Document generated on 07/19/2025 5:27 a.m.

TTR : traduction, terminologie, rédaction

Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique

Jane Koustas

Volume 1, Number 1, 1er semestre 1988

Traduction et culture(s)

URI: https://id.erudit.org/iderudit/037009ar
DOI: https://doi.org/10.7202/037009ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Trois-Rivières

ISSN

0835-8443 (print)
1708-2188 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Koustas, J. (1988). Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, *1*(1), 127–138. https://doi.org/10.7202/037009ar

Tous droits réservés © TTR: traduction, terminologie, rédaction — Les auteurs, 1988

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique

Jane Koustas

Selon Kier Elam, les progrès faits en sémiotique ont eu des répercussions dans presque tous les domaines ayant un rapport avec les lettres. Il constate:

> Of all recent developments in what used to be confidently called the humanities no event has registered a more radical and widespread impact than the growth of semiotics. There scarcely remains a discipline which has not been opened during the past fifteen years to approaches adopted from [...] the general theory of signs.[1]

Un survol très bref des études consacrées à la traduction[2] révèle que ce domaine semble avoir été épargné par cette évolution. Or, comme nous tâcherons de le montrer, le traducteur face à «cette épaisseur de signes» qu'est le théâtre[3] a grand intéret à se référer aux méthodes proposées par des sémioticiens tels que Patrice Pavis, Anne Ubersfeld et Richard Demarcy.[4] Dans cette étude, nous nous intéres-

1. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (New York, Methuen, 1980), p. 1.
2. Sanderson, David, «Bibliographie: le texte théâtral», *Texte*, n° 4, 1985, pp. 296-297.
3. Roland Barthes, «Littérature et signification», *Essais critiques* (Paris, Seuil, 1964), p. 258.
4. Voir Richard Demarcy, *Éléments d'une sociologie du spectacle* (Paris, U.G.E., 1973); Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale* (Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1976); Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris, Éditions sociales, 1978); Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre. II* (Paris, Éditions sociales, 1978).

sons surtout aux difficultés posées par la traduction de la mise en scène des textes dramatiques québécois.[5]

Le Dilemme de la traduction littéraire

Le problème initial auquel le traducteur doit faire face est, semble-t-il, d'ordre théorique: faut-il tout traduire ou «traduire sans traduire»[6]? Selon George Steiner:

> The translator invades, extracts and brings home.[7]

Jacques Brault, par contre, conseille la démarche contraire:

> Surtout, ne pas imiter... ne pas faire semblable, ne pas apprivoiser cette langue étrangère qui retient en ma langue comme des cris d'animaux sauvages, comme une liberté à l'état nu.[8]

Ces deux descriptions bien divergentes du rôle du traducteur résument une des grandes polémiques de la traduction littéraire: vaut-il mieux traduire en vue de «résoudre la contradiction d'être»[9], d'éliminer toute trace d'étrangeté du texte et de «l'assimiler» dans la littérature de la langue d'arrivée? Ou faut-il plutôt «réaliser cette contradiction»[10], «traduire oui, mais sans traduire»[11], c'est-à-dire essayer de conserver cette étrangeté afin de «connaître *per se* la vision du monde de l'autre et peut-être aussi pour nous rapprocher dans un nouveau *modus vivendi*»[12]. Pour certains spécialistes tels que Philip Stratford, D.G. Jones, Ben-Z. Shek et E.D. Blodgett[13], la question est d'ordre idéologique

5. Par «théâtre québécois», nous entendons: «théâtre de langue française écrit ou adapté par des dramaturges du Québec», à la suite de Mariel O'Neil Karch et Pierre Paul Karch, «le Théâtre québécois à Toronto», *Le Théâtre, 5.* (Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1983), p. 100. Dans cette étude, nous ne nous intéressons pas à «la littérature du deuxième degré», c'est-à-dire aux «traductions-parodies» comme *Hamlet Prince de Québec* de Robert Gurik, le *Cid magahané* de Réjean Ducharme. Nous nous limitons plutôt à une discussion des traductions «sérieuses» qui se veulent des reproductions «fidèles» et non pas des parodies, des pastiches ou des charges du texte de départ.

