



**HAL**  
open science

## La traduction du théâtre français en Chine

Florence Xiangyun Zhang

► **To cite this version:**

Florence Xiangyun Zhang. La traduction du théâtre français en Chine. FORUM. Revue internationale d'interprétation et de traduction / International Journal of Interpretation and Translation , 2007, 5 (2), pp.171-194. hal-03119180

**HAL Id: hal-03119180**

**<https://hal.science/hal-03119180>**

Submitted on 9 Jul 2024

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

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

Ms. ZHANG Xiangyun  
Docteur en traductologie,  
ESIT, Université Paris III

## La traduction du théâtre français en Chine

Résumé : Cet article établit d'abord un inventaire des pièces de théâtre françaises traduites et représentées en Chine ; et en étudiant cet inventaire, il essaye de dégager les paramètres qui influencent la traduction et la mise en scène en Chine des œuvres dramatiques françaises. Hormis les tris culturels qu'exercent à la fois le traducteur et le metteur en scène afin de faciliter la réception du public, la spécificité de la scène exige de la traduction certaines caractéristiques. Cet article met l'accent sur la restitution du jeu de l'original et analyse les procédés de la traduction théâtrale à l'aide des exemples concrets tirés de la traduction chinoise de l'œuvre de Molière *Le Tartuffe*.

Abstract : This article first presents a list of French dramas which have been translated into Chinese and performed in China. By analysing the list of works, the author attempts to nail down the factors which influence both the translation and the performance of French dramas in China. In addition to the selection of dramas made by the translators or the stage directors from the cultural perspectives, there are still specific requirements for the translated works to be performed on the stage in China. This article highlights the importance for the translation works to recover the performance implicit in the text of the original works. Meanwhile, the author explores the process of drama translation by taking examples of the Chinese translation of *Le Tartuffe*, the famous play written by Molière.

.....

Le théâtre chinois a une longue histoire. Dans sa forme traditionnelle, ce théâtre est différent du théâtre occidental, et compte tenu du rôle essentiel accordé au chant, il ressemble davantage à l'opéra de l'Occident. Le théâtre moderne chinois est né au début du XXème siècle, largement inspiré par le style réaliste du théâtre occidental. En effet, la traduction des œuvres dramatiques étrangères constitue une

étape importante dans l'évolution du théâtre chinois moderne.

La France, considérée en Chine comme un pays de littérature et d'art, compte de nombreuses œuvres théâtrales traduites en chinois dès le début du théâtre moderne chinois.

Nous mettrons ci-dessous deux listes qui appuieront notre étude et auxquelles nous nous référerons dans notre analyse. Il s'agit d'abord d'une liste de pièces de théâtre françaises traduites et publiées en Chine, puis d'une autre où figurent les pièces qui ont été effectivement mises en scène et représentées publiquement en Chine. Nous voudrions voir, à travers l'examen de ces listes, d'une part le rôle du tri culturel dans la traduction théâtrale en Chine, d'autre part, l'enjeu de la traduction des pièces de théâtre.

Nous étudierons ensuite, les problématiques de la traduction théâtrale, en nous basant sur les caractéristiques du texte dramatique, et nous essayerons de démontrer une méthode qui s'applique à ce genre de traduction. Pour illustrer notre démonstration, nous utiliserons des exemples tirés du *Tartuffe* de Molière, ainsi que de sa traduction chinoise faite par LI Jianwu.

## **I. Inventaire des pièces du théâtre français traduites et représentées en Chine**

Liste I : Les œuvres dramatiques françaises traduites et publiées en Chine

<b>Auteur (par ordre alphabétique)</b>	<b>Titre</b>	<b>Année de la 1<sup>ère</sup> traduction publiée en Chine</b>
<i>Anouilh, Jean</i>	<i>Antigone</i>	<i>1999</i>
<i>Bataille, Henry</i>	<i>La Marche nuptiale</i>	<i>1934</i>
<i>Beaumarchais</i>	<i>Le Barbier de Séville</i>	<i>1930</i>
<i>Beckett, Samuel</i>	<i>En attendant Godot</i>	<i>1965</i>
	<i>Oh, Les beaux jours</i>	<i>1981</i>
<i>Claudiel, Paul</i>	<i>Le Partage de Midi</i>	<i>1990</i>

<b>Auteur (par ordre alphabétique)</b>	<b>Titre</b>	<b>Année de la 1<sup>ère</sup> traduction publiée en Chine</b>
	<i>Le Soulier de Satin</i>	1992
	<i>La Ville</i>	1999
<i>Cocteau, Jean</i>	<i>Orphée</i>	1999
<i>Corneille, Pierre</i>	<i>Le Cid</i> <i>Horace</i> <i>Nicomède</i>	1990
<i>De Beauvoir, Simone</i>	<i>Les Bouches inutiles</i>	1999
<i>Dumas, Alexandre ( père)</i>	<i>Henri III et sa cour</i>	1999
<i>Dumas, Alexandre(fils)</i>	<i>La Dame aux camélias</i>	1926
<i>Gavault, Paul</i>	<i>La Petite chocolatière</i> <i>Mademoiselle Josette, ma femme</i>	1934
<i>Genet, Jean</i>	<i>Les Bonnes</i>	1983
	<i>Le Balcon</i>	1993
<i>Géraldy, Paul</i>	<i>Aimer</i>	1934
<i>Giraudoux, Jean</i>	<i>La guerre de Troie n'aura pas lieu</i>	1999
<i>Hugo, Victor</i>	<i>Les Burgraves</i>	1986
	<i>Cromwell</i>	1986
	<i>Hernani</i>	1927
	<i>Marion de Lorme</i>	1986
	<i>Marie Tudor</i>	1986
	<i>Le Roi s'amuse</i>	1986
	<i>Ruy Blas</i>	1986
<i>Ionesco, Eugène</i>	<i>Amédée ou Comment s'en débarrasser ?</i>	1979

