

DEFIS DE LA TRADUCTION DU THEATRE QUEBECOIS CONTEMPORAIN EN ROUMAIN

Alice IONESCU
Université de Craiova
alice.ionescu@yahoo.com

Résumé :

Notre article propose quelques considérations sur les défis de la traduction des textes de théâtre francophone du Québec en roumain, qui ont fait récemment l'objet d'un projet collectif. Si l'on accepte la prémisse que ce type de texte, du fait de son but d'être représenté sur scène, présente des spécificités énonciatives et de construction dont on doit tenir compte dans le processus de traduction, on peut envisager deux niveaux dans la traduction du texte théâtral : la transposition de la langue source dans une langue cible et l'adaptation au niveau de l'interprétation du texte théâtral sur scène, par les comédiens. Cette activité traductive engage un mode distinct de réception ainsi que d'autres mécanismes de lecture des textes, qui vont au-delà de la simple traduction d'un texte littéraire. En outre, il y a le défi de la traduction des faits culturels présents dans le texte-source. Sont-ils accessibles au public-cible ? sinon, comment les rendre ? Dernièrement, il y a les spécificités de traduction du texte dramatique qui concernent le traducteur. Ce dernier peut être un professionnel de la traduction, qui focalisera son attention sur la fidélité de la traduction au texte de départ ou bien un professionnel du théâtre (metteur en scène, acteur), qui se concentrera davantage sur le processus d'adaptation, car il privilégiera la représentation scénique.

Abstract:

CHALLENGES IN TRANSLATING CONTEMPORARY QUEBEC THEATRE INTO ROMANIAN

Our article provides some reflections on the challenges in translating Canadian French theatrical texts into Romanian. We start from the premise that these texts, due to their artistic purpose, which is to be performed on stage, present enunciative and construction specificities that must be considered in the translation process. This type of adaptation involves a distinct mode of reception as well as other mechanisms of interpretation, which go beyond the simple translation of a literary text. In our opinion, there are two levels in the translation of theatrical texts: the transposition of the source text into a target text and the adaptation, at the moment of the staging, of its interpretation by the actors. In addition, there is the challenge of translating cultural facts and references in the source text. Are they accessible to the target audience? If not, how can they be adapted? Lastly, there are some specificities of translating dramatic texts that concern the translator himself. He may be a professional translator, who will focus his attention on the fidelity of the translation

to the original, or a theatre professional (director, actor), who will concentrate mainly on the adaptation process, because he will favour stage representation.

Mots-clés : *adaptation ; médiation culturelle ; texte théâtral ; mise en scène ; énonciation théâtrale.*

Keywords: *adaptation; cultural mediation; theatrical text; staging; theatrical utterance.*

Introduction

Le dernier quart de siècle témoigne d'un intérêt croissant pour l'exploration du terrain fertile de l'intersection entre théâtre et traduction. En examinant les réflexions actuelles sur la nature du théâtre, considéré comme une entité plus performative que représentative (Worthen 2003 ; Schechner 2002), et de la traduction du texte théâtral (Simon 1996 ; Gentzler 2008), nous nous sommes proposé de porter un regard nouveau, fondé sur une perspective pragmatique, sur la traduction du théâtre, vue comme une pratique non seulement linguistique, mais aussi sociale et culturelle. Dans cette nouvelle perspective, la traduction du texte théâtral devient un terrain de négociation des identités linguistiques/ culturelles et un espace de communication interculturelle. Notre article discutera certains défis que les traducteurs de théâtre rencontrent dans le processus de traduction et adaptation, y compris des aspects liés à l'équivalence culturelle et linguistique et les adaptations nécessaires pour favoriser la bonne réception des pièces de théâtre québécois contemporain par le public roumain.

Particularités de la traduction du texte théâtral

La traduction est une opération qui cherche à proposer des équivalences entre deux textes dans des différentes langues. Ces équivalences deviennent toujours une fonction de la nature de deux textes, de leurs orientations, des relations existantes entre « les cultures de deux peuples, de leur climat moral, intellectuel, affectif, fonction de toutes les données nécessaires du texte de départ et d'arrivée.¹» La traduction d'un texte dramatique est une véritable re-création de l'original, qui demande au traducteur des compétences linguistiques, culturelles et dramaturgiques. Loin d'être un simple décodage linguistique, elle requiert une vision scénique et une compétence culturelle approfondie. Dans une première phase, de contact avec le texte, le traducteur est lecteur, puis spectateur (le texte étant destiné à être joué sur scène). Dans une deuxième phase, le traducteur essaie de transposer le contexte de l'œuvre dramatique et de médier entre l'auteur et le public en langue cible. Chaque œuvre dramatique se voit changer de contexte culturel par la traduction et le travail d'adaptation requiert à la fois une parfaite compréhension des deux espaces culturels et une maîtrise parfaite de la langue parlée/ du registre familier/ populaire/ vulgaire.

¹ Edmond Cary, cité par Muguraș Constantinescu, *Pratique de la traduction*, Suceava, Editura Universității din Suceava, 2002, p. 12.

Chaque texte dramatique propose au traducteur plusieurs possibilités d'interprétation. Dans cette phase du travail, le traducteur essaie de se mettre dans la peau d'un metteur en scène qui choisit une des possibilités suggérées par le texte dramatique, en fonction de sa sensibilité ou de sa vision du contexte culturel d'origine. Dans une situation idéale, il devrait être en dialogue avec l'auteur et le metteur en scène du texte traduit, mais cela n'est malheureusement pas toujours possible. La documentation attentive et plusieurs relectures du texte-source et du texte-cible sont les solutions à la portée de la majorité des traducteurs.

Spécificité de l'énonciation théâtrale

Un texte théâtral est un type de texte qui se distingue des autres genres littéraires par plusieurs caractéristiques spécifiques. L'oralité d'abord, qui imite le naturel et la spontanéité de la langue parlée, du fait notamment que les répliques imitent les dialogues de la vie courante. La parole est l'outil principal de l'acteur, c'est elle qui permet de donner vie aux personnages, de transmettre les émotions et de captiver le public. Comme il n'y a pas de narration, de description et de voix de l'auteur, ce sont des moyens comme le monologue, l'aparté, le dialogue qui permettent la communication entre l'auteur et le public. Les dialogues sont constitués de répliques, qui peuvent être plus ou moins longues. Les jeux de mots, les répétitions, les rimes, les métaphores et les hyperboles sont des techniques qui rendent la parole plus vivante et plus expressive. À travers le texte théâtral on retrouve également le monologue, discours que le personnage s'adresse à lui-même et qui permet d'apporter plus d'émotion à ses paroles. Enfin, la tirade est un autre type de parole courante au théâtre. C'est un long discours qui représente un enchaînement d'arguments. Le récit théâtral a pour mission d'éclairer les autres personnages et les spectateurs sur des faits qui ne peuvent être représentés sur scène pour des raisons techniques ou de bienséance (batailles, meurtres, etc.). Il marque un changement de rythme, une pause durant laquelle les spectateurs doivent contenir leurs émotions. Il peut prendre la forme d'une narration, de la lecture d'une lettre, etc.