6. Jacques Brault, *Poèmes des quatre côtes* (Chambly, Éditions du Noroît, 1975), p. 52.

7. George Steiner, *After Babel* (London, Oxford University Press, 1975), p. 298.

8. Brault, p. 32.

9. Brault, p. 70.

10. Brault, p. 70.

11. Brault, p. 32.

12. Ben-Z. Shek, «Quelques Réflexions sur la traduction dans le contexte socio-culturel canado-québécois», *Ellipse*, 21, 1977, p. 116.

13. E.D. Blodgett, «How do you say Gabrielle Roy?», *Translation in Canadian Literature* (Ottawa, University of Ottawa Press, 1983).
D.G. Jones, *Butterfly on Rock; A Study of Themes and Images in Canadian*

et, dans le cas spécifique des textes québécois, relève même de la politique. Blodgett affirme:

> The refusal both to translate and to be translated is ideological [...] the keys to translation belong to those in power and if there is no world language, there are nevertheless languages that continue to colonize.[14]

Pour d'autres traducteurs la décision de tout traduire ou de «traduire sans traduire» est basée sur des critères «artistiques». Comme le signale Jan Ferencik dans ses réflexions sur la traduction de la mise en scène:

> Comme partout dans l'art il est, sur ce point, presque impossible de fixer la limite de ce qui est permis. Seule la critique littéraire peut juger du résultat. C'est donc une question artistique par excellence et non point une question théorique du métier du traducteur.[15]

Il nous semble pourtant que le traducteur ne dispose pas d'une si grande liberté en ce qui concerne le choix entre «une traduction littéraire qui garde la saveur des formes de la langue d'origine [...] et qui retient toutes les références aux particularités de la culture de la langue-source» et une version qui «élimine toute étrangeté» et «transpose tout dans un contexte équivalent»[16]. Le problème se pose autrement: ne faut-il pas déterminer au préalable à quel point l'étrangeté, ou dans le cas de la littérature québécoise, la «québécitude», articule et organise les systèmes des signes qui gouvernent l'œuvre avant de décider s'il faut réencoder — et dans l'affirmative, comment — ces signes dans une langue et peut-être dans un contexte nouveau? C'est dire que le choix entre une «traduction-assimilation» et une «non-traduction» ne devrait pas se faire selon des critères purement idéologiques, politiques, artistiques ou intuitifs mais plutôt selon les résultats d'une analyse systématique et objective qui vise d'abord à évaluer l'importance de «l'étrangeté» en tant que signe et, en deuxième lieu, à expliquer où et comment celle-ci se manifeste. Les procédures d'analyse proposées par la sémiotique sont ici d'un grand secours.

Literature (Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1970), p. 183. Philip Stratford, «Canada's Two Cultures: A Search for Emblems», *Canadian Review of Comparative Literature*, VI, 2, 1979, p. 138.

14. Blodgett, p. 25.

15. Jan Ferencik, «De la spécification de la traduction de l'œuvre dramatique», James S. Holmes, éd., *The Nature of Translation*, p. 147.

16. David Baguley, «'Après Babel': l'intraduisible dans *l'Assommoir*», Arlette Thomas, Jacques Flammand, éd., *la Traduction: l'universitaire et le praticien* (Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1984), pp. 183-184.

Avant de poursuivre nos réflexions sur la place de l'approche sémiotique dans la traduction théâtrale, il convient de présenter quelques précisions sur les objectifs de cette méthode critique.

