



La subjectivité théâtrale : *entre le traduisible et l'intraduisible*

Dr. Hafida KASMI

Labo LeFEU [E1572304 : Fled]
Département de Lettres et de Langue Française
Faculté des Lettres et des Langues
Université Kasdi Merbah Ouargla

Nous le savons, la traduction des textes se heurte aux limites imposées par les philosophies du langage à la langue cible. Le processus de traduction du texte-source pose en effet le problème de la transformation des valeurs d'énonciation liées à la dramaturgie. Cette double énonciation constitutive du texte théâtral fait sa particularité. Partant de ce constat, nous essayons de montrer à travers la lecture de quelques extraits de deux pièces traduites¹ les difficultés que le traducteur rencontre dans l'analyse et l'interprétation de certaines instances énonçantes. Notre article se veut une réflexion recensant les points qui séparent la dramaturgie de la traduction. Nous questionnons ainsi la portée dramaturgique de la traduction théâtrale, sachant la double énonciation de tout texte théâtral sans laquelle sa traduction n'aurait qu'une portée littéraire dépourvue de véritable perspective scénique. Le point est alors mis sur la traduction de la subjectivité dans le texte traduit, partant des assertions de Benveniste concernant le langage et les acquis de la théorie de l'énonciation. **Mots clés** : *traduction, théâtre, sémiotique subjectale, double énonciation, intraduisible*

Theatrical Subjectivity: Between the Translatable and the Untranslatable

As we know, the translation of texts comes up against the limits imposed by the philosophies of language to the target language. The process of translation of the source text poses the problem of the transformation of enunciation values related to dramaturgy. This double constitutive enunciation of the theatrical text makes its particularity. Based on this observation, we try to show through reading some excerpts of two translated pieces the difficulties that the translator encounters in the analysis and interpretation of certain enunciated instances. Our article is a reflection on the issues that separate dramaturgy from translation. We thus question the dramaturgical significance of the theatrical translation, knowing the double enunciation of any theatrical text without which its translation would have only a literary scope devoid of real scenic perspective. The point is then put on the translation of subjectivity

¹ Traduites de l'arabe : 1) Saadalla WANNOUS, *L'éléphant Ô roi du Temps* ; 2) Tawfik EL HAKIM, *Œdipe-Roi*.

into the translated text, starting from Benveniste's assertions concerning the language and the gains of the theory of enunciation. **Keywords:** *translation, theater, semiotics subject, double enunciation, untranslatable*

« [...] j'ai toujours été paralysé par le sentiment que les mots m'entraînaient, dénaturaient les nuances, trahissaient ma vraie pensée [...]. » (Martin du Gard)

Introduction

Certains affirment que « *traduire, c'est trahir.* » On retrouve cette expression de manière récurrente dans nombres d'articles et de travaux ; elle sonne parfois comme un axiome inébranlable ! D'autres, à la suite de l'écrivain anglais G. Borrow, renchérissent plus ou moins sa pratique. L'auteur considère la traduction comme un *meilleur écho* résonnant de loin, et qui ne peut être donc, de l'original. La question qui reste à débattre à travers ces préjugés, est bel et bien celle de l'invisibilité que laisse trainer le mot *traduction*. Autrement dit, à quel point le traducteur peut-il être fidèle devant les fantasmes du texte littéraire ? Arrive-t-il à résister et cacher son point de vue sur une œuvre fortement imbriquée dans sa culture de départ ? Pourquoi blâmons-nous alors, « parfois », le traducteur ?

Il faut rappeler sans conteste que la pratique de traduction est d'une grande importance, dans la mesure où la littérature circule avec fluidité et les écrivains se font connaître d'un pays à l'autre. Ensuite, elle est une opportunité pour la richesse de la critique et la naissance des théories. Mais, la tâche du traducteur s'avère pénible et complexe de plus en plus, surtout dans le domaine de la dramaturgie. Celle-ci est dotée d'un système énonciatif très spécifique, qui fait que l'on ne traduit pas de la manière préconisée pour les autres textes littéraires. Elle tient du texte et de la représentation, ou encore de ce qu'on appelle la *théâtralité*. Notre problématique qui cherche son essor à travers cet article, se présente ainsi : *dans quelle mesure peut-on traduire la subjectivité dans un texte théâtral ?*

Nous essayons de voir ici, ce qui fait la particularité du texte théâtral. Notamment, pourquoi faut-il, par rapport aux autres textes, lui prêter beaucoup d'attention et de considération quand on se met à le traduire.

teur et énonciataire respectivement l'auteur et le lecteur-spectateur. Elle a pour objet une seconde situation qui lui est interne avec pour énonciateur et énonciataire les différents personnages qui interviennent dans la pièce. Les personnages sont tour à tour émetteurs et récepteurs. Le discours théâtral présente de la sorte la particularité de s'adresser à plusieurs récepteurs ; c'est le principe de la *double énonciation*.

