent dans la pièce de Genet. En mobilisant sa créativité et son imagination, le traducteur saura stimuler celles du metteur en scène et du comédien, et finalement éveiller celles du spectateur.

Quant aux problèmes nombreux que pose la traduction d'une telle œuvre, une approche interprétative globale permet au traducteur de faire des choix cohérents d'un bout à l'autre. Celui-ci doit bien comprendre, déverbaliser (mettre en jeu virtuellement), et puis réexprimer en tenant compte des acteurs sur scène et des spectateurs dans la salle. Il doit faire preuve de souplesse et de réflexion. En fixant le sens de l'œuvre – la représentation des rêveries - comme objectif de sa reconstitution, Shen Lin réalise une déverbalisation pertinente - la mise en jeu virtuelle - et recrée la même représentation en chinois. Sa démarche est interprétative.

Visant le jeu, le traducteur a pris sa liberté par rapport à la forme de l'original, de sorte que les répliques aient leur propre rythme, qu'elles soient immédiatement compréhensibles. En fait, tant que le texte est théâtral et permet le jeu, et que l'attention du spectateur n'est pas relâchée, même si quelquefois la traduction présente des erreurs ou une certaine incohérence, elle reste acceptable. Dans ce sens, on pourra dire que la scène est quelquefois tolérante.

La même liberté pourtant, est également une obligation. Nous avons déjà vu, à certains passages (ex. salon "Saint-Vincent-de-Paul), que quand le traducteur hésite à prendre sa liberté, le résultat s'avère quelque peu douteux.

En définitif, la démarche du traducteur doit être encadrée par la connaissance du théâtre. Nous avons pu constater, à travers la comparaison entre la traduction de Shen et celle de Wang, que cette dernière, sans parler de l'insuffisance au niveau de la compréhension que nous avons dénoncée, ne répond pas à l'exigence de la scène.

Au fond, une traduction pour la scène, doit avant tout répondre au critère théâtral. Ce que dit Bernard Dort⁵⁸³ à propos du rapport entre le texte dramatique et la représentation est également valable pour la traduction du texte dramatique :

"Une scène imaginaire - un modèle - est, en quelque sorte, antérieure au texte dramatique et le régit. La souveraineté de ce dernier ne s'exerce que dans les limites que lui assigne, tacitement, ce que l'on pourrait appeler le contrat scénique initial."

Ce *contrat scénique initial* qui impose des limites au texte original, exerce la même autorité sur la traduction. Comme nous l'avons démontré dans notre étude théorique, traduire le texte dramatique, c'est rendre le jeu possible et recevable dans une autre langue et une autre culture. La traduction de Shen fait preuve d'une mise en jeu pertinente avant la traduction, et remplit ce contrat scénique.

⁵⁸³ Dort, *Le Jeu du théâtre : Le spectateur en dialogue*, P.O.L. éditeur, Paris, 1995. P 257.

Conclusion

Dans la recherche des vérités sur la traduction des œuvres dramatiques, nous nous sommes d'abord aventurée dans l'univers du théâtre pour comprendre son mode de fonctionnement, afin de dégager les caractéristiques du texte dramatique, essentielles pour aborder sa traduction. Nous pensons avoir montré les différentes dimensions du langage dramatique, et ce qui le distingue à la fois du langage oral courant et du langage écrit. En évoquant les enjeux culturels de la traduction théâtrale, il nous a paru nécessaire de cibler la traduction d'œuvres françaises en chinois, et de ne pas nous perdre dans la trop grande diversité culturelle du monde. Dans cette perspective, nous avons présenté en détail, les étapes importantes de l'histoire théâtrale de la Chine, mettant l'accent sur la différence fondamentale entre la tradition théâtrale chinoise et celle de l'Occident, ainsi que sur le rôle majeur qu'a joué le théâtre occidental, grâce à la traduction, dans la création du théâtre moderne chinois. A travers l'analyse des listes de pièces françaises traduites et jouées en Chine, nous espérons aussi avoir jeté un peu de lumière sur la façon dont la culture d'accueil conditionne le travail du traducteur.

Puis nous nous sommes concentrée sur l'étude des travaux traductologiques, à la fois français et chinois, dans le but de prouver que l'approche interprétative est en effet celle qui s'applique à la traduction des œuvres dramatiques. Ainsi avons-nous parcouru les principes généraux de la Théorie interprétative de la traduction, et présenté les idées convergentes de traductologues chinois, en passant par les thèses opposées des littéralistes français. Nous nous sommes exprimée clairement pour le modèle interprétatif qui s'adapte non seulement à la traduction des textes pragmatiques, mais aussi à celle des œuvres littéraires ; en reconnaissant la valeur théorique et philosophique de la mouvance littéraliste, nous avons affirmé que sa validité sur le plan pratique est quasiment nulle, et qu'elle ne peut être appliquée qu'à titre expérimental.

Ensuite nous avons examiné concrètement comment l'approche interprétative convient à la traduction théâtrale. En nous appuyant sur des réflexions de certains spécialistes de la traduction théâtrale, nous avons pu analyser les particularités de ce genre de traduction, et démontrer un schéma explicatif du processus de celle-ci, qui finalement réitère les principes mis en valeur dans la Théorie interprétative de la traduction. Appuyée sur des exemples

concrets, nous avons insisté sur la nécessité de collaboration entre le traducteur et le monde théâtral afin d'assurer la réussite de la traduction.

Nous avons consacré, à la fin de notre thèse, deux chapitres à l'étude de la traduction des deux pièces de théâtre françaises. Ayant examiné l'œuvre et la traduction sous différents angles, nous avons vu que la traduction du *Tartuffe* ne présente pas exactement les mêmes problématiques que celle du *Balcon* ; pourtant notre étude a bel et bien montré que différents traducteurs qui ont réussi leur traduction respectent les mêmes critères et suivent la même démarche que nous avons démontrée dans la partie théorique.

A l'issue de tous ces développements, nous pourrions tirer les conclusions suivantes :

1. La traduction des œuvres dramatiques n'est pas l'adaptation. Elle est de même nature que toute autre traduction, malgré ses spécificités.

Pour nous, l'adaptation théâtrale signifie une opération stratégique et globale qui a pour but de créer une nouvelle pièce en se basant sur une œuvre étrangère ou d'autres genres artistiques, tandis que la traduction théâtrale vise à restituer l'œuvre étrangère.

Comme dans toute traduction, on traduit le sens du texte dramatique. En appliquant la Théorie interprétative à la traduction théâtrale, le sens, c'est le vouloir dire de l'auteur dramatique exprimé avec les moyens que lui offre le théâtre, c'est donc tout le jeu de scène.

Saisir le jeu de scène de l'original et le montrer dans une autre langue, produire les mêmes effets chez un autre public, c'est comprendre le sens et le reformuler avec des moyens équivalents. Si le savoir théâtral paraît primordial d'après notre démonstration, on peut aisément l'inclure dans les connaissances extra-linguistiques, obligatoires pour accéder au sens, que la Théorie interprétative met en valeur.

Montrer à nouveau dans la langue d'arrivée l'oralité et la gestualité du langage dramatique original, c'est effectivement créer une équivalence de forme entre la traduction et le texte original. Si l'original convient à la représentation scénique de la culture de l'auteur, la traduction doit bien entendu correspondre à la pratique théâtrale de la culture d'arrivée où vit le traducteur.

