

# Marius de Marcel Pagnol

La traduction du théâtre



Mémoire de fin d'études

Rosalinde Muller (3185729)

Université d'Utrecht

Master « Literair vertalen i.o. »

Sous la direction de prof. dr. M.B. van Buuren

Août 2011



# Table des matières

---

Table des matières .....	2
Introduction .....	3
Chapitre 1 : cadre théorique .....	4
1. De page à page versus de page à scène.....	4
2. Le texte comme un élément théâtral parmi d'autres.....	10
3. Performabilité .....	12
4. Fugacité principielle .....	15
5. Travail d'équipe.....	16
6. Public.....	21
7. Stratégies de traduction .....	23
8. Culture.....	29
Conclusion.....	32
Chapitre 2 : Étude de cas : <i>Marius</i> .....	34
Biographie de Marcel Pagnol.....	34
Analyse textuelle .....	37
Discussion des problèmes de traduction.....	40
Traduction annotée de l'acte troisième, scène I .....	50
Conclusion finale.....	56
Bibliographie .....	58
Annexes.....	62
Biblio- et filmographie de Pagnol .....	63
Texte source.....	68
Traduction.....	71

# Introduction

---

Dans ce mémoire nous nous intéresserons à un genre littéraire spécifique : le théâtre. La traduction de théâtre est un sujet sur lequel il y a beaucoup à dire, et sur lequel nous avons trouvé de nombreux articles qui étudient le théâtre sous des angles différents. Commençons en citant une belle citation du dramaturge Jean Cocteau :

*Une pièce de théâtre devrait être écrite, décorée, costumée, accompagnée de musique, jouée, dansée par un seul homme. Cet athlète complet n'existe pas. Il importe donc de remplacer l'individu par ce qui ressemble le plus à un individu : un groupe amical.<sup>1</sup>*

Le théâtre est beaucoup plus qu'un texte et le traducteur doit tenir compte des éléments théâtraux divers. Le premier chapitre se concentrera sur la théorie, afin de pouvoir donner une réponse générale sur la question : *Quels problèmes de traduction sont spécifiques au genre théâtral ?* Notre recherche se focalise sur huit perspectives : 'de page à page versus de page à scène', 'le texte comme un élément théâtral parmi d'autres', 'performabilité', 'fugacité principielle', 'travail d'équipe', 'public', 'stratégies de traduction' et 'culture'.

Dans le deuxième chapitre, nous nous concentrerons sur la traduction de *Marius*, une pièce de Marcel Pagnol. Nous chercherons une réponse à la question : *Comment traduire la pièce Marius ?* La traduction sera précédée par une biographie sommaire de Marcel Pagnol, par une analyse textuelle dans laquelle nous donnerons une introduction à *Marius* et Marseille et un résumé de la pièce, et par une discussion des problèmes de traduction les plus importants. Ensuite, nous donnerons notre traduction de la fameuse scène du jeu de cartes (l'acte troisième, scène I) avec des annotations qui légitiment nos choix de traduction.

---

<sup>1</sup> 'Citations sur le théâtre' *zonelittéraire* [09-08-2008] – 24-08-2011  
<http://zonelitteraire.e-monsite.com/rubrique,citations-sur-le-theatre,124629.html>

# Chapitre 1 : cadre théorique

---

Dans ce premier chapitre, nous nous concentrerons sur les théories développées ces dernières trente à quarante années, afin de répondre à la question : *Quels problèmes de traduction sont spécifiques au genre théâtral ?* Nous présenterons des théories concernant le théâtre à partir de plusieurs perspectives de façon à recueillir dans ce cadre théorique une vue d'ensemble sur ce qui fut fait dans le terrain de recherche de traduction théâtrale.

En parlant de la traduction de théâtre il faut prendre en compte que le mot 'théâtre' a plusieurs significations : d'abord, théâtre du mot grec *theatron* veut dire 'point de vue', dans le sens de la place où se trouvent les spectateurs ; ensuite, dans le langage classique du 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècle, le terme renvoyait à la scène propre ; enfin, le mot 'théâtre' est devenu équivalent d'autres concepts, comme : genre dramatique, institution, répertoire, et l'œuvre d'un écrivain.<sup>2</sup> Le concept de théâtralité est donc un peu ambiguë, mais il est important de garder en tête cette multiplicité de significations que 'théâtre' et 'théâtralité' peuvent porter, car les significations sont liées les unes aux autres et, parlant de théâtre, on les prend toutes en compte.<sup>3</sup>

Le chapitre est divisé en huit parties et se termine par une conclusion. La première partie abordera les différences entre la traduction pour la lecture versus celle pour la représentation. Ensuite, nous discuterons de différents éléments théâtraux dont le texte fait partie. La troisième partie s'occupera de la question de la performabilité. Dans la quatrième partie, nous traiterons la notion de la fugacité principielle. Nous continuerons avec la cinquième partie qui explique avec qui et de quelle manière le traducteur collabore avec d'autres personnes dans le monde du théâtre et, à la fin de la partie, nous prêterons plus d'attention aux rapports de forces. Ensuite, la sixième partie évoquera l'importance du public et les conséquences de l'existence de celui-ci pour le traducteur. La septième partie parlera des stratégies de traduction en général. Enfin, la huitième partie abordera le sujet de la culture en expliquant les conséquences de l'aspect de mise en scène pour la traduction des éléments culturels.

## 1. De page à page versus de page à scène

En gros, il existe deux types de traductions pour le théâtre : celles qui ont comme objectif d'être lues, comparable à d'autres genres littéraires ; et les traductions destinées à être mises en scène par des acteurs. Il faut bien faire la distinction entre les deux, car chaque perspective d'utilisation spécifique implique plusieurs différences.

Bassnett explique que : « Theatre texts cannot be considered as identical to texts written to be read because the process of writing involves a consideration of the performance dimension, but neither can an abstract notion of performance be put before textual considerations. »<sup>4</sup> Anderman le formule un peu différemment : « [...] the duality inherent in the art of the theatre requires language to

---

<sup>2</sup> Patrice Pavis. *Dictionnaire de théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*. (Paris : s.e., 1980). Cité dans Espasa, 50.

<sup>3</sup> Espasa : 50.

<sup>4</sup> Susan Bassnett, 'Translating for the theatre: The case against performability' dans *TTR* 4:1 (1991) : 110-111. <http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>

combine with spectacle, manifested through visual as well as acoustic images. »<sup>5</sup> Les deux femmes mettent en avant l'aspect de coopération du texte avec les éléments théâtraux. La conséquence pour le traducteur étant qu'il se retrouve face au choix si le texte fonctionne comme œuvre littéraire ou comme partie intégrale d'une production de théâtre. La manière dont le traducteur traite un texte dépend ainsi du but pour lequel il le traduit. Si le traducteur participe à un projet de traduction de l'œuvre d'un certain auteur, il pourrait considérer le texte comme un texte littéraire. Pourtant, si le texte a comme objectif d'être performé, l'écrit ne constitue qu'un élément de la production théâtrale parmi la lumière, le décor, les costumes et la musique.<sup>6</sup>

Dans le premier cas, nous retrouvons à peu près les mêmes problèmes que dans la traduction littéraire. Comparez par exemple le dialogue dans le théâtre à un fragment de prose écrit en discours direct. Au contraire, dans le deuxième cas, nous pourrions indiquer des problèmes directement liés à un aspect typique pour le théâtre : la mise en scène. Selon Bassnett : « [...] a theatre text exists in a dialectal relationship with the performance of that text. The two texts – written and performed – are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies. »<sup>7</sup> Pendant que le traducteur traduit, il doit donc non seulement se concentrer sur le texte, mais aussi sur les côtés visuels et acoustiques : les aspects théâtraux, ou 'the performed text'. De plus, la traduction écrite pour le théâtre doit prendre en compte le public pour lequel elle est faite. C'est pour cette raison que la fonction communicative est tellement importante dans le théâtre, plus que dans n'importe quel autre genre littéraire.<sup>8</sup>

D'un **point de vue historique**, la division dans deux types de traduction est évidente ; les deux coexistent déjà depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Bassnett traite l'histoire et le développement de ces deux types plus en profondeur. La pièce de théâtre comme œuvre littéraire à lire retrouve son origine dans les traductions des textes classiques ; grecques et romans. Selon Bassnett :

this form of translation perceived the playtext as essentially a poetic text, as a unit to be read on the page and translated as a literary text. The performance dimension is absent [...].The history of such translations is to be found in the history of the translation of poetry, for the principal area of debate lay in the creation of suitable verse forms in the target language.<sup>9</sup>

Les critères de traductions étaient centrés autour de la question de la forme des vers et du statut du texte écrit. Cependant, en même temps, il y a aussi une autre tendance : « the theatre boom [...] led to a rapid turnover in speedy hack translations that could be adapted for performance in the new theatres by the emergent companies. Texts were anything but sacred [...]. »<sup>10</sup> Les textes étaient donc facilement adaptés suivant les besoins, comme les attentes des spectateurs, la taille de la compagnie, le répertoire des acteurs, les limitations en ce qui concerne le temps et l'espace. En conclusion, Bassnett affirme que les traductions écrites pour le jeu théâtral ont tendance à être

---

<sup>5</sup> Gunilla Anderman, 'Drama translation' dans *Routledge encyclopedia of translation studies*. Réd. Baker, Mona et Gabriela Saldanha. (London: Routledge, 2009) : 92.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Susan Bassnett, 'Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts', *The manipulation of literature*. Hermans, Theo (éd.). (London: Croom Helm, 1985) : 87.

<sup>8</sup> Ton Naaijken, 'Toneel vertalen', Cours magistral dans le cadre du Master de Traduction. Utrecht: 21-03-2011.

<sup>9</sup> Bassnett, 'Translating for the theatre: The case against performability', 105-106.

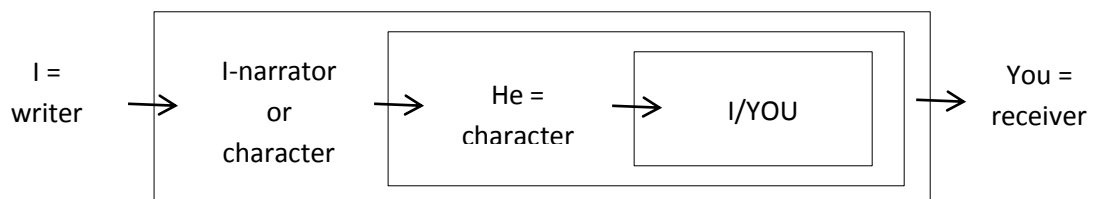
<sup>10</sup> Ibidem.

moins 'fidèles' au texte original, bien que les traductions 'poétiques' suscitent une série de discussions sur la nature de fidélité à la forme des vers.<sup>11</sup>

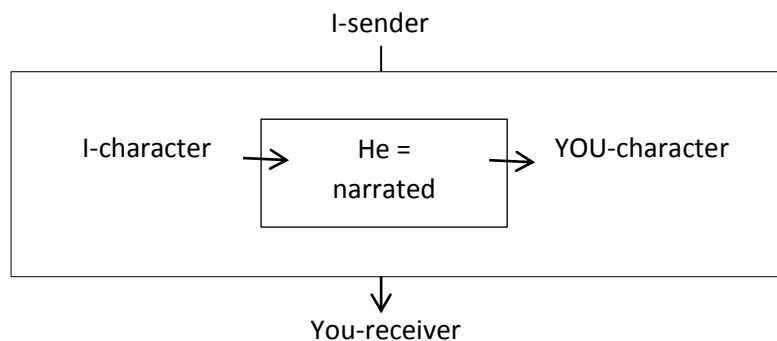
La **narratologie** a sa propre manière d'aborder la question des deux types de traduction. Dans cette tradition Segre met en avance deux schémas pour représenter la situation narrative. Il explique que dans la sémiotique de théâtre il y a deux lignes d'interprétation :

The first of these relates the play to all the other works which are narrative in character, in virtue of the incontrovertible, and that they are interconnected. The other line of interpretation sets its sights on the specific nature of theater, whose constituent element is exposition in mimetic form (characters who speak, without the narrator's intervening).<sup>12</sup>

Pour comprendre la situation narrative d'une pièce de théâtre, Segre compare les schémas narratifs d'œuvres narratives avec le schéma d'une pièce de théâtre. Ci-dessous le schéma pour les narrations :



Ensuite, le schéma narratif pour une pièce à être performée en scène :



La plus grande différence entre les deux schémas est que, dans le théâtre, il n'y a plus de médiation d'un 'I-narrator or character-narrator'. Dans le théâtre le texte est composé d'énoncés de plusieurs 'I-characters' et les rôles de ce 'I-character' ('I-narrator or character') et le 'He' sont inversés ; dans la narration c'est le 'I-narrator' qui parle à la troisième personne de ce qui se passe avec les personnages, et les énoncés à la première personne sont prononcés par un narrateur à la troisième personne. Par contre, dans une pièce de théâtre le 'I-character' est superposé au 'He'. Ensuite, une autre différence est la possibilité d'une interaction directe entre le 'I-character' et le 'You-receiver'. Ils peuvent surtout entrer en contact l'un avec l'autre dans les prologues ou épilogues, mais, en fonction du metteur en scène, aussi pendant la pièce.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Cesare Segre, 'Narratology and theater' dans *Poetics Today* 2:3, *Drama, performance: A semiotic perspective* (1981) : 95.

<http://www.jstor.org/stable/1772466>

<sup>13</sup> Ibidem, 96.

De plus, en comparant les deux schémas, nous constatons que dans la narration le 'I-narrator' et le 'He-narrator' partagent la tâche de référer aux actions, pensées, motivations et discours (dans une forme indirecte). L'auteur applique seulement un discours direct pour rendre un épisode plus vif ou animé. Par contre, dans une pièce de théâtre ce filtre distributif n'existe pas, car le spectateur vit l'action en même temps que les acteurs. Donc d'un côté, le théâtre est l'imitation de la réalité avec le décor, les gestuels, les effets sonores et les acteurs de chair et de sang ; de l'autre, il y a des dialogues et monologues qui ont deux objectifs : communicatif ou performatif dans la fiction de leur représentation, et explicatif envers le public, comme les paroles peuvent communiquer les motivations, pensées et actions non-représentées.<sup>14</sup> Concernant les différents narrateurs, il y a donc deux points extrêmes : « an 'objective' narrator, who may even be 'omniscient' and in full command of the situation, and a play in which only the actors speak to express, in seemingly autonomous form, thoughts and feelings. Between these two extremes there is a whole range of possibilities. »<sup>15</sup>

Pavis aborde le même thème de types de traduction par un autre angle : il essaye de montrer que l'intérêt de la différence entre les deux se trouve avant tout dans les distinctes **pratiques idéologiques**. Il affirme qu'il y a une tension entre les deux types de traduction qui se retrouvent au niveau des circuits de distribution.<sup>16</sup> Et que ces différents circuits impliquent d'autres stratégies de traduction pour le traducteur : « On the one hand, if the act of translating is considered as prior to and autonomous from the *mise en scène*, the translator will seek not to offer a specific interpretation of the text, thus attempting to convey the ambiguities and different readings in the translated playtext. »<sup>17</sup> Les traductions qui vont servir comme lecture préfèrent cette tendance, simplement pour la politique d'édition et des raisons financières ; car une seule traduction 'autorisée', que l'on peut réutiliser pour encore d'autres productions, est plus rentable qu'une traduction par production.<sup>18</sup>

Pourtant, il est impossible de lire ou de traduire un texte sans l'interpréter, sans prendre une position vis-à-vis du texte. Donc la volonté même de vouloir garder toutes les différentes lectures possibles implique une certaine attitude et positionnement envers le texte. Cette lecture conditionne nécessairement la mise en scène et donc la réception du texte : « Thus, on the other hand, translating can be seen as intrinsically related to *mise en scène*, and therefore as an operation already containing an interpretation. »<sup>19</sup> Dans les deux cas l'activité est la même ; c'est l'art de sélection parmi la hiérarchie des signes.<sup>20</sup> Donc, selon Pavis, la controverse 'page/scène' est inutile quand l'expression 'page/scène' ne fait que refléter les différents circuits de distribution, au lieu de refléter deux pratiques esthétiques et idéologiques. »<sup>21</sup>

Dans la suite de l'article Espasa conclut que : « In short, what is interesting in these two views on theatre translation is that they generate two different types of translation, according to two notions of performability, one, more related to the text, and the other, to the specific style of presentation of

---

<sup>14</sup> Ibidem, 97.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Patrice Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*. (London: Routledge, 1992) : 145-146. Cité dans Espasa, 52.

<sup>17</sup> Eva Espasa, 'Performability in translation. Speakability? Playability? Or just saleability?' dans *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Réd. Upton, Carole-Anne. (Manchester: St. Jerome, 2000) : 52.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem.



the company »<sup>22</sup> Ce que Pavis ajoute donc à la discussion est que la théâtralité ne se manifeste pas comme une essence inhérente à un texte, mais comme un usage pragmatique des instruments de la scène, en sorte que les composants de la représentation manifestent et fragmentent la linéarité du texte.<sup>23</sup> Vu cet usage pragmatique des instruments de la scène, la notion de performabilité dépend et varie selon l'idéologie et la présentation d'une compagnie ou du milieu culturel.<sup>24</sup>

Maintenant, regardons en détail le **processus de traduction** suivi plus ou moins consciemment et précisément par le traducteur. Rose propose un schéma utile pour sélectionner une pièce à traduire.<sup>25</sup> Elle propose six étapes qui peuvent aussi bien être suivies de 1 à 6 qu'être exécutées simultanément.