En élucidant davantage ce principe, nous découvrons que le théâtre s'inscrit dans le domaine de l'illocution, plus justement celui de la *perlocution* :

« L'auteur dramatique affirme au départ :

a) *ma parole, suffit à donner aux praticiens l'ordre de créer les conditions de l'énonciation de mon discours ; elle constitue à elle seule cet ordre ; et c'est en cela que réside sa force illocutoire ;*

b) *mon discours n'a de sens que dans la représentation ; chacune des phrases de mon texte présuppose l'affirmation qu'elle est dite ou montrée sur scène, il s'agit bien d'un présupposé au sens que Ducrot donne à ce mot car quelle que soit la phrase, on peut lui faire subir les transformations négatives ou interrogatives sans rien changer au présupposé. »²*

Le dispositif énonciatif est assez singulier dans le texte théâtral, car la situation d'énonciation fictionnelle est superposée à la situation d'énonciation scénique ou *performantielle*. Par ailleurs, le texte théâtral parce qu'il est fait pour être joué, permet d'accentuer la dimension pragmatique de l'acte de parole. Dans *Façons de parler*, Goffman affirme : « *dans l'ensemble, le silence est la norme et la parole quelque chose qui doit être justifiée.* »³ On ne parle pas pour *ne rien dire*, et encore moins au théâtre où la parole est au centre de l'attention.

À travers l'idée de la double énonciation dans le texte théâtral, nous soulignons concrètement l'absence de narrateur pour raconter les faits. Ce sont les personnages qui prennent en charge l'énonciation ; leurs paroles peuvent être : 1) *le récit* d'un événement survenu lors de la scène ; 2) *une action*, lorsque la parole d'un personnage est immédiatement suivi d'effets ; 3) *un discours* entre plusieurs personnages. Si le dramaturge est conscient de cette écriture du *texte spectaculaire*, qu'entreprend alors tout traducteur pour donner véritablement sens à la *jouabilité* du texte cible ?

² A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Tome 1, Belin, 1996, p. 193.

³ Cité par Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2008.

Posture du dramaturge vs posture du traducteur

La complexité dramaturgique du texte est inscrite dans sa forme même, c'est un texte écrit, qui a toutes les composantes textuelles nécessaires pour être joué ; à la fois des répliques et des didascalies.

- Si l'on admet que le dramaturge est conscient de cette écriture qui conditionne ce genre littéraire, en est-il de même pour le traducteur ?
- Faut-il qu'il soit à la fois, dramaturge et metteur en scène pour mener à bien sa traduction ?
- Ou bien, se voit-il juste comme technicien en traduction, le texte théâtral n'étant par conséquent qu'une entité-unité de son activité ?⁴

Lors d'une table ronde, les participants ont soulevés les points délicats de la traduction au regard de la dramaturgie. Les invités étaient des traducteurs, ayant des rapports plus ou moins proches avec une pratique dramaturgique et des expériences très variées de leur pratique.

La question centrale de la rencontre : *Traduire est-il un acte dramaturgique et en quoi la traduction peut-elle être une anticipation d'ordre dramaturgique du passage à la scène ?*⁵

À la question, *la traduction est-elle un acte littéraire non dramaturgique*, l'un des traducteurs présents répond sans ambiguïté :

*« Je suis perplexe par rapport à votre question parce que je n'ai aucune relation avec la dramaturgie. Je viens d'un fonds profondément littéraire. [...] Je n'arrive pas à me sentir responsable de la dramaturgie. Je me sens, en revanche, parfaitement responsable d'un texte, d'un contexte. »*⁶

⁴ Pour répondre à ces interrogations et dévoiler de près, les dissemblances entre le dramaturge et le traducteur, nous nous référons à une rencontre de la *Dramaturgie et traduction*, organisée dans le cadre du festival *Les Européennes*, par le laboratoire *Agôn-Dramaturgies des arts de la scène*, le 29 mai 2010, en partenariat avec le théâtre des Ateliers à Lyon.