Selon Patrice Pavis, la sémiologie se veut une science de la production et de la signification de sens. Il précise:

> L'analyse sémiotique cherche à rendre compte de la structure d'un système signifiant, c'est-à-dire à transformer des faits observables en signes pour expliquer ainsi, par des jeux de règles d'oppositions ou de répétitions, l'apparente anarchie du message. [...] L'analyse sémiologique postule ainsi l'existence d'un code dont le degré de descriptibilité distingue les systèmes simples (langue ou code de la route) des systèmes complexes (comme l'art ou la société).[17]

Selon cette méthode, le théâtre se présente comme un «multi-channelled, multi-systemic communication system»[18] constitué de plusieurs systèmes signifiants (linguistiques, musicaux, gestuels, visuels, etc.). La sémiotique théâtrale vise à démêler les divers niveaux de lectures possibles et, par la suite, à les réintégrer dans le système global. Comme le signale Anne Ubersfeld:

> L'intérêt d'une sémiotique théâtrale est [...] non pas de donner des sens aux signes [...] ni même de repérer les signes les plus usuels avec leur sens [...], mais au contraire de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres: la tâche d'une sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de construire avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent.[19]

En somme, l'analyse sémiotique propose au spectateur, au lecteur ou au traducteur aux prises avec «cette polyphonie informationnelle»[20], ce «système de systèmes»[21] qu'est le théâtre, une méthode non seulement pour identifier les signes et les situer dans les systèmes signifiants de la pièce, mais encore pour expliquer l'interdépendance des sous-systèmes et leur rôle dans la communication théâtrale.

---

17. Pavis, p. 5.
18. Elam, p. 14.
19. Ubersfeld, *Lire II*, p. 21.
20. Brault, p. 258.
21. Elam, p. 32.

Considérons maintenant l'importance de la mise en scène dans le système sémiologique complexe du texte dramatique.[22] Le mot théâtre est issu de la base grecque **thaw-* qui signifie «voir». L'étude d'une pièce exige non seulement un examen du langage dramatique du texte mais encore une analyse du langage de la représentation ou, selon Richard Demarcy, du «discours scénique»[23]. C'est dire que la mise en scène joue un rôle primordial dans «la production du sens» de la pièce. Antonin Artaud affirme:

> C'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée.[24]

La mise en scène se présente comme un système complexe de sous-systèmes: à chaque élément visuel ou sonore est attribué à la fois une signification dénotative qui est le sens évident et une signification connotative qui relève du niveau paradigmatique. Comme le signale Elam:

> Every aspect of the performance is governed by the denotation-connotation dialectic: the set, the actor's body, his movement and speech determine and are determined by a constantly shifting network of primary and secondary meanings.[25]

Ainsi faut-il étudier la mise en scène comme un ensemble sémiotique lisible faisant partie du système sémiotique autour duquel toute la pièce est structurée. Nous avons trouvé chez Demarcy une méthode de lecture susceptible de nous aider à analyser le comportement des signes appartenant aux divers systèmes signifiants de la mise en scène, à en identifier le sens connotatif et dénotatif et à les intégrer dans l'ensemble de l'œuvre dramatique. Cette lecture «transversale» qui s'oppose à une lecture «horizontale» orientée sur «la fable» se fait en trois étapes:

---

22. Elam fait une distinction très utile entre le texte dramatique (dramatic text) et le texte de la représentation (performance text). Il précise:

> «Unlike the literary semiotician or the analyst of myth or the plastic arts, the researcher in theatre and drama is faced with two quite dissimilar although intimately correlated types of textual material: that produced in the theatre and that composed for the theatre. These two potential focuses of semiotic attention will be indicated as the theatrical or performance text and the written or dramatic text respectively.» (p. 3)

Pour des raisons pratiques, nous nous bornons à l'étude du texte écrit, c'est-à-dire du «dramatic text».