Le dialogue et le monologue, prononcés sur scène par les acteurs, d'une part, et les didascalies d'autre part constituent deux types de discours distincts et spécifiques du texte théâtral. Éléments du langage dramatique et de la représentation, les didascalies comprennent tout ce qui n'est pas dit par les personnages et permettent à l'auteur de communiquer des informations au metteur en scène, aux acteurs et aux lecteurs. Relevant de la langue écrite, elles apparaissent seulement à la lecture de la pièce.

L'oralité et la double énonciation sont les deux caractéristiques du texte théâtral. Se distinguant de l'écrit par l'emploi exclusif du discours direct, le dialogue et le monologue imitent l'oral dont ils suppriment cependant la plupart des marques.

La double énonciation consiste dans le fait que l'auteur dramatique (l'énonciateur) parle par la voix des acteurs (locuteurs). À cette double énonciation correspond une double destination : un personnage s'adresse en même temps à un autre personnage (ou à lui-même dans le cas du monologue) et au public. Cette situation de double énonciation produit des effets dramatiques, comiques ou

tragiques, car l'auteur dramatique, qui a délégué au personnage sa parole, joue sur la compréhension ou sur le degré de familiarité de chaque destinataire avec l'action dans son intégralité.

À l'oral, le rythme de la parole devient un élément important pour la compréhension. Les mots prononcés sur scène doivent donner la sensation du rythme au public, rendre possible la perception du sens par celui-ci à travers les procédés prosodiques, porteurs de signification en eux-mêmes. Un texte dramatique rythmé est aussi un texte qui met le corps en mouvement, qui indique des attitudes mentales et des états émotionnels. Dans certains monologues réflexifs le rythme de la parole ralentit, laissant la place à des silences, des hésitations, des répétitions de mots, alors que dans d'autres scènes le rythme en crescendo, les répliques en cascade accentuent le dramatisme du dialogue. Le traducteur doit rendre le plus exactement possible cette inscription virtuelle du geste (au sens de mouvement visible sur la scène, mais aussi de jeu de mimique, d'attitude corporelle) dans le rythme du texte théâtral traduit. Cette théâtralité du texte original devrait donc être préservée dans la traduction et peu de traducteurs sont conscients de cet enjeu. 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 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. » (1973 : 49)

Une autre particularité du texte théâtral est l'individualisation de chaque personnage par le langage. Dans un texte dramatique, l'auteur ne parle jamais (si ce n'est pas par les didascalies) et ce sont ses divers personnages, de sexe et de caractère différent et appartenant à différentes couches sociales, qui parlent entre eux et devant/ avec le public ; chacun a sa façon de s'exprimer et son vocabulaire plus ou moins constant ; leur langage contient des expressions liées à leur milieu ethnique, socio-professionnel, politique et culturel. Traduire une pièce de théâtre, c'est rendre les caractères étrangers vivants sur la scène de la culture d'accueil. Le traducteur doit être attentif afin de préserver l'individualisation du langage de chaque personnage, en transposant leurs expressions typiques, leur registre de langue et leurs tics langagiers d'une manière cohérente, pour un résultat naturel et convaincant.

Dimension culturelle du texte de théâtre

Selon Lévi-Strauss, la culture est, au sens large, pour chaque société, l'ensemble des connaissances et des comportements qui caractérisent une collectivité humaine (techniques, économiques, rituels, religieux, artistiques, sociaux, etc.). 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 peut se faire sans la maîtrise de la culture-source, aussi bien que de la culture-cible. 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. Dans le texte théâtral, la culture est omniprésente, qu'il s'agisse d'un texte d'actualité ou d'un texte classique.

Pour Patrice Pavis (1990), 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 » (1990 :158). En fait, souvent le contenu philosophique ou moral d'une œuvre étrangère n'est pas aisément théâtralisable, et si la traduction ne montre que les éléments visibles, explicites, la communication des deux cultures ne sera que partielle. Pavis (1990 : 151) évoque l'image du sablier pour décrire le transfert culturel qu'engendre la mise en scène 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, socioculturelles ou artistiques. Cette culture doit passer, pour nous parvenir, à travers un étroit goulot d'étranglement. Si les grains de culture, leur conglomerat, 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 ».

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 » (p. 203) et il met l'accent sur l'intervention « dans la médiation et la mise en contact des cultures » (p.204) que l'adaptateur se charge de faire pour faciliter la réception et la compréhension par le public-cible. Ainsi, dans sa conception, l'adaptation se trouve dans le prolongement de la traduction.

L'adaptation consiste donc en une série d'opérations qui rendent possible non seulement le transfert des termes culturellement marqués, des références culturelles et des expressions idiomatiques d'une langue à une autre langue, mais aussi des concepts, de l'idéologie, de l'ambiance et du contexte d'origine, afin de faciliter au spectateur dans la langue-cible la compréhension approfondie du message du texte-source.

Le Théâtre canadien québécois contemporain

Le bouillonnement des formes théâtrales et la qualité de l'écriture dramatique contemporaine du Québec sont illustrés par des auteurs comme Martin Bellemare, Carole Fréchette, Catherine Léger, Etienne Lepage, Mishka Lavigne, Olivier Sylvestre, David Paquet e.a. Leurs pièces traitent des grands thèmes de la vie dans la société contemporaine : la crise de la famille, l'aliénation, l'injustice sociale, la violence, la maladie, le mercantilisme et la révolte des jeunes contre l'hypocrisie. C'est une dramaturgie issue d'une école professionnelle d'écriture, une dramaturgie innovante, libre dans la forme, autant que dans le fond.

Avant de procéder à l'analyse proprement-dite des difficultés traductives des textes dramatiques québécois, nous voudrions faire une précision : il convient de

distinguer, en ce qui concerne le discours dramatique, entre les traductions destinées à la lecture et les traductions pour la scène. Le projet de traduction concrétisé par l'anthologie intitulée *Dramaturgie contemporană din Québec (Dramaturgie contemporaine du Québec)*, éditée par la Fondation culturelle "Camil Petrescu" de Bucarest, Roumanie, se propose d'introduire, par l'intermédiaire de la lecture, le public roumain dans un univers dramaturgique original et inédit. Premier en son genre, il réunit, dans trois volumes, des pièces de théâtre francophone du Québec appartenant à plusieurs auteurs. Son but est d'offrir à un public roumain formé de professionnels du théâtre, mais aussi de lecteurs, une sélection de textes actuels, afin de le familiariser avec une problématique, un style et une manière d'écrire du théâtre qui n'étaient pas encore connus en Roumanie. Les traducteurs/traductrices n'étaient pas des professionnels du théâtre, mais des enseignants-chercheurs en langue et littérature françaises. Leur approche du texte théâtral était donc celle d'une traduction littéraire. Une œuvre dramatique est, en effet, d'abord un objet littéraire et ce texte prédétermine la réalisation théâtrale et constitue une œuvre littéraire autonome, qui existe pleinement en dehors de toute mise en scène. O. Ducrot (1995 : 612) faisait observer, en effet, qu'il y a deux visions divergentes de l'œuvre dramatique : l'une qui appartient aux textocentristes (qui se prononcent pour la primauté du texte) et l'autre qui appartient aux scénocentristes (qui donnent la primauté à la représentation). La première question qui se pose à tous les traducteurs, et en particulier aux traducteurs des textes de théâtre est celle de décider de traduire l'esprit ou la lettre, le sens ou les mots. Il y a des spécialistes de théâtre qui considèrent que l'adaptation doit retrouver l'efficacité théâtrale du texte original, alors que la traduction ne vise que « la fidélité purement littéraire » (Corvin, 1998). L'adaptation théâtrale est une traduction conforme à l'usage de la scène. Pour conclure, il ne s'agit pas, dans ce projet, d'adaptations théâtrales commandées par des besoins de mises en scène spécifiques, mais d'une tentative, tout à fait légitime et pertinente, de faire connaître au public roumain une dramaturgie intéressante, novatrice et inédite.