Étape 1 : *analyse préliminaire* : l'analyse superficielle du texte pour savoir s'il vaut l'effort d'être traduit en général.

Étape 2 : *analyse exhaustive du style et du contenu* : l'analyse en profondeur pour connaître minutieusement le contenu et les caractéristiques stylistiques.

Étape 3 : *acclimatation du texte* : la première version de traduction, basée sur la compréhension interne du texte source.

Étape 4 : *reformulation du texte* : l'adaptation précise du texte, exécutée phrase par phrase et mot à mot, à la langue cible.

Étape 5 : *analyse de la traduction* : l'analyse de la traduction par le traducteur lui-même en tenant compte du contexte de la culture, les exigences du public et la future fonction du texte.

Étape 6 : *révision et comparaison* : la comparaison par une autre personne qui connaît le texte source et qui est capable de juger si les fonctions et effets du texte sont similaires et si (dans le cas échéant) la traduction, telle qu'elle est, est satisfaisante.

Ces étapes forment une première phase dans le processus de traduction pour la scène : elles mènent le texte source à une traduction linguistique dans la culture cible, mais elles n'incluent pas encore la transposition à une pièce en scène. Selon Venuti, la traduction ainsi réalisée est jugée acceptable par la plupart des éditeurs, critiques et lecteurs à condition que le texte soit écrit dans un style coulant et qu'il ait l'air transparent, grâce à l'absence des particularités linguistiques ou stylistiques, de sorte que le texte reflète la personnalité ou l'intention de l'auteur étranger ou le sens essentiel du texte original. Autrement dit : que la traduction ne soit pas une traduction, mais l'original'.<sup>26</sup> Espasa défend ce point de vue et souligne que ce phénomène est le paradoxe des textes traduits : «We want to listen to the voice of the original, and yet all we have is the voice of the translation, which we decide to ignore as a voice in its own right. »<sup>27</sup> Elle y ajoute que ce paradoxe est surtout visible dans les pièces de théâtre traduites et dans les textes audio-visuels, car le public a à suspendre son

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Pavis. *Dictionnaire de théâtre*. Cité dans Espasa, 52.

<sup>24</sup> Espasa, 52.

<sup>25</sup> Marilyn Gaddis Rose, *Translation Spectrum*. (Albany: State University of New-York Press, 1981) : 1-7. Cité dans Ortrun Zuber-Skerritt, 'Translation science and drama translation', 5.

<sup>26</sup> Lawrence Venuti, *The translator's invisibility. A historie of translation*. (London : Routledge, 1995) : 1. Cité dans Espasa, 54.

<sup>27</sup> Espasa, 54.

incrédulité ; ce qu'ils regardent n'est pas 'la réalité', mais une production théâtrale traduite.<sup>28</sup> Cette illusion de la réalité s'efface complètement à ces moments où l'écrivain ajoute dans le texte des commentaires méta-textuelles sur la langue de l'original. Dans ce cas, le metteur en scène pourrait jouer avec cette suspension de l'incrédulité en soulignant ses remarques. Comparons l'exemple donné par Espasa : « These metatextual comments were kept in a 1994 Catalan production of the play, and were laughed at by audiences, since the *mise en scène* did not aim at 'vraisemblance' but at comedy, and favoured anti-illusionistic techniques. »<sup>29</sup> Il y a donc un glissement dans l'intention de la pièce par rapport à l'original, mais c'est une des possibilités de traduction que le traducteur peut poursuivre.

Avec cet exemple nous nous déplaçons déjà dans la phase suivante. Selon Zuber il faut, pour la traduction d'une pièce à mettre en scène, ajouter une deuxième phase qui suit la première, parce que : « [...] the scheme does not include steps in the translation process of transposing the translated foreign [...] into a stage performance. »<sup>30</sup> Cette deuxième phase, qu'elle appelle 'the translation from page to stage', est au moins aussi importante que 'the translation from page to page'.<sup>31</sup> Et c'est cette transposition dramatique qui est une forme spécifique unique au théâtre et différente de la poésie ou de la prose narrative. Zuber concrétise cette transposition en disant que « A play written for a performance must beactable and speakable. Therefore, non-verbal and cultural aspects as well as staging problems have to be taken into consideration. »<sup>32</sup> L'accent dans la deuxième phase n'est donc pas sur le texte traduit, mais sur la production finale de la pièce sur scène, sur l'authenticité de la pièce et son effet sur le public.<sup>33</sup>

Cette phase a comme conséquence pour le traducteur que son travail n'est pas encore terminé avec la traduction linguistique ; l'heure est venue de prêter plus d'attention à la réalisation sur scène avec deux autres étapes, que Zuber ajoute à celles de Rose : « Phase 2 would start with step 7 when transposing foreign (translated) plays on to the stage [...]. »<sup>34</sup>

Phase 2 étape 7 [...]: *analyse de la adaptabilité pour la scène* : l'analyse du texte pour savoir si le texte original a été écrit pour la scène ou pour être lu.

Phase 2 étape 8 [...]: *décision basée sur la traduction de page à scène* : le choix de stratégie pour arriver à un texte qui peut être joué en scène. Pour ceci il y a au moins quatre possibilités :

1. suivre une édition théâtrale publiée ;
2. produire une édition théâtrale soi-même ;
3. décider de ne pas utiliser un script de scène, mais de faire évoluer la production à partir des expériences et des discussions sur scène pendant les répétitions, des idées spontanées ou encore de l'interaction avec le public ;

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ortrun Zuber-Skerritt, 'Translation science and drama translation', *Page to stage. Theatre as translation*. Zuber-Skerritt, Ortrun (éd.). (Amsterdam : Rodopi, 1984) : 5.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ortrun Zuber-Skerritt, 'Introduction' dans *Page to stage. Theatre as translation*. Zuber-Skerritt, Ortrun (éd.). (Amsterdam : Rodopi, 1984) : 1.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Zuber, 'Translation science and drama translation', 5.

#### 4. combiner 3 avec 1 ou 2.<sup>35</sup>

Le choix de stratégie sera différent pour chaque production de théâtre, puisqu'il est relié aux idées fondamentales du metteur en scène et de la compagnie de théâtre ; celui qui a le pouvoir de décider, voit-il le théâtre comme genre littéraire, comme création artistique ou comme une 'autorité' de représentation ?<sup>36</sup> Cette deuxième phase n'est donc pas seulement à passer par le traducteur, bien qu'il puisse toujours jouer un rôle important en étant le spécialiste de l'original. Nous pourrions nous imaginer deux cas extrêmes : dans l'un, le metteur en scène n'utilise ni script ni plan prédéterminé ; dans l'autre, le metteur en scène suit le script mot à mot, sans permettre aux acteurs de montrer de la spontanéité ou d'interagir avec ou réagir sur le public.<sup>37</sup> En général, il est plus probable de trouver des réalisations dans lesquelles le metteur en scène a choisi une stratégie intermédiaire.

## 2. Le texte comme un élément théâtral parmi d'autres

Pour comprendre les difficultés que rencontrent les traducteurs, il faut comprendre que le texte ne constitue qu'un élément dans la totalité des éléments théâtraux. Dans les mots de Bassnett : « [The difficulty of the translation of theatre texts] lies in the nature of the theatre text, which exists in a dialectical relationship with the performance of that same text and is therefore frequently read as something 'incomplete' or 'partially realized'. »<sup>38</sup> Le texte théâtral est donc lié à la représentation du texte, et ensemble ils forment une entité complète.

Dans le XX<sup>e</sup> siècle, la notion de l'inclusion d'un texte gestuel dans le texte prend plus d'importance. Ce texte gestuel se trouve, d'une manière encore indéfinie, 'encodé' dans le texte écrit. Pour le traducteur cette idée le met devant une problématique, car on attend de lui qu'il traduise un texte qui *a priori* est incomplet dans la langue source, contenant un texte gestuel caché, dans la langue cible contenant aussi ce texte gestuel.<sup>39</sup> Dans le cas de la traduction à être mise en scène, Pavis dit que « real translation takes place on the level of the *mise en scène* as a whole », elle est donc plus qu'une équivalence sémantique :

[...] translation for the stage borrows means other than those of a purely linguistic translation and that a real *translation* takes place on the level of the *mise en scène* as a whole. [...] We may say that translation in general and theatre translation in particular has changed paradigms: it can no longer be assimilated to a mechanism of *production* of semantic equivalence copied mechanically from the source text. It is rather to be conceived of as an *appropriation* of one text by another.<sup>40</sup>

Pavis parle donc de traduction comme l'appropriation d'un texte par un autre. Il aborde ici la tension qui existe entre le texte source et cible. La hiérarchie a changé : l'importance d'une représentation fidèle du texte source est amoindrie ; aujourd'hui la balance penche vers l'importance d'une traduction qui prend en compte tous les aspects théâtraux puisque la 'vraie' traduction démarre au niveau de la *mise en scène*. Nous avons déjà vu qu'il y avait une sorte de 'texte gestuel' encrypté dans le texte, mais ce n'est pas tout selon Pavis. Il dit que sur les mots des textes sont engravés des

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem, 6.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Bassnett, 'Translating for the theatre', 99.

<sup>39</sup> Ibidem, 99-100.

<sup>40</sup> Patrice Pavis, 'Problems of translation for the stage: intercultural and post-modern theatre'. Traduction Loren Kruger. *The play out of context: transferring plays from culture to culture*, Scolnicov, Hanna et Peter Holland (éd.). (Cambridge: Cambridge UP, 1989) : 41.

dimensions idéologiques, ethnologiques et culturelles.<sup>41</sup> Dans cette ligne de pensée « theatre translation is never where one expects it to be: not in words, but in gesture, not in the letter, but in the spirit of a culture, ineffable but omnipresent. »<sup>42</sup>

Ensuite, pour mieux concrétiser les différents éléments théâtraux, nous traiterons le système de catégories de Kowzan, un théoricien de la littérature dramatique et sémiologue du théâtre. Il a déterminé cinq catégories d'expression dans la création d'une représentation, qui correspondent à cinq systèmes sémiologiques :

1. Le texte prononcé
2. L'expression corporelle
3. L'apparence extérieure de l'acteur
4. Le terrain de jeu
5. Le bruit non-prononcé<sup>43</sup>

Kowzan souligne la nature non-hiérarchique de ces cinq différents systèmes sémiologiques. Le metteur en scène peut choisir dans quels systèmes il veut mettre plus d'importance.<sup>44</sup> Selon Bassnett, la redéfinition de la position du texte de Kowzan annonçât le départ de nouvelles tentatives à expliquer la relation entre le texte écrit et la représentation. Le principe de base étant l'idée que le texte écrit contient des indices pour la représentation qui pourraient être isolés et définis.<sup>45</sup> Il y avait deux approches différentes :

[...] some favoured a model following the notion of deep structure, where the performance text could be extracted from the written by analysing the implicit in the utterances of the characters in the play, whilst another line of approach attempted to unravel patterns of gestural structures in the language.<sup>46</sup>

Selon Bassnett, la seule dimension non-discutée était celle de la traduction interlinguale. Pourtant, cette dimension est très importante, car qu'importe si la représentation est de manière latente, intégrée ou existant positivement dans le texte écrit, le traducteur est tenu responsable de transférer non seulement l'aspect linguistique, mais aussi plein d'autres codes.<sup>47</sup> Ces codes font partie de ce que Pavis appelle « [...] a range of sign systems that harmonize with the written, extending that written text into space. »<sup>48</sup> En créant un texte de théâtre pour la culture cible, le traducteur se retrouve face à tous les systèmes sémiologiques qui, de plus, ne sont pas toujours faciles à transférer d'une culture à une autre, parce que la culture cible peut bien avoir d'autres contraintes en terme de conventions de représentation.<sup>49</sup>

---

<sup>41</sup> Ibidem, 41-42.

<sup>42</sup> Ibidem, 42.

<sup>43</sup> Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*. (Den Haag: Mouton, 1975) : 52-80. Cité dans Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 88.

<sup>44</sup> Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 88.

<sup>45</sup> Ibidem, 88-89.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem, 89.

<sup>48</sup> Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*. (Montreal: U.P. Québec, 1976). Cité dans Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 94.

<sup>49</sup> Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 94.

Comme nous avons pu le constater ci-dessus : « Translating for the theatre is an activity that involves an awareness of multiple codes, both in and around the written text. »<sup>50</sup> Il n'y a donc pas une seule stratégie que le traducteur peut appliquer en tout moment ; parfois la meilleure solution sera de suivre mot-à-mot le texte source, parfois un processus de traduction intersémiotique convient mieux. Dans ce processus, une fonction du texte source est substituée dans le texte cible.<sup>51</sup> Cependant, pour le traducteur, le texte reste tout ce qu'il a en main et peut ainsi être considéré comme son point de départ :

For, after all, it is only within the written that the performance can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext. The written text [...] is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin.<sup>52</sup>

### 3. Performabilité

Dans la partie précédente, nous avons vu que le texte n'était qu'un élément dans la représentation d'une pièce de théâtre. Dans le théâtre, un texte ne doit pas seulement être lisible, mais, comme le dit Zuber : « A play is written for a performance and must beactable and speakable. »<sup>53</sup> Voici deux termes qui sont souvent utilisés dans la discussion sur la performabilité. En bref, le traducteur doit prendre en considération les aspects non-verbaux et culturels, ainsi que des problèmes de mise en scène. Si le traducteur échoue à transposer convenablement le réseau entier de signes symboliques dans la culture cible (y inclus les signes visuels, acoustiques et linguistiques), le sens d'une pièce peut être distordu et mal interprété, comme démontra Zuber.<sup>54</sup>

'Performabilité' comme terme en soi n'est pas très clair, selon Bassnett : « Attempts to define the 'performability' inherent in a text never go further than generalized discussion about the need for fluent speech rhythms in the target text. »<sup>55</sup> Un problème est qu'il n'y a pas de série de critères fixes à établir, car ces critères seront inévitablement le sujet de changements constants, dépendant de la culture, de la période et du type de texte.<sup>56</sup> De plus, il existe plusieurs définitions du terme 'performabilité' renvoyant toutes à différentes caractéristiques. Comparez le terme par exemple avec d'autres termes, comme 'théâtralité', 'prononçabilité' et 'jouabilité'. Ils sont souvent interchangeables : « 'Performability' and 'theatricality', as well as 'theatre specificity' are often interchangeable [...]. »<sup>57</sup> Pour parler de 'performabilité', il est de ce fait d'abord important de connaître les multiples significations des mots 'théâtre' et 'théâtral', puisqu'ils sont en rapport l'un avec l'autre, et en plus, elles sont souvent prises en compte quand on parle de performabilité.<sup>58</sup>

D'abord, le mot 'théâtre', comme déployé dans l'introduction de ce chapitre, porte la signification de 'point de vue', mais renvoie aussi à la scène propre, ainsi qu'à un genre, une institution etc. L'adjectif 'théâtral' peut avoir une connotation positive ou négative, selon le contexte : « [...] the adjective

---

<sup>50</sup> Ibidem, 101.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem, 102.

<sup>53</sup> Zuber, 'Translation science and drama translation', 8.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Susan Bassnett, 'Translating for the theatre: The case against performability', 102.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Espasa, 49.

<sup>58</sup> Ibidem, 50.

'theatrical' [...] – for a naturalistic theatrical presentation style – has positive connotations of total illusion (of the text or spectacle) or negative connotations, when the adjective 'theatrical' is applied to a performance which is considered to be too artificial [...]. »<sup>59</sup> Selon Espasa, cette dichotomie joua un rôle historique, et les pratiquants de théâtre appuient souvent leurs critères de représentation, et ainsi aussi de traduction, sur cette dualité implicite.<sup>60</sup>

En raison de cette sensibilité de mal compréhension Bassnett propose de rejeter le terme 'performabilité' dans les discussions de traduction :

« It seems to me that the time has come to set aside 'performability' as a criterion for translating [...], and to focus more closely on the linguistic structures in the text itself. For, after all, it is only within the written that the performance can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext. »<sup>61</sup>

Selon Bassnett, le texte écrit constitue le matériel de base que le traducteur doit prendre comme point de départ pour sa traduction. Le traducteur devrait commencer son travail de traduction à partir d'un texte écrit, au lieu d'à partir d'une représentation hypothétique.<sup>62</sup> Tout de même, le terme 'performabilité' reste dans le vocabulaire des pratiquants et théoriciens de théâtre. Dans la suite de cette partie nous essayerons de clarifier ce qu'on entend généralement par le terme.