<b>Auteur (par ordre alphabétique)</b>	<b>Titre</b>	<b>Année de la 1<sup>ère</sup> traduction publiée en Chine</b>
	<i>La Cantatrice chauve</i>	1981
	<i>Les Chaises</i>	1961
	<i>Le Rhinoceros</i>	1980
<i>Jarry, Alfred</i>	<i>Ubu Roi</i>	1999
<i>Labiche, Eugène</i>	<i>La Poudre aux yeux</i>	1934
<i>Lesage, Alain-René</i>	<i>Turcaret</i>	1999
<i>Martin Du Gard, Roger</i>	<i>Le Testament du Père Leleu</i>	1999
<i>Mérimée, Prosper</i>	<i>Le Théâtre de Clara Gazul</i>	1994
<i>Mirbeau, Octave</i>	<i>Les affaires sont les affaires</i>	1934
<i>Molière</i>	<i>Amphitryon</i> <i>Les Amants magnifiques</i> <i>L'Amour médecin</i> <i>L'Avare</i> <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> <i>La Comtesse d'Escarbagnas</i> <i>La Critique de l'Ecole des femmes</i> <i>Le Dépit amoureux</i> <i>Dom Garcie de Navarre</i> <i>Dom Juan</i> <i>L'Ecole des femmes</i> <i>L'Ecole des maris</i> <i>L'Etourdi</i> <i>Les Fâcheux</i> <i>Les Femmes savantes</i>	1935, 1949, 1982, 1984, 1992 <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En 1935, "Recueil complet d'œuvres de Molière" (traduites par WANG Liaoyi) est publié à Shanghai (《莫里哀全集》, 上海图书编译馆出版, 王了一译). Etant donné que l'édition est ancienne, nous n'avons pas pu vérifier le nombre de pièces qui y sont réunies. Plus tard, Li Jianwu a publié au fur et à mesure sa traduction des pièces de Molière à partir de 1949. Un recueil de ces 27 comédies traduites par Li Jianwu est publié en 1992.

<b>Auteur (par ordre alphabétique)</b>	<b>Titre</b>	<b>Année de la 1<sup>ère</sup> traduction publiée en Chine</b>
	<i>Les Fourberie de Scapin</i> <i>Georges Dandin</i> <i>L'Impromptu de Versailles</i> <i>Le Mariage forcé</i> <i>Le Misanthrope</i> <i>Les Précieuses ridicules</i> <i>Le Médecin malgré lui</i> <i>Le Malade imaginaire</i> <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> <i>Sganarelle ou le cocu imaginaire</i> <i>Le Sicilien ou l'amour peintre</i> <i>Le Tartuffe</i>	
<i>Musset, Alfred</i>	<i>On ne badine pas avec l'amour</i>	1957
<i>Pagnol, Marcel</i>	<i>César</i> <i>Fanny</i> <i>Marius</i> <i>Topaze</i>	1981
<i>Racine, Jean</i>	<i>Andromaque</i>	1936
	<i>Britannicus</i> <i>Phèdre</i>	2001
<i>Rolland, Romain</i>	<i>Le Quatorze Juillet</i>	1934
	<i>La Montespan</i>	1930
	<i>Le Jeu de l'amour et de la mort</i>	1928
<i>Romain, Jules</i>	<i>Knock</i>	1933
<i>Rostand, Edmond</i>	<i>Cyrano de Bergerac</i>	1931
<i>Sarraute, Nathalie</i>	<i>Le Silence</i>	1999

<b>Auteur (par ordre alphabétique)</b>	<b>Titre</b>	<b>Année de la 1<sup>ère</sup> traduction publiée en Chine</b>
<i>Sartre, Jean-Paul</i>	<i>Le Diable et le bon dieu</i> <i>Les mains sales</i> <i>Huis clos</i>	1985
	<i>La P-respectueuse</i>	1955
	<i>Morts sans sépulture</i>	1985
	<i>Les Mouches</i>	1985
	<i>Nekrassov</i>	1985
	<i>Les Séquestrés d'Altona</i>	1985

Liste II : Les œuvres théâtrales françaises représentées sur la scène chinoise

<b>Auteur (par ordre alphabétique)</b>	<b>Titre</b>	<b>Titre en chinois et la traduction en français</b>
<i>Beaumarchais</i>	<i>Le Mariage de Figaro</i>	<i>费加罗婚姻 - Le Mariage de Figaro</i>
<i>Beckett, Samuel</i>	<i>En attendant Godot</i>	<i>等待戈多 - Attendre Godot</i>
<i>Camoletti, Marc</i>	<i>Boeing-Boeing</i>	<i>波音波音* - Boeing-Boeing</i>
<i>Dumas, Alexandre fils</i>	<i>La Dame aux camélias</i>	<i>茶花女 - La fille aux camélias</i>
<i>Fenwick, Jean Noël</i>	<i>Les Palmes de M. Schutz</i>	<i>居里夫妇* - Les époux Curie</i>
<i>Genet, Jean</i>	<i>Le Balcon</i>	<i>阳台 - Le Balcon</i>
	<i>Les Bonnes</i>	<i>女仆 - Les Bonnes</i>
<i>Ionesco, Eugène</i>	<i>La Cantatrice chauve</i>	<i>秃头歌女 - La Chanteuse</i>

<b>Auteur (par ordre alphabétique)</b>	<b>Titre</b>	<b>Titre en chinois et la traduction en français</b>
	<i>Les Chaises</i>	椅子 - <i>Les Chaises</i>
<i>Fauchois, René</i>	<i>Prenez garde à la peinture</i>	油漆未干* - <i>La Peinture fraîche</i>
<i>Molière</i>	<i>L'Avare</i>	吝啬鬼 - <i>L'Avare</i>
	<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	贵人迷 - <i>L'Obsédé de la</i>
	<i>L'Etourdi</i>	冒失鬼 - <i>L'Etourdi</i>
	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	司卡班的诡计 - <i>Les Fourberies de Scapin</i>
	<i>Le Tartuffe</i>	伪君子 - <i>L'Hypocrite</i>
<i>Pagnol, Marcel</i>	<i>Topaze</i>	塞巴兹 - <i>Topaze</i>
<i>Réza, Yasmina</i>	<i>Art</i>	艺术* - <i>Art</i>
<i>Romain, Jules</i>	<i>Knock</i>	科诺克或医学的胜利 - <i>Knock ou la victoire de la médecine</i>
<i>Rostand, Edmond</i>	<i>Cyrano de Bergerac</i>	西哈诺 - <i>Cyrano</i>
<i>Sartre, Jean-Paul</i>	<i>Les Mains sales</i>	肮脏的手 - <i>Les Mains sales</i>

\* Il n'existe pas de version officiellement publiée.