La traduction des titres originaux en roumain - stratégies et choix

Trouver la meilleure équivalence des titres des pièces de théâtre est le premier défi qui se pose aux traducteurs. Les simples équivalents lexicaux ne suffisent pas pour rendre toute la richesse des associations de termes, les allusions culturelles et la visée persuasive du titre. Bien souvent, la bonne solution ne surgit qu'après plusieurs relectures du texte, sa traduction et sa révision, qui fournissent elles aussi des clefs d'interprétation du message de la pièce. La consultation avec l'auteur et/ou l'équipe de spécialistes créée autour du projet éditorial s'est avérée une démarche utile.

*Moule Robert*² est un texte dramatique profond, troublant, avec une grande

² Bellemare, Martin (2017), *Moule Robert* ; les citations tirées de cette pièce seront suivies du titre abrégé en MR et du numéro de page. La pièce met en scène Robert Moule, jeune éducateur dans une école primaire, qui se trouve injustement accusé d'agression sexuelle par

densité idéologique, difficile à traduire, parce que sa construction et son écriture ne sont pas du tout traditionnelles. La pièce met en parallèle, à travers des dialogues - réels et imaginaires - la destinée de deux personnages éponymes, Robert Moule, l'altruiste qui pense aux autres avant de penser à lui et Robert Goule, l'arriviste qui ne pense qu'à lui, sans s'embarrasser de scrupules moraux. Le protagoniste de la pièce est un jeune homme de 30 ans, surveillant dans une école primaire, qui a des valeurs et des principes humanistes. Il croit que l'éducation peut améliorer la société. Ses bonnes intentions sont balayées d'une traite lorsque Justine, une élève rebelle, l'accuse d'agression sexuelle. Comme dans *Dr. Jekyll & Mr. Hide*, apparaît alors Robert Goule, son double inversé, producteur de spectacles comiques, cynique et immoral au point de séduire et d'avoir des relations sexuelles avec des mineures. Les deux Robert aux valeurs opposées s'affrontent alors à armes inégales. Entre fantasme et réalité, toute une galerie de personnages surgit pour participer au débat sur les limites du modèle social et moral de type néolibéral.

Ainsi, la non-translation du titre original en roumain pourrait être une perte pour la réception de la pièce de Bellemare en Roumanie, parce que le titre est expressif, les noms des deux personnages principaux ayant des connotations symboliques. Le nom propre Moule provient d'un nom commun qui peut avoir plusieurs significations en français (cf. au TLFi en ligne) :

MOULE (subst. masc.)

1. Objet solide, façonné en creux, destiné à être rempli d'une substance plus ou moins fluide qui, en se solidifiant, prend la forme exacte de ce creux. V. *coquille B 2. Tel qui resterait insensible au travail du pouce dans la glaise, jouit de précipiter dans le moule l'étain et le cuivre en fusion* (FAURE, *Espr. formes*, 1927, p. 166):

Expressions idiomatiques qui illustrent ce sens : *Être coulé, jeté dans le/un même moule* (vieilli), *sortir du même moule, être fait sur le même moule*. [Le suj. désigne deux/plusieurs pers. ou choses] Se ressembler de façon frappante. *Le cocher portait, en toute saison, un bouquet énorme!... On ne voit plus rien de semblable à Paris : toutes les figures, tous les costumes, tous les caractères, y semblent jetés dans le même moule* (JOUY, *Hermite*, t.1, 1811, p. 219).

Sens spécialisés : **a)** *CONFIS., ART CULIN., PÂTISS.* Ustensile creux, avec ou sans fond, servant à la confection ou à la cuisson de diverses préparations. *Moule à pâtisserie, à gâteaux; moule à charlotte, à gaufre(s), à madeleines, à pâté, à tarte; moule lisse, à côtes, à cannellures; bords, fond d'un moule; beurrer, fariner, foncer, garnir un moule.*

◆ *Au fig., loc. interj.* [Servant d'injure] *Moule à gaufre(s)*, moule à tarte.* Imbécile. *Démokos: (...) il prête aux épithètes, ventru et bancal comme il est. Abnéos: Dis donc, moule à tarte!* (GIRAUDOUX, *Guerre Troie*, 1935, II, 4, p. 110).

2. Modèle solide plein, servant à la fabrication et à la reproduction d'un objet par coulée d'une substance plus ou moins liquide qui, en se solidifiant, prene les contours exacts de ce modèle

Justine, une préadolescente rebelle. Cette accusation déclenche l'apparition de Robert Goule, le double inversé de Moule, père de Justine et riche directeur d'un festival d'humour, qui incarne le pragmatisme cynique. La déchéance de Robert Moule, accusé par tous au point de perdre sa réputation et son emploi, met en lumière l'inadéquation de la morale altruiste dans une société où règne l'individualisme.

(utilisé notamment en sculpture et dans diverses industries)

Sens figurés : 1.

Ce qui forme quelqu'un ou modèle quelque chose. Synon. *modèle, patron, type. Moule scolaire, universitaire ; couler dans le moule de; se former sur le moule de qqn. Les amis (...) croyaient retrouver là l'esprit des Guermantes. Et certes c'était le même moule, la même intonation, le même sourire qui avaient ravi Bergotte (PROUST, Temps retr., 1922, p.1005). La plupart des grands hommes ont été élevés presque isolément, ou bien ils ont refusé d'entrer dans le moule de l'école (CARREL, L'Homme, 1935, p. 326)*

3. Qu'un homme répande des larmes sans objet, qu'il pleure sur l'universelle douleur, qu'il rie d'un rire long et mystérieux, on l'enferme à Bicêtre, parce qu'il ne garde pas sa pensée dans nos **moules** habituels. RENAN, *Avenir sc.*, 1890, p. 426.

MOULE (subst. fém.)

1. Mollusque lamellibranche (de la famille des Mytilidés), à coquille bivalve foncée et renflée, comprenant soixante-dix espèces qui vivent dans toutes les mers du globe. *C'est sur les rivages des mers que l'homme trouva la riche teinture de la pourpre, la soie de la moule pinnée (BERN. DE ST-P., Harm. nat., 1814, p. 197).*

Des traductions possibles du titre de la pièce seraient *Tiparul Robert*, *Modelul Robert* ou encore *Matricea Robert*, qui nous semblent assez incitants et à même de suggérer la thématique du débat moral mis en scène par les dialogues.