23. Demarcy, p. 369.

24. Antonin Artaud, *le Théâtre et son double* (Paris, Gallimard, 1964), p. 60.

25. Elam, p. 44.

1) Reconnaissance des éléments signifiants;
2) Lecture de ces éléments: dégagement de sens multiples par renvoi à la réalité socio-culturelle;
3) Ancrage des véritables signifiés: par la combinatoire, par la reconnaissance de traits affinitaires ou complémentaires entre les divers signifiants qui se produisent tout au long du déroulement de la représentation.[26]

Avant de passer à l'étape d'analyse, il convient d'étudier de plus près l'importance de la deuxième étape, celle d'une lecture par renvoi à la réalité socio-culturelle, car c'est justement la «traduisibilité» ou la «polyvalence» de ce renvoi qui nous intéressent au premier chef. C'est effectivement le problème que nous avons signalé en termes généraux tout au début de notre étude: quand peut-on «déraciner» le signe de son contexte socio-culturel, le «traduire» et le réancrer dans un autre milieu sans pour autant mettre en déséquilibre le système sémiologique complexe du texte dramatique? Jan Ferencik, qui conseille la traduction «totale» ou «l'assimilation», cite l'exemple d'une traduction d'une pièce slovaque, *les Bains et la punaise* de Vladimir Majokovski, succès énorme dans laquelle «les noms des personnages, les dénominations topographiques, les textes des affiches, des mots d'ordres et des chansons ont été habilement rapprochés des textes qui étaient à l'actualité en Tchécoslovaquie»[27], (la culture d'arrivée). Brenda Thaon admet aussi «l'adaptation» de la mise en scène ou le «déplacement» de la pièce:

> The setting of the play can be changed as can the names of its characters. [...] Place names can be omitted or changed.[28]

Elle ajoute pourtant que de tels changements ne sont pas toujours acceptables et qu'en les effectuant le traducteur court le risque de «déséquilibrer» toute la structure de la pièce:

> they [changes] can detract from the meaning of a passage or an image pattern of which they are a part [...]
>
> The image patterns are an inherent part of the plays structure.[29]

Il est évident qu'en ce qui concerne la traduction de la mise en scène les deux démarches — «déraciner» la pièce de son contexte

26. Demarcy, p. 348.

27. Ferencik, p. 144.

28. Brenda Thaon, «Michel Garneau's *MacBeth*: an Experiment in Translating», Arlette Thomas, Jacques Flammand, éd., *la Traduction: l'universitaire et le praticien* (Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1984), p. 208.

29. Thaon, p. 210.

culturel et «n'y rien toucher» — ont toutes les deux leurs mérites ainsi que leurs praticiens. Quand faut-il opter pour une ou l'autre solution?

En effectuant une analyse sémiotique, le traducteur peut d'abord identifier les systèmes signifiants (image patterns) et, par la suite, déterminer leur importance et leurs fonctions dans le système global de la pièce. Il serait en mesure ainsi de décider si la mise en scène se prête à une véritable «traduction», à un «déracinement» ou si, au contraire, le renvoi au contexte socio-culturel bien précis que reflète la mise en scène constitue l'un des principes organisateurs de la pièce et doit par conséquent rester intact. En somme, la décision de «tout traduire» ou de «traduire sans traduire» dépend de l'importance de ce renvoi. C'est cette référence qui représente pour un public étranger «l'étrangeté» de l'œuvre.

Il convient maintenant d'examiner la façon dont l'analyse sémiotique permet au traducteur d'évaluer l'importance de ce renvoi et de déterminer où et comment il se manifeste. Considérons à titre d'exemple la mise en scène de deux pièces. Nous examinerons d'abord l'emploi, la dénotation et la connotation de quelques informants scéniques utilisés par Jean-Claude Germain dans *A Canadian Play/Une Plaie Canadienne*. Notre deuxième analyse porte sur *Panique à Longueuil* de René-Daniel Dubois.