D'un **point de vue historique**, le terme 'performabilité' apparaît au XX<sup>e</sup> siècle et le plus souvent dans le contexte des textes naturalistes ou post-naturalistes. Le théâtre naturaliste imposa l'idée de la pièce d'après un script ; le texte d'avant la représentation que les acteurs et directeurs ont à étudier minutieusement et qu'ils doivent reproduire avec une certaine fidélité.<sup>63</sup> Pourtant, ce n'est pas la seule manière de traiter un texte ; la création d'une mise en scène peut aussi bien être une collaboration entre le texte et le physique, y inclus l'improvisation, donc un jeu avec ce que les acteurs ont mémorisé et ce qu'ils inventent de nouveau. Selon Bassnett cette pratique de création est connue de la *commedia dell'arte* pendant la période de la Renaissance, car la notion d'un script fixe, avec des indications de mise en scène détaillées et avec des tours de paroles pour chacun, était inconnue à ce temps-là.<sup>64</sup>

En se déplaçant vers le XIX<sup>e</sup> siècle, qui connaissait un accroissement de pièces de théâtre naturalistes, il est important de savoir que le rôle de l'auteur prend de l'importance. Dans les textes mêmes, cette tendance se revoit à l'augmentation de la convention d'indications de mise en scène détaillées. Ces indications peuvent parfois être vues comme prose narrative ou monologue intérieur.<sup>65</sup> Toutes ces indications et clarifications de la part de l'écrivain pour diriger la mise en scène, nous font douter de l'objectif de l'écrivain ; voulait-il donner des instructions de mise en scène, ou assister à la lecture du texte ? Dans le théâtre post-naturaliste, nous revoyons cette dichotomie : « [...] on the one hand much is made of the psychological realism of characters in given situations [...]; on the other hand the text is written to be read in much the same way as a piece of

---

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Espasa, 50.

<sup>61</sup> Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 102.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Bassnett, 'Translating for the theatre', 103.

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Ibidem.

prose narrative is read. »<sup>66</sup> En réalité, il y a beaucoup de textes qui forment une sous-catégorie : des textes écrits en dialogue, mais jamais avec l'intention d'être mis en scène.<sup>67</sup> Ici, Bassnett lie donc la discussion de la performabilité à celle de l'objectif préalable d'un texte que nous avons vu dans la première partie de chapitre 1. De plus, Bassnett conclut que « [...] the theories of incompleteness of the theatre text are cast in serious doubt if we consider this category of texts. »<sup>68</sup>

Pour mieux clarifier le terme 'performabilité' et, de cette manière, le rendre plus opérationnel, Bassnett fait la distinction entre **deux interprétations du terme 'performabilité'** :

1. (From a textual viewpoint) the intention of underlining the fluency of the translated text, so that performers can utter it without unwanted effort. This is often equated with 'speakability' or 'breathability';
2. (From the viewpoint of the *mise en scène*) a whole set of strategies of cultural adaptations, such as replacing dialectal features of the source language by others of the target language, or omitting passages which are considered to be too rooted in the cultural linguistic context of the original.<sup>69</sup> Thus from the viewpoint of theatrical practice, playability, or actability, are used as synonyms for performability.<sup>70</sup>

Ce qui est intéressant dans ces deux points de vue concernant la traduction de théâtre est qu'ils engendrent deux manières distinctes de traduction, en fonction de deux notions de performabilité ; la première, plus liée au texte, la deuxième, liée à la culture et au style de présentation spécifique de la compagnie.<sup>71</sup> Dans la première interprétation sont inclus les exigences de texte et de langue qui font que les énoncés seront faciles à prononcer. Le traducteur se retrouve donc face à des problèmes de dialecte, sociolecte, argot et à des différences de style et registre. Ce qui est important est que la langue des acteurs ait l'air spontanée, sans que les acteurs trébuchent sur les mots. Ainsi, Hamberg dit : « [...] the translated dialogue, 'must characterize the speaker and thus seem genuine; [...] an easy and natural dialogue is of paramount importance in a dramatic translation, otherwise the actors have to struggle with lines which sound unnatural and stilted'. »<sup>72</sup> La tension entre des énoncés dits artificiels ou naturalistes est comparable à la tension dans la traduction littéraire quand on parle de la fluidité d'un texte traduit.<sup>73</sup>

La musicalité fait partie de la caractéristique de prononçabilité. Pelletier, une traductrice de théâtre, explique que la musicalité d'une traduction est conditionnée par la musicalité de l'original et les traits distinctifs de la langue cible : « the translator must hear the characters, [...] give them speech that is harsh or smooth if it is harsh or smooth in the original – all of this, of course, within the limits of the second language. »<sup>74</sup> Mais, ce qui est peut-être encore plus signifiant est qu'elle subordonne

---

<sup>66</sup> Ibidem, 103-104.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Ibidem, 104.

<sup>69</sup> Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 90-91.

<sup>70</sup> Espasa, 50.

<sup>71</sup> Ibidem, 52.

<sup>72</sup> Lars Hamberg, 'Some practical considerations concerning dramatic translation' dans *Babel* 15.2 (1969) : 91-92. Cité dans Espasa, 53.

<sup>73</sup> Espasa, 53.

<sup>74</sup> Maryse Pelletier, 'Theatre and the music of language' dans *Mapping literature: The art and politics of translation*. Homel, David et Sherry Simon (éd.). (Montreal : Vehicule P, 1988) : 31. Cité dans Espasa, 54-55.

l'exactitude de la traduction à son impact théâtral : « What is important in the theatre is not the exactness of the words but the effect they create in the context in which they have been placed. »<sup>75</sup>

La deuxième interprétation se concentre sur les aspects socioculturels. Toutes les compagnies ont leur propre manière de s'entretenir avec les éléments culturels et les usages du pays, les signes corporels, l'ironie ou l'humour, la mimique et la gestuelle. Leur style de présentation peut reposer sur plusieurs caractéristiques : le son, le rythme, la manière de représenter des différences culturelles et aussi la vision théâtrale. Par exemple, si la compagnie tient à une vision naturaliste, cela a des conséquences pour les deux interprétations de performabilité : le traducteur se concentrera sur la vraisemblance psychologique des caractères qui doivent parler et se comporter d'une manière naturelle aux yeux des spectateurs de la culture cible. Mais, il est aussi bien possible qu'une compagnie adhère à une autre vision de théâtre qui met en avant les différences culturelles et qui est plus éducative. En tout cas : « Acting conventions and audience expectations are components in the making of performance that are as significant as conventions of the written text. »<sup>76</sup>

Pour le traducteur toutes les caractéristiques qui font partie d'un style de présentation de compagnie de théâtre ont de l'importance quand il veut recréer un effet spécifique, un rythme ou une caractérisation ; d'un côté, ces caractéristiques peuvent être dictées par l'original, mais de l'autre, comme nous venons de le voir, elles peuvent être dictées par les préférences de conventions théâtrales d'une certaine compagnie et culture. Le problème pour le traducteur apparaît quand les codes du théâtre d'une certaine société, qui sont déterminés culturellement, cessent d'avoir une signification fonctionnelle dans le théâtre de la langue cible.<sup>77</sup> Nous reparlerons plus de la question de différences culturelles dans la partie 8. D'après Pavis, la théâtralité ne se manifeste pas comme une essence inhérente d'un texte, mais comme un usage pragmatique des instruments de la scène, en sorte que les composants de la performance manifestent et fragmentent la linéarité du texte.<sup>78</sup> Vue cet usage pragmatique des instruments de la scène, la notion de performabilité dépend et varie selon l'idéologie et la présentation d'une compagnie ou du milieu culturel.<sup>79</sup> Dans la partie 5, nous aborderons la question de savoir qui dans une compagnie tient le pouvoir de décider ce qui est représentable.

#### 4. Fugacité principale

Dans les parties précédentes, nous avons parlé de la Représentation et du Texte, en majuscule, mais existent-ils ? Le processus de lire un texte ou de regarder une pièce est, dans un certain degré, toujours un sorte de malentendu ; « *misunderstanding which is the only way one can understand, because it implies transmission from someone else's realm of experience to our own.* ».<sup>80</sup> Il n'y a donc pas une seule lecture authentique ou une seule manière d'interpréter une représentation.<sup>81</sup> Ou comme l'exprime un proverbe italien connu : *Traduttore, traditore*. Traduire, c'est trahir. Dans un essai de reconstruire, le reconstruteur sera toujours présent avec les expériences de son passé et

---

<sup>75</sup> Pelletier, 32. Cité dans Espasa, 54-55.

<sup>76</sup> Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 92.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Pavis, *Dictionnaire de théâtre*, 471. Cité dans Espasa, 52.

<sup>79</sup> Espasa, 52.

<sup>80</sup> Shaked, 8.

<sup>81</sup> Nagy, 152.



ses préférences inconscientes. Tout le monde traduit les messages d'œuvres d'art en fonction de ses propres expériences, préjugés et désirs. Traduire est donc toujours un acte subjectif.

Il y a un rapport dynamique entre l'œuvre et la personne, sur un niveau conscient aussi bien qu'inconscient, donc de nouvelles significations sont toujours possibles.<sup>82</sup> Les représentations seront, par la suite, aussi différentes à chaque fois, puisqu'elles sont faites par des personnes ; metteur en scène et acteurs : « [...] one has to keep in mind that any stage performance is an interpretation of the text, as any translation is an interpretation of the original. »<sup>83</sup> Et même la réception de la pièce par le public sera toujours différente, car eux aussi, ils emportent avec eux leurs précédentes expériences, attentes et éducation culturelle. Comme le résume Zuber :

« The disadvantage of a theatre performance is its ephemerality and its being subject to changes according to audience reaction, acting performance, physical environment, and other factors. Whereas the published drama text remains irrevocable and permanent, each theatre performance based on this text is different and unique. »<sup>84</sup>

Qu'il y ait toujours plusieurs interprétations possibles, n'a pas comme conséquence que toutes les interprétations sont jugées de la même façon. Dans la plupart des cas, les critiques cherchent à établir une lecture 'préférée' ; « [...] ways of decoding that reinforce certain assumptions about the nature and meaning of artistic works. »<sup>85</sup> Donc, même si le texte en soi ne change pas, les traductions, la mise en scène et les représentations seront toujours différentes et uniques.<sup>86</sup>

## 5. Travail d'équipe

Dans les précédentes parties, sans mettre le focus sur elles, nous avons déjà parlé d'autres personnes concernées dans la représentation de théâtre : le metteur en scène, les acteurs, le public. Afin de pouvoir conceptualiser l'acte de traduction théâtrale, il faut consulter le traducteur, le metteur en scène et l'acteur ; il faut incorporer leur contribution et intégrer l'acte de traduction dans une compréhension de traduction beaucoup plus large du texte dramatique, la mise en scène. Traduire pour le théâtre ne s'arrête pas à une traduction linguistique.<sup>87</sup> Cette partie se concentre donc sur tous les parties incluses dans la transformation du texte source à la mise en scène du texte cible, de l'écrivain du texte original jusqu'au spectateur de la langue cible.

Pour comprendre qui fait quoi et qui a quelle importance dans quelle étape, nous reconstruirons les transformations du texte dramatique. Le texte dramatique est d'abord écrit, puis traduit, analysé dramatiquement, représenté et reçu par les spectateurs et peut-être encore révisé et re-représenté. Pavis présente des étapes de concrétisations qui vont de T<sub>0</sub> à T<sub>4</sub>. T<sub>0</sub> est le premier texte, le texte original de l'auteur, donc uniquement le résultat des choix et formulations de l'auteur. Le texte est seulement lisible dans sa propre situation d'énonciation, en relation avec la culture environnante.<sup>88</sup>

---

<sup>82</sup> Richard Fotheringham, 'The last translation: stage to audience', *Page to stage. Theatre as translation*. Zuber-Skerritt, Ortrun (éd.). (Amsterdam : Rodopi, 1984) : 31.

<sup>83</sup> Zuber, 'Translation science and drama translation', 11.

<sup>84</sup> Zuber, 'Introduction', 1.

<sup>85</sup> Fotheringham, 31.

<sup>86</sup> Zuber, 'Translation science and drama translation', 9.

<sup>87</sup> Pavis, 'Problems of translation for the stage', 25.

<sup>88</sup> Ibidem, 27.

Il y a des écrivains, comme Pirandello, qui sont convaincus du rôle prééminent de l'écrivain dans la création de théâtre. Pirandello, par exemple, raisonna que les illustrateurs de livre, acteurs et traducteurs partagent une difficulté commune qui est inhérente à leur travail ; « All three, in his view, falsify the original text, they reinterpret and in so doing rewrite it, recreate it. He condemns this as a distortion, but accepts that there is no alternative to this paradox. »<sup>89</sup> Pirandello commence son explication en attaquant ce qu'il perçoit comme déformations de l'original, mais il termine avec la suggestion qu'il faut avoir carte blanche dans l'interprétation créative afin de pouvoir faire évaluer une œuvre.<sup>90</sup>

Ensuite, la traduction écrite dépend de deux choses : la situation d'énonciation initiale, virtuelle de T<sub>0</sub> et le public futur de T<sub>3</sub> et T<sub>4</sub>. La première contribution du traducteur est l'analyse avant de faire une traduction : étape T<sub>1</sub>. Dans cette phase le traducteur est dans la position d'un lecteur et dramaturge : « s/he makes choices from among the potential and possible indications in the text-to-be-translated. »<sup>91</sup> En étant dramaturge, le traducteur doit tout d'abord effectuer une traduction dite 'macrotextuelle', une analyse dramatique de la fiction transposée par le texte.<sup>92</sup> Cet aspect dramatique est très important, puisque : « A playable theatre translation is the product, not of linguistic, but rather of a dramaturgical act [...]. », comme Mounin l'explique.<sup>93</sup>

Ensuite, dans l'étape T<sub>2</sub>, le traducteur doit incorporer, à côté de sa lecture dramatique, une lecture cohérente de l'intrigue et les indications spatio-temporelles dans le texte, de même que la transmission des indications de mise en scène. Il peut choisir de le faire par une traduction linguistique ou en le représentant par les éléments extralinguistiques de la mise en scène.<sup>94</sup> À la fin de cette étape, il y a donc un texte concrétisé qui est lisible pour le lecteur et qui est disponible pour une concrétisation en scène.<sup>95</sup> Ainsi, nous sommes arrivés à la prochaine étape : T<sub>3</sub>, la concrétisation par l'énonciation en scène.<sup>96</sup> T<sub>3</sub> est une sorte de test, pour voir comment les spectateurs réagissent et ainsi savoir si le texte est acceptable ou pas.

L'étape de T<sub>3</sub> n'est, normalement, plus faite par le traducteur, mais par le metteur en scène. Déjà dans l'analyse dramatique T<sub>1</sub> et la création de la première traduction T<sub>2</sub>, le traducteur a entretenu un contact avec le metteur en scène. Kleijn, un traducteur de théâtre néerlandais, dit que la traduction dépend du metteur en scène, car la pièce en soi n'est qu'une moitié de produit, une base. Comme exemple Kleijn cite que parfois les metteurs en scène veulent réduire le texte, donc ils demandent au traducteur de ne pas traduire les intrigues secondaires.<sup>97</sup> Ici, nous voyons bien que le traducteur ne se retrouve pas seul devant son bureau à prendre toutes les décisions, mais que traduire est un processus créatif en collaboration avec, au moins, une autre personne : « Translation of drama is a

---

<sup>89</sup> Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 93.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Pavis, 'Problems of translation for the stage', 27.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Georges Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*. (Paris : s.e., 1963) : 14. Cité dans Pavis, 'Problems of translation for the stage' : 28.

<sup>94</sup> Pavis, 'Problems of translation for the stage', 28.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Tom Kleijn, 'Toneel vertalen', Lecture dans le cadre des Cours intensifs du Master de Traduction Littéraire de l'ELV. Utrecht: 12-04-2011.

creative performance of the original script in collaboration with its textual directors. »<sup>98</sup> Mais, si l'écrivain du texte original est encore en vie, la situation idéale sera de l'inclure dans le processus de création : « Although not always easy, in the case of living authors the ideal situation often entails collaboration between writer, translator and director. »<sup>99</sup>

Jusqu'à ici, nous avons vu les parties qui collaborent avec le traducteur dans le processus de la préparation (T<sub>1</sub>) et de la création d'une traduction (T<sub>2</sub>). Ensuite, l'intermédiaire clé dans l'étape T<sub>3</sub> est l'acteur. Le traducteur peut donc collaborer avec le metteur en scène et l'auteur dans les phases préliminaires aux répétitions pour discuter de la stratégie, mais il peut bien avoir encore une autre valeur ajoutée en tant que médiateur entre texte et acteurs pendant les répétitions :

In any case the translator can only act as mediator and, ideally, he would be present at rehearsals and participate in the discussions and work on transferring the written translation on to the stage, because he alone has the most comprehensive awareness of the original and is uniquely qualified to advise on how to change and adapt the text or the stage directions, so that the dramatist's intention may always be maintained.<sup>100</sup>

Pendant ce processus, le traducteur pourrait éventuellement aussi adapter sa première version aux volontés des acteurs, ou justement parce qu'il se rend compte que quelque chose ne se transforme pas comme il veut en scène. La présence du traducteur à la première lecture en particulier est très utile, car les acteurs peuvent lui poser des questions sur les motivations de leurs personnages.<sup>101</sup>

Segre développe plus en détail l'implication des acteurs dans la réception de la traduction. Pour commencer, il explique que dans le théâtre l'action est nécessairement transmise par des personnages : « The theatrical character is the person who sets in motion successive moments of the action on the basis of motivations, be they immediate or remote. »<sup>102</sup> Un personnage est une entité entière, constituée de contresignes différents. Ces contrapositions sont pour la plupart réalisées par la juxtaposition physique des acteurs en scène.<sup>103</sup> Une grande différence entre une œuvre narrative et le théâtre est donc que tout ce qu'on sait d'un personnage, en théâtre, est matérialisé *in praesentia*, et non pas seulement *in absentia*.<sup>104</sup> Autrement dit par Segre :

[...] it can be stated that in the text a nearly total centrality of the characters is brought about, for it is they who act as vehicles of motivations, who bring into being contrasts and alliances, who trigger off events. The fiction of the stage does no more than accentuate, with its 'realistic effects', a foregone conclusion already arrived at contemporaneously with the invention of the plot; a fact, thus, which considerably reduces, at least in theatrical texts where the verbal element is dominant, the weight (or the freedom) that can be accorded to a mise-en-scène when it comes to determining what values are in a play.<sup>105</sup>

---

<sup>98</sup> Kate Cameron, 'Performing voices: Translation and Hélène Cixous' dans *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. (Upton, Carole-Anne (réd.). Manchester: St. Jerome, 2000) : 101.