De même, le nom propre Goule, inventé par l'auteur, est également suggestif, pouvant renvoyer soit à une *goule*, entité fantastique appartenant à la mythologie orientale, soit à l'adjectif *goulu*, qui signifie « avide ». Le nom du personnage pourrait être traduit par *Robert Lacomul* ou *Robert cel Lacom*.

GOULE, subst. fém. Vampire femelle qui, selon les superstitions orientales, dévore les cadavres dans les cimetières. *Il ne manque pas de ces chaudes vieilles, de ces goules d'amour qui, différentes des goules de cimetière, aiment à se repaître de chair fraîche! Ho! non; elle est jeune et pleine d'appas, j'en suis sûr (GAUTIER, Fracas, 1863, p. 238).*

— P. anal. Goule végétale. V. carnivore ex. 3.

Le choix intentionnel des noms propres, représentant l'opposition symbolique entre les deux personnages qui incarnent des positions morales antagonistes, est d'ailleurs souligné par l'auteur dans les commentaires du narrateur :

« C'est pas MOULE (nu e Moluscă)

Lui c'est GOULE (Ci e Lacom)

Ça aurait pu être (Ar fi putut fi)

Robert Boule « Pâinică »

Robert Coule « Rasă monahală »)

Robert Foule « Mulțime »

Robert Houle « Hulă »

Robert Joule « Joule »

Robert Poule « Găină »

Robert Roule « Polog »

Robert Soule « Bețiv » (MR, p. 20)

Ces jeux de mots basés sur la paronymie n'ont pas été traduits non plus³, ce qui rend le monologue opaque pour le spectateur roumain et superflu sur le plan scénique. Pourtant, un esprit plus ludique aurait pu se servir, pour la traduction de cette série de paronymes, d'une rime en -os : *generos, curajos, bengos*, etc. Finalement, ce sera à l'adaptateur de tenter de recréer, par l'expressivité des équivalents proposés, le dramatisme de l'opposition entre les deux personnages, l'utopiste naïf, enfermé dans le confort de ses limites qui sont autant une armure qu'une barrière, et l'ambitieux, le jouisseur cynique, qui « consomme » les autres avec un sourire carnassier.

Dans d'autres cas, la traduction du titre original n'est pas nécessaire puisque le mot ou le syntagme connaît une circulation internationale ou possède des connotations spécifiques que le mot local n'a pas et sa préservation dans la traduction correspond parfaitement aux intentions du dramaturge. C'est le cas de *Baby-sitter*, de Catherine Léger, une comédie de mœurs où le choix des termes communique des attitudes et des mentalités.

Enfin, dans certains cas, la traduction littérale du titre original passerait mal en roumain (pour des raisons de bienséance, de différence culturelle ou de sensibilité artistique) et le traducteur doit chercher une équivalence suffisamment expressive, fidèle au message de la pièce et capable de suggérer la thématique abordée par celle-là. Ainsi, la traduction du titre *Billy (Les jours de hurlement)*⁴ de Fabien Cloutier par *Billy. Zilele furiei* nous semble satisfaire aux critères mentionnés.

La traduction de certains titres requiert des compétences culturelles approfondies, parce qu'ils contiennent des références intertextuelles. Par exemple, la traduction littérale du titre de la pièce *Ainsi parlait...*⁵, (roum. *Așa zicea...*) d'Etienne Lepage, aurait été une erreur, car la référence au titre de l'essai philosophique de Friedrich Nietzsche se serait perdue, cette œuvre étant déjà traduite en roumain, avec un titre notoire (*Așa grăit-a Zarathustra*).

De la même façon, la traduction littérale, du titre de la pièce *La machine à révolte*⁶, d'Annick Lefebvre, produirait en roumain un titre gauche, voire légèrement ridicule (*Mașina de revoltă*). Dans le cas des titres contenant des mots polysémiques,

³ Le choix de la non-traduction des noms propres, adopté par l'autrice, peut être justifié par l'impossibilité technique de montrer ou d'expliquer aux spectateurs les jeux de mots dans le texte-source.

⁴ Cloutier, Fabien (2012), *Billy (Les jours de hurlement)*; les citations tirées de cette pièce seront suivies du titre abrégé en *B* et du numéro de page. Un froid matin d'hiver, trois personnages dont les destins s'entrelacent décident de hurler leur colère contre le maudit « système », contre l'obésité, contre la bureaucratie et contre les parents irresponsables, bref contre tout ce qui leur semble empoisonner leurs vies.

⁵ Lepage, Etienne (2016), *Ainsi parlait...*; les citations tirées de cette pièce seront suivies du titre abrégé en *AP* et du numéro de page.

⁶ La pièce met en scène Mathilde, 17 ans, jeune montréalaise qui pleure la mort de sa meilleure amie et que les parents obligent d'aller vivre dans le Bas-St-Laurent et Vincent, un Parisien de 37 ans que la perte des deux parents oblige de revenir en Basse-Normandie pour leur enterrement. Ce déracinement fera décupler leur chagrin, leur rage, leur révolte. Ils se donnent alors rendez-vous à New York et leur rencontre devient le premier pas sur le chemin de leur liberté personnelle.

même si leur équivalent roumain semble facile à identifier, le traducteur doit recourir aux dictionnaires de langue, qui distinguent entre le sens propre et le sens figuré ou entre les divers emplois contextuels du terme en question. Ainsi, *Le Robert* en ligne enregistre deux sens du nom *machine* :

1. Appareil qui sert à effectuer certaines tâches, certains travaux. Machine à vapeur, à laver, à écrire, etc. (équivalent roumain : *mașină*)
2. (Figuré) Système complexe et structuré dont le fonctionnement est proche de celui d'une machine. (équivalent roumain: *mașinărie*)

La traduction adéquate du titre original en roumain est donc *Mașinăria de revoltă*, titre qui évoque des mécanismes psychologiques et sociaux complexes.

Toutefois, à cause du découpage différent du réel dans les deux langues, il n'est pas toujours possible de restituer, dans la traduction, tous les sens du / des mots qui composent le titre original. Par exemple, dans la comédie noire *Le Brasier*, de David Paquet, il s'agit de la passion érotique et d'un cycle familial destructif : des triplées folles qui flambent de douleur, un couple atypique qui se consume d'amour, une femme seule qu'un désir interdit embrase. Le titre est donc très suggestif et, à consulter les dictionnaires, on constate que le sens propre, autant que le sens figuré du nom *brasier* justifient parfaitement son choix.

1. *Feu de braises ardentes* ; p. ext., *feu, incendie important*.
2. Littéraire. *Image de la passion, de l'ardeur, de la guerre*.

La traduction en roumain du titre, *Focul* (« *Le Feu* »), ne bénéficie plus de ce jeu sur le double sens du terme, bien que l'équivalent romain puisse avoir également un sens figuré (*focul pasiunii* « le feu de la passion »), mais sans la connotation sexuelle et charnelle du terme *brasier*. Toutefois, les autres variantes possibles (*Jarul, Patima, Incendiul*) présentent chacune des inconvénients qui ne compensent pas cette petite perte sémantique.