2. Les contraintes de la scène sont réelles, et exigent des adaptations ponctuelles

Les praticiens de la traduction théâtrale n'ont pas tort d'insister sur les particularités de leur exercice. L'étude de notre corpus nous a clairement indiqué que la scène a ses propres critères. La présence physique des comédiens conditionnent le texte dramatique : non seulement orale et gestuelle, la traduction théâtrale doit donner un langage individualisé pour permettre le jeu des personnages. Afin d'être facile à suivre pour le spectateur, le texte

dramatique doit subir des adaptations ponctuelles lors de sa traduction, chaque fois qu'il s'agit d'un rythme, d'une connotation, d'une métaphore, etc.

L'impraticabilité du littéralisme est manifeste pour la traduction théâtrale. Le même verbe n'inspire pas le même jeu dans différentes langues, une approche littérale ne parvient jamais à rendre vivable une pièce de théâtre.

L'analyse des extraits de différentes traductions a révélé la subtilité dans le traitement des références culturelles. Comme les notes de bas de page sont impossibles, les références historiques ou religieuses posent de sérieux problèmes : le traducteur est obligé de trouver des solutions imaginatives, de sorte que la connotation soit comprise et que le contexte culturel original soit maintenu ; il doit faire des choix, savoir prendre et laisser. Ainsi pouvons-nous dire que le traducteur théâtral dispose d'une marge de manœuvre importante imposée par son exercice, mais ses choix et sa créativité doivent être fondés sur la connaissance du public et de la pratique théâtrale de sa culture. En même temps une collaboration étroite avec les gens de théâtre lui est très utile voire nécessaire.

3. La traduction d'œuvres dramatiques en Chine offre un poste d'observation de l'influence idéologique sur la littérature et l'art.

L'examen de l'inventaire des pièces de théâtre françaises traduites et jouées en Chine est révélateur, car il nous laisse voir que le choix des pièces par les traducteurs n'est point aléatoire. Ce choix n'est pas purement artistique, mais témoigne d'une préférence idéologique. Par la sélection de l'œuvre et de l'auteur, les traducteurs affichent leur adhésion à la pensée de l'auteur, à l'esprit de l'œuvre et l'envie de la faire partager. C'est la raison pour laquelle Romain Rolland figure parmi les auteurs dramatiques français les plus traduits, alors qu'en France il n'est considéré que par très peu de monde comme un dramaturge. Cela explique également d'autres dramaturges français tels que Feydeau ou Marivaux, ne suscite pas ou peu d'enthousiasme des traducteurs chinois, malgré la popularité de leurs pièces en France.

En effet, nous avons remarqué que chaque fois quand la société chinoise connaît des changements profonds sur le plan culturel, les traductions affluent. Dans un autre sens, nous pouvons dire que l'apparition d'un grand nombre de traduction est un des moteurs de l'évolution des mentalités chinoises. Ce phénomène nous confirme que les traducteurs chinois de la littérature étrangère constituent traditionnellement une partie des intellectuels engagés, soucieux de réformer la société et d'éduquer la population, avides de présenter au peuple chinois des courants de pensées occidentales libres, humanistes et démocratiques. D'ailleurs ils sont souvent écrivains ou chercheurs spécialistes en études occidentales et participants

actifs des débats culturels en Chine.

Ainsi la transmission du sens de l'œuvre originale est-elle capitale aux yeux de ces traducteurs engagés. C'est sans doute la raison pour laquelle, à travers notre analyse des travaux de traductologues chinois, le littéralisme n'a jamais vraiment gagné du terrain en Chine ; même si celui-là, comme nous l'avons vu, pour son illustre représentant LU Xun, était également une arme de combat pour réformer la culture chinoise.

De son côté, le milieu théâtral chinois est tout aussi marqué par une préférence idéologique. Nous avons constaté, à travers l'analyse des pièces de Molière mises en scène, que la sélection de la scène représente le goût moral de la société où elle existe. Par exemple, le personnage célèbre de *Dom Juan* est ignoré par la scène chinoise, pour laisser la place à des domestiques intelligents qui se moquent des riches bourgeois ridicules.

4. Le théâtre chinois a besoin de bonnes traductions de pièces étrangères, mais la plupart de celles qui sont publiées ne peuvent répondre à la demande.

Le théâtre moderne chinois, né dans la matrice du théâtre occidental, a pris un chemin éloigné de la tradition théâtrale chinoise. Il est destiné à un autre public, et à continuer à recevoir des influences de l'Occident. Son évolution ne peut se passer de traductions de pièces étrangères, non seulement pour enrichir son répertoire, mais également pour se donner de nouvelles idées d'expressions artistiques. Nous avons vu, au travers d'un aperçu de son histoire, que l'essor de la création théâtrale coïncide chaque fois avec l'afflux de traductions, et que l'impulsion de l'étranger est favorable à l'épanouissement du théâtre chinois.

Or aujourd'hui la scène chinoise peine à trouver des traductions jouables, bien que les éditions d'œuvres dramatiques étrangères se multiplient. En réalité, les éditeurs, pressés, par l'effet de mode, de publier des collections de la littérature étrangère, commandent des traductions à des traducteurs non spécialisés, voire débutants⁵⁸⁴. Ces traductions publiées n'ont aucune valeur théâtrale, n'arrivent non plus à séduire le lecteur. Néanmoins, ce phénomène de vogue de collections d'œuvres étrangères chez les éditeurs chinois est intéressant, et mérite des études ultérieures plus approfondies.

Mis à part le constat sur la qualité insuffisante des nombreuses traductions de

⁵⁸⁴ Voir HAO Yixing (郝一星) : "Dix ans de besogne" (十年磨剑，白了少年头), dans *Dushu* (读书), n° 9, 2001, Editions Sanlian, Beijing.

nouvelles œuvres théâtrales, se fait sentir en même temps le manque de nouvelles traductions des pièces déjà mises en scène dans le passé – les pièces de Molière ne sont plus représentées depuis une dizaine d'année. Effectivement, comme nous l'avons évoqué, toute traduction est marquée par son temps, et puisque la traduction théâtrale a besoin d'être actuelle pour maintenir le lien vivant avec le public, elle est toujours à refaire afin d'être proche à la fois des comédiens et du public. Dans ce but, nous espérons avoir rendu service, par notre étude de la pièce du *Tartuffe*, à d'autres traducteurs et metteurs en scène chinois amoureux du maître classique de la comédie.

Être proche du public, c'est aussi le toucher, l'impressionner, le faire réfléchir, et l'influencer ; le théâtre chinois, n'étant plus politisé, n'a jamais voulu être vide et s'attacher uniquement à la forme. Cette vision du théâtre rejoint ainsi notre vision de la traduction.

Que notre travail éveille l'intérêt pour le théâtre des vrais traducteurs, et que de plus en plus de pièces étrangères soient montrées au spectateur chinois.