<sup>99</sup> Anderman, 95.

<sup>100</sup> Zuber, 'Translation science and drama translation', 9.

<sup>101</sup> Kleijn.

<sup>102</sup> Segre, 98.

<sup>103</sup> Ibidem, 98-99.

<sup>104</sup> Ibidem, 98.

<sup>105</sup> Ibidem, 99.

Ensuite, directement lié à T<sub>3</sub> se trouve T<sub>4</sub>, la dernière étape, que Pavis appelle « [...] the *recipient concretization* or the *recipient enunciation*. »<sup>106</sup>. Enfin, la traduction arrive au spectateur, son point final. Selon Pavis, la traduction de théâtre est donc simultanément une analyse dramatique (T<sub>1</sub> et T<sub>2</sub>), une mise en scène et un message aux spectateurs, bien que tous soient inconscients les uns des autres.<sup>107</sup> Traduire pour le théâtre n'est donc pas seulement une traduction linguistique ; « [...] a real *translation* takes place on the level of the *mise en scène* as a whole. »<sup>108</sup> Pavis dit que la traduction en général et la traduction de théâtre en spécifique ont changé de paradigmes : « it can no longer be assimilated to a mechanism of *production* of semantic equivalence copied mechanically from the source text. It is rather to be conceived of as an *appropriation* of one text by another. »<sup>109</sup> Cet aspect d'appropriation nous mène à penser que le traducteur peut se permettre plus de libertés, mais il faut surtout le comprendre comme une autre attitude face au texte source ; le traducteur ne dispose pas que des possibilités linguistiques, il peut aussi utiliser des solutions extralinguistiques, comme des indications dans la didascalie, par exemple pour expliquer des différences culturelles.

### Rapport de forces

Comme nous l'avons constaté, il y a des rapports de forces dans le monde du théâtre. Ce qui est représentable ou pas est une notion subjective, donc celui qui a le droit de décider ce qui va être représenté est celui qui a le plus de pouvoir. Dans la partie précédente nous avons pu constater que le traducteur n'est pas celui qui peut tout décider ; il travaille souvent conjointement avec d'autres personnes. Mais, le fait d'être dépendant de quelqu'un d'autre a une conséquence négative pour le statut de traducteur, car « The central fact about collaborative translation is that only rarely is it between equals. »<sup>110</sup> Cependant, Kleijn dit que le traducteur a quand même le droit de dire 'non' s'il reçoit une demande de traduction et de cette façon peut exercer un peu de pouvoir. Par exemple, il n'acceptera pas des traductions dans lesquelles le metteur en scène lui demandera de trop changer le texte original.<sup>111</sup>

En général, nous pourrions dire que plus il y a de maillons dans la chaîne de communication théâtrale, plus le traducteur et la traduction seront subordonnés par le reste des personnes et par les autres facteurs de productions impliqués dans la mise en scène. Ce raisonnement montre l'influence du statut et du prestige social dans la question de performabilité : « the more visibility is granted to a well-known playwright, the more invisible the figure of the translator remains. »<sup>112</sup> Selon Bassnett, Pavis insiste aussi sur cette relation hiérarchique, puisqu'il souligne que la 'vraie' traduction démarre au niveau de la *mise en scène*, ce qui veut dire que le texte théâtral reste une entité incomplète.<sup>113</sup>

Bassnett cherche l'explication de l'infériorité du traducteur ailleurs, mais affirme que : « Translation is, and always has been, a question of power relationships, and the translator has all too often been placed in a position of economic, aesthetic and intellectual inferiority. »<sup>114</sup> Elle cherche

<sup>106</sup> Pavis, 'Problems of translation for the stage', 29.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> Ibidem, 41.

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> Burton Raffel, *The art of translating poetry*. (Pennsylvania university Park: Pennsylvania State U.P., 1988) : 129. Cité dans Espasa, 58.

<sup>111</sup> Kleijn.

<sup>112</sup> Espasa, 58.

<sup>113</sup> Bassnett, 'Translating for the theatre', 100-101.

<sup>114</sup> Ibidem, 101.

l'explication dans des raisons économiques ; ce qui est important dans le marché de théâtre est la taille du public et le prix qu'il veut payer pour les billets, et non pas l'éthique de la traduction. La conséquence est que : « In such a climate, ethical considerations are diminished ; texts are cut, reshaped, adapted, rewritten and yet still described as 'translations'. » Ce mélange des raisons économiques et l'histoire du théâtre est en particulier très fort pour la langue anglaise : « It is principally among English language translators, directors and impresarios that we find the use of the notion of 'performability' as a criterion essential to the translation process. » Cependant, le terme 'performabilité' n'est pas univoque et il est souvent utilisé pour décrire l'indescriptible ; le texte gestuel qui se trouve soi-disant caché dans le texte écrit.<sup>115</sup>

De plus, l'objectif des salles de théâtre n'est pas toujours de créer la meilleure pièce possible ; les théâtres sont aussi, ou peut-être tout d'abord, des institutions économiques. Bassnett explique la connexion entre la mise en scène et la politique financière des théâtres :

She argues that the concept of 'performability' has been used as a pretext so that the status of translation is considered inferior to that of theatrical writing. [...] For Bassnett, under tis alleged 'performability', there hide economic policies: the name of a well-known playwright can attract more people [...].<sup>116</sup>

Selon Bassnett, la séparation de la traduction et la mise en scène a donc une conséquence directe pour le prestige social du traducteur.

À part des motivations économiques, le statut du traducteur est aussi influencé par l'opinion des écrivains face à l'interprétation : « Performance, which means inevitably interpretation, interrupts the relationship between writer, text and reader, and imposes an additional dimension which many writers have found undesirable. »<sup>117</sup> Deux exemples: Pirandello qui voit les acteurs, illustrateurs et traducteurs comme traîtres de l'auteur, parce que pour lui, le texte appartient avant tout à l'auteur ; et Shaw inclut des directions de mise en scène tellement longues et précises pour qu'il puisse contrôler même l'apparence de ses acteurs. Ils demandent donc un haut degré de fidélité au traducteur, mais aussi au metteur en scène et aux acteurs, ce qui implique une relation verticale de maître-serviteur.<sup>118</sup> Dans le passé, la notion de performabilité était une excuse pour se permettre plus de libertés : « Bound in this servile relationship, one avenue of escape for translators was to invent the idea of 'performability' as an excuse to exercise greater liberties with the text than convention allowed. »<sup>119</sup> Finalement, Espasa propose de placer l'idéologie de théâtre et la négation de pouvoir au cœur de performabilité, et d'y relier les facteurs textuels et théâtraux, comme prononçabilité et jouabilité.<sup>120</sup>

Cameron met en avance une vision opposée. Selon elle : « A sense ownership of the written word is diffuse in theatre, and giving voice to others may literally mean letting the performers put the text into their own words through devising or improvisation. »<sup>121</sup> Cameron, comme beaucoup de

---

<sup>115</sup> Ibidem, 102.

<sup>116</sup> Ibidem, 101.

<sup>117</sup> Ibidem, 104.

<sup>118</sup> Ibidem, 104-105.

<sup>119</sup> Ibidem, 105.

<sup>120</sup> Espasa, 58.

<sup>121</sup> Cameron, 101.

personnes qui sont impliqués dans la pratique de mise en scène contemporaine, pense que la notion même de script est redondante, puisqu'elle donne la priorité « word over body, text over visual, written over spoken. »<sup>122</sup> Elle représente un côté féminin dans le théâtre, jusqu'à maintenant surtout dominé par la tradition masculine du mot écrit. Cette féminité est une voix émancipée qui donne plus d'importance à la voix et à la chanson ; « the idea is that speech is closer to the unconscious than writing and in theatre creates a liberating force within a political agenda. »<sup>123</sup> La conséquence pour le traducteur est qu'il lui est attribué un rôle supplémentaire, il n'est pas que médiateur du texte source, mais aussi de l'agenda politique derrière le texte.<sup>124</sup>

## 6. Public

Dans la partie précédente, nous avons déjà brièvement vu que les attentes des spectateurs forment un élément très important dans le travail de la mise en scène. L'objectif d'un metteur en scène est toujours de produire un certain effet qu'il retrouve dans la réaction du public. Dans cette partie nous examinerons plus en détail cet élément de public et de réception pour voir les effets qu'il a sur le traducteur et sur la représentation en général.

Le metteur en scène a beaucoup d'instruments à sa disposition pour la mise en scène. Il a non seulement la dimension textuelle pour faire passer le message, mais aussi la dimension de mise en scène qui peut contenir tout le spectre gestuel, le décor et autres moyens visuels, et des effets sonores. Selon Shaked, tous les aspects théâtraux sont engagés pour servir comme intermédiaire entre deux mondes différents, la scène et le public :

The theatrical effects used by the director, from the sets and costumes, through the music and the lighting, to the establishment of a semiotics and stage behaviour for the actors, are all intermediaries between the different worlds which meet during the play. The director seeks to formulate that dialogue between reception and translation which takes place between the stage and the audience, so as to convey the message adequately.<sup>125</sup>

La raison pour laquelle le metteur en scène s'applique à représenter une pièce d'une telle ou telle manière est pour passer le message de la pièce de façon adéquate. Cependant, penser que tout le monde interprète une pièce de la même façon est un peu naïf ; le Message avec un grande M n'existe pas. Dans les explications de Fotheringham :

[...] the idea that all audiences understand a play in the same or acceptably similar ways is a myth of social consensus and a homogeneous society, [he] suggests that the language of performance includes the physical and social conditions in which it takes place, and that audiences 'ideologically translate' plays according to their own world views, decoding meanings often quite different from those encoded by the playwright and production team.<sup>126</sup>

Le metteur en scène qui essaie de passer un certain message 'fixe' se retrouve donc face à un travail quasi-impossible, car la manière dont les spectateurs interprètent le message dépend de multitude

---

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Gershon Shaked, 'The play: gateway to cultural dialogue'. Traduction Jeffrey Green. *The play out of context. Transferring plays from culture to culture*. Scolnicov, Hanna et Peter Holland (éd.).(Cambridge: Cambridge UP, 1989) : 7-8.

<sup>126</sup> Fotheringham, 29.

de facteurs différents et ils traduisent la pièce idéologiquement conformément à la réception de leur monde personnel. Sans le vouloir, le metteur en scène et les acteurs peuvent donc échouer à passer leur message au public. Ce qui n'est pas grave, car ce phénomène est un aspect qui est à la base de théâtre : « [...] the essence of theatrical communication is the performance by actors in front of an audience with both groups actively creating meaning. »<sup>127</sup> Cette activité de création de signification est une activité subjective; personne n'a les mêmes impressions visuelles et auditives : « To borrow from semiology again, we decode messages according to individual but culturally based codes and conventions. »<sup>128</sup> Fotheringham souligne que dans le passage de l'individu à la société, il ne faut pas oublier le nombre de sous-cultures auxquelles on appartient. Selon lui, le challenge du théâtre repose dans la possibilité de pouvoir représenter, en tant que compagnie de théâtre, une pièce dans un contexte où il est préalablement connu quel sous-groupe social sera présent.<sup>129</sup>

Pavis présente les conditions de réception de la traduction théâtrale. D'après lui, il y a deux facteurs qu'il faut prendre en considération : d'abord, la compétence herméneutique du public futur ; ensuite, la compétence du public futur dans les sphères rythmiques, psychologiques ou auditives. La compétence herméneutique insiste sur les conditions cibles de l'énoncé traduit, qui sont spécifiques dans le cas du public de théâtre, car il doit entendre le texte et comprendre ce qui mène le traducteur à prendre une certaine décision. Le traducteur doit imaginer un horizon particulier d'attentes de la part du public et en même temps se fier à leur compétence herméneutique et narrative.<sup>130</sup> Pour le traducteur, aussi bien que pour le metteur en scène, il est donc très utile de connaître le plus précis possible le public futur pour mieux pouvoir estimer sa compétence herméneutique et narrative.

La deuxième condition de réception est reliée à la compétence du public futur de reconnaître les particularités rythmiques, psychologiques ou auditives et de pouvoir les placer dans un contexte significatif. Souvent, l'équivalence, ou au moins la transposition, rythmique ou prosodique du texte source au texte traduit est traitée comme dispensable pour une 'bonne' traduction. Pourtant, il faut que les traducteurs prennent en compte la forme du message, en particulier son rythme et sa durée, puisqu'ils font partie de la signification d'un énoncé théâtral. Une pièce ne doit donc pas faire une concession aux critères comme 'jouable' et 'prononçable' si cela veut dire que la pièce sera beaucoup simplifiée. Selon Pavis, ce qui est plus important est la combinaison de la langue (qui pourrait être d'un rythme un peu provocant) et les gestes adéquats : « What is much more important than the simple criterion of the 'well-spoken' is the convincing adequation of speech and gesture, which we shall call later the *language-body*. »<sup>131</sup> L'ensemble des moments et variations gestuelles dans ce 'language-body' montre comment la traduction implique la transmission d'une culture et la culture est autant inscrite dans des mots que dans des gestes.<sup>132</sup>

Un dernier point d'attention en parlant de la réception d'une pièce par le public est mis en avant par Bowman. Il évoque la réception différente selon la langue utilisée dans la représentation : langue standard ou vernaculaire. Bowman utilise ses expériences de traducteur de pièces de théâtre

---

<sup>127</sup> Ibidem, 30.

<sup>128</sup> Ibidem, 35.

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> Pavis, 'Problems of translation for the stage', 29.

<sup>131</sup> Ibidem, 30.

<sup>132</sup> Ibidem, 42.

québécoises (dialecte français) en écosse pour illustrer ce qu'il veut dire : « It seems to be widely assumed that an audience must willingly suspend its disbelief to understand that a Quebec play in Scots is a Quebec play [...] »<sup>133</sup>. La conséquence pour beaucoup de personnes dans le public est qu'elles doivent d'abord mettre de côté quelques préjugés, bien que cela ne soit pas le cas quand la pièce est traduite dans une langue standard.<sup>134</sup> Bowman le clarifie avec un bel exemple :

Generally speaking, audiences in English-speaking countries readily accept the 'Russianness' of Chekhov's characters. The fact that this standard register is not even the language of all of Chekhov's characters poses no problem of believability for most audiences. Somehow this is how Russians would sound if they spoke English. It is the very rootlessness of the target language, the fact that it is not connected with a particular class, that seems to allow audiences to make this leap of their imagination.<sup>135</sup>

L'explication donnée est donc que la langue standard est neutre, déracinée, sans référence à une certaine classe ou groupe de personnes. Cependant, en scène, de telles théories ne sont pas à prendre à la lettre, car le monde représenté en scène est tellement différent que le public comprendra bien que la pièce se déroule dans un autre monde et/ou un autre temps. Le traducteur et le metteur en scène peuvent, par exemple, utiliser les noms des personnages, les situations représentées, des références spécifiques aux lieux, magasins etc. pour indiquer où et quand la pièce se déroule.<sup>136</sup>

## 7. Stratégies de traduction

Bassnett dit que, durant des années, les traducteurs ont appliqué des stratégies différentes, mais qu'il est possible de distinguer quelques catégories de base : « One issue on which there seems to be general consensus of agreement is the fact that the theatre text is *time-bound* in a way that distinguishes it from prose or poetry. »<sup>137</sup> Avant une représentation, il y a donc toujours besoin de renouveler le texte, vu que la manière dont les gens parlent change continuellement. Ce problème de changement de rythme de phrasé, de syntaxe et d'expressions quotidiennes est typique pour les textes écrits en dialogue et le traducteur devrait être conscient de petits changements de registre, tonalité et style, car ils sont tous liés à un contexte explicite dans le système de la langue source et cible.<sup>138</sup>

Dans son article 'Ways through the labyrinth : strategies and methods for translating theatre texts', Bassnett présente **cinq stratégies de traduction** :

### 1. Traiter le texte théâtral comme un œuvre littéraire

Cette stratégie ne permet pas d'avoir des éléments paralinguistiques et implique souvent une notion de fidélité à l'original.<sup>139</sup>

---

<sup>133</sup> Martin Bowman, 'Scottish horses and Montreal trains. The translation of vernacular to vernacular' dans *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Réd. Upton, Carole-Anne. (Manchester : St. Jerome, 2000) : 28.