⁵ L'objectif de ce questionnement est de déceler les proximités et les différences entre les deux postures de dramaturge et de traducteur.

⁶ « Dramaturgie et traduction », *Agôn* [En ligne], Traduction et dramaturgie, (I) Dramaturgie des arts de la scène, Laboratoires de recherche, mis à jour le : 18/10/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>. Consulté le 03/12/14 à 10 :29.

Cette réponse d'un traducteur expert⁷ est assez déconcertante : absolument étranger au genre du texte à traduire, il n'a pas *l'intention* de se mêler à la tâche du dramaturge – serait-il réellement moins responsable ?

À ce moment-là, il lui est demandé d'expliquer la spécificité de la traduction d'une pièce de théâtre et de décrire sa pratique – conçue comme difficile et complexe. J.-P. Manganaro :

« –C'est très difficile de décider de cela. Je travaille sur des textes écrits. Évidemment, je pense à une manière de dire le texte, mais cette manière m'appartient. [...], je suis sourd, j'ai donc une oreille interne. Je dois fabriquer quelque chose dont j'ai la résonance, après je n'en dispose plus. [...], je ne lis jamais les textes que j'ai traduits, ce n'est pas mon métier, mais j'en ai une image intérieure. [...] quand il passe dans la mémoire et dans le corps de l'acteur, le texte n'existe plus. Le texte s'est donc immédiatement transformé. [...] de même, il est toujours difficile pour moi d'intervenir auprès de metteurs en scène et de comédiens. Si on me pose une question, je réponds, sinon, je n'interviens pas. Je n'ai pas à imposer quelque chose, parce que déjà, la traduction est un acte extrêmement imposant et lourd, très violent. Je reste dans la textualité. »⁸

Il en ressort que la position du traducteur n'est pas celle du dramaturge, dans la mesure où le premier se trouve dans l'obligation de *penser à une manière de dire le texte* qui lui appartient. De plus, le texte traduit peut être immédiatement *transformé* au moment de la représentation, s'il ne se conforme pas à la scène ou « dérange » l'acteur. Lors de la représentation scénique, tout change ou *doit* changer. Même le traducteur, « coauteur » du texte, trouve de la peine à intervenir, son rôle ne doit pas déborder les exigences scéniques, il ne se détache en aucun cas de la textualité ; dès le début, tout est imposé ! – ce qui explique en partie, bien entendu, la difficulté de la traduction théâtrale, puisque on reste dépendant de la scène.

De fait, parlera-t-on de traduction théâtrale ou bien d'adaptation ? Si le texte original se fait *penser à la manière* d'un traducteur, et sera *transformé* par le metteur en scène lors de la représentation, comment être responsable et assuré de faire passer fidèlement la parole de l'auteur ?

⁷ Jean-Paul MANGANARO.

⁸ *Ibid.*

Traduction et sémiotique subjectale

La sémiotique subjectale est une théorie développée par J.-C. Coquet, un des *héritiers*⁹ et compagnons de Greimas. Il met le sujet de l'énonciation à l'honneur ; lui qui est l'auteur des *instances énonçantes*, révèle la part de l'étrangeté dans le langage et montre, ensuite, l'impact de cette théorie sur la traduction littéraire. Il insiste sur le fait que la traduction :

*« doit laisser la part de l'implicite si l'implicite est présent dans le texte original, [et ne devrait pas encore] se forcer à transmettre le savoir au prix de la réduction de la polyvalence (étrangeté) du texte, due au mystère de la perception du monde. »*¹⁰

L'autre théorie qui rejoint dans une certaine mesure l'idée de Coquet, pour ne citer qu'elle, est celle de M. Nowotna, *la traduction discursive*. Celle-ci estime que l'analyse sémiotique et la traduction sont intimement liées. Autrement dit, nécessité est de mener une étude préalable du texte-source, afin de parler d'une traduction réussie dans la langue-cible. Il s'agit d'avoir « *un double regard* » pour pouvoir procéder à une « *traduction-transmission* ». L'analyse devient alors « intérieure ». Un véritable « dialogue » entre les deux textes est introduit. On doit saisir « les articulations du sens », « établir une hiérarchie des valeurs » si le « choix » entre une telle et telle « articulation est nécessaire ». La raison pour laquelle, la sémioticienne voit ainsi les choses, c'est qu'« *elle a bien longtemps perçu [que] le texte cible [est] inférieur au texte source.* »¹¹ Ce qui semble expliquer la déviation, le décalage, les anomalies entre les deux textes. Pour ce qui est du discours théâtral et de la traduction, la *polyvalence et l'ambigüité*¹² du signe sont fluctuantes – sachant néanmoins que les théories avancées peuvent résoudre, plus ou moins, les discours réversibles du texte cible.