Annexe 1 : Inventaire des pièces du théâtre français traduites et représentées en Chine

Liste I : Les œuvres dramatiques françaises traduites et publiées en Chine

<i>Auteur (par ordre alphabétique)</i>	<i>Titre</i>	<i>Traducteur</i>	<i>Année de la 1ère publication en Chine</i>
Anouilh, Jean	Antigone	Guo Hongan 郭宏安	1999
Bataille, Henry	La Marche nuptiale	Wang Liaoyi 王了一	1934
Beaumarchais	Le Barbier de Séville	Liu Musen et Wang Ji 柳木森、汪济	1930
Beckett, Samuel	En attendant Godot	Shi Xianrong 施咸荣	1965
	Oh, Les beaux jours	Jinzhiping 金志平	1981
Claudel, Paul	Le Partage de Midi	Cai Ruoming 蔡若明	1990
	Le Soulier de Satin	Yu Zhongxian 余中先	1992
	La Ville	Yu Zhongxian 余中先	1999
Cocteau, Jean	Orphée	Jin Zhiping 金志平	1999
Corneille, Pierre	Le Cid Horace Nicomède	Zhang Qihong 张秋红	1990
De Beauvoir, Simone	Les Bouches inutiles	Shen Zhiming 沈志明	1999
Dumas, Alexandre (père)	Henri III et sa cour	Wu Yuetian 吴岳添	1999
Dumas, Alexandre (fils)	La Dame aux camélias	Liu Bannong 刘半农 ; Wang Zhensun 王振孙	1926

Gavault, Paul	La Petite chocolatière Mademoiselle Josette, ma femme	Wang Liaoyi 王了一	1934
Genet, Jean	Les Bonnes	Shi Kangqiang 施康强	1983
	Le Balcon	Shen Lin 沈林 ; Wang Yipei 王以培	1993
Géraldy, Paul	Aimer	Wang Liaoyi 王了一	1934
Giraudoux, Jean	La guerre de Troie n'aura pas lieu	Yu Zhongxian 余中先	1999
Hugo, Victor	Les Burgraves	Xu Yuanchong 许渊冲	1986
	Cromwell	Xu Yuanchong 许渊冲	1986
	Hernani	Dong Ya Bing Fu 东亚病夫 ; Xu Yuanchong 许渊冲	1927
	Marion de Lorme	Xu Yuanchong 许渊冲	1986
	Marie Tudor	Xu Yuanchong 许渊冲	1986
	Le Roi s'amuse	Xu Yuanchong 许渊冲	1986
	Ruy Blas	Xu Yuanchong 许渊冲	1986
Ionesco, Eugène	Amédée ou Comment s'en débarrasser ?	Tuzhen et Mei Shaowu 屠珍、梅绍武	1979
	La Cantatrice chauve	Gao Xingjian 高行健	1981
	Les Chaises	Huangyushi 黄雨石	1961
	Le Rhinoceros	Xiao Man 萧曼	1980
Jarry, Alfred	Ubu Roi	Wang Yipei 王以培	1999

Labiche, Eugène	La Poudre aux yeux	Zhao Shaohou 赵少候	1934
Lesage, Alain-René	Turcaret	Zhao Shaohou 赵少候	1999 ⁵⁸⁵
Martin Du Gard, Roger	Le Testament du Père Leleu	Wu Yuetian 吴岳添	1999
Mérimée, Prosper	Le Théâtre de Clara Gazul	Wang Zhensun 王振孙	1994
Mirbeau, Octave	Les affaires sont les affaires	Wang Liaoyi 王了一	1934
Molière	Amphitryon Les Amants magnifiques L'Amour médecin L'Avare Le Bourgeois gentilhomme La Comtesse d'Escarbagnas La Critique de l'École des femmes Le Dépit amoureux Dom Garcie de Navarre Dom Juan L'École des femmes L'École des maris L'Étourdi Les Fâcheux Les Femmes savantes Les Fourberie de Scapin Georges Dandin	Wang Liaoyi 王了一 ⁵⁸⁶ ; Zhao Shouhou 赵少候 ; Li Jianwu 李健吾	1935 ⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ A notre avis, il existe une publication antérieure dont nous n'avons pas les références.

⁵⁸⁶ Wang Liaoyi (王了一, 1900-1986) est sans doute plus connu en tant que linguiste et universitaire, spécialiste du chinois ancien, et sous le nom de Wang Li (王力). Il a traduit et publié dès les années 1930 l'œuvre complète de Molière (《莫里哀全集》, 上海图书编译馆出版, 1935), mais sa traduction de Molière n'est

	L'Impromptu de Versailles Le Mariage forcé Le Misanthrope Les Précieuses ridicules Le Médecin malgré lui Le Malade imaginaire Monsieur de Pourceaugnac Sganarelle ou le cocu imaginaire Le Sicilien ou l'amour peintre Le Tartuffe		
Musset, Alfred	On ne badine pas avec l'amour	Sun Fuxi 孙福熙	1957
Pagnol, Marcel	César Fanny Marius Topaze	Wang Zhensun 王振孙	1981
Racine, Jean	Andromaque	Chen Mian 陈绵 ; Qi fang 齐放 ; Ma Zhenpin 马振骋	1936
	Britannicus Phèdre	Ma Zhenpin 马振骋	2001

malheureusement plus accessible aujourd'hui. Nous ne pouvons donc pas vérifier si toutes les pièces de Molière y figurent. Zhao Shaohou a traduit plusieurs des comédies moliéresques, ainsi que Li Jianwu qui a traduit 27 comédies de Molière énumérées ici.

⁵⁸⁷ La première publication de l'œuvre complète est en 1935. Voir la note précédente. Avant cette publication, la première traduction d'œuvre de Molière est celle de L'Ecole des femmes en 1927 par Dong Ya Bing Fu (东亚病夫) publiée chez la Librairie Zhenshanmei (真美善书店); la première traduction de *l'Avare* faite par Gao Zhenchang (高真常) est publiée en 1930 par les Editions Shangwu(商务印书馆); celle des *Fourberies de Scapin* faite par Tang Mingshi(唐鸣时) est publiée en 1933 par les Editions Shangwu(商务印书馆).

Rolland, Romain	Le Quatorze Juillet	He Zhicai 贺之才	1934
	La Montespan	Li Wangquan et Xin Zhi 李王泉，辛质	1930
	Le Jeu de l'amour et de la mort	Xia Laidi et Xu Peiren 夏莱蒂、徐培仁； Li Jianwu 李健吾	1928
Romain, Jules	Knock	Li Liewen 黎烈文	1933
Rostand, Edmond	Cyrano de Bergerac	Fang Yu 方于	1931
Sarraute, Nathalie	Le Silence	Luo Jiamei 罗嘉美	1999
Sartre, Jean-Paul	Le Diable et le bon dieu	Wu danli 吴丹丽	1985
	Les mains sales	Lin Xiuqing 林秀清	1985
	Huis clos	Feng Hanjin et Zhang Yuenan 冯汉津、张月楠	1985
	La P-respectueuse	Luo Dagang 罗大冈	1955
	Morts sans sépulture	Shen zhiming 沈志明	1985
	Les Mouches	Yuan Shuren 袁树仁	1985
	Nekrassov	Guo Anding 郭安定	1985
	Les Séquestrés d'Altona	Shen Zhiming 沈志明	1985

Liste II : Les œuvres théâtrales françaises représentées sur la scène chinoise

<i>Auteur (par ordre alphabétique)</i>	<i>Titre</i>	<i>Titre en chinois et la traduction en français</i>
Beaumarchais	Le Mariage de Figaro	费加罗婚姻 - Le Mariage de Figaro
Beckett, Samuel	En attendant Godot	等待戈多 - Attendre Godot