## 1 Source de données

Avant de commenter ces listes, nous aimerions en expliquer les sources. Les œuvres figurant dans la liste I se trouvent en grande partie dans des recueils d'œuvres dramatiques : *Recueil de chefs-d'œuvre du théâtre mondial*, Tome France, Hangzhou (Chine), 1999 (世界经典戏剧集·法国卷, 浙江文艺出版社) ; *Recueil du Théâtre de l'absurde*, Shanghai (Chine), 1980 (荒诞派戏剧集, 上海译文出版社) ; *Recueil du théâtre de Corneille et de Racine*, Beijing (Chine), 2001 (高乃依拉辛戏剧选, 人民文学出版社) ; *Recueil du théâtre de Victor Hugo*, Beijing (Chine),



1986 (雨果戏剧集, 人民文学出版社) ; Recueil des comédies de Molière, Changsha (Chine), 1992 (莫里哀喜剧, 湖南文艺出版社) ; Recueil du théâtre de Jean-Paul Sartre, Beijing (Chine), 1985 (萨特戏剧集, 人民文学出版社). Ces recueils, qui réunissent les traductions de nombreuses œuvres déjà publiées individuellement, présentent également de nouvelles traductions de pièces traduites auparavant et aussi des premières traductions de nouvelles pièces.

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

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

Certaines œuvres ont été traduites plusieurs fois, mais nous n'avons mentionné que l'année de la première publication de ces traductions, afin de nous concentrer sur notre sujet, et de ne pas nous perdre dans d'autres problématiques qui sont pourtant aussi intéressantes.

Sur la liste II, figurent les pièces françaises qui ont été jouées dans les grands théâtres nationaux de la République populaire de Chine. C'est-à-dire que les pièces représentées en Chine avant 1949 n'y sont pas répertoriées ; nous ne disposons pas non plus d'informations concernant les théâtres provinciaux.

## 2 Liste I : choix littéraires

Si nous nous étonnons de voir traduites autant de pièces de théâtre françaises, nous nous apercevons vite que le but de ces traductions n'est pas directement lié à la représentation, mais plutôt à une volonté d'introduire la littérature française en Chine. De ce fait, les grands noms comme Molière, Corneille, Racine, Hugo et Sartre sont évidemment privilégiés par les traducteurs et les lecteurs

friands de chefs-d'œuvre occidentaux. Puis, en regardant l'année de la première publication des œuvres traduites, nous remarquons qu'une grande partie date des années 1930, période importante dans l'histoire culturelle de la Chine où affluaient la création littéraire et la traduction de la littérature mondiale dans la langue moderne nouvellement instaurée. Le théâtre moderne chinois dans son jeune âge avait sûrement besoin de s'inspirer de la dramaturgie occidentale pour créer ses propres pièces. Enfin, il nous paraît intéressant et nécessaire d'analyser le choix de ces œuvres. Si des auteurs français de toute époque figurent dans notre liste, certains retiennent plus l'attention que d'autres :

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

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

Tertio, on remarque aussi l'absence d'auteurs comme Marivaux et Feydeau, qui sont pourtant toujours joués sur la scène française. En revanche, la présence de Romain Rolland dans cette liste peut paraître surprenante, car malgré ses œuvres théâtrales, l'écrivain français est avant tout, pour les Français, l'auteur de *Jean Christophe*, et sa création dramaturgique reste peu connue. Ce contraste n'est pas le fruit d'un hasard, mais confirme le choix littéraire et idéologique des traducteurs chinois. En fait, Romain Rolland, prix Nobel de la littérature en 1915, pacifiste et sympathisant du parti communiste français, marque son œuvre par un profond

humanisme, ce qui plaît beaucoup aux intellectuels chinois des années 1920-1930 dont faisaient partie les traducteurs. A côté de cela, le romanesque baroque à l'italienne de Marivaux portant sur le jeu du langage et de la séduction, ou bien les quiproquos amoureux et farces conjugales de Feydeau, reflètent le mode de vie et la psychologie de la bourgeoisie française d'une certaine époque sans doute trop éloignés des Chinois pour que les sentiments puissent produire des échos chez eux, et donc ils intéressent beaucoup moins les traducteurs des années 1930 et ceux d'aujourd'hui.

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

### 3 Liste II : le choix de la scène

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

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

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

En effet, si Molière est une option inconditionnelle tant pour les traducteurs que pour les metteurs en scène, cette liste nous laisse tout de même comprendre que le choix des metteurs en scène se fait suivant d'autres critères que celui des traducteurs. Alors que ces derniers sont passionnés par Victor Hugo et Romain Rolland comme on vient de le montrer, la scène reste plutôt indifférente à la qualité

des pièces de ceux-ci<sup>2</sup>. En revanche, les comédies récentes qui ont eu beaucoup de succès sur la scène française telles que *L'Art* de Yasmina Réza et *Boeing-Boeing* de Marc Camoletti<sup>3</sup> ont apparemment séduit les hommes de théâtre chinois contemporains qui veulent s'approprier les préoccupations auxquelles l'homme doit faire face dans une société moderne.

Le choix des metteurs en scène est donc théâtral, et non pas littéraire. Malgré le souci de faire prendre conscience des différences de l'étranger, leur perspective est toujours ancrée dans la culture d'accueil, et leur position inévitablement orientée vers la réception du public. C'est-à-dire que la scène cherche les pièces qui peuvent être efficaces pour un public chinois. Ainsi les cinq œuvres de Molière ne sont-elles pas sélectionnées à l'aveugle : que ce soit dans *L'Étourdi* ou dans *Les Fourberies de Scapin*, ou encore dans *Le Tartuffe*, le personnage domestique rusé est au cœur de l'action et domine son maître désarmé ; en même temps, Harpagon, Monsieur Jourdain, ou encore Orgon, représentants de riches bourgeois, se montrent stupides et ridicules à côté de ces figures du peuple. Nous imaginons bien qu'une pièce comme *Les Précieuses ridicules* serait moins intéressante pour le spectateur chinois puisque la préciosité est un sujet inconnu en Chine ; nous supposons aussi que *Dom Juan* ne serait pas bien accueilli, car le caractère immoral des aventures amoureuses du héros, l'infériorité montrée de son valet (contrairement à d'autres valets moliéresques), et la moquerie vis-à-vis des paysans, ne répondraient guère au goût du public chinois.