D'autres titres de pièces, comme *La loi de la gravité*⁷, d'Olivier Sylvestre, traduit en roumain par *Legea gravitației* jouent sur l'homonymie du terme *gravité* :

1. a. Qualité d'une personne grave ; air, maintien grave ; austérité, componction, dignité ;
b. Caractère de ce qui a de l'importance, de ce qui peut entraîner de graves conséquences. Ex. La gravité de la situation.
2. *Phénomène par lequel un corps subit l'attraction de la Terre ; pesanteur ; gravitation*.

⁷ La pièce met en scène l'histoire d'amitié de deux adolescents de 14 ans qui traînent ensemble dans la zone indéterminée de « Presque-La-Ville ». Chacun hésite sur son genre, laissant apparaître son malaise. Ainsi, Dom, désignée fille à la naissance, se sent-elle davantage masculine, tandis que Fred, né garçon, se sent profondément féminin. La pièce affirme ce désir des personnages de ne pas choisir, de chercher leur voie dans l'entre-deux, tout en dénonçant l'injonction partout présente qui attribue un genre et assigne une place bien définie dans la société.

Alors que le titre original exploite toute la richesse des sens du mot *gravité* (trois sens différents, auxquels les dialogues des deux personnages font référence à plusieurs instants dans la pièce), le titre en roumain ne garde plus l'allusion à la gravitation (dont il est question dans le texte, au moment où l'un des personnages pense se suicider en se jetant du pont qui constitue le symbole central de la pièce). Mais on sait bien que toute traduction entraîne des pertes qui sont inévitables.

La traduction des termes spécifiques / culturellement marqués

Un autre défi de la traduction consiste dans les divergences socioculturelles : trouver le bon équivalent des référents spécifiques à la culture québécoise est une tâche difficile, aux résultats parfois insatisfaisants. Ainsi, certains équivalents proposés pour traduire des termes qui renvoient aux institutions, coutumes et usages de la société québécoise requièrent des adaptations, compte tenu que les réalités des deux espaces ne coïncident pas. Ainsi, dans l'exemple :

« Au **service de garde** d'une école primaire » (MR, p. 7)
„La **centrul de îngrijire** de la o școală primară” (MR, p. 12)

le syntagme *centru de îngrijire* se réfère en roumain à une institution où sont logés et soignés les enfants à handicap ou les personnes âgées incapables de vivre seules. L'équivalent du *service de garde d'une école primaire* est plutôt l'*after-school*, ce service proposé par certaines écoles, contre une petite somme d'argent, qui consiste à garder les élèves en classe sous la surveillance des enseignants après les cours, jusqu'à ce que les parents qui travaillent puissent venir les récupérer.

L'adaptation culturelle se réalise aussi par la modification d'un message ou d'un concept afin qu'ils correspondent aux préférences et aux goûts d'un public-cible spécifique, souvent défini par un héritage culturel et des coutumes langagières différents. Par exemple, le sujet de la phrase :

« **Le monde** qui est là
A neuf dix onze douze ans ». (MR, p. 7)

a été traduit correctement en roumain par *copiii* (« les enfants ») :

„**Copiii** care sunt acolo
Au nouă, zece, unsprezece, doisprezece ani”. (MR, p. 12)

parce que le transfert du sens ne se fonde pas uniquement sur la signification des mots, mais aussi sur une analyse de la situation du discours. (cf. Dussart 2005 : 118)

Dans la pièce *Billy (Les jours de hurlement)*, de Fabien Cloutier, il est question, à un moment donné, de la manipulation des informations à la télévision :

« Pis c'crisse-là
Tout c'qu'y trouvait à dire
C'est « c'est à cause de l'épidémie de **gastro** » ». (B, p. 69)

„Și-apoi idiotul ăla
Tot ce-a găsit de spus a fost
« E din cauza epidemiei **gastro** »” (B, p. 128)

« J’serais curieux moé de checker su internet
Pour savoir si y a yinque icitte
Que quand l’monde pognent la **gastro**
Y font quinze minutes aux nouvelles ’ec ça » (B, p. 70)

„Eram curios să verific pe internet
Pentru a afla dacă există doar la noi
Că atunci când se ajunge la **gastro**
Vorbesc cinsprezece minute la știri despre asta”. (B, p. 128)

Dans cet exemple, nous considérons que la traduction littérale du terme familier *gastro* (troncation du terme médical *gastroentérite*) est non seulement inexpressive du point de vue dramatique, mais aussi opaque pour le public roumain. En effet, cette forme figure en roumain comme élément de composition savante *gastro-* (« estomac ») dans de nombreux termes appartenant au domaine culinaire, ce qui pourrait rendre difficile la reconnaissance par le spectateur roumain du référent précis dans le contexte donné. Une solution ayant la même fonction dramatique aurait pu être l’équivalence par le terme *diaree* ou *gastroenterită*.

En revanche, certains écarts sémantiques du français du Québec par rapport au français de France peuvent engendrer des traductions inexactes ou même erronées. La consultation de glossaires et d’autres ressources linguistiques pour le français du Québec s’avère absolument nécessaire dans la démarche traductive. Le traducteur qui connaît seulement le français métropolitain pourrait bien se tromper sur les acceptions particulières de certains mots usuels comme *abreuvoir*, *blonde*, *char*, *gang*, etc. Par exemple, dans le monologue intitulé *Staline*, de la pièce d’Etienne Lepage, le traducteur s’est laissé influencer par le titre et s’est trompé sur le référent du terme *char*, en le prenant pour un véhicule militaire :

« Hier
j’ai parlé de **chars**
avec mon **char** » (AP, p. 101)

„Ieri
am vorbit despre **tancuri**
cu **tancul** meu” (AG, p. ...)

alors qu’en français québécois, *char* signifie aussi « voiture, auto », choix d’équivalence plus plausible pour le véhicule en question.

Une autre particularité du vocabulaire courant du français québécois est représentée par le **grand nombre d’anglicismes**, parfois opaques pour le spectateur roumain. Le traducteur peut choisir de les garder dans le texte traduit ou en trouver un équivalent plus compréhensible. Par exemple, l’opinion d’un personnage

incarnant le Québécois typique, interrogé sur l'opportunité de l'organisation d'un festival d'humour dans sa ville :

« Gros **hype** à Pointe d'Argent » (*MR*, p. 10)

a été traduite par :

„*Mare petrecere la Pointe d'Argent*” (*MR*, p. 14)

Un terme comme *paranghelie*, que la presse roumaine a consacré dernièrement, nous semble mieux adapté sémantiquement pour décrire ce genre d'évènement bruyant et gai :

A fost **paranghelie mare** la Pointe d'Argent

puisque le mot *hype* signifie en français canadien « publicité excessive qui se fait autour d'un événement, d'une personne ou d'une chose », cf. à la Banque de dépannage linguistique de l'*Office québécois de la langue française* (v. *Sitographie*)

Par ailleurs, le choix de garder dans la traduction roumaine le terme anglais utilisé dans le texte original nous semble risqué, car le public du spectacle pourrait ne pas être en mesure d'en décoder le sens :

« ROBERT MOULE : C'est **weird** pareil, non ?