Exemple de «traduction-sans-traduction»

À propos de notre premier exemple, *A Canadian Play*, Germain signale:

> L'exorcisme collectif de l'Autre de cet interlocuteur imaginaire, de ce Bonhomme qui nous masque en permanence nos interlocuteurs réels canadiens est précisément l'objet et le sujet d'*Une Plaie Canadienne/A Canadian Play* dont le sous-titre, si sous-titre il y avait, pourrait bien être [...] le bonhomme Durham mis à mort par ses beaux-fils eux-mêmes.[30]

Germain a donc profité du rapatriement canadien de la constitution pour en écrire le complément québécois, exorcisme collectif de l'Autre représenté ici par le «Grand Croquemitaine de l'Assimilation, le Bonhomme Durham»[31]. Pièce complexe, mais en un seul acte, *Une Plaie Canadienne* est organisée autour d'une cérémonie des «enfants de la Veuve Saint-Jean», société secrète dont les origines maçonniques

30. Jean-Claude Germain, *A Canadian Play/Une Plaie Canadienne* (Montréal, VLB, 1983), p. 26.

31. Germain, p. 13.

sont très évidentes. Dans notre étude des didascalies longues et complexes de la première scène, nous nous bornons à examiner les indications scéniques portant sur les accessoires et sur les décors. Anne Ubersfeld signale que ces éléments sont tous des objets théâtraux et souligne également l'importance de leurs fonctions métonymiques, métaphoriques et symboliques:

> La plupart des objets dont les fonctions utilitaires ou métonymiques sont évidentes subissent un recreusement métaphorique, une métaphorisation.[32]

C'est grâce à cette métaphorisation qu'on passe au niveau symbolique:

> On voit comment, surtout quand la métaphore repose sur un rapport culturellement codé, on passe de la métaphore au *symbole*: la plus grande part du symbolisme au théâtre repose sur *l'objet*.[33]

Dans *Une Plaie Canadienne*, le déroulement syntagmatique aussi bien que la mise en signes et ensuite la mise en cause du «Pouvoir» s'effectuent grâce en partie aux décors et aux accessoires qui rappellent à la fois une loge maçonnique de caractère anglais, une cour de justice et le tribunal de la Société Saint-Jean-Baptiste. Donc ce procès met en cause à la fois le système juridique et politique, le rapport entre le Québec et le gouvernement fédéral, et aussi toute la tradition mythique associée à la franc-maçonnerie, à la Société Saint-Jean-Baptiste et au rapport entre les deux. À cette fin, le décor suggère l'influence anglaise:

> Une fois à l'intérieur de la salle les spectateurs se retrouvent dans l'atmosphère d'un club d'allure anglaise et victorienne lambrissé de velours et de boiseries.

Une cour de justice:

> À cour en surplomb de trois marches, on aperçoit une antichambre divisée en cinq stalles avec des banquettes amovibles et un peu à l'avant à l'une des extrémités de la plateforme qui délimite l'espace de l'antichambre, une chaire.

Et le nationalisme québécois:

> Au milieu de l'aire centrale, un puits rond à margelle dont le couvercle circulaire en bois peint représente sur

32. Ubersfeld, *Lire*, p. 199.

33. Ubersfeld, *Lire*, p. 200.

> l'une des faces une étoile flamboyante et sur l'autre un damier — les deux sont fleurdelysés.[34]

Le statut ambigu de cette cérémonie qui semble avoir un pied dans la franc-maçonnerie et l'autre dans le nationalisme est mis en évidence aussi par d'autres accessoires relatifs aux costumes. Germain précise:

> Ils (les surveillants) portent les gants bleus, le sautoir liseré, le bijou symbolique et le tablier maçonnique fleurdelysé.[35]

Ainsi les marques traditionnelles de la franc-maçonnerie, sautoir, bijou, tablier se trouvent ici «francisées» grâce aux fleurs de lys et à la couleur bleue, couleur nationale du Québec qui est aussi considérée avec faveur par l'Église catholique.

Il est évident que la mise en scène joue ici un rôle primordial tant au niveau syntagmatique (le déroulement) de la pièce qu'au niveau symbolique et sert ainsi à mettre en valeur l'interdépendance des systèmes signifiants. Il s'ensuit que tout effort de remplacer un seul élément par un objet plus «familier» afin de rendre la pièce plus accessible à un public étranger mettrait en déséquilibre tout le système sémiologique. En somme, l'étrangeté — la québécitude — constitue un des principes organisateurs de la pièce et, par conséquent, ne doit pas être «sacrifiée» afin de rendre le contexte moins «étranger».