Analyses et critiques de quelques anomalies de la traduction

Il est indéniable de dire qu'un traducteur rattrape, parfois, une *traduction ratée*, en la retraduisant. En effet, c'est le souci philologique qui l'oblige à revoir son texte. Il retraduit par le prisme de la philologie, chose qui n'est pas forcément tenue par d'autres traducteurs. Pour plus de précision, nous citons ici un extrait de la pièce théâtrale *L'éléphant Ô roi du Temps* de Saadalla

⁹ A. BOUNFOR et A. REGAM, *Littérature et traduction, traduire la subjectivité*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 09.

¹⁰ Cité par Magdalena NOWOTNA, *D'une langue à l'autre, Essai sur la traduction littéraire*, Coll. dirigée par Julien Ténédos, Aux Lieux d'être, 2006, p. 07.

¹¹ *Ibid.*

¹² T. KOWZEN, *Sémiologie du théâtre*, Nathan. Paris, 2007, p. 101.

Wannous¹³, traduite de l'arabe littéraire (« Al-fil yā Malik Al-Zamān ») au français, là où se pose, justement, le problème du circonstant « *al-ān* » :

- La femme 2 : Maintenant d'où viendra la sécurité !
(*L'éléphant*, p. 455)

Le repère temporel « *al-ān* » ou *maintenant* en français, n'est pas éventuellement le moment de l'énonciation. La femme ne veut pas dire absolument ceci : « À partir de maintenant, le moment où je parle, il n'y a plus de sécurité ». Il faut chercher dans l'implicite du discours, *le moment de l'évènement survenu peu de temps avant* qui fait que les gens ne peuvent plus se sentir en sécurité désormais¹⁴ (voir extrait 1, en annexes).

Un autre exemple, de la même pièce, se présente sous la forme d'un énoncé monologique et informatif à la fois (voir extrait 2, en annexes) :

Un homme pressé, le visage maussade, traverse la rue.

- L'homme : Il n'y a de force, ni de puissance, si ce n'est en Dieu. (Un moment)
Il n'y a de force, ni de puissance, si ce n'est en Di...
Et il disparaît de l'autre côté de la rue. (*L'éléphant*, p. 453)

Il s'agit d'un seul personnage sur scène, qui s'exclame par une expression religieuse qu'on prononce habituellement en cas de malheur. C'est un seul énoncé qu'on peut qualifier de monologique puisque l'énonciateur se trouve

¹³ Né en 1941 en Syrie. Il a commencé à écrire pour le théâtre après son retour du Caire où il a fait des études littéraires. L'écriture dramatique de Wannous est fortement influencée par les tendances modernes du théâtre occidental qu'il marie avec les formes d'expressions du patrimoine local. Ses pièces ont marqué le théâtre syrien et arabe, et sont traduites dans beaucoup de langues. Les plus célèbres sont : 1) *Fête pour le 5 juin*, 2) *Tête du mamelouk Jābbir*, 3) *Le roi est le roi* et 4) *L'éléphant Ô Roi du temps*. Cette dernière pièce décrit la terreur des habitants d'une ville après un accident qui a coûté la vie à un enfant. En effet, l'éléphant favori du roi a écrasé l'enfant Mohammad pendant qu'il jouait dans la rue avec ses amis. Les habitants de la ville se réunissent pour dénoncer les dégâts que l'éléphant du roi provoque sur son passage (il détruit les maisons, écrase le bétail, casse les arbres). La mort du petit enfant a fait monter la colère de la population, sans qu'elle puisse s'organiser pour faire face à ce fléau. – Cette note est très importante pour la compréhension du contexte de la pièce.