<sup>134</sup> Ibidem.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem, 28-29.

<sup>137</sup> Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 89.

<sup>138</sup> Ibidem, 90.

<sup>139</sup> Ibidem.



## 2. Utiliser le contexte culturel de la langue source comme un texte cadre

Dans ce type de traduction, le metteur en scène utilise les images stéréotypées de la culture source pour créer un cadre comique. Le résultat de cette stratégie est qu'elle provoque une modification idéologique, puisque la pièce ne se concentre plus sur son thème d'origine, mais sur les particularités de la culture source.<sup>140</sup>

## 3. Traduire 'performabilité'

Dans un article que Bassnett écrit plus tard elle rejette l'idée de performabilité comme concept, mais ici elle explique la stratégie en disant qu'elle paraît impliquer un essai dans la langue cible de créer des rythmes de paroles coulants et de cette manière de créer des répliques fidèles à la réalité, que les acteurs de la langue cible arrivent à prononcer sans trop de difficultés.<sup>141</sup>

## 4. Créer du drame en vers utilisant des formes alternatives

Cette stratégie se concentre sur la forme des vers.<sup>142</sup> Dans le cas des pièces de théâtre datées, souvent en vers latin, il y a deux catégories de traductions : premièrement, les pièces qui se déplacent exprès dans le temps d'antan et qui choisissent de respecter la forme de vers ; deuxièmement, les pièces qui modernisent les dialogues pour donner un sentiment naturel et moderne. Bassnett estime que le processus de traduction dans les deux cas est dominé par des considérations idéologiques.<sup>143</sup>

## 5. Traduction coopérative

Cette stratégie de collaboration inclut au moins deux personnes dans la création du texte cible : soit deux locuteurs natifs, dont un de la langue source et un de la langue cible ; soit quelqu'un qui a de bonnes connaissances de la langue source et qui travaille avec le metteur en scène et/ou les acteurs qui vont représenter la pièce. Le traducteur devient la personne qui produit le scénario de base à partir duquel la compagnie travaille. Grâce à cette inclusion du niveau de mise en scène dans le processus de traduction, les problèmes liés à la représentation d'un texte vont aussi être traités : le problème de différentes conventions des cultures des deux langues et les problèmes des styles de représentations divergents.<sup>144</sup> De toutes les stratégies, celle de la coopération a probablement les meilleurs résultats.

Dans la première partie, nous avons déjà séparé la première stratégie du reste, puisqu'elle semble surtout utiliser pour la lecture et non pour la mise en scène. Les stratégies deux et quatre sont des cas assez spécifiques, donc dans la suite de cette partie, nous parlerons surtout des stratégies trois et cinq, qui se chevauchent partiellement, car les gens qui s'occupent de la mise en scène dans la stratégie cinq, vont bien faire attention à la performabilité de la pièce.

Continuons à examiner de plus près ce que la traduction de théâtre implique. En général, vu que la pièce doit être compréhensible pour le public cible, il y a plus de **libertés permises dans le processus de traduction**. Nagy, un écrivain de théâtre hongrois, collabora à la transmission d'une de ses pièces

---

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Ibidem, 90-91.

<sup>142</sup> Ibidem, 91.

<sup>143</sup> Bassnett, 'Translating for the theatre', 108-109

<sup>144</sup> Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 91.

en anglais. Il se range à l'avis que la relocation d'une langue implique la fragmentation de la pièce entière.<sup>145</sup> Sa théorie part de trois axiomes :

1. « Theatre is a **language**, and everything performed on stage should be translated into it. » [...] This language is the condition of communication with the audience and this communication is necessarily non-verbal in its essence.
2. « Time is always **suspended** on stage. » In the over-arching present everything will be necessarily contemporized. Understanding is always contemporary [...]. Our presence transforms everything into the time of our reception.
3. « Every understanding is **misunderstanding**, when talking about art. » There is no 'authentic' performance or interpretation [...].<sup>146</sup>

Dès le début, il comprit que : « The translation turned into interpretation, as the translator, in close collaboration with the author (myself) understood that the set of (Hungarian) theatrical traditions can be neither altered nor translated but only substituted by the traditions of another one [...]. »<sup>147</sup> Le processus d'adaptation montrait beaucoup d'aspects de l'interprétation théâtrale ; la langue était réduite à un moyen de communication et les actions devenaient plus 'causantes' ; les références culturelles et historiques, explicites et cachées, devaient être expliquées ou supprimées en scène.<sup>148</sup> Ainsi, le produit final ressemblait, selon Nagy à : « [...] a version of my own original drama, that I could easily have imagined re-translating from English and adapting for the Hungarian stage – starting the process anew, understanding the seducer's paradox that in order to remain faithful, one needs to be unfaithful. »<sup>149</sup> Pour ne pas perdre l'essence d'une pièce, il faut donc remplacer les paradoxes de l'original qui sont incompréhensibles pour le public futur par des paradoxes qui font partie de la culture cible.<sup>150</sup> Le traducteur peut donc se permettre plein de libertés, car en scène il n'y a pas de possibilités d'expliquer autrement qu'à travers le texte récité'.

Tout le monde n'est pas d'accord avec ce que dit Nagy. Bassnett, par exemple, aborde la question de fidélité sous un autre angle, elle subdivise les tâches du traducteur et du metteur en scène :

Moreover, whilst the principal problems facing a director and performers involves the transposing of the verbal into the physical, the principal problems facing the translator involve close engagement with the text on page and the need to find solutions for a series of problems that are primarily linguistic ones – differences in register involving age, gender, social position, etc., deictic units, consistency in monologues and many more.<sup>151</sup>

Elle met les notions linguistiques en avant et recule la notion de performabilité. Selon elle, la solution satisfaisante des difficultés textuelles résultera dans la création d'un texte cible qui, ensuite, pourrait

---

<sup>145</sup> Andrés Nagy, 'A Samovar is a Samovar is a Samovar. Hopes and failures of the author as the object and subject of translation' dans *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Réd. Upton, Carole-Anne. (Manchester: St. Jerome, 2000) : 151.

<sup>146</sup> Ibidem, 152.

<sup>147</sup> Ibidem, 157.

<sup>148</sup> Ibidem.

<sup>149</sup> Ibidem, 158.

<sup>150</sup> Ibidem.

<sup>151</sup> Bassnett, 'Translating for the theatre', 110-111.

être exposé à la lecture de pré-représentation par ceux qui représenteront la pièce.<sup>152</sup> La version de pré-représentation faite par le traducteur est donc, idéalement, assez fidèle au texte source.

Pour concrétiser les notions linguistiques, Bassnett développe l'idée des unités déictiques. L'idée du départ est que le dialogue dramatique est adapté à une situation qui est jouée par au minimum deux personnes, ici et maintenant ; si on veut bien les interpréter, on a besoin de la situation d'utilisation concrète. Dans les propos de Bassnett : « [...] what lies at the origin of dramatic discourse is the *deixis*. »<sup>153</sup> Selon Serpieri, l'index verbal est l'unité sémiotique de base pour la représentation dramatique. Cet index verbal peut servir au traducteur comme élément clé dans la multiplicité de codes, car une modification radicale du système déictique changera certainement le dynamisme du texte dans plein de manières inattendues.<sup>154</sup>

Pour Bassnett ce constat ouvre la porte à déchiffrer la langue gestuelle d'un texte :

It now seems to me that if indeed there is a gestural language in a text, then there is a way of deciphering it and therefore of translating it, and so far one of the most hopeful lines of enquiry seems to be that of the deictic units. Since these units determine the interaction between the characters on stage they also determine characterization and, ultimately, feed into the other codes of performance.<sup>155</sup>

La stratégie de la coopération entre deux locuteurs natifs est une bonne manière de s'attaquer au problème, vu que les deux locuteurs natifs ont intuitivement un sens de déictique dans une scène donnée.<sup>156</sup> À la fin, Bassnett explique qu'il est trop simpliste de penser qu'une reproduction fidèle des unités déictiques dans le texte source est la réponse à tous les problèmes dans la traduction de la langue théâtrale écrite. Il faut surtout bien comprendre que l'élément crucial des unités déictiques est leur fonction dans le texte.<sup>157</sup>

Anderman parle d'autres conditions linguistiques, comme le dialecte, le style et le registre, qui entraînent d'adaptations sur des niveaux différents.<sup>158</sup> Si la pièce est écrite en dialecte, le traducteur se retrouve devant le problème de sa transposition ; y a-t-il un dialecte dans la langue cible qu'il peut appliquer ? Ou, faut-il trouver une autre solution, comme souligner la différence entre le langage urbain versus rural, régional versus standard ou historique versus une variété contemporaine ?<sup>159</sup> De plus, s'il existe un dialecte dans la langue cible, ceci peut constituer une bonne opportunité pour le transfert des sociolectes.

D'autres adaptations concernent l'argot, les insultes et les petits mots d'amour, puisqu'ils ne peuvent pas être traduits littéralement dans la plupart des cas, car : « Although taboo words are likely to be universal, the time and place of their use may vary from language to language. »<sup>160</sup> Ensuite, le traducteur doit être conscient des allusions d'actualité, parce que même si le traducteur trouve des

---

<sup>152</sup> Ibidem.

<sup>153</sup> Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 94.

<sup>154</sup> Alessandro Serpieri, 'Ipotesi teorica de segmentazione del testo teatrale' dans *Strumenti critici* 32-33 (1977). Cité dans Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 95

<sup>155</sup> Bassnett, 'Ways through the labyrinth', 98.

<sup>156</sup> Ibidem.

<sup>157</sup> Ibidem, 101.

<sup>158</sup> Anderman, 92.

<sup>159</sup> Ibidem, 92-93.

<sup>160</sup> Ibidem, 93.

remplacements, ceux-ci doivent aussi correspondre aux caractéristiques de l'œuvre, son cadre, sa période et sa tonalité. Enfin, la forme dans laquelle un texte est écrit peut être important pour la traduction, par exemple si une pièce est écrite en vers.<sup>161</sup> Tout bien considéré, le traducteur se retrouve face à une multitude de problèmes pour lesquels il doit chercher une solution adéquate, en ligne avec l'objectif de la traduction.

Le danger inhérent à toutes ces adaptations est qu'elles peuvent modifier des points caractéristiques de la pièce d'origine.<sup>162</sup> Selon Zatlin : « Being true to the original playwright while at the same time allowing the target audience full enjoyment of a dramatic work may in fact be the most difficult problem facing the translator of drama for the stage. »<sup>163</sup> Mais la pratique de théâtre est au moins aussi importante : une pièce qui est moins fidèle, mais qui plaît au public est souvent plus désirable qu'une pièce qui est traduite de manière fidèle, mais qui déplaît le public. De plus, il est très difficile de faire une distinction absolue entre traduction et adaptation.<sup>164</sup>

Le traducteur Bowman, en parlant de stratégies de traduction, formule bien cette tension entre traduction et adaptation. Il dit que : « Certain obvious features of the original work are retained although even here adjustments may be required. »<sup>165</sup> Ensuite, il parle des éléments qu'il trouve importants dans la traduction d'une pièce de théâtre et comment il faut les traduire. D'abord, il indique presque toujours l'arrière-plan de la pièce ; il retient les noms géographiques, même les inconnus, pour situer la pièce dans son décor naturel. Les références culturelles plus spécifiques peuvent être expliquées en ajoutant de l'information.<sup>166</sup> Ensuite, Bowman respecte aussi les noms des personnages, puisqu'ils ont le même effet de distanciation.<sup>167</sup> Ainsi de suite, les éléments culturels spécifiques peuvent être gardés pour montrer la culture source, bien que le public puisse les reconnaître comme étrangères et ainsi ne pas les comprendre complètement, son incompréhension n'a pas besoin d'être problématique.<sup>168</sup>

Selon Bowman, les expressions idiomatiques posent une autre question, liée à la notion de traductibilité ; « Not only can idiomatic expressions not be translated literally, but also they cannot always be replaced by an idiomatic expression at precisely the same moment in the text. »<sup>169</sup> Le traducteur devra donc essayer de développer un sentiment de l'usage des expressions par l'écrivain pour pouvoir les appliquer à des moments adéquats dans le texte cible.<sup>170</sup> Bowman aborde encore un autre problème intéressant, mais difficile : le lexico double. Il rencontre le problème dans la langue anglaise, parce que dans son histoire elle a connu plusieurs invasions et les envahisseurs ont amené leurs langues germaniques et romanes. Les deux ont laissé des traces : les anglais utilisent le vocabulaire anglo-saxon pour tous les jours et le vocabulaire latin pour les affaires plus sérieuses.<sup>171</sup> Il

---

<sup>161</sup> Ibidem.

<sup>162</sup> Ibidem, 95.

<sup>163</sup> Zatlin, 2005. Cité dans Anderman, 95.

<sup>164</sup> Bowman, 28.

<sup>165</sup> Ibidem, 29-30.

<sup>166</sup> Ibidem.

<sup>167</sup> Ibidem, 30.

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> Ibidem, 31.

<sup>170</sup> Ibidem.

<sup>171</sup> Ibidem, 32.

est vraisemblable de rencontrer de pareils problèmes dans la langue néerlandaise, puisque les Pays-Bas connaissent aussi une histoire riche d'invasions et de collaborations.

Un autre élément important qui détermine la stratégie de traduction est la notion de temps : « There are other practical aspects of theatre production which may influence the treatment a translation receives in its transposition to the stage, all regarding time, such as the overall performance time and the relative length of monologues, which may lead to omissions [...]»<sup>172</sup> Bassnett souligna que les attentes concernant la durée de la représentation diffèrent de culture à culture et ont nécessairement un effet sur les stratégies de traduction. »<sup>173</sup> Selon Shaked, le processus de traduction devient de plus en plus complexe en nous déplaçant plus loin dans le temps et l'espace.<sup>174</sup> Le problème pour le traducteur n'est pas qu'il doit traduire d'éléments variés d'un système sémiotique, mais qu'il doit traduire l'emplacement de chaque élément dans la structure totale.<sup>175</sup>

Pour finir cette partie, nous parlerons des quelques **considérations et stratégies concrètes** offertes par le traducteur Tom Kleijn. Selon lui, il faut traduire le plus littéralement possible, car il y a beaucoup plus de moyens de communication en scène. Le traducteur doit faire attention à son inventivité, car il vaut mieux traduire le plus court et clair possible. La traduction de théâtre est un travail aussi méticuleux que la traduction de poésie. De plus, le traducteur doit être très attentif aux mots qui fonctionnent comme leitmotiv ; des mots que l'écrivain répète souvent, tout comme les autres moyens de style qui fonctionnent comme aide à la compréhension pour le spectateur.<sup>176</sup> Ensuite, Kleijn souligne l'importance de l'accentuation, de l'intonation et du rythme du texte.<sup>177</sup> En résumé, il s'agit de la musicalité du texte, comme exprimé par Cameron : « Particularly pertinent to translators of theatre, the ear rather than the eye will be chiefly attentive to the musicality of language, to the oral and the aural. The translator must attune ears and mouths to the qualities and differences in the original language and their own tongue. »<sup>178</sup>

Le langage dans le théâtre est de la langue parlée construite, et non jamais de langue parlée 'normale'. Le traducteur doit donc aussi opter pour un certain caractère artificiel, ce qu'il peut retrouver dans la musicalité de l'originel. Si un texte est écrit au XVIII ou XIXe siècle, Kleijn supprime beaucoup de formules de politesse pour en faire un texte avec un niveau de conversation moderne. Des phrases courtes peuvent être conservées telles qu'elles étaient et n'ont pas besoin d'être transportées en Limbourgeois par exemple. Une stratégie pour éviter des détails non-informatifs est de neutraliser : 'du quartier A au quartier B' devient 'du centre à un quartier calme'. Ensuite, la langue d'un personnage est souvent choisie avec précision pour caractériser celui-ci. Une traduction assez littérale aidera ainsi le traducteur à relever les différences dans les personnages pour le public qui n'a pas toute de suite la possibilité de comparer le spectacle avec le texte d'origine.<sup>179</sup>

---

<sup>172</sup> Espasa, 55.

<sup>173</sup> Susan Bassnett, 'Still trapped in the labyrinth : Further reflections on translation and theatre', dans *Constructing cultures : Essays on literary translation*. Bassnett, Susan et André Lefevere (éd.).(Clevedon : Multilingual matters, 1998) : 106. Cité dans Espasa, 55.

<sup>174</sup> Shaked, 8.

<sup>175</sup> Ibidem, 12.

<sup>176</sup> Kleijn.

<sup>177</sup> Kleijn.

<sup>178</sup> Cameron, 109.

<sup>179</sup> Kleijn.