Exemple de traduction-assimilation

Le titre de notre deuxième exemple, *Panique à Longueuil*, suggérerait que cette pièce aussi dépend intrinsèquement du contexte québécois et donc qu'un «déracinement» ne serait pas à conseiller. Un examen plus approfondi révèle que c'est le contraire: la québécitude y est d'une faible importance.

Les didascalies sont d'abord très brèves et, ce qui est encore plus important, très imprécises. À propos de la première scène l'auteur signale seulement:

> Au septième chez M. Arsenault. Un 3.5 ultra-moderne. Il essuie la vaisselle en culottes courtes et T-shirt.[36]

Il s'agit, semble-t-il, d'un personnage qui n'a rien de spécial; il habite un appartement qui est aussi très ordinaire. Pourtant, plus loin dans le dialogue, une mention est faite de Longueuil et surtout du

34. Germain, p. 32.

35. Germain, p. 31.

36. René-Daniel Dubois, *Panique à Longueuil* (Montréal, Leméac, 1980), p. 37.

pont qui sépare cette ville de Montréal. Quelle est l'importance de ce «renvoi» dans les systèmes signifiants de la pièce?

> [...] *Panique à Longueuil* est essentiellement un drame de passions dont les rebondissements qui en constituent la structure sur le mode vertical, obéissent à une convention établie depuis la nuit des temps: un long voyage, des courtes haltes, quelque savoir puisé au hasard des sous-sols et, surtout, ce retour possible de déraison.[37]

Le voyage que fait M. Arsenault jusqu'au tréfonds de son immeuble (il se trouve «barré dehors» sur son balcon) et de lui-même est plutôt un voyage «intérieur». De plus, puisque toute l'action se passe «dedans», le dehors n'a une importance que symbolique: il s'agit d'une expérience «universelle» et non exclusivement québécoise. Comme l'affirme Chaurette:

> Et là encore, l'on se trouve parachuté pour ainsi dire dans un univers su et l'on songe à Orphée, à Dante ou, plus près de nous, tranquilles gens de Québec, Montréal ou Longueuil.[38]

Il nous semble possible d'ajouter à cette liste des villes telles que Toronto, Vancouver ou Ottawa. Bien que Chaurette signale l'importance de Longueuil en tant que banlieue, «engendré(e) par Montréal, engendré(e) par le monde», ainsi que l'importance du pont:

> Montréal non pas séparé par la banlieue par le fleuve mais relié à Longueuil par le pont, ce pont bloqué, bloqué, bloqué par ces privilégiés qui ont la chance de fuir la grosse ville [...][39].

Ces références n'évoquent pas la québécitude: le bloc-appartement, Longueuil et le pont sont plutôt signes de l'isolement de la banlieue et du compromis qu'elle représente:

> Voici qu'un balcon qui donnait sur le fleuve et sur une grande ville devient le lieu le plus isolé du monde [...]. Symbole du compromis le plus alléchant du monde bourgeois, Longueuil est la grosse ville sans l'être.[40]

Ce n'est point donc la québécitude de Longueuil qui est mise en valeur mais plutôt son statut ambigu (la grande ville sans l'être),

---

37. Normand Chaurette, «Monsieur Arsenault désarmé ou l'infernale comédie», *Panique à Longueuil*, p. 10.

38. Chaurette, p. 10.

39. Chaurette, p. 23.

40. Chaurette, pp. 11-23.

sa médiocrité (d'où les rares détails donnés sur les décors) et son isolement du monde extérieur (traits qu'on pourrait également attribuer à ses habitants).