Le phénomène idéologique est manifeste, et la présence d'une pièce mettant en scène l'histoire de la Commune de Paris adaptée de *L'Insurgé* de Jules Vallès<sup>4</sup> en est une illustration éclatante.

Mais le choix de pièces à traduire ne reflète pas seulement l'état d'esprit du public, il est en fait, dans une large mesure, dépendant des points de vue du traducteur et du metteur en scène. Ces derniers possèdent en effet ce pouvoir de

---

<sup>2</sup> Par contre, le roman de Hugo, *Quatre-vingt-treize*, a été adapté et mis en scène en Chine, mais là c'est plutôt le thème de la Révolution française qui a retenu l'intérêt.

<sup>3</sup> *L'Art* a été mise en scène par Gu Yian (谷亦安) en 2001 dans la traduction de Gong Baorong et Jin Zhiping (宫宝荣、金志平). *Boeing-Boeing* a été mis en scène en 2004 par le metteur en scène francophone, Wei Xiaoping (魏晓平). Il a lui-même participé à la traduction du texte. Wei a également mis en scène *Knock* de Jules Renard en 1997, adapté *Les Palmes de M. Schutz* de Finwick renommée *Les époux Curie* (居里夫妇, 1998-1999).

<sup>4</sup> Il s'agit ici d'une adaptation à partir d'un roman français, nous ne l'avons donc pas incluse dans notre liste II.

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

D'autres raisons sont sûrement prises en compte par le monde théâtral chinois dans l'objectif d'enrichir son répertoire avec des œuvres étrangères. En réalité, une traduction de textes dramatiques pour la scène nécessite certaines spécificités qui ne sont pas exigées pour la publication et la lecture. Ceci explique en partie la réticence du théâtre chinois face à un grand nombre de traductions d'œuvres dramatiques françaises. Quelles sont les caractéristiques de la traduction pour la scène ?

## II. Traduire pour la scène : problématiques et méthode

### 1 Le jeu, l'enjeu de la traduction théâtrale

Un texte dramatique, conçu pour être représenté par des comédiens sur scène, n'est pas un texte écrit comme d'autres. " *Dans le poème dramatique il faut que le poète s'explique par la bouche des acteurs : il n'y peut employer d'autres moyens* " <sup>5</sup>(Larthomas, 1980, p. 31). Ce texte est donc avant tout oral. Maurice Gravier cite une réponse de Jean Vilar à un spectateur qui lui demandait pourquoi il ne jouait plus jamais de pièces étrangères : "[...] *Les bons textes dramatiques sont marqués par un rythme. Les traducteurs sont en général incapables de retrouver ce rythme et de le rendre sensible dans leurs traductions. J'aime à être porté par la respiration d'un texte. Les textes des traducteurs ne respirent pas.*" <sup>6</sup>(1973, p.44) Les hommes de théâtre savent le mieux combien est important pour la scène un texte qui a du rythme, qui "respire", et qui passe facilement par les poumons et la bouche du

---

<sup>5</sup> Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, livre Ier, cité par Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, PUF, 1980, p.31.

<sup>6</sup> M. Gravier, La traduction des textes dramatiques, dans *Etudes de linguistique appliquée*, N°12, Paris, Didier Erudition, 1973, p. 44.

comédien. Ainsi Jean-Michel Déprats<sup>7</sup>, le traducteur français de Shakespeare, souligne qu'"une traduction de théâtre est une traduction qui appelle le dire, la projection vocale", et que le traducteur doit "faire en sorte que la texture des mots soit soutenue par la voix, par une certaine tension de la voix"(1989, p.76).

Un texte dramatique rythmé est aussi un texte qui met le corps en mouvement. Il ne dicte pas forcément de gestes précis, mais indique le *gestus*<sup>8</sup> – les attitudes précises physiques et mentales qu'adopte l'homme qui parle envers d'autres hommes. La traduction doit donc préserver cette gestualité du texte théâtral original.

Traduire une pièce de théâtre, c'est également rendre les caractères étrangers vivants sur la scène de la culture d'accueil, il est donc important de conserver l'individualisation du langage de chaque personnage.

Dans d'autres termes, le traducteur n'a pas qu'un texte écrit à traiter. En réalité, le traducteur dont le travail est basé principalement sur la lecture doit avant tout être capable de découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. A travers les mots du texte original, il doit voir l'expression du visage des personnages, la manière dont ils bougent ; il doit entendre leurs intonations, leur respiration, leur accent ; il doit connaître leur caractère, leur attitude à l'égard des autres personnages, etc.

Une fois saisi le jeu théâtral que le texte suppose, le traducteur peut entreprendre son écriture pour recréer le texte dramatique dans une autre langue. Son travail est conditionné par ce que Bernard Dort nomme "*le contrat scénique*". Selon ce dernier, qui écrit au sujet du rapport entre le texte dramatique et la scène : "*Une scène imaginaire - un modèle - est, en quelque sorte, antérieure au texte dramatique et le régit. La souveraineté de ce dernier ne s'exerce que dans les limites que lui assigne, tacitement, ce que l'on pourrait appeler le contrat scénique initial.*"<sup>9</sup> (1995, p.257)

Ce "contrat" oblige le traducteur théâtral à montrer le jeu par son texte. Le jeu, c'est l'ensemble de l'aspect auditif et de la représentation visuelle, c'est aussi

---

<sup>7</sup> J.-M. Déprats, intervention dans les *Sixième assises de la traduction littéraire (1989)*, op.cit., p.76 ; voir aussi "Traduire Shakespeare pour le théâtre", dans *Théâtre / Public*, N° 44, 1982.

<sup>8</sup> Voir B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, 1963, Volume 2, p 95. La notion de *gestus* chez Brecht est plus vaste surtout quand il s'agit de *gestus social* ; mais nous nous limitons ici à sa définition de "langue gestuelle".