¹⁴ Faut-il donc faire accompagner cette traduction d'une notification entre parenthèse, expliquant que la référence de cette expression temporelle est contextuelle et non pas déictique ? Si c'était le cas, combien de parenthèses sèmerions-nous ainsi dans le texte traduit pour en débrouiller le sens !

seul sur scène, sans avoir un allocutaire (adressé) en face de lui. L'énoncé explicite au spectateur, considéré comme un destinataire indirect (non adressé), annonce au public qu'un malheur vient de se produire, à cause des bruits entendus dans les coulisses.

Dans cette traduction au français, on éprouve de la difficulté à déceler clairement le discours du personnage, s'il s'agit dans les faits d'un seul ou de plusieurs énoncés donnés en répliques. A. Ubersfeld explique à ce sujet que :

« les non-dialogues - monologues et soliloques - sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur "autre". »¹⁵

Conséquemment, on comprend mieux le plan informatif de cet énoncé. Le dramaturge veut transmettre au public, à travers la répétition d'une *réplique monologique* une information celle d'un bruit qu'il entend.

Encore, si on se penche un peu sur le théâtre algérien traduit de l'arabe populaire au français, on retrouve des nuances au niveau du sens, entre le vocabulaire du texte d'origine et celui de la traduction. Prenons cette fois-ci comme exemple la pièce *Le Voile ou El Litham*.¹⁶ En effet, le mot *El Litham* veut dire en arabe : *ce-qui-est-placé-sur-le-nez* (la bouche), symboliquement, ce mot signifierait le *musellement* ou *l'interdiction de s'exprimer* – une forme plus fine de la censure. Alors que l'équivalent du terme choisi en français (le voile) désigne une pièce d'étoffe couvrant la tête de la femme. Dans le cas d'une étude pragmatique ou sémiotique de la pièce traduite, le titre ne passe pas sous silence, puisqu'il est révélateur. Encore une fois la question se pose : que faut-il faire, dans ce cas, recourir au texte-source, ou bien juste s'accommoder aux exigences de la représentation ? Il apparaît opportun de souligner ici le parti pris de O. Zuber-Skerritt (1984) : « *Le sens d'une pièce*

¹⁵ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, T. 3, Éditions Sociales. Paris, 1982, p. 21.

¹⁶ De Abdelkader ALLOULA et traduite de l'arabe par Messaoud BENYOUCEF. Nous reproduisons ici la biographie du dramaturge, telle qu'elle figure sur le site *Wikipédia* : « *Abdelkader Alloula, metteur en scène Algérien, né le 8 juillet 1939 à Ghazaouet en Algérie. Il a vécu et grandi à Oran. Victime d'un attentat à Oran, le jeudi 10 mars 1994, alors qu'il se rendait au théâtre pour un débat, il est mort, le 14 mars, à l'hôpital du Val-de-Grâce à Paris (France). Considéré dans le Maghreb comme un des plus populaires dramaturges algériens, ses pièces sont écrites en arabe populaire, langue et culture qu'il défendait. Il a également mis en scène des pièces de Bertolt Brecht, Molière ou Goldoni.* »

peut être déformé et mal interprété si le traducteur ne parvient pas à transposer correctement l'ensemble du réseau de signes symboliques dans la culture cible. »¹⁷

Le dernier exemple que nous citons diffère quelque peu, dans la mesure où nous nous autorisons à nous mettre, pour un instant, dans la peau d'un traducteur amateur. L'extrait choisi est tiré d'une pièce écrite en arabe littéraire de Tawfiq El-Hakim¹⁸, *Œdipe-roi*. Nous nous efforçons ici¹⁹ de faire une sorte de comparaison (en commentaire) entre le texte-source et sa traduction en français :

- Antigone : Mon père, comment le sphinx vous a posé son puzzle ?
- Œdipe : il m'a dit, en ébouriffant ses plumes, Et vous !... pourquoi êtes-vous venus ici ? Je lui dis : je suis venu chercher ma vérité !
- Il a dit : voilà une question, si tu ne réponds pas, je te tue : « quel animal marche sur quatre le matin, sur deux le midi et sur trois le soir ? »
- [...] Œdipe : la réponse comme vous le voyez Antigone, est clair. Ce qui m'impressionne c'est comment les gens ne le voyaient pas ainsi. Peut-être que nous menions un grand nombre de réponses, sur les questions à poser, sans savoir ou voir.