## 8. Culture

La culture joue un rôle important dans le processus de décision du traducteur. Le traducteur travaille à l'intersection des deux cultures. D'un côté il y a la culture source et de l'autre la culture cible, dont le traducteur fait partie. La traduction fait partie des deux cultures : celle de la langue source, comme celle de la langue cible, à supposer que la transmission inclut simultanément les dimensions sémantiques, rythmiques, auditives, connotatives et autres du texte source, qui sont adaptées à la langue et culture cible. De plus, le texte signifie seulement quelque chose dans sa situation d'énonciation.<sup>180</sup> Pour une traduction il faut donc être conscient des deux situations d'énonciation ; celle de l'original et de la traduction séparée, et celle du mélange des deux : « We can represent the source text's situation of enunciation as a part of the source culture. Once this text (in its translated form) is staged for the target audience and culture, it is itself surrounded by a situation of enunciation belonging to the target culture. »<sup>181</sup> La représentation finale est donc une transaction entre les situations d'énonciation de la langue source et cible ; elle jette un regard sur l'original, mais elle ne perd pas la situation cible de vue.<sup>182</sup> Autrement dit par Kruger : « [...] translation does not entail the search for the equivalence of two texts, but rather the appropriation of a source by a target text. »<sup>183</sup>

Quelle attitude doit avoir le traducteur envers la culture ? D'un point de vue théâtral, le besoin ou la volonté de plaire au public entraîne des décisions reliées à l'adaptation culturelle. Comme l'explique Nagy pour la traduction de Chekhov : « These references incorporated into the meaning of the play were obvious in its original socio-cultural context, so unconditionally clear for its contemporary audience, and yet empty or just ornamental for historical latecomers and outsiders like us. »<sup>184</sup> Le traducteur doit trouver un équilibre qui donne satisfaction au public et qui reste fidèle au texte source. Il surgit donc une tension entre naturalisation, pour amener la pièce vers les spectateurs, et transformation étrangère, pour amener le public vers la pièce originale. La stratégie choisie peut être appliquée en forme de stratégies textuelles ou stratégies audio-visuelles, qui sont interchangeables avec le texte écrit, comme le langage corporel, l'apparence physique, le décor, la musique et autres sons.<sup>185</sup> En choisissant de garder des allusions à la culture source, il y a le risque d'incompréhension ou de rejet de la part du public de la culture cible. De l'autre côté, si le traducteur rapproche le texte du public, il risque d'enlever des caractéristiques importantes du texte source.<sup>186</sup> Donc, souvent, la meilleure solution est un compromis entre les deux cultures : une traduction qui fonctionne comme sorte de guide en affrontant proximité aussi bien que distance.<sup>187</sup>

'Culture' est un terme mal défini et il est difficile de mettre le doigt sur où elle se trouve exactement : « Culture is so omnipresent that we no longer know where to start investigating it. »<sup>188</sup> Elle est non seulement intégrée dans le texte, mais aussi dans tous les aspects de la mise en scène :

---

<sup>180</sup> Pavis, 'Problems of translation for the stage', 25-26.

<sup>181</sup> Ibidem, 26.

<sup>182</sup> Ibidem.

<sup>183</sup> Loren Kruger, 'Translation (for) the theatre: The appropriation, mise en scène and reception of theatre texts', Ph.D thesis. (Université de Cornell, 1986) : 54. Cité dans Pavis, 27.

<sup>184</sup> Nagy, 156.

<sup>185</sup> Espasa, 51.

<sup>186</sup> Pavis, 'Problems of translation for the stage', 37.

<sup>187</sup> Ibidem, 38.

<sup>188</sup> Ibidem, 41-42.

The set of gestural moments and variations in the *language-body* show how the translation involves the transfer of a culture, which is inscribed as much in words as in gestures. [...] The phenomenon of intergestural and intercultural translation brings to mind the fact that culture intervenes at every level of social life, and in all the nooks and crannies of the text.<sup>189</sup>

Pour mieux comprendre la tâche de théâtre, Shaked compare le théâtre à un documentaire informatif :

We are all exposed to the ceremonies of foreign cultures and societies, although those ceremonies have little meaning for us. [...] Art takes over where documentary can no longer assist us, for only the art of the theatre, through its experience in translation on the stage, can bring the distant near and reduce the dread.<sup>190</sup>

Les différences dans les systèmes sémiotiques existaient déjà dans la vie avant d'atteindre le théâtre et ceux qui les rencontrent se retrouvent sans ressource et sans comprendre la situation. Même dans le cas des cultures européennes qui sont plus proches, il y a un risque de mal interprétation ou de compréhension partielle. Et d'autres fois, les habitudes culturelles sont connues, mais rappellent de mauvaises associations.<sup>191</sup> Avec une pièce de théâtre le spectateur n'a que la représentation à travers laquelle il doit déchiffrer le monde étrange de la culture cible. D'une certaine manière, le monde du théâtre est donc plus facile à comprendre : « the distant and closed world has been placed in a framework which can be viewed as a closed paradigm [...]. »<sup>192</sup> Néanmoins, le public ne veut pas voir une pièce comme un paradigme fermé ; il veut aussi comprendre à quoi elle fait référence, il veut comprendre le monde extra-théâtral symbolisé par la scène. Ceci est valable pour d'autres cultures, mais aussi pour d'autres périodes historiques, car le passé est, pour la plupart des personnes, presque aussi inconnu.<sup>193</sup>

Ce que le traducteur essaie d'accomplir est un dialogue entre les différentes cultures : « Cultural awareness therefore implies a dialogue in which one acknowledges what is different and struggles over what is similar. »<sup>194</sup> Le traducteur fait donc de son mieux pour amener à la portée de tous les différences en les traduisant vers notre monde d'expérience, donc d'approcher ce qui est à distance ou au passé ; d'expliquer l'inexplicable.<sup>195</sup> Le théâtre est un bon moyen pour expliquer, car à son pouvoir il n'y a pas que des solutions textuelles ; il possède des ressources extratextuelles qui permettent de souligner les similarités de ce qui est différent en retenant le caractère différent. Cette évidence mène Shaked à sa déclaration que : « The function of every theatre, and of the director as an intermediary, is to preserve that balance between bringing foreign cultures closer and preserving their identity. »<sup>196</sup>

Ensuite, il est intéressant de comprendre comment nos convictions d'autres cultures se forment. En général notre approche d'une culture étrangère est accompagnée par des préjugés qui remontent à

---

<sup>189</sup> Ibidem, 42.

<sup>190</sup> Shaked, 9-10.

<sup>191</sup> Anderman, 93.

<sup>192</sup> Shaked, 12.

<sup>193</sup> Ibidem, 13.

<sup>194</sup> Ibidem, 14.

<sup>195</sup> Ibidem, 13.

<sup>196</sup> Ibidem, 14.

des connaissances limitées des faits et à l'attente que la culture étrangère serait comme la nôtre.<sup>197</sup> Tout le monde a des préjugés et des opinions sur presque tout ce qu'il voit, créés par des expériences dans le passé. Shaked explique que le besoin de traduire résulte des contradictions entre le système sémiotique du public et les types comportementaux impliqués dans le texte qui ne correspondent pas au système.<sup>198</sup> Le public est donc confronté aux différences qui contredisent leurs préjugés. Selon Shaked, cette confrontation est une caractéristique d'une bonne pièce et peut changer l'attitude du public.<sup>199</sup> Le théâtre est dans ce sens un moyen pour faire connaître une autre culture au public :

We become familiar with foreign cultures through plays because in the process of viewing or reading them, we must interpret and translate materials, patterns of behaviour, and images of the world which are alien and incomprehensible in order to expand our world and familiarize ourselves with the unknown.<sup>200</sup>

La question de culture ne se retrouve pas uniquement dans la pièce même ou dans l'attitude du public ; une importante partie de théâtre est l'aspect de mise en scène et à ce niveau-là il y a aussi des différences culturelles à remarquer : « Any director or performer who has worked in more than one country is all too aware of the enormous differences in rehearsal convention, in performance convention and in audience expectations. »<sup>201</sup> De plus, les théâtres des pays de différentes cultures ne se trouvent pas toujours dans les mêmes phases de développement, donc le traducteur doit se rendre compte que ses possibilités de traduction sont limitées aux options de la culture cible. Ensuite, un autre élément de la mise en scène est la gestuelle : « Susan Melrose, theatre analyst and translator, has recently argued very persuasively that *gestus* is culture bound and cannot be perceived as a universal. »<sup>202</sup> Elle a découvert que la réaction gestuelle dépend de la formation culturelle d'un acteur, comme de la convention théâtrale et narrative, et de genre, âge et des types de comportements.<sup>203</sup>

---

<sup>197</sup> Ibidem.

<sup>198</sup> Ibidem, 15.

<sup>199</sup> Ibidem, 16.

<sup>200</sup> Ibidem, 18.

<sup>201</sup> Bassnett, 'Translating for the theatre', 107.

<sup>202</sup> Susan Melrose, 'Im-possible enactments : From one body to another', essai présenté à la conférence *Beyond translation : Culture, history, philosophy*. (Université de Warwick, juillet 1988). Cité dans Bassnett, 'Translating for the theatre', 110.

<sup>203</sup> Bassnett, 'Translating for the theatre', 110.



## Conclusion

Dans cette première partie de mémoire, nous nous sommes concentrés sur les théories concernant la traduction de théâtre de ces dernières dizaines d'années, enfin de trouver une réponse à la question : *Quels problèmes de traduction sont spécifiques au genre théâtral ?* Pour traduire le théâtre le traducteur doit penser à la fonction communicative du texte cible ; va-t-on utiliser le texte comme lecture où va-t-on l'utiliser dans une représentation de théâtre ? Dans le premier cas, le texte peut être considéré égal à un œuvre littéraire avec les problèmes de traductions comparables. Par contre, dans le deuxième cas, la représentation future du texte en scène amène des considérations supplémentaires, car le texte ne fonctionne que comme un des éléments théâtraux parmi d'autres. Le traducteur ne doit donc pas seulement tenir compte du texte et tous ses aspects linguistiques, sémantiques et prosodiques, mais aussi des éléments théâtraux, comme les cinq catégories d'expression dans la création d'une représentation de Kowzan : texte prononcé, expression corporelle, apparence extérieure de l'acteur, terrain de jeu et bruit non-prononcé.

Ensuite dans la troisième partie, nous avons discuté de la notion de 'performabilité'. Cette notion suscite plein de discussions, surtout à cause de l'ambiguïté du terme. Selon Bassnett il y a deux interprétations : d'un point de vue textuel, 'performabilité' renvoie à la facilité de prononcer les énoncés, et d'un point de vue de la mise en scène le terme renvoie à toute une série de stratégies d'adaptations culturelles qui ont pour but d'augmenter la jouabilité et la compréhension par le public. Historiquement, l'existence du terme s'explique du fait que les metteurs en scène et les acteurs, aussi bien que le traducteur, voulaient se défaire du pouvoir de l'auteur et l'exigence de fidélité à l'original. La performabilité était l'argument pour convaincre que des changements étaient nécessaires. Avec ce terme, on soulignait aussi le fait que l'interprétation d'une œuvre est toujours subjective ; il n'y a pas une seule lecture possible, un texte est toujours soumis à une fugacité principielle. Cette donnée est aussi bien valable pour la réception d'une pièce, car la manière dont une personne interprète de l'information dépend de ses expériences de passé, de ses convictions et attentes et de son éducation.

Dans le processus de traduction pour le théâtre il est rare que le traducteur travaille seul. Il se retrouve souvent dans une relation de coopération avec d'autres parties incluses dans le processus de transformation et de mise en scène, comme le metteur en scène, un directeur de compagnie de théâtre, les acteurs et si possible l'auteur du texte original. Toutes les personnes impliquées dans une représentation, de l'auteur aux acteurs, jouent un rôle plus ou moins important selon l'étape d'évolution de la pièce. Le traducteur se trouve au premier plan pendant les préparations textuelles, mais plus les étapes se suivent, plus l'attention part du texte et du traducteur sur le metteur en scène, les acteurs et la mise en scène. En parlant des différents participants à la représentation, il faut aussi parler des rapports de force. Celui qui a le pouvoir de prendre les décisions a le plus de pouvoir. En général le traducteur est l'autorité dans le domaine du texte, mais le metteur en scène, comme représentant de la compagnie de théâtre, est responsable de la pièce représentée, donc il est la personne qui prend les décisions finales.

Pour le metteur en scène, et le traducteur, il est très important de savoir pour quel public la pièce va être représentée. Beaucoup de décisions de traduction et de mise en scène s'appuient sur les attentes et compétences du public. Le traducteur et le metteur en scène doivent donc s'efforcer à bien connaître leur public pour pouvoir estimer les connaissances culturelles, les compétences herméneutiques et autres facteurs clés pour la compréhension de la pièce.

Après, nous avons discuté des stratégies de traduction de l'angle de la traduction théâtrale. Bassnett distingue cinq stratégies, dont la stratégie de coopération semble la plus productive. En comparant la traduction de théâtre avec d'autres genres, nous pouvons dire que les traducteurs prennent en général plus de libertés pour adapter le texte à la fonction de communication. L'argument principal étant que le public n'a pas le temps, ni la possibilité, de rechercher des informations pendant la représentation ; ce qu'il voit et entend doit instantanément lui être compréhensible. Le théâtre a quelques atouts pour expliquer les paroles, comme le décor, l'apparence et la gestualité des acteurs, mais le monde représenté doit quand même être proche du monde tel qu'il est vécu. Ainsi, nous arrivons au thème de la culture. Le traducteur se trouve comme intermédiaire entre deux cultures et sa tâche est de faire le pont entre les deux. Quand il fait une traduction il joue donc avec la tension de naturaliser une pièce en enlevant des éléments étrangers ou de respecter les éléments culturels de la culture source avec le risque de mauvaise compréhension de la part du public cible.

# Chapitre 2 : Étude de cas : *Marius*

---

Quatre hommes, des amis, qui jouent aux cartes dans le café Le Marine. Au cours du jeu ils s'engagent dans une discussion emportée. Rien d'extraordinaire pour les personnes du sud, ils ont l'habitude d'avoir des conversations vives. Les petites disputes ont l'air plus grandes qu'elles ne le sont. Dans la scène traduite, quand Panisse se fâche avec César, ce n'est pas troublant ; ils savent qu'ils sont amis et que l'histoire sera oubliée le lendemain. La scène est typique de la pièce *Marius* et du sens de l'humour de Pagnol. De plus, dans la scène se trouve le plus long monologue en provençal.

Dans cette partie nous étudierons de manière détaillée la pièce *Marius* de Marcel Pagnol, afin de donner une réponse satisfaisante à la question : *Comment traduire la pièce Marius ?* Nous ferons tous les préparatifs pour pouvoir faire une bonne traduction de la pièce. D'abord, nous nous intéresserons à la personne de Marcel Pagnol pour mieux connaître le contexte de la pièce. Ensuite, nous ferons une analyse textuelle, dont est incluse une introduction, un petit résumé et une analyse de plus grands problèmes de traduction. Le résultat de notre travail préparatif, et ainsi la réponse à la question principale, se verra dans la traduction annotée de la première scène de l'acte troisième. Une version de la traduction sans annotations se trouve dans les annexes.

## Biographie de Marcel Pagnol

« À Marseille, je suis toujours enfant, à Paris, je suis vieux... »<sup>204</sup>

### *Vie familiale*

Marcel Pagnol naquit le 28 février 1895, fils de Joseph Pagnol et Augustine Lansot, à Aubagne, dans le Midi. Il mourut à Paris le 18 avril 1974, à l'âge de 79 ans.<sup>205</sup> Son père, né en 1869, était instituteur et sa mère, née en 1873, était couturière. Marcel est l'aîné dans une famille de quatre enfants : Marcel, Petit Paul (1898), Germaine (1902) et René (1909). Sa sœur Germaine mourut en 1910. En 1904 la famille déménagea à Marseille en raison du travail de son père. Marcel fit toutes ses études secondaires là-bas. Après, il eut sa licence ès lettres en anglais à l'Université d'Aix-en-Provence.<sup>206</sup>

Marcel Pagnol connut beaucoup de femmes dans sa vie et il eut des enfants avec plusieurs d'entre elles. En 1916, Pagnol se maria avec Simone Colin à Marseille, mais ils se séparèrent dix ans après. Cependant, le divorce n'est prononcé que pendant l'occupation. En arrivant à Paris en 1923, Pagnol rencontra Orane Demazis, une jeune actrice. Elle joua dans beaucoup de ses films, et tenait aussi le rôle de Fanny dans la trilogie. Ils ont un fils ensemble, Jean-Pierre, né en 1933. En 1930, Kitty Murphy entra dans la vie de Pagnol. Elle était une jeune danseuse venant d'Angleterre. La même année naquit Jacques Pagnol. Ensuite, il eut une relation avec sa collaboratrice, Yvonne Pouperon. Leur fille Francine naquit en juin 1936. En 1939 il fit la connaissance de Josette Day. Ils restèrent ensemble pendant une partie de la guerre. Mais en 1944, Pagnol se mit avec sa dernière femme, Jacqueline Bouvier. Ils eurent deux enfants : Frédéric (1946) et Estelle (1951). Estelle décéda soudainement en

---

<sup>204</sup> 'Les lieux de vie' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011

<http://www.marcel-pagnol.com/lieuxdevie.php>

<sup>205</sup> 'Parcours' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011

<http://www.marcel-pagnol.com/parcours.php>

<sup>206</sup> Marcel Pagnol, *Marius*. (Paris: Éd. de Fallois, 2004) : 187.