<sup>9</sup> Bernard Dort, *Le Jeu du théâtre : Le spectateur en dialogue*, P.O.L. éditeur, Paris, 1995. P 257.

l'alliance du texte prononcé et des gestes accompagnants (vocaux et physiques) que Patrice Pavis appelle "verbo-corps"<sup>10</sup>. Pavis indique surtout que le "verbo-corps" n'est pas réglé de la même façon dans différentes langues et cultures. Montrer le jeu dans une autre culture, ce n'est pas recopier le texte dans une autre langue, mais trouver un "verbo-corps" équivalent. Plus concrètement, le traducteur doit avoir présent à l'esprit tout le spectacle à la fois dans son contexte original et dans son futur contexte de représentation.

Traduire un texte dramatique, c'est donc restituer le jeu avec les moyens verbaux et non-verbaux équivalents.

Regardons un extrait du *Tartuffe* (Molière, Acte I, scène 5, vers 408-425). Il s'agit d'un dialogue entre Orgon et Cléante. Orgon décrit à Cléante son directeur de conscience (Tartuffe) avec admiration, et Cléante répond par critiquer longuement la fausse dévotion de Tartuffe ; Orgon ne veut donc plus écouter et tente de partir alors que Cléante essaye de lui faire tenir sa promesse de marier sa fille à Valère :

*Orgon : Monsieur mon cher beau-frère, avez-vous tout dit ?*<sup>11</sup>

我亲爱的舅爷先生，你话说完了没有？

(*Monsieur mon cher beau-frère, avez-vous fini ?*)

*Cléante : Oui.*

说完啦。 (J'ai fini.)

*Orgon : Je suis votre valet. (Il veut s'en aller)*

失陪。(他打算走)。(Je ne vous accompagne plus. (Il veut s'en aller))

[...]

Il n'est pas difficile d'imaginer la situation : Orgon, ayant exprimé son intention de partir avec des expressions ironiques " *je suis votre valet* ", décide de ne plus participer au dialogue ; Cléante tente de rétablir l'échange en vain. Les répliques

---

<sup>10</sup> Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, éd. José Corti, 1990, p.151.

<sup>11</sup> Pour les exemple, nous présentons d'abord la réplique original, puis la traduction en chinois, et entre parenthèses la traduction littérale en français du texte chinois. La traduction est de Li Jianwu. Li Jianwu 李健吾, 《莫里哀喜劇》(*Comédies de Molière*), Changsha (Chine), Edition Art et Littérature de Hunan, 1992, première édition en 1982.

très brèves d'Orgon reflètent clairement l'attitude de celui-ci, et le peu de moyen verbal laisse la place au jeu physique du comédien. Dans ce dialogue, " *Je suis votre valet* " est une expression ancienne ironique pour dire à un homme qu'on ne veut pas croire ce qu'il dit ou faire ce qu'il désire, et nous trouvons "失陪" (littéralement : je ne vous accompagne plus) dans le texte chinois. L'expression chinoise est une façon relativement courtoise mais en même temps très sèche de dire à quelqu'un qu'on ne reste plus en sa compagnie et qu'on quitte le lieu. Ce n'est donc pas l'exact équivalent sémantique de la phrase de l'original. Pourtant après la question-réponse " *avez-vous tout dit* " et " *oui* ", Orgon est bien dans cet état sournois où il ne veut plus rien entendre de Cléante et se presse de partir. On ne remarquera pas qu'il y a modification au niveau du texte écrit de la réplique, car elle s'inscrit parfaitement dans la situation et dans le jeu des deux protagonistes.

Nous pouvons ainsi aisément supposer que le traducteur, avant de prendre sa plume, n'a pas manqué de passer par la mise en jeu imaginaire aussi bien dans le contexte initial de l'œuvre que dans la culture d'accueil.

## 2 Traduire la fonction et produire les effets

Le jeu a une fonction et prévoit un effet. Chaque réplique prononcée a pour but d'établir la communication entre la scène et la salle, de faire réagir le spectateur, de produire un effet chez lui : l'informer, le faire rire, l'indigner, l'impressionner, etc. Le texte s'attend à ce que le spectateur éprouve, en entendant et en voyant le jeu du comédien sur scène, un sentiment ou de l'émotion.

Par exemple, la première scène du premier acte du *Tartuffe* est consacrée à la présentation des personnages sous forme d'une querelle entre Madame Pernelle, l'admiratrice de Tartuffe et ceux qui se méfient de lui. Les tours de parole des personnages ont pour fonction de faire connaître au spectateur les relations entre eux et la position de chacun par rapport à l'imposteur. L'effet que prévoit la scène est certainement que le spectateur acquière une vue globale des protagonistes ainsi que la connaissance de la clef du conflit.

Quand Madame Pernelle dit (Acte I, scène 1, vers 13-15) :

*Vous êtes, mamie, une fille suivante*

*Un peu trop forte en gueule et fort impertinente ;*



*Vous vous mêlez sur tout de dire votre avis*<sup>12</sup>.

Traduction de Li Jianwu :

你呀，我的朋友，是一个陪伴小姐的女佣人，不作兴那么多嘴多舌，那么没上没下：样样事你都要插嘴。<sup>13</sup>(traduction littérale du texte chinois : toi, mon amie, tu es une domestique qui accompagne la jeune fille, tu ne dois pas être si bavarde, si impolie : tu dis ton avis sur tout.)

En apparence, c'est une critique que fait Madame Pernelle à Dorine, mais en même temps, c'est une présentation concise du rôle de celle-ci. Il est donc obligatoire au traducteur d'apporter autant d'information au public chinois. En regardant le texte chinois, nous constatons que le traducteur explique ce qu'est "une fille suivante"- 陪伴小姐的女佣人 (domestique qui accompagne la jeune fille). Puisqu'il n'existe pas exactement le même rôle dans la culture chinoise, prendre un correspondant approximatif risque de causer des malentendus chez le public, il vaut donc mieux expliciter. Quant à "我的朋友" (mon amie) qui est la traduction par motivation du mot "mamie"<sup>14</sup>, le traducteur précise dans ses notes d'avant-propos : le fait qu'Orgon et sa mère appellent Dorine "mon amie", signifie que celle-ci, à raison de sa dévotion et de son ancienneté, obtient une certaine place dans la famille et un certain droit de parole<sup>15</sup>. L'intention du traducteur est alors visiblement de ne perdre aucun renseignement à communiquer au public.