Cette lecture «transversale» des indications scéniques nous permet de conclure que contrairement à ce que nous avons pu constater dans notre analyse de la mise en scène d'*Une Plaie Canadienne*, le «renvoi» au Québec est ici d'une faible importance. Ce qu'il faudrait respecter au moment de la traduction, c'est plutôt le signe «banlieue», connotation d'autre chose. Il nous semble donc possible de renommer M. Arsenault et le déplacer dans un autre milieu semblable tout en respectant le système sémiologique du texte.[41]

Conclusion

Tout au long de cette étude nous avons insisté sur l'importance pour le traducteur de se référer aux principes de la sémiotique. Cette procédure d'analyse selon laquelle on repère les signes utilisés dans un texte, les intègre dans les systèmes signifiants et les ancre dans l'ensemble de l'œuvre permettrait au traducteur de déterminer au préalable l'importance de l'élément culturel ou de «l'étrangeté» dans la pièce. Notre étude de la mise en scène nous a permis de constater que la décision de «traduire-assimiler» ou «traduire-sans-traduire» dépend de cette évaluation initiale. Il ne s'agit donc point d'une question idéologique, politique ou artistique. Le débat se résume plutôt ainsi: quand «traduire-assimiler» veut dire changer, déplacer ou réorganiser les systèmes signifiants qui gouvernent la pièce, le résultat constituerait non pas une «belle infidèle» mais une infidèle tout court. Si, par contre, le signe «étrangeté» ou «québécitude» est soit absent soit d'une très faible importance tout au long de la pièce et à travers les différents systèmes signifiants, une traduction qui insiste sur «l'étrangeté» serait trompeuse. Nous nous sommes borné à étudier la mise en scène, mais il est évident que cette procédure d'analyse pourrait être d'un grand secours à chaque étape de la traduction.

Nous soulignons que les deux démarches, «traduire-assimiler» et «traduire-sans-traduire» offrent certains avantages. Traduire pour assimiler, ce que Steiner appelle «bringing home», donne comme résultat un texte plus «familier», plus accessible à un plus grand public. Il nous semble d'ailleurs que, dans une pièce comme *Panique à Longueuil*, c'est justement cette portée universelle que recherche l'auteur: M. Arsenault n'est pas le seul à se trouver aux prises avec de tels

41. Le traducteur pourrait reproduire l'image du pont en situant la pièce à Toronto (Toronto-Burlington-Hamilton), à Vancouver (centre ville: Burnaby-New Westminster), à New York (Manhattan-Queens-Brooklyn) ou en un «Suburbia» imaginaire.

cauchemars et ses problèmes sont ceux de beaucoup de monde et pas seulement au Québec. Par conséquent, dans une «traduction-assimilation», ce qui serait perdu sur le plan «style, charme québécois», serait gagné sur le plan «universalité».

Cependant, dans le cas contraire, comme dans notre premier exemple où tout «déracinement», qu'il se fasse au niveau des décors, des toponymes, des costumes, des accessoires, mettrait en déséquilibre tout le système sémiologique de l'œuvre, le traducteur se trouve face à un autre problème: le public non québécois ne serait peut-être pas à même d'apprécier toutes les connotations d'une traduction «non adaptée»: la saveur de la langue et de la culture d'origine y demeurerait, mais peut-être y aurait-il des pertes en matière de signification.[42] Cependant, ce problème relève d'un autre domaine, celui de la théorie de la réception ou de la compétence du public[43], dont l'examen dépasserait le cadre de cette étude. Nous espérons toutefois avoir montré que, en pareil cas, le traducteur n'a d'autre choix que de respecter et de garder intact le renvoi culturel. Sinon, il risque de faire d'une «play» une véritable «plaie» de traduction!

Redeemer College

42. Le traducteur n'est pas pour autant sans ressources. Il a toujours recours aux notes explicatives dans un texte écrit ou à d'autres «techniques». Voir par exemple Michael Riffaterre «Transposing Suppositions: on the Semiotics of Literary Translation», *Texte* 5, 1986, pp. 99-111.

43. Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (Paris, Seuil, 1965).