UNE ÉDUCATRICE : Qu'est-ce qu'y est **weird** ? » (*MR*, p.38)

„Robert Moule : E **weird**, nu-i așa ?

O educatoare : Ce anume e **weird**?”⁸ (*MR*, p. 32)

À notre avis, la traductrice fait un meilleur choix lorsqu'elle traduit les termes d'origine anglaise dans le texte original par des mots roumains courants, tout en proposant également l'équivalent juste du terme *épicerie*, qui aurait pu être traduit aussi par le terme *supermarket*, devenu courant en roumain actuel :

« Je suis dans une file à l'épicerie

Une autre caisse ouvre

Tout le monde se **pitche** » (*MR*, p. 87)

„La coadă la magazinul alimentar

Se deschide o altă casă

Toată lumea se repede”. (*MR*, p. 58)

⁸ Le terme anglais *weird* (« bizarre ») n'est pas couramment utilisé en roumain ; bien qu'il soit connu par une catégorie restreinte du public (les jeunes anglophones), il risque de rester incompris par le grand public. Il aurait pu être traduit par le mot roumain *ciudat* ou bien par l'un des termes néologiques *curios* et *bizar*, d'origine française.

Le texte traduit est fluide, le langage est naturel et le rythme de la phase originale est sauvegardé, autant que dans la suite, où la traductrice fait le même choix d'équivalence :

« L'autre tata remarque ça
Que là je suis derrière lui
Y veut que je passe devant
Je dis non y insiste
Je dis non y continue d'insister comme un **tawin**
Sans aucun crisse de respect de ma **zenitude**
Faque aux chiottes mon bien-être intérieur » (*MR*, p. 87)

„Celălalt tip observă
Că sunt acolo în spatele lui
Și-mi zice să trec în fața lui
Eu refuz el insistă
Eu zic nu el continuă să insiste ca un **idiot**
Fără nicio urmă de respect pentru **calmul** meu
Deci la dracu cu bunăstarea mea interioară”. (*MR*, p. 58)

Difficultés de traduction liées à des problèmes d'ordre lexico-sémantique

Outre les écarts sémantiques entre le français hexagonal et le français laurentien, mentionnés précédemment, les problèmes d'ordre lexico-sémantique incluent les créations lexicales expressives et les mots familiers ou vulgaires qui sont utilisés avec un sens particulier, qu'on ne peut relever qu'en faisant appel à des compétences contextuelles ou encyclopédiques. Le fragment suivant, où l'on fait le portrait de Robert Goule, l'alter-ego négatif du personnage principal de *Moule Robert*, joue sur une ambiguïté lexicale et syntaxique voulues. Le narrateur raconte sur un ton admiratif une anecdote sur le renvoi d'une employée, qu'on lui attribue comme une prouesse. L'alternance des plans descriptif (des appréciations sur le caractère du personnage) et narratif constitue un défi supplémentaire pour la compréhension du fragment :

« C'est quelqu'un de très intelligent
Un crisse de crosseur
Quelqu'un de cultivé malgré ce qu'y en dit
Avec beaucoup d'humilité
Quelqu'un de persévérant
De sympathique aussi
Un jour y a dit **je vais te casser**
C'est un bon vivant
À une **bobotoxico** qu'y avait engagée
Je vais te casser
Quelqu'un qui aime la vie
Qui apprécie **la poutine** autant que le caviar
Qui aime la beauté aussi

Y l'a fait venir dans son bureau
 Elle travaillait pour lui depuis sept ans
 D'un coup **finie out**
 Y sait ce qu'y veut » (MR, p. 22-23)

La compréhension approximative des termes argotiques et familiers peut conduire à un échec d'interprétation du sens et à une traduction partiellement erronée du texte, qui embrouille le lecteur. Selon Delisle et al. (1999 : 40), il s'agit d'un faux sens, une « faute de traduction qui consiste à attribuer à un mot ou à une expression du texte de départ une acception erronée qui altère le sens du texte, sans pour autant conduire à un contresens [...]. Ce glissement de sens dû à une interprétation fautive conduit généralement à une 'impropriété' [...] Le faux sens est une erreur moins grave qu'un contresens ou un non-sens, car il ne dénature pas complètement le sens du texte de départ. » Le résultat de la traduction inexacte des termes familiers est un texte compréhensible, mais qui manque de cohérence :

„Este cineva foarte inteligent
 Un nenorocit de escroc
 O persoană cultivată
 În ciuda a ceea ce spune lumea cu multă umilință
 Cineva perseverent
 Și simpatice
 Într-o zi a spus Te sparg
 Era un om de viață
 Unui obsedat pe care-l angajase
 Te sparg
 Cineva care iubește viața
 Care apreciază cartofii prăjiți cu brânză ca și caviarul
 Care iubește și frumusețea
 A chemat-o în biroul lui
 Ea lucra pentru el de șapte ani
 Și dintr-o dată a dat-o afară
 Știe ce vrea” (MR, p. 22)

En effet, le terme argotique péjoratif *crosseur* signifie « personne malhonnête, escroc, menteur », ce que Robert Goule l'est, bien entendu. Mais dans le fragment ci-dessus, le terme est utilisé sur un ton admiratif, donc la traduction par le terme roumain *șmecher*, appartenant au même registre de langue, serait peut-être plus adéquate au contexte. Même problème pour le verbe polysémique *casser*, qui dans le fragment signifie « mettre dehors » et par cela, détruire la vie d'une personne. Ainsi, pour une traduction exacte, la menace *je vais te casser* aurait dû être mise en relation avec la fin du fragment (*Elle travaillait pour lui depuis sept ans/ Du coup finie out*). Le terme *bobotoxico* est vraisemblablement une création lexicale de

l’auteur à partir d’un terme familier (*bobo*⁹) et d’un terme tronqué (*toxico* de *toxicomane*) et en trouver un bon équivalent en roumain est tâche difficile, surtout si l’on veut garder le niveau de langue. De même, il est provocateur de trouver une bonne équivalence contextuelle pour le terme québécois *poutine*, désignant un plat populaire. Le mot est invoqué, à côté du mot *caviar*, pour montrer la flexibilité et la polyvalence du personnage, qui est en même temps simple et raffiné, issu du peuple et riche. Nous pensons que la version ci-dessous rendrait plus intelligible tant la narration des faits que la caractérisation du personnage, tout en gardant l’expressivité du texte de départ :

*E un tip foarte inteligent
 Dat naibii de şmecher.
 Şi un om cultivat, în ciuda a ceea se zice despre el
 Cu multă modestie.
 Un om perseverent
 Şi totodată simpatic.
 Da, e un tip cu umor
 Într-o zi i-a zis “te dau afară”
 Unei toxicomane pe care o angajase
 Te dau afară
 Un om care iubeşte viaţa
 Îi plac şi fasolea cu cârnaţi şi caviarul
 Care iubeşte frumosul
 A chemat-o la el în birou
 Tipa lucra de şapte ani pentru el
 Şi gata, a zburat-o.
 Tipul ştie ce vrea.*

Un autre défi est représenté par la **traduction des interjections et des onomatopées**, mots ou expressions spécifiques de la langue-source qui n’ont pas toujours d’équivalent exact dans la langue-cible. D’autant plus difficile est-il de proposer une équivalence pour des créations *ad-hoc* appartenant à l’auteur de la pièce. En effet, l’exploitation créative de la sonorité des mots est un procédé auquel on recourt dans les textes poétiques, où l’expressivité l’emporte sur l’informativité. Mais le symbolisme des sons n’est pas le même dans toutes les langues, d’où la difficulté de trouver le meilleur équivalent lexical, sémantique et pragmatique d’une onomatopée.