Nous ne sommes pourtant pas d'accord pour traduire ainsi "mamie". Traduire "mamie" par "我的朋友" (mon amie), c'est convenable pour une traduction destinée à la lecture, avec la note explicative ; or, si les comédiens comprennent cette façon d'appeler, ayant lu le texte avec les notes du traducteur, le spectateur ne peut savoir que "我的朋友" (mon amie) est une façon normale d'appeler les domestiques, s'étonne de l'entendre et s'en demande la raison, ce qui n'est pas l'effet prévu par l'original. Pour cette raison, il vaudrait mieux peut-être, faute de trouver une meilleure solution, que Dorine soit appelée par son prénom.

Gravier écrit très justement ainsi : "chaque allusion doit être transparente, il

---

<sup>12</sup> *Le Tartuffe*, annoté par J.-P. Caput, Paris, Librairie Larousse, 1971, p. 34.

<sup>13</sup> Li Jianwu, 1992, p.185.

<sup>14</sup> Mamie : mon amie, forme familière employée pour parler aux servantes. Voir note 1 de bas de page 34, *Le Tartuffe*, Caput, 1971.

<sup>15</sup> Note 4 d'avant la traduction du *Tartuffe*. Li Jianwu, 1992, p.184.

n'est pas possible de mettre ici des notes au bas des pages. Ce que le spectateur français ne peut guère deviner ou admettre du premier coup (à moins que l'on se propose au premier chef de dérouter ou de surprendre), il faut ou le supprimer ou le remplacer par un équivalent acceptable. Toute bizarrerie qui n'aurait pas une valeur comique, expressive, ou terrifiante, doit être éliminée. [...] " (1973, p.41).

C'est-à-dire que dans cet exercice, le traducteur est sans cesse incité à prendre des initiatives créatrices, à effectuer des transformations. Comment procède-t-il ?

### 3 Méthode de traduction

On peut s'inspirer d'un schéma dressé par Patrice Pavis (1990, p.151) dans lequel se croisent la traduction interlinguistique (entre les langues) et la traduction intersémiotique (entre les systèmes de signes). Le processus de la traduction théâtrale est ainsi défini :

Etape 1, préverbale, c'est l'avant-texte, c'est la situation globale dans l'imagination de l'auteur où tous les systèmes sémiotiques – texte, geste, accessoire, etc. - coexistent d'une façon indifférenciée ;

Etape 2, verbale, c'est le texte-source, la trace linguistique de la situation globale de l'étape précédente ; ici le système est entièrement verbal. Pour passer du texte-source au texte cible, il faut transiter par deux étapes préverbales, c'est-à-dire :

Etape 3, préverbale, est une mise en jeu dans la langue-source imaginée par le traducteur dans le but de visualiser le verbo-corps de l'original ;

Etape 4, préverbale, est un avant-texte dans la langue d'arrivée, une mise en jeu imaginaire dans la langue d'arrivée où le traducteur, en incorporant la langue et la culture d'arrivée, essaye de " réintroduire une gestuelle, faire sonner le texte, trouver son second souffle "(Pavis, 1990, p.148). Entre ces deux étapes 3 et 4, le traducteur compare et adapte les deux verbo-corps ;

Etape 5, verbale, c'est la transcription en système verbal de l'étape 4, qui donne lieu au texte cible qui sera mis en scène dans la culture d'arrivée ;

Etape 6, qui englobe de nouveau plusieurs systèmes – verbal, gestuel, objet, etc., c'est la représentation sur scène et la réception, où la traduction arrive à

destination.

Dans ce schéma, l'accent est mis sur les étapes intermédiaires entre les deux textes. Selon lui, un texte dramatique ne peut être pensé sans le rapport à la situation d'énonciation. " *La mise en jeu source* (l'étape 3) *cherche en étape 4* (la mise en jeu cible) *une équivalence ou plutôt une appropriation à la fois pour la situation d'énonciation gestuelle et les énoncés linguistiques*"(Pavis, 1990, p.148). C'est donc le verbo-corps qui est repéré et doit être transféré dans le texte traduit. Ce verbo-corps n'est autre que le vouloir dire de l'auteur.

Cela nous amène sans peine à faire le parallèle avec le processus que suggère le modèle interprétatif. Le "verbo-corps" (ou le jeu) est le vouloir dire de l'auteur, et donc le sens du texte théâtral, et la mise en jeu virtuelle est effectivement la déverbalisation effectuée par le traducteur avant la reformulation. Cette mise en jeu est le résultat d'une parfaite compréhension de l'original, et la condition préalable de la reformulation. Ainsi traduire le texte dramatique, c'est aussi traduire son sens avec les moyens équivalents - c'est donc restituer le jeu avec les moyens verbaux et non-verbaux équivalents. Antoine Vitez, metteur en scène, comédien et traducteur de théâtre, qui a aussi l'expérience de traduire des textes pragmatiques ainsi que des poèmes et romans, pense que la différence entre la traduction de romans, de poèmes ou de pièces de théâtre n'est pas " *théorique* ", mais " *une différence d'usage* ", et il dit très justement : " *La nature de l'acte de traduire est à mon avis toujours la même* "(Vitez, 1991, p.288).