Si un expert est attentif à la traduction faite, il ne manque pas de faire ressortir beaucoup de « tricheries » ou bien de « déviations » de sens.²⁰ Certes, il y a des « failles », surtout au niveau du choix du vocabulaire, par exemple le mot : « *al-iftiras* » veut dire *la mort* dans le contexte du texte-source, (dans le cas où Œdipe n'arriverait pas à donner la réponse). De fait, nous n'avons

¹⁷ Ortrun ZUBER-SKERRITT, *From Page to Stage* (anthologie de traduction théâtrale), 1984.

¹⁸ Cet article est extrait de l'ouvrage Larousse *Dictionnaire mondial des littératures*. Article *Tawfiq El-Hakim* : écrivain égyptien (Alexandrie 1898 ou 1902 – Le Caire 1987). Surnommé le « géant du théâtre arabe ». Licencié en droit (1922), il séjourna en France (1925-1928). Auteur dramatique symboliste doté d'un grand humour, il visite dans son « Théâtre de l'esprit » (1933-1949) Ovide, Sophocle, le Coran et les *Mille et Une Nuits* à la lumière de Maeterlinck, de Shaw, de Giraudoux, de Pirandello et le Nietzsche de *la Naissance de la tragédie (les Gens de la caverne, 1933 ; Schéhérazade, 1934 ; Praxis ou le Problème du pouvoir, 1939 ; Pygmalion, 1942 ; Salomon le Sage, 1943 ; Œdipe-roi, 1949)*. *Ô toi qui montes à l'arbre* (1962) est saluée comme la première pièce arabe qui relève du théâtre de l'absurde.

¹⁹ Sans nous préoccuper de nous inspirer des théories avancées. Nous prenons comme point de référence notre connaissance personnelle des codes linguistiques en question.

²⁰ En ce qui nous concerne, nous la considérons comme fort acceptable.

qu'un seul choix c'est bien celui du verbe « tuer » ! En outre, le mot : « *abou-elhawl* » avait une autre explication dans la légende égyptienne, il apparaît pourtant que pour le traduire en français, le mot « sphinx » soit le meilleur choix a priori.

Donc... un traducteur est-il un plagiaire ou un traître ?

En vérité, il est ni l'un ni l'autre, par contre, c'est l'un des grands serviteurs de l'humanité ! Lors d'un entretien entre Delphine Descaves et André Markowicz dans *L'Œil électrique*, ce grand traducteur confirme qu'une traduction n'est pas l'original :

« On a l'impression en France qu'en lisant un bouquin de Tolstoï ou Dickens, on lit Tolstoï ou Dickens : mais c'est stupide ! Pour lire Dickens il faut lire l'anglais ! Si vous écoutez une œuvre musicale ou si vous allez au théâtre voir Hamlet, ce que vous regardez ce n'est pas Hamlet, vous le savez bien ! Vous regardez Hamlet vu par un metteur en scène, sans même parler du traducteur. Mais vous savez que le Hamlet de Chéreau n'est pas le Hamlet de quelqu'un d'autre. Pourquoi ne le sauriez-vous pas dans les livres ? »²¹

Il se défend par ailleurs en rejetant fortement cette mauvaise étiquette de *traître* collée au traducteur :

« Je n'aime pas cette phrase [que traduire, c'est trahir], que je trouve simpliste pour la raison suivante : un traître c'est quelqu'un qui ne dit pas qu'il est un traître. Moi, tout ce que je dis, c'est que par nature, la traduction est une interprétation. Il ne peut pas y avoir de traduction objective, parce que c'est quelqu'un qui fait une traduction. Quand je dis "par nature" ça veut dire que ce n'est ni bien ni mal, c'est un fait de l'ordre de l'existant. Alors que faut-il demander à une traduction ? Ce n'est pas qu'elle soit fidèle, mais qu'elle soit cohérente, c'est-à-dire qu'elle soit une lecture, et une lecture appliquée. Une lecture pratique. »²²

Dès lors, on comprend qu'il n'y a pas de *traduction objective*, puisque c'est *quelqu'un* qui l'exerce. On ne demande plus à un traducteur qu'il soit *fidèle* dans la transmission des paroles des auteurs. On s'éloigne ainsi de cette profession de foi de *l'intraduisible*, mais on peut chercher à retrouver, nécessairement, *une traduction cohérente*.