1954, laissant ses parents inconsolables. Pagnol et Bouvier restèrent ensemble jusqu'à la mort de Pagnol en 1974.<sup>207</sup>

Pagnol eut aussi de nombreux amis. Il fut toujours entouré de proches : de la famille, mais aussi des écrivains et dramaturges connus, comme Jean Anouilh, Jean Cocteau, Marcel Achard, Jean Giono, René Char, etc., et surtout d'autres gens de cinéma ; les membres de sa troupe cinématographique, aussi bien que ses collaborateurs techniciens, et même le Prince Rainier de Monaco. On dit de Pagnol que : « Son charme, son humour, son intelligence séduisaient chaque personne. »<sup>208</sup> Dans la vie de Pagnol, les amis avaient une place primordiale : « Il leur fut fidèle et sa générosité de sentiments et sa bonté ne furent jamais contestées. »<sup>209</sup>

### *Vie professionnelle*

La vie professionnelle de Marcel Pagnol connût en gros quatre étapes qui se mêlent et qui se suivent : d'abord, une carrière comme professeur ; ensuite, une période comme dramaturge ; suivi par une profession de cinéaste ; et enfin, une vie littéraire en étant romancier. Il fit souvent plusieurs choses à la fois, mais généralement il est possible de dire que Pagnol consacra les années trente au théâtre, les années quarante jusqu'en 1955 au cinéma et qu'après il consacra sa vie à l'écriture en prose : ses souvenirs de jeunesse, des romans et des traductions.

Pagnol indiqua lui-même par où il débuta sa carrière littéraire : « Aux temps lointains de mon adolescence sur les bancs du vieux lycée de Marseille, je composais des poésies. Presque tous les écrivains ont commencé par là. »<sup>210</sup> Au lycée il découvrit aussi des œuvres latines qu'il savait lire grâce à ses connaissances du provençal : « J'étais un assez bon latiniste, car je parlais le provençal avec mon grand-père et mes amis du village de La Treille, près d'Aubagne. Cette langue est beaucoup plus proche du latin que le français. [...]. Il me fut donc aisé de traduire les élégiaques dont la lecture m'enchantait. »<sup>211</sup> À ce moment dans sa vie son intérêt pour la littérature débuta. Il travailla longtemps sur la traduction de la pièce *Catule*, un drame antique en vers. Ce projet apporta à Pagnol l'envie d'être dramaturge : « Mais cette entreprise manquée eut pour moi une très grande importance, parce que c'est en y travaillant pendant des années que j'ai pris goût à l'art dramatique [...]. »<sup>212</sup>

Ensuite, en 1914, il fonda la revue littéraire *Fortunio* avec quelques camarades. *Fortunio* deviendrait plus tard *Les Cahiers du Sud*. Dans cette revue Pagnol débuta sa carrière d'écrivain avec des poèmes. Pourtant, il n'est pas connu pour sa poésie. En 1915 il fut nommé professeur adjoint à Tarascon. Il enseigna encore à d'autres établissements à Pamiers et à Aix, avant d'être professeur adjoint et répétiteur d'externat à Marseille, de 1920 à 1922. Sa carrière de professeur se poursuit à Paris, où il fut nommé au lycée Condorcet.<sup>213</sup>

Vers sa trentaine, il commença vraiment à écrire pour le théâtre. La première pièce qu'il écrivit et qui fut représentée, était *Tonton, ou Joseph veut rester pur*, en collaboration avec Paul Nivoix en 1923.

---

<sup>207</sup> 'Les amours' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011 <http://www.marcel-pagnol.com/amours.php>

<sup>208</sup> 'Pagnol et les autres' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011 <http://www.marcel-pagnol.com/etlesautres.php>

<sup>209</sup> Ibidem.

<sup>210</sup> 'Catule' [2007] *Marcel-Pagnol* – 17-07-2011 <http://www.marcel-pagnol.com/biblio-catule,2.html>

<sup>211</sup> Ibidem.

<sup>212</sup> Ibidem.

<sup>213</sup> Pagnol, *Marius*, 187.

Néanmoins, les premières pièces avec lesquelles il perça, furent *Les Marchands de gloire* en 1926, puis un an après *Jazz*, son premier vrai succès. Pourtant, sa carrière d'écrivain dramatique ne commença qu'en 1928 avec la création de la pièce *Topaze*. Avec cette pièce il devint célèbre.<sup>214</sup> Son prochain grand succès fut *Marius*, qu'il monta au Théâtre de Paris en 1929. Jusqu'à 1985, avec de grands intervalles, il monta des pièces diverses, mais d'autres projets gagnaient de plus en plus en importance. Une liste totale des œuvres de Pagnol se trouve aux annexes.

Pagnol a donné son cœur au cinéma, comme il dit lui-même : « Le cinéma et moi sommes nés le même jour, au même endroit... »<sup>215</sup> Il fit 35 films entre 1931 et 1967. *Marius* fut le premier film qu'il écrivit et ce fut un grand succès. Ce temps-là, le cinéma était en plein expansion et Pagnol décida de créer sa société de production et d'abandonner le théâtre. Il fonda ses propres studios à Marseille et il commença à diffuser le magazine *Les cahiers du film*.<sup>216</sup> Dans la majorité des cas, il faisait tout le processus de tournage lui-même :

Je faisais tout : producteur, directeur des studios et des laboratoires, réalisateur, directeur des agences... J'habitais dans les studios. On mangeait à la cantine tous les jours. Quand on tournait, c'était une immense tablée : il y avait les acteurs, les techniciens, les machinistes...

Moi, je leur répétais : "Mes enfants, ne vous inquiétez pas ! Si ce n'est pas bon on refait". Cela ne coûtait pratiquement rien de refaire; ça ne coûtait que la pellicule... On ne risquait rien; on tournait, on projetait, on disait : "Non ce n'est pas bon" et on recommençait. Les machinistes assistaient aux projections, ils habitaient autour des studios ; notre cinéma était une chose familiale.<sup>217</sup>

Le monde de cinéma fut sa famille et Pagnol investit beaucoup dans ce métier. Il voulait même créer une 'Cité du Cinéma' en Provence et dans ce but il acheta le Château de la Buzine.<sup>218</sup> Ce projet ne vit jamais le jour, malheureusement. En mars 1947, il est le premier cinéaste élu à l'Académie Française.<sup>219</sup>

Ensuite, Pagnol fut aussi romancier. Il écrivit des romans, mais aussi quelques nouvelles. Au total, il a dix livres sous son nom. Dans cette catégorie il faut penser à ses quatre tomes de *Souvenirs d'enfance*, mais aussi les deux tomes de *L'eau des collines*. D'autres textes en prose de sa main sont ses essais, dont un essai historique et plusieurs articles et préfaces. La dernière catégorie de ses œuvres littéraires sont ses traductions. Pagnol parlait non seulement français et provençal, mais il était aussi fort en latin et il étudia l'anglais. Il ne fit que trois traductions, mais ce n'était pas les moindres œuvres : *Hamlet* et *A midsummer night's dream (Le songe d'une nuit d'été)* de Shakespeare, et *Bucolica (Les Bucoliques)* de Virgile.<sup>220</sup>

L'œuvre littéraire de Pagnol fut lue, jouée, traduite et adaptée dans le monde entier. Ses livres servent même dans l'enseignement du français en tant que langue étrangère.<sup>221</sup> Pagnol fut un vrai homme-orchestre : « Dramaturge, romancier, cinéaste, essayiste, pamphlétaire, historien mais aussi

---

<sup>214</sup> Ibidem, 187-189.

<sup>215</sup> 'Cinéaste' [2007] *Marcel-Pagnol* – 17-07-2011

<http://www.marcel-pagnol.com/cineaste.php>

<sup>216</sup> 'Parcours'

<sup>217</sup> 'Cinéaste'

<sup>218</sup> 'Les lieux de vie'

<sup>219</sup> 'Biographie' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011

<http://www.marcel-pagnol.com/biographie.php>

<sup>220</sup> 'Traducteur' [2007] *Marcel-Pagnol* – 17-07-2011

<http://www.marcel-pagnol.com/traducteur.php>

<sup>221</sup> 'Parcours'

directeur de studios, d'agences de distribution, producteur, directeur de presse, il était surtout un homme curieux, éclairé sur toutes choses, à la manière d'un scientifique du siècle des lumières. »<sup>222</sup>

## Analyse textuelle

Dans le chapitre précédent nous avons parlé de stratégies de traduction. La plus favorable pour la pièce que nous traduisons est probablement celle que Bassnett appelle 'la coopération'. Dans notre cas la coopération entre une traductrice qui connaît bien le texte et la langue source et un spécialiste de théâtre, préférablement le metteur en scène. Malheureusement, nous ne travaillons pas ensemble avec un metteur en scène, puisque cette mission de traduction est imaginaire. Nous n'avons donc pas à faire avec des idées de mise en scène spécifiques, ainsi cette analyse se limite à une analyse textuelle, gardant le mieux possible toutes les options de mise en scène ouvertes. Si nous reprenons les étapes de Rose, dont nous avons parlé dans le premier chapitre, nous recourons dans ce mémoire les étapes 1 à 5 : les analyses, préliminaire et exhaustive, jusqu'à l'analyse de la traduction par nous-même. Étape 6, révision et comparaison par une autre personne, pourraient idéalement être faites par le metteur en scène, où dans notre cas, par vous, les lecteurs de ce mémoire.

L'objectif de la traduction est qu'elle pourrait être utilisée pour une représentation théâtrale ; une mission réelle, sauf que cette représentation future est imaginaire. Pour notre traduction, nous avons cherché un bon équilibre entre une fidélité au texte source et un bon usage du néerlandais. Pagnol lui-même est assez créatif avec sa langue, donc dans notre traduction, nous avons aussi pris des libertés concernant la formulation d'expressions et d'interjections. Tout pris en compte, l'objectif est que la traduction sera représentable pour un public néerlandais et jouable par des acteurs néerlandais. Avant de discuter des problèmes de traduction et de la justification des choix de traduction, nous donnerons une introduction à la pièce et à Marseille, et un résumé de la pièce.

## Introduction à *Marius* et à Marseille

*Marius* est la première pièce de la trilogie marseillaise de Marcel Pagnol. Sa première représentation eut lieu à Paris, le 9 mars 1929 au Théâtre de Paris. Son édition originale remonte à 1931, deux ans après la première représentation. En 1931 Alexander Korda réalisa la version cinématographique. Le deuxième volet, *Fanny*, fut édité en 1932 et la même année réalisé par Marc Alléget. *César* vit la lumière en 1936 en tant que film, réalisé par Pagnol lui-même, et l'année d'après, 1937, il fut publié. Pagnol écrivit *Marius* en même temps qu'une autre pièce, *Topaze*. Pourquoi deux à la fois ? Pagnol répond lui-même : « J'écrivais à ce moment-là, en même temps, "TOPAZE" et "MARIUS", car, par une maladie de l'esprit, il me faut écrire deux œuvres à la fois. »<sup>223</sup> En bref, *Marius* raconte l'histoire d'un garçon marseillais qui se retrouve face à une décision très difficile : partager la vie avec son amante Fanny ou partir en mer pour devenir marin et découvrir d'autres pays.

Sur le site de 'Comp.Marius', la compagnie de théâtre des deux belges, Waas Gramser et Kris Van Trier, écrivirent que Pagnol lui-même dit que la pièce *Marius* est une comédie qui se finit mal, que *Fanny* est un drame et que *César* est une tragédie qui se finit bien.<sup>224</sup> *Marius* est une pièce écrite en quatre actes et six tableaux. C'est une des premières pièces de théâtre que Pagnol ait écrites. Dans cette pièce, Pagnol mélangea sa vie de jeunesse à Marseille et son imagination. Nous revoyons des

---

<sup>222</sup> Ibidem.

<sup>223</sup> 'Dramaturge' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011

<sup>224</sup> 'Répertoire' *Marius* – 25-05-2011

<http://www.marcel-pagnol.com/dramaturge.php>

[http://www.marius.be/nl/p\\_tri.php#](http://www.marius.be/nl/p_tri.php#)

personnages typiquement Marseillais et des stéréotypes d'ailleurs. Nous en retrouvons un bel exemple dans *Fanny*, dans la scène où M. Brun explique comment les gens du Nord voient les Marseillais. César se fâche et réfute toutes les fausses suppositions :

M. BRUN

Dans le monde entier, mon cher Panisse, tout le monde croit que les Marseillais ont le casque et la barbe à deux pointes, et qu'ils se nourrissent de bouillabaisse et d'aïoli, en disant 'bagasse' toute la journée.

CÉSAR (*brusquement*) :

Eh bien ! monsieur Brun, à Marseille, on ne dit jamais bagasse, on ne porte pas la barbe à deux pointes, on ne mange pas très souvent d'aïoli et on laisse les casques pour les explorateurs — et on fait le tunnel du Rove, et on construit vingt kilomètres de quais, pour nourrir toute l'Europe avec la force de l'Afrique. Et en plus, monsieur Brun, en plus, on emmerde tout l'univers. L'univers tout entier, monsieur Brun. De haut en bas, de long en large, à pied, à cheval, en voiture, en bateau et vice versa. Salutations. Vous avez bien le bonjour, Gnafron.<sup>225</sup>

Dans cette scène Marcel Pagnol lutte d'une certaine manière contre les stéréotypes dominants à l'égard des Marseillais, en ridiculisant LE GROS HOMME Parisien qui était la raison du conflit.

Intéressant pour la pièce *Marius* est l'amour qu'apporte Marcel Pagnol envers la ville de Marseille. La pièce est presque un hommage. Pagnol ne s'en rendit compte qu'à Paris, où il vécut à plusieurs reprises. S'il faut indiquer une ville qui est la sienne, il faut choisir Marseille. Pagnol vécut la plus grande partie de son enfance là-bas et y retourna pour vivre sa vie comme cinéaste et ainsi immortaliser le Vieux Port avec *Marius*, *Fanny* et *César* dans les années quarante. Nous revoyons son dévouement à la ville dans la prochaine déclaration :

Je ne savais pas que j'aimais Marseille [...]. C'est après quatre ans de vie parisienne que je fis cette découverte : de temps à autre je voyais dans mes rêves le peuple joyeux des pêcheurs et des poissonnières, les hommes de la douane sur les quais, derrière des grilles [...] Alors, je retrouvai l'odeur des profonds magasins où l'on voit dans l'ombre des rouleaux de cordages, des voiles pliées sur des étagères et de grosses lanternes de cuivre suspendues au plafond ; je revis les petits bars ombrés le long des quais, et les fraîches Marseillaises aux éventaires de coquillages.<sup>226</sup>

Avec ces souvenirs, Pagnol commença à écrire *Marius*. Nous y retrouvons toutes les descriptions ci-dessus : M. Brun est vérificateur des douanes, le magasin du matériel pour les voiliers de Panisse, le bar de César et Fanny la poissonnière. *Marius* est la première pièce dans laquelle il décrit Marseille. Pourtant, dans tous ses œuvres nous retrouvons des traces de la vie de Pagnol, du Midi et des collines de son enfance.<sup>227</sup> L'eau des collines, par exemple, parle de la culture des œillets, et Pagnol fit justement ce travail pendant la deuxième guerre mondiale pour éviter le Service du Travail Obligatoire en Allemagne. L'ancrage dans le sud de la France est donc une constante de son œuvre, sans tomber dans les pièges du régionalisme : « [...] il fit de cette région le centre du monde en donnant à ses personnages et à ses thèmes une dimension universelle, tel *Marius*, jeune homme à la

---

<sup>225</sup> Marcel Pagnol, *Fanny*. (Paris : Le Livre de Poche, 1969) : 35-36.

<sup>226</sup> 'Confidences' [2007] *Marcel-Pagnol* – 17-07-2011

<http://www.marcel-pagnol.com/biblio-confidences,33.html>

<sup>227</sup> 'Les lieux de vie'

recherche de lui-même, appelé par l'ailleurs et retenu par l'amour, telle Fanny, sacrifiant sa vie pour faire le bonheur de l'homme qu'elle aime. »<sup>228</sup>

### Résumé de la pièce

Dans le livre *Marius* Pagnol donne des descriptions détaillées de ses personnages. Les rôles principaux sont :

- MARIUS, 22 ans. Il est assez mince, les yeux profondément enfoncés dans l'orbite, pensif et gai.
- CÉSAR, son père. 50 ans. Patron du bar de la Marine. Grande brute sympathique aux avant-bras terriblement velus.
- FANNY, 18 ans. La petite marchande de coquillages.
- HONORINE, 45 ans. Sa mère. C'est une belle poissonnière marseillaise.
- PANISSE, 50 ans. Le maître voilier du Vieux-Port. Il a, sur le quai de la Marine, un long magasin frais qui sent la ficelle et le goudron.
- ESCARTEFIGUE, 50 ans. Capitaine du ferry-boat, qui traverse le Vieux-Port vingt-quatre fois par jour.
- M. BRUN, jeune vérificateur des douanes. Il est de Lyon.