<i>Auteur (par ordre alphabétique)</i>	<i>Titre</i>	<i>Titre en chinois et la traduction en français</i>
Camoletti, Marc	Boeing-Boeing	波音波音* - Boeing-Boeing
Dumas, Alexandre fils	La Dame aux camélias	茶花女 - La fille aux camélias
Fenwick, Jean Noël	Les Palmes de M. Schutz	居里夫妇* - Les époux Curie
Genet, Jean	Le Balcon	阳台 - Le Balcon
	Les Bonnes	女仆 - Les Bonnes
Ionesco, Eugène	La Cantatrice chauve	秃头歌女 - La Chanteuse
	Les Chaises	椅子 - Les Chaises
Fauchois, René	Prenez garde à la peinture	油漆未干* - La Peinture fraîche
Molière	L'Avare	吝啬鬼 - L'Avare
	Le Bourgeois gentilhomme	贵人迷 - L'Obsédé de la
	L'Étourdi	冒失鬼 - L'Étourdi
	Les Fourberies de Scapin	司卡班的诡计 - Les Fourberies de Scapin
	Le Tartuffe	伪君子 - L'Hypocrite
Pagnol, Marcel	Topaze	窠巴兹 - Topaze
Réza, Yasmina	Art	艺术* - Art
Romain, Jules	Knock	科诺克或医学的胜利 - Knock ou la victoire de la médecine
Rostand, Edmond	Cyrano de Bergerac	西哈诺 - Cyrano
Sartre, Jean-Paul	Les Mains sales	肮脏的手 - Les Mains sales

* Il n'existe pas de version officiellement publiée.

Liste III : Romans français adaptés et représentés sur la scène chinoise

<i>Auteur</i>	<i>Titre du roman</i>	<i>Titre de la pièce chinoise et la traduction en français</i>
Hugo, Victor	Quatre-vingt-treize	九三年 – L'Année Quatre-vingt-treize
Vallès, Jules	L'Insurgé	樱桃时节 – Le temps des cerises

Annexe 2 : Réponse de Shen Lin, traducteur du *Balcon*, à nos questions

Dans le cadre de notre recherche, nous avons été amenée à écrire à Shen Lin, le premier traducteur chinois du *Balcon* de Jean Genet, pour lui poser des questions au sujet de son travail. Monsieur Shen a eu la gentillesse et la générosité de nous répondre. Les échanges ont eu lieu en chinois, nous n'en reproduisons ici que la traduction remodelée par nous.

1. Avez-vous visé un public spécifique quand vous avez traduit *Le Balcon* ?

Shen : Le "public chinois" est pour moi quelque chose d'abstrait. Il peut être cadre supérieur, femme d'affaires, mais aussi étudiant, employé, ou même petit vendeur de la rue. Je ne pense pas qu'il faut viser un public spécifique.

2. Pensez-vous qu'il faut connaître le théâtre pour le traduire ?

Shen : Que veut dire "connaître le théâtre" ? Être touché par l'œuvre, aimer le théâtre, c'est peut-être un minimum de connaissance. Les gens qui ne connaissent pas le théâtre ont traduit du théâtre et traduisent encore. Mais ceux qui connaissent le théâtre le font différemment. Cela se voit.

3. Votre traduction du *Balcon* a-t-elle été commandée par le metteur en scène ?

Shen : Non. J'ai adoré cette œuvre, et j'ai voulu qu'elle soit connue sur la scène chinoise. J'ai donc pris l'initiative de la traduire, pour la faire jouer ensuite bien sûr. Et puis, j'ai organisé la mise en scène. J'ai choisi le metteur en scène. Nous avons travaillé ensemble la traduction : je lisais à haute voix mon brouillon, Meng Jinghui, le metteur en scène, écoutait à côté. En effet, un bon texte dramatique est un texte facile à prononcer et facile à suivre. Une pièce étrangère a toujours deux metteurs en scène : le premier, c'est le traducteur.

Que pensez-vous du style de Genet ?

Shen : Martin Esslin classe Genet dans le théâtre de l'absurde. Il a raison sous un certain angle, mais moi je trouve que Genet est différent des autres auteurs de l'absurde. Genet

est original : son origine, son vécu de l'humilié, du méprisé, sa vie de marginal l'ont aidé à écrire des œuvres poignantes et poétiques ; je trouve qu'il est rebelle, courageux et révolutionnaire, alors que Ionesco ou Beckett me semblent plutôt faibles, pâles et superficiels.

Bibliographie

I. Ouvrages et articles linguistiques et traductologiques en français et en anglais:

BALLARD, Michel

1984 : (éd.) *La Traduction : de la théorie à la didactique*, Lille, Presse Universitaire de Lille

1990 : (éd.) *La Traduction plurielle*, Lille, Presse universitaire de Lille

2000 : (éd.) *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université

BALLY, Charles

1965 : *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Editions A. Francke, 4^e édition revue et corrigée

BATAILLON, Laure

1991 : *Traduire, écrire*, Arcane 17

BENJAMIN, Walter

1971 : *Mythe et Violence*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël

BENSOUSSAN, Albert

1995 : *Confession d'un traître*, Presse universitaires de Rennes

BERMAN, Antoine

1984 : *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard

1985 : "La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain" in *Les tours de Babel, essais sur la traduction*, Trans-europ-repress, Mauvezin

1995 : *Pour une critique des traductions*, Paris, Gallimard

BOURGY, Victor

1993 : "Comment / traduire / Shakespeare / en vers ... et contre tous ?", in Vigouroux-Frey (éd.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes

BRISSET, Annie

1990 : *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Québec, Édition Le Préambule

1993 : "L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction", in Vigouroux-Frey (éd.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes

CARY, Edmond

1985 : *Comment faut-il traduire ?* Lille, Presse Universitaire de Lille

CORDONNIER, J.-L.

1995 : *Traduction et culture*, Paris, Didier

DELISLE, Jean

- 1984 : *L'Analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa
- DEPRATS, Jean-Michel
- 1982 : "Traduire Shakespeare pour le théâtre", *Théâtre / Public*, N° 44
- 1987 : "Traduire Shakespeare pour le théâtre", *Palimpsestes, n°1*, Presses universitaires de la Sorbonne nouvelle
- 1990 : "La traduction au carrefour des durées", dans *l'Herne : Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, éd. de l'Herne
- 1993 : "Analyse comparative de plusieurs traductions française de Roméo et Juliette", in Vigouroux-Frey (éd.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes
- 1996 : *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Montpellier, Climats et Maison Antoine Vitez
- DESSONS, Gérard & MESCHONNIC, Henri
- 1998 : *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunos, 1998
- DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie
- 1995 : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, (1972, 1995)
- ECO, Umberto
- 1985 : *Lector in fabula*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset
- 1992 : *Les limites de l'interprétation*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset
- ETKIND, Efim
- 1982 : *Un art en crise : Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'homme
- FAN, Shouyi
- 1999 : "Translation of English fiction and drama in Modern China : social context, literary trends, and impact", Montréal, *Méta N° 44-1*
- FOLKART, Barbara
- 1991 : *Le conflit des énonciations*, Québec, Editions Balzac
- FONTANET, Mathilde
- 2005 : "Temps de création en traduction", Montréal, *Méta N° 50-2*
- GRAVIER, Maurice
- 1973 : "La traduction des textes dramatiques", in *Études de linguistique appliquée*, N° 12, Paris, Didier Érudition
- GUIDERE, Mathieu
- 2000 : *Publicité et traduction*, Paris, L'Harmattan
- HENRY, Jacqueline
- 2003 : *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle
- HURTADO ALBIR, Amparo
- 1990 : *La Notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition
- JAKOBSON, Roman

1963 : *Essais de linguistique générale : Les fondations du langage*, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 2 Vol.