« Bruits de crayons
 De feuilles
 De ciseaux
 De pots de colle
 De jeux projetés
Petang king klougne plang

⁹ Contraction de *bourgeois-bohème*, le terme *bobo* désigne de manière plutôt péjorative une catégorie socioprofessionnelle de personnes aisées habitant les grands centres urbains et politiquement situées plutôt à gauche et sensibles à l’écologie.

Au sol » (*MR*, p. 24)

„Zgomot de creioane
De foi de hârtie
De foarfeci
De borcane de lipici
De jocuri proiectate
Cling clang
La podea” (*MR*, p. 23)

Une traduction plus fidèle à l’esprit et à la sonorité spécifique de la langue roumaine serait : *zgomot [...] de jocuri aruncate pe jos : **buf, poc, zdrang !***

La valeur pragmatique des interjections est un autre aspect auquel le traducteur doit faire attention afin de proposer les meilleures équivalences. Il n’y a pas beaucoup d’interjections (en français comme en roumain) qui aient une valeur sémantico-pragmatique constante ; dans la plupart des cas, les correspondances possibles sont fonction de facteurs multiples tels que l’état affectif à exprimer, les relations entre les interlocuteurs, les conditions de l’échange verbal, etc. Ainsi, dans ce fragment, le choix de la bonne équivalence a été fait grâce au décodage de la valeur illocutoire de l’acte de langage (lamentation ironique) et à l’identification du niveau de langue (familier) :

« **Ah là là là !**

La contingence c’est terrible ça la contingence !

La contingence de tout ! » (*AP*, p. 86)

„**Of, of și iar of!**

Contingența este groaznică!

Contingența asta generalizată!” (*AP*, p. 206)

Dans le théâtre, **les jurons et les mots obscènes** ont la capacité de capturer l’émotion brute des personnages et de bouleverser les esprits. Cette puissance linguistique est souvent exploitée dans le théâtre québécois contemporain, dans le but de choquer, d’émouvoir et de faire réfléchir le public. Les jurons en français québécois contiennent des termes particuliers associés avec des objets du culte chrétien¹⁰ (par ex. *tabarnak, ostie, calisse*) ou aux excréments (*marde*), difficiles à équivaloir.

Certaines traductrices jouent la carte de l’atténuation de l’outrance, en omettant de traduire le juron ou en recourant à des équivalents euphémistiques de celui-ci, solution qui entraîne des pertes sémantiques et stylistiques mineures :

¹⁰ L’Église catholique, très présente dans la société canadienne, a été la source de bien de mécontentements et de révoltes, comme la *Révolution tranquille*, quand la population du Québec s’est rebellée contre l’église qui décidait du nombre d’enfants d’une famille, mais aussi contre la minorité dominante anglo-saxonne, prude et ultrareligieuse. Les jurons dérivés du vocabulaire ecclésiastique, dans un esprit de défiance contre l’ingérence religieuse dans la vie de famille et sociale sont les plus fréquents et les plus violents.

« Dans le fond on est hypocrites
Je suis **un ostie d'hypocrite** » (MR, p. 38)

„În adâncul sufletului suntem ipocriți.
Eu sunt **un ipocrit**” (MR, p. 32)

« *Ceux qui **s'en crissent** de ceux qui disent des affaires comme nous* » (MR, p. 36)

„Cei care **nu dau doi bani** pe cei care spun lucruri ca noi (MR, p. 30)

« Ça existe pus l'**ostie d'hiérarchie** !
C'est une **vieille marde** ! » (MR, p. 83)

„Nu mai există **ierarhie**!
Era o **porcărie**!” (MR, p. 55)

De même, les jurons et les gros mots d'origine anglo-américaine, qui comportent des références explicites à l'acte sexuel (*fuck, fucking*) ont été traduits en roumain par des expressions moins vulgaires, allusives, spécifiques au langage familier :

« THE WIZARD, *dans un murmure qui envahit l'espace autour*
Un souvenir pour un souvenir
LOMOND, *surpris*: **Fuck!** » (S, p. 34)

„VRĂJITORUL, *cu un murmur care invadează spațiul din jur*:
O amintire pentru o amintire
LOMOND, *surprins*: **Băga-mi-aș...!** ” (C, p. 257)

« LOMOND : C'est quoi votre **fucking** problème ? » (S, p. 16)

„LOMOND: **Să-mi bag picioarele**, care-i treaba? ” (C, p. 245)

D'autres traductrices optent pour une stratégie qui consiste à adapter les jurons québécois provenant du lexique ecclésiastique au spécifique de la langue roumaine, afin de conserver le niveau de langue et le degré de violence du discours original. Bien qu'expressif et efficace du point de vue scénique, le résultat nous semble un peu exagéré, puisque la grossièreté des jurons roumains, aux références sexuelles ou scatologiques, excède celle des jurons québécois :

« A' s'prend pour qui Martine **tabarnac**
Pour dire que si y a des poux dans garderie
C'est d'not' faute ? » (B, p. 12)

„Cine **căcat** se crede Martine
De zice ca dacă-s păduchi la grădiniță
E din vina noastră? ” (B, p. 88)

« **Va chier crisse de folle**

Le monde peuvent ben s'sauver d'toé » (B, p. 52)

„**Futu-te-n gură** nebuna naibii

Lumea mai bine ar scăpa de tine” (B, p. 116)

« C't'assez là **câlisse** » (B, p. 101)

„Ajunge **în pula mea!**” (B, p. 149)

Bien sûr, il y a des solutions traductives très réussies de certains passages contenant des jurons et des termes injurieux. Par exemple, dans l'une des scènes finales de *Moule Robert*, la tension dramatique s'intensifie par le monologue du personnage principal. Ce dernier exprime sa révolte face à l'idéalisme et à la doctrine humaniste auxquels il a été exposé et qu'il promeut en tant qu'acteur du système éducatif.

« De l'ostie de propagande de marde
D'ostie d'endoctrinement de marde
De bourrage de crâne de marde
De bourrage de coeur de marde
De bourrage de valeurs de marde » (MR, p. 108)

„Blestemată propagandă de rahat
Blestemată îndoctrinare de rahat
De spălare a creierului de rahat
De sentimente de rahat
De valori de rahat” (MR, p. 77)

La force perlocutoire des jurons est entièrement conservée dans la traduction.