²¹ Claire PLACIAL, « *Il ne peut pas y avoir de traduction objective, parce que c'est quelqu'un qui fait une traduction.* » Autour d'André Markowicz 1, 26 juin 2012, [en ligne]. Disponible sur : <http://languesdefeu.hypotheses.org/265>. Consulté le 04/12/ 2014 à 14 :20.

²² *Ibid.*

Conclusion

En guise de conclusion, nous pourrions avancer que la traduction peut rendre énormément service à l'humanité dans le sens où elle transpose, transmet ou rapporte des savoirs puisés des langues vers d'autres langues. Elle devient vitale, c'est la vie entre le Même et l'Autre. Mais, dans certains cas, comme celui de la dramaturgie, la traductologie peut ne pas faire face. La duplicité du discours théâtral pose alors problème au traducteur. Celui-ci doit penser à la jouabilité du texte. Il est toutefois *amené à voir ses traductions, ses interprétations, non seulement lues mais aussi réinterprétées, refiltrées, et représentées*. Cela doit nous rassurer, la traduction ne sera jamais correcte ni objective. Effectivement, nous devons la concevoir « généreusement », dans le sens où, on *dit presque* la même chose *dans une autre langue*. Ou encore, nous la percevrions comme Barthes, quand il a transposé la mission de la critique sur la traduction. « *“Ajuster, [dit-il], comme un bon menuisier qui rapproche en tâtonnant intelligemment deux pièces d'un meuble compliqué, le langage que lui offre son époque ” à cet autre langage qu'est le texte à traduire.* »²³

Principales références bibliographiques

- BOUNFOR (A.) et REGAM (A.), Littérature et traduction, traduire la subjectivité, L'Harmattan, Paris, 2001.
- KOWZEN (T.), Sémiologie du théâtre, Nathan, Paris, 2007.
- MARTIN DU GARD (Roger), *Les Thibault*, T. VII, p. 117, 9 tomes [1922-1940], Gallimard, 1943-1945 (coll. « Blanche ») © Le Robert / SEJER -2005.
- NOWOTNA (Magdalena), *D'une langue à l'autre, Essai sur la traduction littéraire*, Coll. dirigée par Julien Ténédos, Aux Lieux d'être, 2006.
- Olivier MANNONI, « Petits plaisir du subjectal », Lectures.
http://www.translitterature.fr/media/article_533.pdf
- PLACIAL (Claire), « Il ne peut pas y avoir de traduction objective, parce que c'est quelqu'un qui fait une traduction. » Autour d'André Markowicz 1, 26 juin 2012, [en ligne]. Disponible sur : <http://languesdefeu.hypotheses.org/265>.
- RYNGAERT (Jean-Pierre), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2008.
- UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*, T. 1, Éditions Belin, 1996.
- , *Lire le théâtre*, T. 3, Éditions Sociales. Paris, 1982.

Annexes

Extrait 1

المرأة ٢: ومن أين الأمان بعد الآن

Extrait 2

يعبر الزقاق رجلا مسرعا الخطى متجهم الوجه.

²³ Rolland BARTHES cité par Olivier MANNONI, « Petits plaisir du subjectal », *Lectures*.
http://www.translitterature.fr/media/article_533.pdf

الرجل: لاحول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم (فترة)
لاحول ولا قوة إلا بالله العلي ال...
وخفي في ابهة التائه من الزقاق.

Extrait 3

انتجونة: كيف طرح عليك "ابو الهول" لغزه يا ابتي؟ ...
اوديب: قال لي، وقد نفش ريشه: "ايها القادم...ماذا جئت تصنع ها هنا؟ ... فقلت له: جئت ابحت عن حقيقي؟
فقال اليك سؤالاً: ... إذا عجزت عن جوابه فاني افترسك: "ما هو الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع، وفي الظهر على اثنين، وفي المساء على ثلاث؟ ...
[...]
اوديب: الجواب كما ترين، واضح يا "انتجونة" وأني لأعجب كيف فات أكثر الناس رؤيته! ... ربما كنا نحمل كثيرا من الاجوبة عما نسأل، دون ان ندري او نرى...

Pour citer cet article :

Hafida KASMI, « La subjectivité théâtrale : entre le traduisible et l'intraduisible », *Paradigmes* 2018/2 (n° 02), p. 29-40.