#### 4 Adaptations ponctuelles nécessaires

S'agissant de textes dramatiques, on a souvent tendance à confondre la traduction et l'adaptation ; or, ce sont deux activités distinctes que nous définissons ainsi. L'adaptation théâtrale est une adaptation stratégique et globale souvent commandée par ou destinée à une mise en scène précise. Cette adaptation théâtrale regroupe les adaptations à base d'autres genres littéraires et artistiques et celles qui se sont nourries de textes dramatiques étrangers<sup>16</sup> ; en général, l'auteur du texte d'origine n'est pas considéré comme le dramaturge de la pièce, mais seulement la

---

<sup>16</sup> Le roman de Victor Hugo, *Quatre-vingt-treize*, ainsi que celui de Jules Vallès, *L'Insurgé*, ont été adaptés et mis en scène en Chine. Les titres respectifs sont "L'Année 93(九三年)" et "Le Temps des cerises(櫻桃时节)".

source de la création théâtrale, et c'est l'adaptateur qui est l'auteur de la nouvelle pièce. De son côté, la traduction théâtrale vise à rendre le sens, c'est-à-dire le jeu de l'œuvre originale avec la forme équivalente de la langue d'arrivée. Cependant, des adaptations ponctuelles apparaissent dans les traductions qui se veulent rigoureuses et scrupuleuses vis-à-vis du vouloir dire du texte, car le rythme, la sonorité, les connotations des expressions, les métaphores, etc. ont besoin de transformation créatrice pour ne pas perdre leur valeur initiale.

Le traducteur théâtral est ainsi confronté en permanence à prendre une décision : faut-il adapter ? Est-ce nécessaire ? Sa décision doit être fondée sur sa parfaite compréhension de l'œuvre originale, sur sa maîtrise du langage dramatique tant dans la langue de départ que dans celle d'arrivée, et bien entendu, sur une connaissance profonde de son public. Par exemple, il doit savoir si le nouveau public est capable de comprendre les connotations des expressions sans adaptation. Effectivement, si les connotations de l'original perdent leur sens devant un nouveau public, l'équilibre communicationnel est rompu, et il y a urgence de le rétablir au moyen d'une adaptation.

Dans *Le Tartuffe*, ce n'est pas par hasard que Molière donne le nom de *Loyal* à l'huissier à verge envoyé par Tartuffe pour réquisitionner les biens de la famille Orgon. D'ailleurs une réplique de Dorine dénonce le jeu de mot : "*Ce monsieur Loyal porte un air bien déloyal*"<sup>17</sup>. Puisque d'une façon générale, les noms de personne sont traduits en chinois par transcription phonétique<sup>18</sup>, *Loyal* "*serait normalement 罗瓦雅尔* (en pinyin chinois : *luo wa ya er*)", explique Li Jianwu dans ses notes d'avant-propos, "*mais tenant compte du jeu de mot sur ce nom dans la réplique de Dorine, nous sommes obligés de manifester la signification du mot*"<sup>19</sup>. Ainsi sa traduction propose-t-elle "*雷信义* (en pinyin chinois : *lei xin yi*)", qui à la fois traduit le mot "*loyal*" par "*信义* (*xin yi*)", et prend la forme d'un nom de personne chinois par l'ajout du nom de famille chinois "*雷* (*lei*)", ce dernier correspondant en même temps à la transcription de la première lettre de "*Loyal*".

La réplique de Dorine qui fait référence à la signification du mot "*loyal*" est

---

<sup>17</sup> *Le Tartuffe*, Acte V, scène 4, vers 1772.

<sup>18</sup> Cela n'est pas le cas pour les noms japonais, coréens et dans d'autres langues qui utilisent des caractères chinois.

<sup>19</sup> Li Jianwu, Notes d'avant-propos de la traduction du *Tartuffe*, op. cit ., p. 184.

traduite ainsi :

这位雷信义先生，看起来很不守信义！<sup>20</sup>(littéralement : ce monsieur Loyal, paraît vraiment déloyal ; en pinyin : zhewei Lei Xinyi xiansheng, kanqilai hen bu shou xinyi)

Comme dans l'original, le mot *loyal* (信义 xinyi) est repris avec la négation dans la seconde moitié de la phrase. Ce traitement résout le problème du jeu de mot, pourtant il n'est pas sans inconvénient. En fait, le nom de l'huissier est trop sinisé d'autant plus que les autres noms ne le sont pas du tout. Par conséquent, le personnage présente une certaine étrangeté. Pour y remédier, on pourra envisager, en gardant le mot *loyal* (信义 xinyi) essentiel dans le jeu de mot, d'ajouter un caractère qui ne soit pas facilement identifié à un nom de famille chinois. Par exemple, nous proposerons "信义尔" (xinyi er), c'est-à-dire le mot *loyal* plus "尔(er)", caractère fréquemment utilisé dans la transcription de noms étrangers, qui ne donne pas l'apparence d'un nom chinois.

Margaret Tomarchio<sup>21</sup> révèle aussi que Beckett, traduisant ses propres pièces de l'anglais en français, pratique l'adaptation sur les noms propres afin de "*conserver ou éventuellement susciter des associations et des connotations de ces noms dans l'autre langue*" (Tomarchio, 1990, p. 82). Ainsi *Carolus Hunter* devient *Carolus Chassepot*, et puis le jeu de mot avec les noms "*A Mr. Johnson, or Johnston, or perhaps I should say Johnstone*" devient "*Un [...] Demoulin... ou Dumoulin... voire Desmoulin, c'est encore possible*"<sup>22</sup>. Un autre traducteur aurait peut-être choisi d'autres solutions, mais l'adaptation effectuée par Beckett nous laisse apercevoir que l'auteur souhaite créer les mêmes effets, par les connotations des noms, pour son public francophone que pour son public anglophone.

A travers ces exemples, nous retenons la nécessité de l'adaptation ponctuelle dans la recherche de mêmes effets dans laquelle le traducteur théâtral est appelé à se lancer. Selon nous, il s'agit autant d'une considération à l'égard du public de la pièce traduite que de la préoccupation de préserver le vouloir dire de l'auteur dramatique qui inclut le jeu, ainsi que ses fonctions et ses effets.

---

<sup>20</sup> Li Jianwu, 1992, p. 253.

<sup>21</sup> Margaret Tomarchio, "Le théâtre en traduction", dans *Palimpseste* N°3, 1990, pp. 79-88.

<sup>22</sup> Les exemples sont tirés de *Happy Days* (1961) en anglais et sa traduction en français *Oh les beaux jours* (1963), voir M. Tomarchio, 1990, p. 82.