1976 : *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Éditions de Minuit

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine

1990 : *Les Interactions verbales*, Tome I, Paris, Armand Colin

ISRAËL, Fortunato

1990-a : "Shakespeare en français : être ou ne pas être", *Palimpseste* N°3, Publications de la Sorbonne nouvelle, Paris

1990-b : « Traduction littéraire et théorie du sens » dans M. Lederer (dir.), *Études traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch*, Minard, Paris

1991 : "Traduction littéraire: l'appropriation du texte" dans M. Lederer et F. Israël (éds.), *La liberté en traduction : actes du Colloque international tenu à l'ESIT*, Didier Érudition, Paris

1995 : "Le traitement de la forme en traduction", *Iberia* (nouvelle série) n° 5

1998-a : "La plénitude du texte" in F. Israël (éd.), *Quelle formation pour le traducteur de l'an 2000 ? Actes du colloque international tenu à l'ESIT*, juin 1996, Didier Érudition, Paris

1998-b : "La notion d'intraduisibilité : mythe ou réalité" in *Colloque sur la traduction*, Centre de Recherche sur le roman de langue anglaise (Paris IV), Paris

2000 : "Pour une nouvelle conception de la traduction littéraire: le modèle interprétatif", *Traduire* n° 190-191, Paris

2002 : (éd.) *Identité, altérité, équivalence ? La traduction comme relation*, Actes du colloque international tenu à l'ESIT les 24-26 mai 2000, Paris-Caen, Lettres modernes Minard

dont article : "La trace du lien en traduction"

2005 : *Théorie interprétative de la traduction*, Caen, Lettres modernes Minard

LACOSTE, Jean

2003 : L'avant-propos de "L'Aura et la rupture" (un recueil d'essais sur Walter Benjamin, Éditions Maurice Nadeau, Paris, 2003), *La Quinzaine Littéraire*, N°846

LADMIRAL, Jean-René

1994 : *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard (première édition, Payot, 1979)

LARBAUD, Valéry

1997 : *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard (première édition, 1946)

LEDERER, Marianne et ISRAËL, Fortunato

1991 : (éds.) *La Liberté en traduction*, : actes du colloque international tenu à l'ESIT les 7, 8 et 9 juin 1990, Paris, Didier Érudition, 312 p.

LEDERER, Marianne

1980 : *La traduction simultanée – expérience et théorie*, Paris, Minard Lettres

1990 : (éd.) *Études traductologiques*, Paris, Minard Lettres Modernes

1994 : *La Traduction aujourd'hui – le modèle interprétatif*, Paris, Hachette

1998 : "Traduire le culturel : la problématique de l'explicitation", *Palimpsestes*, n° 11,

- Paris
- MARGOT, Jean-Claude
- 1979 : *Traduire sans trahir*, Lausanne, L'âge d'homme
- MARTINET, André
- 1996 : *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin (première édition, 1970)
- MEYER, Michel
- 1992 : *Langage et littérature - Essai sur le sens*, traduit de l'anglais par A. Lempereur et M. Meyer, Paris, PUF
- MESCHONNIC, Henri
- 1973 : Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction, Paris, Gallimard
- 1990 : "Traduction, Adaptation-Palimpseste", *Palimpsestes* n° 3, Paris
- 1999 : *Poétique du traduire*, Paris, Edition Verdier
- MOUNIN, Georges
- 1963 : Les Problèmes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard
- 1976 : *Linguistique et Traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga
- 1994 : *Les belles infidèles*, Lille, Presse Universitaire de Lille (première édition, Paris, Cahier du sud, 1955)
- OSEKI-DEPRE, Inès
- 1999 : Théories et pratiques de la traduction littéraire, Paris, Armand Michel
- PEETERS, Jean
- 1999 : *La médiation de l'étranger*, Arras, Artois Presses Université
- PERGNIER, Maurice
- 1993 : Les fondements socio-linguistiques de la traduction, Lille, Presse Universitaire de Lille
- ROUX-FAUCARD, Geneviève
- 2002 : "Transtextualité et traduction : traduire le monde du récit", in *Identité, altérité, équivalence ? La traduction comme relation*, Fortunato Israël (éd.), Paris-Caen, lettres modernes minard
- SAUVAGEOT, Aurélien
- 1962 : *Français écrit, français parlé*, Paris, Librairie Larousse
- SELESKOVITCH, Danica et LEDERER, Marianne
- 1989 : Pédagogie raisonnée de l'interprétation, Paris, Didier Erudition
- 1993 : *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Erudition (deuxième édition revue et corrigée)
- SELESKOVITCH, Danica
- 1968 : L'interprète dans les conférences internationales, Paris, Minard Lettres Modernes
- 1975 : Langage, Langues et Mémoire, Étude de la prise de note en consécutive, Paris, Minard Lettres Modernes
- 1981 : (éd.) Comprendre le langage, Actes du Colloque international et multidisciplinaire

- sur la compréhension du langage, Paris, Didier Érudition
 1987 : "Traduction technique et traduction littéraire, différence ou opposition ?", *Traduire* n° 134, Paris
- SHE, Xiebin
 1999 : "La Littérature française traduite en Chine", *Méta* n° 44-1
- STEINER, Georges.
 1978 : *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel
- TABER, Ch. R. & NIDA, E. A.
 1971 : *La Traduction : théorie et méthode*, Londres, Alliance Biblique Universelle
- TOMARCHIO, Margaret
 1990 : "Le théâtre en traduction", *Palimpseste* N°3, Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle
- VALERY, Paul
 1959 : Variation sur les Bucoliques : Préface à la traduction en vers des « Bucoliques » de Virgile, in *Œuvres*, Paris, Gallimard
- VANOYE, Francis
 1990 : Expression, Communication, Paris, Armand Colin
- VANOYE, F., MOUCHON, J. et SARRAZAC, J.-P.
 1981 : Pratiques de l'oral - Écoute, communications sociales, jeu théâtral, Paris, Armand Colin
- VEGLIANTE, Jean-Charles
 1996 : *D'écrire la traduction*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle
- VIGOUROUX-FREY, Nicole
 1993 : (éd.) *Traduire le théâtre aujourd'hui?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes
- VILLQUIN, Jean-Pierre
 1993 : "Traduire des textes dramatiques, traduire pour le théâtre, quelques réflexions à propos de Romeo and Juliet et d'autres pièces", in *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes
- VINAY, Jean-Paul & DARBELNET, Jean
 1977 : *La Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Édition Didier, (première édition, Didier, 1957)
- WANG, Dongfeng & SHEN, Dan
 1999 : "Factors influencing the process of translating", Montréal, *Méta*, n° 44-1
- WATSON, Donald
 1987 : "Bon esprit, bon sens ou bons mots ?", *Palimpsestes*, n°1, Presses de la Sorbonne nouvelle
- YUAN, Xiaoyi
 1999 : " Débat du siècle : fidélité ou recreation", Montréal, *Meta* n° 44-1