Conclusion

La complexité de l'écriture théâtrale se présente en face du traducteur avec toute une pléthore de défis d'ordre linguistique et culturel : oralité, particularités lexicales et grammaticales du parler des personnages, couleur locale, archaïsmes, régionalismes, xénismes, références culturelles spécifiques, langage parfois très cru, polysémie, métaphores, rythme différent de la phrase, densité des idées et intensité des émotions, etc. Quelles que soient les compétences linguistiques et culturelles des traducteurs, quelque rigoureuse et minutieuse que soit leur documentation en vue de la traduction, il est impossible de toujours trouver les meilleures solutions dans un délai de temps limité.

Le théâtre contemporain canadien, reconnu pour sa diversité et son innovation, aborde souvent des thèmes actuels et controversés, comme la morale, la justice sociale et la famille. Les dramaturges québécois contribuent largement à cette effervescence culturelle, portant à la scène des histoires qui reflètent la complexité de l'expérience humaine dans une société de plus en plus divisée et menacée par

l'aliénation. Le projet de faire connaître, par l'intermédiaire de la traduction, cet univers dramaturgique inédit à un public roumain formé de professionnels du théâtre répond à un besoin d'information culturelle, de circulation des idées et des formes du spectacle. Mais une traduction théâtrale n'est pas seulement une traduction littéraire, la transposition d'un texte écrit dans une langue-source vers une langue-cible ; c'est aussi une option pour une certaine interprétation du message de l'auteur, pour une certaine vision scénique. Idéalement, le traducteur d'une pièce de théâtre, possédant de bonnes compétences linguistiques et culturelles et armé d'une bonne méthode traductive, devrait également avoir présent à l'esprit le spectacle entier : l'espace, les décors, les costumes, les gestes des personnages, l'éclairage, etc. Il devrait connaître le jeu de la pièce originale et mobiliser tous les moyens pour le montrer dans la pièce traduite. Lorsque la traduction d'un texte théâtral ne peut pas être confiée à un professionnel du théâtre, elle peut souffrir d'un manque de vision scénique, laissant au metteur en scène et aux comédiens la tâche de concrétiser cette vision pour donner vie au texte sur scène.

Bibliographie :

1. Berman, Antoine (1999) [1985], *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*. Paris : Seuil, coll. « L'Ordre philosophique »
2. Constantinescu, Muguraș (2002), *Pratique de la traduction*, Suceava, Editura Universității din Suceava.
3. Corvin, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, entrée « adaptation », Paris, Larousse.
4. Delisle, J., Lee-Jahnke, H. et M. C. Cormier (1999), *Terminologie de la traduction*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins.
5. Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris : Minuit.
6. Dussart, André (2005), « Faux Sens, Contresens, Non-Sens ...un Faux Débat ? », in *Meta*, volume 50. N° 1, 2005, <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2005-v50-n1-meta864/010661ar/>, (consulté le 1^{er} septembre 2024)
7. Gołębiewska, Agata (2017), « Le traducteur dans un théâtre à mille temps », in *Meta*, 62(3), 614–623. <https://doi.org/10.7202/1043952ar> (consulté le 1^{er} septembre 2024)
8. Gravier, Maurice (1973), « La traduction des textes dramatiques », *Études de linguistique appliquée*, Paris, Didier, n 12, pp. 39-49.
9. Ladmiral, Jean-René (1979), *Théorèmes pour la traduction*, Paris : Payot.
10. Lederer, Marianne (1998), « Traduire le culturel : la problématique de l'explicitation », *Palimpsestes*, n° 11, pp. 161-171, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1538>
11. Levi-Strauss, Claude (1952), *Race et Histoire*, Paris : Albin Michel.
12. Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Paris : Édition Verdier
13. Mounin, Georges (1994), *Les belles infidèles*, Lille : Presse Universitaire de Lille (première édition, Paris, Cahier du sud, 1955).

14. Nagy, Imola Katalin (2020), *Introducere în traductologie sau noțiuni și concepte fundamentale în teoria și practica traducerii*, Cluj-Napoca : Editura Scientia.
15. Oseki-Depré, Inès (1999), *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris : Armand Colin.
16. Pavis, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris : éd José Corti
17. Regattin, Fabio (2004), « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral*, (36), 156–171. <https://doi.org/10.7202/041584ar> (consulté le 1^{er} septembre 2024)
18. Schnecher, Richard (2013), *Performance Studies: An Introduction*, Routledge
19. Worthen, W.B. (2003), *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sitographie :

<https://www.theatreonline.com/Spectacle/Moule-Robert/66049>
<https://jenaiquunevie.com/2019/03/06/moule-robert/>
<https://dramaturges.com/machinerevolte.html>
<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/780328/billy-les-jours-de-hurlement-fabien-cloutier-livre-incontournable>
<https://theatredaujourd'hui.qc.ca/spectacles/seeker>
<https://www.holybuzz.com/2019/04/3811/>
<https://mastertsmille.wordpress.com/tag/onomatopees/>
<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/banque-de-depannage-linguistique>

Textes de référence :

- Bellemare, Martin (2017), *Moule Robert*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS ; *Moule Robert*, de Martin Bellemare, traducere în limba română de Daniela Dincă, în *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. I, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed. Cheiron, 2024, pp. 12-80.
- Cloutier, Fabien (2012), *Billy (Les jours de hurlement)*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Billy (Zilele furiei)*, de Cloutier, Fabien, traducere în limba română de Diana Nechit, în *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. I, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București: Ed. Cheiron, 2024, pp. 85-163
- Lefebvre, Annick (2016) *La machine à révolte*, Centre des auteurs dramatiques CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Mașinăria de revoltă*, Lefebvre, Annick, traducere în limba română de Alice Ionescu, în *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. III, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed.

- Cheiron, 2024, pp. 229-258.
- Léger, Catherine (2017), *Baby-sitter*, Centre des auteurs dramatiques, Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Baby-sitter*, de Catherine Léger, traducere în limba română de Raluca Elena Coandă, în *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. I, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed. Cheiron, 2024, pp. 163-220.
- Lepage, Etienne (2016), *Ainsi parlait...*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Așa grăit-a...*, de Étienne Lepage, traducere în limba română de Alice Ionescu, *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. II, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed. Cheiron, 2024, pp. 203-240.
- Paquet, David (2016), *Le Brasier*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Focul*, traducere în limba română de Cristiana Teodorescu, *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. I, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed. Cheiron, 2024, p. 255-292.
- Sylvestre, Olivier (2017), *La loi de la gravité*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS ; *Legea gravității*, de Sylvestre, Olivier, traducere în limba română de Cristiana Teodorescu, în *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. III, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed. Cheiron, 2024, pp. 264-303.
- Verdier, Marie-Claude (2021), *Seeker*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Căutătorul* de Verdier, Marie-Claude, traducere în limba română de Camelia Manolescu, *Căutătorul (Seeker)*, în *Dramaturgie contemporană din Québec, seria Dramaturgi de azi*, volumul II, volum editat de Fundatia culturala « Camil Petrescu », București: editura Cheiron, 2024, pp. 239-292.