## 5 Collaboration avec le monde du théâtre

Notre corpus, la traduction du Tartuffe faite par Li Jianwu est une traduction pour le théâtre, et elle a été mise en scène plusieurs fois par des metteurs en scène différents. La qualité du texte, d'après notre analyse, doit une partie à la proximité du traducteur avec le monde théâtral. A propos de Li Jianwu, bien qu'il soit l'auteur de plusieurs nouvelles et romans, ainsi que le traducteur de romans de Stendhal et de Flaubert, son nom figure surtout parmi les premiers dramaturges du théâtre moderne chinois. Ayant joué dans certaines pièces, et souvent participé à des mises en scène, il a d'ailleurs laissé des écrits théoriques sur le jeu et la mise en scène. C'est son intérêt pour le théâtre qui l'a poussé à traduire de très nombreuses œuvres dramatiques, de Molière, mais aussi de Gorki, de Tolstoï, et de Tourgueniev.

Cette proximité avec le monde du théâtre est aussi le garant de la réussite de traducteurs français d'aujourd'hui. Nombreux sont ceux qui traduisent pour les metteurs en scène précis : Bernard Dort a traduit pour Jacques Lassalle, Jean-Michel Déprats pour Jean-Pierre Vincent, etc.<sup>23</sup>

Gravier insiste sur une sorte de complicité qui devrait s'établir entre le traducteur et le metteur en scène. Le traducteur "*doit assister aux répétitions, il tente d'entrer dans les vues du metteur en scène, dont il est devenu collaborateur*" (Gravier, 1973, p.48).

Dans d'autres termes, le contact étroit avec le monde théâtral permet au traducteur d'acquérir une profonde connaissance de la scène sans laquelle il serait moins bien armé pour réussir une telle tâche.

En fait, il ne s'agit pas d'un talent spécial. Appliquant le modèle interprétatif, un traducteur littéraire pourra traduire une œuvre dramatique dans la mesure où la déverbalisation – la mise en jeu – sera basée sur une véritable pensée du spectacle. Bien entendu, la collaboration avec les gens de théâtre favorise le travail du traducteur.

Cette proximité voire complicité avec le metteur en scène converge avec le rapport temporel entre la traduction et le public. C'est la raison pour laquelle le

---

<sup>23</sup> Voir Vigouroux-Frey (éd), 1993, p. 182.

renouvellement de traductions théâtrales est important. En effet, les versions traduites sont conçues pour une certaine génération de spectateurs, et ne peuvent convenir quelques décennies plus tard. Non seulement l'intérêt, le goût et les critères de jugement changent, la langue évolue également : des expressions vieillissent, elles ne sont plus naturelles pour les comédiens qui les prononcent, ni familières aux oreilles des spectateurs. Ceci explique pourquoi, faute de nouvelles traductions, des pièces étrangères qui réussissaient dans le passé ne sont plus mises en scène aujourd'hui.

## Bibliographie

BASTIN, Georges

La Notion d'adaptation en traduction, Thèse, Université Paris 3, 1990

BOURGY, Victor

1993 : " Comment / traduire / Shakespeare / en vers ... et contre tous ? ", in Vigouroux-Frey (éd.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes

BRECHT, Bertolt

1963 : *Ecrits sur le théâtre*, traduit de l'allemand par J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux, et J. Jourdeuil, Paris, L'Arche Éditeur

DEPRATS, Jean-Michel

1982 : "Traduire Shakespeare pour le théâtre", *Théâtre / Public*, N° 44

1987 : "Traduire Shakespeare pour le théâtre", *Palimpsestes*, n°1, Presses universitaires de la Sorbonne nouvelle

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

1993 : " Analyse comparative de plusieurs traductions française de Roméo et Juliette ", in Vigouroux-Frey (éd.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes

1996 : *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Montpellier, Climats et Maison Antoine Vitez

DORT, Bernard

1967 : *Théâtre public*, Paris, Seuil

1995 : *Le jeu du théâtre : le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L éditeur

GRAVIER, Maurice

1973 : " La traduction des textes dramatiques ", in *Études de linguistique appliquée*, N°12, Paris, Didier Érudition

HU, Xingliang (胡星亮)

2001 : " Le théâtre chinois et les traditions théâtrales nationales (论中国话剧与民族传统戏曲) ", in *Xinhua Wenzhai* n°4 (新华文摘, 4/2001)

ISRAËL, Fortunato

1990-a : " Shakespeare en français : être ou ne pas être ", *Palimpseste* N°3, Publications de la Sorbonne nouvelle, Paris

1991 : " Traduction littéraire: l'appropriation du texte " dans M. Lederer et F. Israël (éds.), *La liberté en traduction : actes du Colloque international tenu à l'ESIT*, Didier Érudition, Paris

LARTHOMAS, Pierre



1980 : *Le Langage dramatique – sa nature, ses procédés*, Paris, Presse Universitaire de France (ancienne édition, Armand Colin, 1972)

LEDERER, Marianne

1994 : *La Traduction aujourd'hui – le modèle interprétatif*, Paris, Hachette

1998 : " Traduire le culturel : la problématique de l'explicitation ",  
*Palimpsestes*, n° 11, Paris

LI, Jianwu (李健吾)

1982 : *Écrits sélectionnés sur le théâtre* (戏剧论选), Beijng (Chine), Édition du théâtre chinois

PAVIS, Patrice

1990 : *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti

SELESKOVITCH, Danica et LEDERER, Marianne

1993 : *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Erudition (deuxième édition revue et corrigée)

TOMARCHIO, Margaret

1990 : " Le théâtre en traduction ", *Palimpseste* N°3, Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle

VITEZ, Antoine

1991 : *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991

VIGOUROUX-FREY, Nicole

1993 : (éd.) *Traduire le théâtre aujourd'hui?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes

Sixièmes assises de la traduction littéraire : *Traduire le théâtre*, Arles, Actes sud, 1990

Seizièmes assises de la traduction littéraire : *Traduire le théâtre*, Arles, Actes sud, 2000

#### CORPUS:

MOLIERE

*Le Tartuffe*, présentés et annotés par J.-P. Caput, Paris, Librairie Larousse, 1971.

*Le Tartuffe*, Œuvres complètes de Molière, tome I, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Gallimard, 1971

LI, Jianwu (李健吾)

*Le Tartuffe* (达尔杜弗), dans " *Comédies de Molière* " (莫里哀喜剧), Changsha (Chine), Édition de l'art et de la littérature de Hunan, 1992. pp. 182-260.