Sixièmes assises de la traduction littéraire : *Traduire le théâtre*, Arles, Actes sud, 1990
Seizièmes assises de la traduction littéraire : *Traduire le théâtre*, Arles, Actes sud, 2000
Travaux 10 - *La Traduction*, Centre des Sciences du Langage, Publication de l'Université de
Provence, Aix-en-Provence, 1993

II. Ouvrages et articles traductologiques en chinois (le titre chinois est traduit en français
par nous) :

DU, Zhengming (杜争鸣)

2000 : "A socio-linguistic and intercultural perspective on free, literal and zero-translation
(论意译, 直译, 不译的社会语言学和跨文化交际涵义)", in 《文化与翻译》 (*Culture
et traduction*), Beijing (Chine), Société d'Édition et de Traduction de Chine

GUO, Jianzhong (郭建中)

2000 : "A Cultural approach to translation (翻译中的文化因素: 异化与归化)", in 《文
化与翻译》 (*Culture et Traduction*), Beijing (Chine), Société d'Édition et de Traduction
de Chine

JIN, Di (金鋈)

1998 : *Étude de la traduction à effet équivalent* (等效翻译探索), Beijing (Chine),
Société d'Édition et de Traduction de Chine

LUO, Xinzhang (罗新璋)

1984 : *Recueil d'études sur la traduction* (翻译论集), Beijing (Chine), Édition
Shangwu

SUN, Huishuang (孙慧双)

1999 : *Traduction de l'opéra et réflexion* (歌剧翻译与研究), Wuhan (Chine), Édition
d'Éducation de Hubei

SUN, Yifeng (孙艺风)

2004 : *Angle de vue, interprétation, culture : la traduction littéraire et les théories de la
traduction* (视角 阐释 文化 - 文学翻译与翻译理论), Beijing (Chine), Éditions de
l'Université de Tsinghua

XU, Yuanchong (许渊冲)

1984 : *L'Art de traduire* (翻译艺术), Beijing (Chine), Société d'Édition et de
Traduction de Chine

XU, Jun (许均)

1992 : *Étude des critiques sur la traduction littéraire* (文学翻译批评研究), Nanjing
(Chine), Édition Yilin

WANG, Dongfeng (王东风)

2000-a : - "Cultural default and translation compensation (文化缺省与翻译补偿)" in *Culture et traduction* (文化与翻译), Beijing (Chine), Société d'Édition et de Traduction de Chine ;

2000-b : - "Cultural differences and reader's response : on the notion of the reader's equal response proposed by Nida (文化差异与读者反应 - 评 Nida 的读者反应论)⁵⁸⁸" in *Culture et traduction* (文化与翻译), Beijing (Chine), Société d'Édition et de Traduction de Chine

WANG, Zuoliang (王佐良)

1989 : *Translation : Experiments and Reflections* (翻译 : 思考与试笔)⁵⁸⁹, Beijing (Chine), Foreign Language Teaching and Research Press

1991 : *A Sense of beginning: Studies in Literature and Translating* (论新开端 : 文学与翻译研究集)⁵⁹⁰, Beijing (Chine), Foreign Language Teaching and Research Press

ZHENG, Hailing (郑海凌)

1999 : "Nouvelles réflexions sur les normes de la traduction : la théorie de l'harmonie (翻译标准新说: 和谐论)", *Chinese Translator Journal*, n° 4

III. Ouvrages généraux en français :

ALAIN

1963 : *Système des Beaux-arts*, Paris, N.R.F.

1975 : *Propos sur l'esthétique*, Paris, PUF (1^{ère} édition, Paris, PUF, 1948)

ARISTOTE

1990 : *La Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Ed. Belles Lettres et Librairie Générale Française

BARTHES, Roland

1953 : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil

1963 : *Sur Racine*, Paris, Seuil

1964 : *Essais Critiques*, Paris, Seuil

1966 : *Critique et vérité*, Paris, Seuil

1973 : *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil

1982 : *L'Obvie et l'obtus - Essais critiques III*, Paris, Seuil

BARTHES, Roland, & NADEAU, Maurice

1980 : *Sur la littérature*, Presses universitaires de Grenoble

DERRIDA, Jacques

⁵⁸⁸ Le titre original est en anglais et en chinois.

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ Ibid.

1967 : *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil

GENETTE, Gérard

1969 : *Figures II*, Paris, Seuil

1994 : *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil

ISER, Wolfgang

1997 : *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par E. Sznycer, 2e édition, Sprimont, Mardaga

PICON, Gaétan

1949 : *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard

SARTRE, Jean-Paul

1952 : *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard

1990 : *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Folio Essais, (première édition, Paris, Gallimard, 1948)

TODOROV, Tzvetan

1987 : *La Notion de littérature*, Paris, Seuil

VALERY, Paul

2002 : *Variété I et II*, Paris, Gallimard

Le Petit Robert 2 – Dictionnaire universel des noms propres

IV. Ouvrages généraux en chinois (la traduction des titres est de nous) :

LIANG, Shiqiu (梁实秋)

1988 : *Le romantisme et le classicisme, Les normes littéraires* (浪漫的与古典的, 文学的纪律), Maison d'Édition de la Littérature du Peuple, Beijing (première édition, 1927, 1928)

ZHU, Guangqian (朱光潜)

1994 : *Histoire de l'esthétique occidentale* (西方美学史), Maison d'Édition de la Littérature du Peuple, Beijing, 1994 (première édition, 1963)

V. Ouvrages en français sur le théâtre :

BANU, Georges

1990 : (éd.) L'Herne : *Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, Ed. de l'Herne

BARTHES, Roland

1972 : "Le Balcon", in *Obliques* n°2, numéro spécial Genet (première parution in *Théâtre Populaire*, 1960)

BLIN, Roger

- 1972 : "Entretien avec Roger Blin", in *Obliques* n°2
- BRADBY, David
- 1990 : *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Traduction de Georges & François Dottin, Presses Universitaires de Lille
- BRAY, René
- 1954 : *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France
- BRECHT, Bertolt
- 1963 : *Ecrits sur le théâtre*, traduit de l'allemand par J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux, et J. Jourdheuil, Paris, L'Arche Éditeur
- CONESA, Gabriel
- 1983 : *Le dialogue moliéresque*, Paris, Presses universitaires de France
- CORVIN, Michel
- 1985 : *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui : pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon
- 1992 : "Une écriture plurielle", in *Le théâtre en France*, sous la direction de J. de Jomaron, Paris, Armand Colin
- 1994 : *Lire la comédie*, Paris, Dunod
- 1996 : "Le théâtre de Genet, une apparence qui montre le vide", *Europe* n° 808-809, Paris
- 1998 : (éd.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse
- COUTON, Georges
- 1971 : *Œuvres Complètes de Molière*, Paris, Gallimard
- DARROBERS, Roger
- 1995 : *Le théâtre chinois*, Paris, Presses universitaires de France
- DORT, Bernard
- 1967-a : *Théâtre public*, Paris, Seuil
- 1967-b : "Genet ou le combat avec le théâtre", dans *Le théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale*, II, Paris, C.N.R.S.
- 1995 : *Le jeu du théâtre : le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L éditeur
- DURAND, Régis
- 1980 : *La relation théâtrale*, Presse universitaires de Lille
- ESSLIN, Martin
- 1970 : *Au delà de l'absurde*, traduit de l'anglais par Françoise Vernan, Paris Buchet/Chastel
- 1971 : *Théâtre de l'absurde*, traduit de l'anglais par M. Buchet, F. Del Pierre, et F. Frank, Paris, Buchet/Chastel
- FORESTIER, Georges
- 1990 : *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas
- GENET, Jean
- 1986 : *Un captif amoureux*, Gallimard
- 1990 : *Dialogues*, Jean Genet avec Bertrand Poirot-Delpech, Paris, Editions Cent pages

- 1991 : *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard
- GOUHIER, Henri
- 1968 : *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne
- HANRAHAN, Mairéad
- 1997 : *Lire Genet, une poétique de la différence*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal
- JOUVET, Louis
- 1952 : *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion
- 1954 : *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion
- LARTHOMAS, Pierre
- 1980 : *Le Langage dramatique – sa nature, ses procédés*, Paris, Presse Universitaire de France (ancienne édition, Armand Colin, 1972)
- MOLIERE
- La critique de l'École des femmes, œuvre complète, annotée par G. Couton, Paris, Gallimard, 1971.
- PAVIS, Patrice
- 1985 : *Voix et Images de la scène*, Lille, Presse Universitaire de Lille
- 1987 : *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales
- 1990 : *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti
- PINEAU, Joseph
- 2000 : *Le théâtre de Molière, une dynamique de la liberté*, Paris - Caen, Lettres modernes minard
- ROUBINE, Jean-Jacques
- 2000 : *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Nathan
- RYNGAERT, Jean-Pierre
- 1991 : *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas
- SCHERER, Jacques
- 1966 : *Structures de Tartuffe*, Paris, SEDES
- UBERSFELD, Anne
- 1996-a : *Lire le théâtre*, Paris, Lettres BELIN Sup.
- 1996-b : *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Lettres BELIN Sup.
- 1996-c : *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Lettres BELIN Sup.
- VILAR, Jean
- 1955 : *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche
- VITEZ, Antoine
- 1991 : *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991
- WHITE, Edmund
- 1993 : *Jean Genet*, traduction de Philippe Delamare, Paris, Gallimard
- TEMKINE, Raymonde

1967 : *L'Entreprise théâtrale*, Paris, Édition Cujas
ZHANG, Ning

1998 : *L'Appropriation par la Chine du théâtre occidental*, Paris, L'Harmattan

Dictionnaire du théâtre, Paris, Albin Michel et Encyclopaedia Universalis, 1998

Dramaturgies, Langages dramatiques, Mélanges pour Jacques Scherer, Paris, Librairie A.-G.Nizet, 1986

VI. Ouvrages et articles en chinois sur le théâtre (la traduction des titres est de nous):

HU, Ke (胡可)

2001 : "Le Parti communiste chinois et le théâtre chinois (中国共产党与中国话剧)", in *Xinhua Wenzhai* n°9 (新华文摘, 9/2001)

HU, Xingliang (胡星亮)

2001 : "Le théâtre chinois et les traditions théâtrales nationales (论中国话剧与民族传统戏曲)", in *Xinhua Wenzhai* n°4 (新华文摘, 4/2001)

KEYING & LIYING (克莹、李颖)

1982 : (éd.) *L'Art dramatique de LAO SHE* (老舍的话剧艺术), Beijing (Chine), Edition Culture et Art

LAO She (老舍)

1982-a : "Le langage dramatique (戏剧语言)";

1982-b : "Le langage du théâtre (话剧的语言)";

1982-c : "Sur les dialogues (对话浅论)",

in *L'Art dramatique de LAO SHE* (老舍的话剧艺术), Beijing (Chine), Édition Culture et Art, 1982

LI, Jianwu (李健吾)

1982 : *Écrits sélectionnés sur le théâtre* (戏剧论选), Beijing (Chine), Édition du théâtre chinois

1980 : *Nouveau ciel du théâtre* (戏剧新天), Shanghai (Chine), Édition Art et Littérature de Shanghai

LI, Wanjun & CHEN Lei (李万钧、陈雷)

1987 : *Recherche sur les pièces de théâtre célèbres européennes et américaines* (欧美名剧探魅), Fuzhou (Chine), Édition Haixia de la culture et de l'art

LI, Yu (李渔)

2000 : *Écrits d'un temps de loisir* (闲情偶寄), annoté par Sun Minqiang(孙敏强), Hangzhou(Chine), Maison d'édition des manuscrits anciens de Zhejiang

LU, Runtang & XIA Xieshi (陆润棠、夏写时)

1988 : *Recueil d'écrits sur le théâtre comparé* (比较戏剧论文集) Beijing (Chine), Édition du théâtre chinois

NIU, Guoling (牛国玲)

1994 : *Introduction à l'Esthétique comparée des théâtres chinois et occidental* (中西方戏剧美学比较简论), Beijing (Chine), Édition du théâtre chinois

WEN, Meihui, et HU, Zhanzhen (文美惠、胡湛珍)

1987 : *500 Histoires tirées de célèbres pièces de théâtre étrangères* (外国名剧故事 500), Beijing (Chine), Édition du théâtre chinois

VII. Périodiques :

En français :

Europe, N ° 808-809, août-septembre 1996, Paris, Europe, 1996

Langage, N ° 28, 1972 : La Traduction, Didier/Larousse

Meta, Volume 44, N ° 1, mars 1999

Obliques, N °2, 1972 (numéro spécial : Genet), Nyons

Palimpsestes, N °1-16, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1987 -

Théâtre / Public, N °44 : Traduire, 1982

Traduire, N ° 190/191

En chinois :

Chinese Translators Journal (中国翻译), n° 1-6/1999, Beijing (Chine), Presse de langues étrangères de Chine

Dushu (读书), n° 9, 2001, Beijing, Éditions Sanlian

Xinhua Wenzhai (新华文摘), 2000-2001

Juben (剧本, Scénarios), 1990-2004

VIII. Thèses :

BASTIN Georges, *La Notion d'adaptation en traduction*, Université Paris 3, 1990

JUNG Hye-yong, *La littéralité en traduction littéraire, analyse des théories de la traduction de Meschonnic et de Berman*, Université Paris 3, 2005

PLANA Muriel, *La relation roman-théâtre des lumières à nos jours*, thèse, Université Paris 3, 1999

SUN Xuefen, *La traduction juridique du français vers le chinois : éléments de réflexion*, Université Paris 3, 2000

XIE Sitian, Pour un horizon de la traductologie comparée sino-occidentale, Université Paris 3, 2000

YAN Suwei, Les éléments nécessitant une interprétation dans la traduction des textes littéraires narratifs, Université Paris 3, 1994

IX. Corpus (les deux pièces de théâtre et leurs traductions) :

MOLIERE

Le Tartuffe, présentés et annotés par J.-P. Caput, Paris, Librairie Larousse, 1971.

Le Tartuffe, Œuvres complètes de Molière, tome I, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Gallimard, 1971

LI, Jianwu (李健吾)

Le Tartuffe (达尔杜弗), dans "*Comédies de Molière*" (莫里哀喜劇), Changsha (Chine), Édition de l'art et de la littérature de Hunan, 1992. pp. 182-260.

ZHAO, Shaohou (赵少侯)

L'Imposteur (伪君子), Beijing, Édition de la Littérature du peuple, 1980.

GENET, Jean

Le Balcon, Paris, Gallimard, 1999 (1ère Ed. L'Arbalète, 1956)

SHEN, Lin (沈林)

Le balcon (阳台), dans Juben (剧本, Scénarios), Beijing, 1993.

WANG, Yipei (王以培)

Le balcon (阳台), dans *Les Chefs-d'œuvre du théâtre mondial – Tome France* (世界经典戏剧集. 法国卷) Hangzhou (Chine), Éditions Culture et Arts de Zhejiang, 2000, pp. 1502-1611.

Table des Matières

REMERCIEMENTS	2
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION.....	4
1. Le Projet	4
2. L'État de la question	8
3. La démarche	11
4. Quelques précisions sur la méthode	13
PREMIERE PARTIE : _CONNAITRE LE THEATRE : EN FRANCE ET EN CHINE	15
Chapitre 1 : Le théâtre et la théâtralité	16
1. Le théâtre, synthèse de différents arts	16
2. Le théâtre français, du texte à la scène	17
3. La théâtralité.....	21
Chapitre 2 : Le langage dramatique : ses caractéristiques.....	25
1. Les éléments paraverbaux du langage dramatique.....	26
1.1 Le temps.....	26
1.2 La situation et l'action	27
1.3 Le décor	28
1.4 Le geste	29
1.5 La prosodie	31
2. Les éléments verbaux du langage dramatique.....	32
2.1 Langage parlé et langage écrit	33
2.2 Écriture - intentions esthétiques	33
2.3. L'oralité - obligation de la scène	44
3. L'efficacité du texte dramatique	47
Chapitre 3 : La tradition et l'évolution du théâtre en Chine	50
1. Les premiers temps du théâtre chinois (XIIe - XVIe siècles)	50
2. Les changements (XVIIe - XVIIIe siècles).....	51
3. L'opéra de Pékin, aboutissement du théâtre traditionnel.....	53
3.1 Les innovations	53
3.2 Les conventions	54
3.3 Le répertoire.....	54

3.4	L'acteur	55
3.5	Le public	55
3.6	L'Opéra de Pékin aujourd'hui.....	56
3.7	L'Opéra de Pékin à l'étranger	57
4.	La naissance du théâtre parlé et son développement.....	58
5.	Le présent et l'avenir du théâtre chinois	60
5.1	Consolidation du théâtre moderne	60
5.2	Nouvelle impulsion de l'Occident.....	61
5.3	A la recherche de l'harmonie tradition-modernité.....	63
6.	Le théâtre français en Chine.....	63
6.1	Source de données.....	64
6.2	Liste I : choix littéraires	65
6.3	Liste II : le choix de la scène.....	67
DEUXIEME PARTIE : _TRADUIRE LE THEATRE - LES THEORIES DE LA		
TRADUCTION ET NOTRE REFLEXION		70
Chapitre 1 : Nos fondements - la Théorie interprétative de la traduction et les		
pensées chinoises.....		72
1.	La Théorie du sens.....	72
1.1	Le sens	72
1.2	L'expression est différente dans les différentes langues.....	74
1.3	Équivalence et correspondances	74
2.	Méthode de la traduction.....	79
2.1	Interpréter pour traduire : compréhension – déverbalisation – reformulation.....	79
2.2	Traiter la forme	81
3.	Vision du monde	84
3.1	La différence	84
3.2	L'universalité.....	84
3.3	La fidélité.....	84
3.4	La créativité	85
4.	Les réflexions chinoises sur la traduction	86
4.1	"信，达，雅"(fidélité, intelligibilité et élégance), trois principes indépassables.....	86
4.2	La ressemblance de l'esprit, dans la traduction comme dans les beaux-arts	87
4.3	Traduire pour faire évoluer la langue.....	88
4.4	Culture et traduction : réflexions approfondies.....	90
Chapitre 2 : Les théories de la traduction et la traduction littéraire		104
1.	La problématique de la traduction littéraire	104
2.	L'approche littérale de la traduction littéraire	107

2.1	La visée éthique de Berman	107
2.2	Traduire le rythme selon Henri Meschonnic	115
2.3	Le littéralisme chinois	120
3.	La traduction littéraire comme recreation	122
Chapitre 3 : Réflexion théorique sur la traduction des œuvres dramatiques		133
1.	Particularités de la traduction des œuvres dramatiques	133
1.1	Oralité et gestualité	134
1.2	L'Individualisation du langage	137
1.3	Le rapport avec le public	138
1.4	Dimension culturelle	139
1.5	Le temps	142
2.	Traduire le sens, traduire le jeu	145
2.1	Traduire le jeu	145
2.2	Traduire la fonction et les effets	150
2.3	Adapter quand c'est nécessaire	153
3.	Contrainte et liberté	162
4.	Le traducteur à côté du metteur en scène	164
TROISIEME PARTIE : _ÉTUDE DE DEUX PIECES DU THEATRE FRANÇAIS		
TRADUITES EN CHINOIS		168
Chapitre 1 : Molière incontournable		169
1.	Concernant Molière	169
1.1	L'engagement	170
1.2	La théâtralité	170
1.3	Le génie	172
2.	Le Tartuffe, un chef-d'œuvre classique français	173
2.1	Le contexte politique	173
2.2	L'analyse de la comédie en vue de la traduction	175
3.	Les problèmes théoriques de la traduction du <i>Tartuffe</i>	180
3.1	La traduction de textes non contemporains	180
3.2	Faciliter le jeu du comédien et la réception du public	184
3.3	Recréer le langage individualisé pour montrer les caractères	200
4.	Traduire pour la scène, traduire pour la lecture	208
5.	De l'étrangeté en traduction	216
5.1	L'étrangeté nécessaire	217
5.2	L'étrangeté gênante	218
Chapitre 2 : Genet insolite		224
1.	Quelques éclaircissements sur Genet	224

1.1	Usage insolite du théâtre	225
1.2	Provocation et engagement	228
1.3	L'Influence de Genet	229
2.	<i>Le Balcon</i> , un monde d'artifice	230
2.1	Une série de rites et d'illusions	230
2.2	Facticité et équivoque	235
3.	Les problèmes spécifiques de la traduction du <i>Balcon</i>	237
3.1	Rechercher l'intention de l'auteur	238
3.2	Préserver l'effet du langage	241
3.3	Les éléments culturels et la fonction de la traduction	246
4.	Une traduction pour la scène	255
4.1	Oralité du langage poétique	257
4.2	L'adaptation au public	261
	CONCLUSION	269
	ANNEXE 1 : INVENTAIRE DES PIÈCES DU THÉÂTRE FRANÇAIS TRADUITES ET REPRÉSENTÉES EN CHINE	274
	Liste I : Les œuvres dramatiques françaises traduites et publiées en Chine	274
	Liste II : Les œuvres théâtrales françaises représentées sur la scène chinoise	278
	Liste III : Romans français adaptés et représentés sur la scène chinoise	280
	ANNEXE 2 : RÉPONSE DE SHEN LIN, TRADUCTEUR DU <i>BALCON</i> , À NOS QUESTIONS	281
	BIBLIOGRAPHIE	283
	TABLE DES MATIÈRES	296