Les rôles secondaires :

- PIQUOISEAU, mendiant. Sans âge.
- LE CHAUFFEUR DU FERRY-BOAT, 14 à 16 ans.
- LE GOELEC, quartier-maître. Un Breton.
- Une cliente.
- FÉLICITÉ.
- Une Malaise.
- Un Arabe, marchand de tapis.
- L'agent.<sup>229</sup>

Sur le site officiel de Marcel Pagnol, on retrouve ce résumé :

A force d'observer les grands voiliers qui font escale dans le Vieux-Port, en face du bar de son père César, Marius n'a plus qu'une obsession : partir. Cette envie est si forte qu'elle l'empêche de voir l'amour que lui porte Fanny, la petite marchande de coquillages qui tient éventaire sur la terrasse du Bar de la Marine. Ce n'est que lorsqu'un des clients, Maître Panisse, la serrera d'un peu trop près qu'il en prendra conscience. Pour garder Marius, Fanny se donnera à lui, mais en vain. Elle lui fera alors croire qu'elle en aime un autre. Mais la mer restera la plus forte et Marius embarquera sur "La Malaisie".<sup>230</sup>

L'histoire se déroule dans le port de Marseille dans les années vingt. Les actes se jouent dans le bar de la Marine, le bar du père de Marius, ou en face, devant la poissonnerie d'Honorine, la mère de Fanny. Marius et Fanny travaillent tous les deux dans les commerces de leurs parents. Marius est rêveur ; il rêve de voyager, de partir faire marin, de découvrir de lointains pays. La vie à Marseille est tranquille ; les amis de César, Panisse, Escartefigue et M. Brun, viennent jouer aux cartes tous les jours, la journée Marius travaille et le soir il sort. À un moment donné, il découvre que Panisse, un veuf récent, veut se marier avec Fanny. Fanny, qui est amoureuse de Marius ne repousse pas ses

---

<sup>228</sup> 'Parcours'

<sup>229</sup> Pagnol, *Marius*, 7.

<sup>230</sup> 'Marius' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011

<http://www.marcel-pagnol.com/biblio-marius,8.html>



avances pour taquiner Marius. Ainsi, Marius découvre ses sentiments pour Fanny et il la dissuade de se marier avec Panisse, au grand malheur de Panisse. Fanny et Marius vivent alors dans une bulle d'amour et font doucement des projets d'avenir.

Un tournant décisif dans l'histoire est le moment où Marius entend de Piquoiseau qu'il y a une place de libre sur 'La Malaisie', le grand voilier de rêve de Marius. Marius rejette la possibilité et dit qu'il veut rester avec Fanny. Mais Fanny n'a pas le cœur net ; elle a peur que s'il ne part pas maintenant, il y aura un moment plus tard où son désir pour la mer deviendra trop grand. De plus, elle ne veut pas que Marius soit malheureux à cause d'elle, donc elle se sacrifie et dit à Marius qu'elle doit aussi penser aux intérêts de sa famille, qu'elle trouva déjà quelqu'un d'autre avec qui elle veut se marier. Donc, Marius part en bateau pour trois ans. Et la suite de l'histoire sera racontée dans la pièce *Fanny*.

## Discussion des problèmes de traduction

*Quels problèmes de traduction rencontrerons-nous en traduisant le théâtre de Marcel Pagnol ?* Dans le théâtre de Marcel Pagnol, spécifiquement dans la pièce *Marius*, nous retrouvons des problèmes qui sont liés à la localisation. Pagnol veut montrer 'son' pays : la Provence et Marseille. La pièce se déroule pour cette raison à Marseille et les gens, avec des noms communs de Marseille, parlent un mélange de français et de patois provençal. De plus, Pagnol réfère aux lieux particuliers qui se retrouvent à Marseille au Vieux-Port. Ensuite, d'autres problèmes sont liés au style d'écriture de Pagnol ; son langage est léger, amusant, plein de blagues et en même temps très précis, captivant. Nous discuterons des problèmes généraux de la pièce, ainsi que quelques exemples particuliers et nous expliquerons nos choix de traduction. Dans la traduction annotée, nous traiterons les problèmes plus spécifiques pour un certain mot ou fragment. Mais, tout d'abord nous expliquerons la situation de mise en scène pour notre traduction.

### Mise en scène

La mise en scène n'est pas la tâche du traducteur, mais il est quand même utile pour le traducteur de savoir à peu près ce qu'un metteur en scène veut accomplir avec sa représentation. Il y a des fois où le traducteur ne collabore pas avec le metteur en scène, ou que ce dernier même ne sait pas encore ce qu'il veut avec une pièce. Dans ce cas, le traducteur ferait mieux de garder le plus d'options ouvertes que possibles. Pourtant, dans le cas où le metteur en scène a déjà des idées en tête, le traducteur peut prendre en compte ses intentions dans sa traduction. Si le traducteur sait où la pièce va être représentée et quels moyens sont à la disposition des acteurs, il peut choisir de traduire de manière plus ou moins explicative ; au lieu d'expliquer ce qu'est un certain objet et à quoi il sert, il peut décider que les acteurs peuvent le montrer en scène en sorte qu'on peut se passer des explications. En gros, le traducteur peut prendre en considération les autres éléments théâtraux à la disposition du metteur en scène, puisque le texte n'est qu'un élément dans le total des possibilités sonores et visuelles.

Pour notre traduction de la première scène de l'acte trois de *Marius*, nous nous imaginons que la traduction servira à une représentation, mais que le metteur en scène n'a pas encore des idées précises sur comment il va tout représenter. La pièce va être montée dans un théâtre néerlandais, où il y a de la place et la possibilité de travailler avec des décors, des effets sonores et des lumières. Pour l'instant nous nous imaginons que le metteur en scène attend la première version de la traduction.

## Localisation

Dans un premier temps, quelques problèmes de traduction sautent aux yeux. Tout d'abord la question de la localisation. Faut-il garder la pièce à Marseille ou la déplacer à un port aux Pays-Bas ? Les personnages, sont-ils des gens provençaux ou des Néerlandais ? Et par la suite, comment garder les éléments de langue du patois provençal ? Nous répondrons aux deux premières questions dans cette partie et à la troisième dans la partie suivante.

Il y a plusieurs possibilités pour la traduction, tant que nous soyons conséquents. La scène pourrait être ramenée aux Pays-Bas, dans le port de Rotterdam par exemple. Les personnages deviennent dans ce cas des gens de Rotterdam, ils ne sont donc plus de Marseille. Il y aura probablement plein d'adaptations à faire, qui seront possibles avec les bonnes motivations. Personnellement, nous préférons respecter la scène Marseillaise avec le Vieux-Port, puisque Pagnol voulût honorer 'sa' ville avec la pièce *Marius*. Le fait que l'histoire se déroule à Marseille n'est donc pas par hasard, mais porte de la signification. De plus, les personnages montrés en scène sont des types de personnes dont Pagnol se souvient de son enfance, qui sont devenus les stéréotypes des Marseillais du Vieux-Port. Il faudrait donc mieux garder l'histoire à Marseille et les personnages Marseillais, mais la langue doit changer. Ce qui nous amène au problème du langage de Pagnol. Nous en discuterons en profondeur dans la partie 'Dialecte' ci-dessous, mais d'abord quelques remarques sur la localisation avec des exemples du livre.

À part la langue avec les éléments provençaux, il y a aussi beaucoup de références dans la pièce à la vie en Marseille. Pagnol utilise Marseille littéralement comme décor. À l'acte premier, scène IX, par exemple, il renvoie directement à la Rue de Victor Gélou.<sup>231</sup> Plus loin, dans le fragment que nous avons traduit, César dit à Panisse qu'il ressemble à la statue de Victor Gélou.<sup>232</sup> Cette statue existait vraiment, avant qu'elle ne soit détruite par les Allemands pendant la deuxième Guerre Mondiale, et se trouvait sur la place Neuve dans le quartier du Vieux-Port. Pour la traduction nous nous sommes demandé quel était l'importance pour Pagnol d'explicitier ces lieux. Le monsieur Gélou référait-il à quelque chose ?

André Jean Victor Gélou, né en 1806, est un poète et chansonnier marseillais, connu surtout dans le Midi. Sa statue se trouve au milieu du Vieux-Port sur la place Neuve, rebaptisée 'place Victor-Gélou' en 1891.<sup>233</sup> Docteur ès Lettres à Marseille, Nicole Nivelles réfère à cette phrase dans son article sur Gélou :

On connaît aussi cette phrase de Pagnol, dans *Marius*, où Escartefigue dit: « Tu es beau. Tu ressembles à la statue de Victor Gélou ». Sa statue n'était pas devenue anonyme mais qui, à part les Marseillais peut-être, entend cette réplique ? Ce sont des chercheurs et des militants de la culture d'oc qui continueront, ou recommenceront, à publier des articles sur lui, à étudier son œuvre.<sup>234</sup>

Comme la pièce *Marius* fut d'abord jouée à Paris, où les gens ne connaissaient probablement pas Gélou, la statue réfère plutôt à un lieu géographique marseillais. Dans la traduction nous avons gardé

---

<sup>231</sup> Pagnol, *Marius*, 67.

<sup>232</sup> Ibidem, 129.

<sup>233</sup> 'Victor Gélou' [03-06-2011] *Wikipédia* – 15-08-2011 [http://fr.wikipedia.org/wiki/Victor\\_G%C3%A9lou](http://fr.wikipedia.org/wiki/Victor_G%C3%A9lou)

<sup>234</sup> Nicole Nivelles, 'On parle de Gélou', p.6 *allezhallus* – 15-08-2011

<http://www.allezhallus.eu/Recherche%20PDF/On%20parle%20de%20Gelu.pdf>

donc ce nom, puisque notre stratégie de traduction est de garder les éléments qui renvoient à la réalité marseillaise.

À la fin de l'acte troisième, scène I, se trouve un autre exemple d'une référence à la réalité, et dans ce cas l'actualité : après que Panisse se fâche à cause du jeu malhonnête de César une dame en coulisse crie 'Le Soleil ! Le Radical !'. Pagnol renvoie ici aux journaux régionaux de ce temps. *Le Soleil du Midi* était un journal méridional, puis marseillais et il fut distribué entre 1885 et 1944. *Le Radical*, distribué entre 1879 et 1915 était un journal d'un ton agressif, moqueur, mais nous ne savons pas si c'était un journal national ou pas.<sup>235</sup> Nous les avons traduits avec 'Le Monde ! La Provence !', puisque personne ne connaît les journaux précédents, surtout pas aux Pays-Bas. En choisissant un journal contemporain connu et un journal régional, nous gardons une couleur française et le renvoi à la lecture du Midi, en même temps, le public sait qu'on parle de journaux.

En général Pagnol voulût porter témoignage sur son temps, ce que nous revoyons dans de nombreux éléments dans son œuvre : les mœurs, les scènes qu'il montre, les journaux. Ces pièces sont donc toujours un peu datées. Audouard dit :

Quand ses œuvres ont été publiées ou jouées, elles n'avaient pas besoin de préface. Elles allaient de soi. Les gens qui les lisaient ou qui les voyaient étaient les contemporains des personnages qu'il mettait en scène. Ils se reconnaissaient en eux. L'aventure des héros de Pagnol était leur propre aventure.<sup>236</sup>

Notre monde changea depuis 80 ans ; la langue et les actions dans les pièces ne sont donc plus actuelles. Pour garder le même effet de familiarité avec les personnages, il faudrait donc au moins changer la langue. Cependant, quand Pagnol aborde des sujets non-universels, comme la honte d'être enceinte sans homme dans le cas de Fanny, le public remarquera que la pièce a un peu vieillie. Le traducteur ne peut pas facilement changer la manière dont Fanny est représentée, car toute l'histoire de la pièce *fanny* tourne autour de ce dilemme.

### *Dialecte*

Comme dit préalablement, Marcel Pagnol utilise des éléments dialectaux du patois provençal, une sous-catégorie du dialecte occitan. Pour être précis, il fait un mélange des mots et expressions provençaux et le français standard, sans écrire des fragments entiers en patois. Ce phénomène de métissage linguistique s'appelle le multilinguisme. Quelques exemples sont les mots 'peuchère' (pauvre, dans le sens de 'pauvre-lui') et 'fada' (fou) qui se trouvent au milieu d'une phrase française 'normale' : « Il est trop pauvre, peuchère. Et puis, il est fada... »<sup>237</sup>. Le français de Pagnol est un peu comme Pagnol lui-même : du français avec un accent provençal. Ce qui nous mène à la question 'comment faut-il le traduire ?'. Puisque nous voulons garder la pièce à Marseille, la possibilité de prendre l'accent de Rotterdam fut éliminée. En général, l'utilisation d'un accent régional néerlandais n'est pas une bonne solution, car avec l'accent, la pièce se déplace à l'endroit où l'accent est parlé. Ce que nous pourrions faire est traduire le texte en néerlandais standard et ajouter des touches 'françaises' au texte. Ces touches peuvent se retrouver au niveau de la syntaxe, de la morphologie ou du vocabulaire. Par exemple, la salutation 'Ça va ? Ça va.' est bien connue et comprise par les Néerlandais.

---

<sup>235</sup> 'Inventaire de la presse vers 1900' *Wikispaces* – 19-08-2011 <http://spectacle1900.wikispaces.com/La+presse>

<sup>236</sup> Audouard, *Audouard raconte Pagnol*. Casalta, Pierre et Jean-René Laplayne (éd.). (Ed. Stock, 1973) : 220.

<sup>237</sup> Pagnol, *Marius*, 15.

Une autre idée est d'analyser les caractéristiques de l'accent marseillais et d'essayer de reproduire un effet semblable en néerlandais, mais il est difficile de dire comment exactement. Premièrement, à Marseille il y a autant d'accents que de quartiers. Pour une tournée Pagnol cherchait encore un Marius. Pendant des auditions il en trouva un, mais celui-ci n'arrivait pas à le croire :

- Vous m'avez pris, moi, disait-il, pour de bon ?...
- Mais oui.
- Ce n'est pas vrai ?...
- Je vous assure. Vous jouez le personnage avec beaucoup de finesse et de sensibilité.
- Mais l'accent !
- Qu'est-ce qu'il a votre accent ?... Il est parfait.
- Pourtant, ce n'est pas celui du Vieux-Port... C'est celui de 'la Plaine'...<sup>238</sup>

Deuxièmement, une caractéristique de l'accent provençal est la prononciation du 'e'-muet. À part la phonétique, le provençal connaît aussi une morphologie et une syntaxe légèrement différente à celle du français.<sup>239</sup> Cependant, en changeant la syntaxe néerlandaise, les Néerlandais ne font pas entendre 'la Provence' là-dedans, donc en fin de compte l'effet désiré ne sera pas atteint. Dans une première version de traduction, nous avons essayé de garder des accents français quand Pagnol utilise du dialecte, mais en fin de compte le résultat ne nous satisfaisait pas. La traduction finale garde un côté français, mais ce n'est pas démontrable à quel point exact Pagnol écrivit en français ou en provençal. Pour les Néerlandais, avec des connaissances du français basiques, le français renvoie déjà aux origines des personnages ; la différence entre provençal et français ne se remarque pas. En tout cas, comme nous gardons la localisation de la pièce à Marseille, nous demandons au public de volontairement suspendre leur incrédulité ; d'accepter que les personnages qui parlent en néerlandais sont 'en réalité' des français de Marseille.

Comment comprendre et traduire ces éléments dialectaux ? Dans la pièce, les personnages ne parlent pas tous en dialecte et ceux qui savent le parler ne le font pas tout le temps. Les personnages qui savent parler le provençal sont les Marseillais d'origine. L'accent est le plus fort chez César, Honorine, Escartefigue et Panisse. Marius et Fanny l'utilisent peu. Monsieur Brun qui vient de Lyon, parle en français standard. Panisse, quant à lui, est un cas à part, car il est un homme plus éduqué qui, en général, essaie de parler dans un accent moins prononcé. Cependant, lui et Honorine sont les deux personnes qui ont les plus longues monologues en provençal. Voyons par exemple, la tirade de Panisse à la fin de la scène I de l'acte troisième, à la page 132, dans laquelle il se fâche. Ce qui suit est le plus long, et le plus difficile, fragment en provençal de toute la pièce. Il en est de même pour Honorine ; elle parle en provençal quand elle est prise par les émotions. On pourrait y attacher un sens symbolique ; pendant les moments où les affaires tiennent à cœur aux provençaux, ils se montrent sous leur vrai jour.

D'autres exemples que nous avons retrouvés sont : peuchère (le pauvre) (15, 17, 30, 156) et fada (fou, idiot) (15, 96, 172), mais aussi 'qué' (à la fin d'une phrase : quoi, n'est-ce pas ; au début d'une phrase comme interrogatif : quel, comment, que) (13, 22, 47, 59, 93, 138), 'tourifèle' (Tour Eiffel) (28), 'té' (Tiens ! Regarde ! Prends !, « Interjection formée à partir de "tei" impératif présent à la deuxième personne du singulier du verbe provençal téni, tenir. »<sup>240</sup>) (11, 42, 57, 87, 158, 165, 176), 'jobastre'

---

<sup>238</sup> Audouard, 26-27.

<sup>239</sup> C. Rostaing, 'Le français de Marseille dans la trilogie de Marcel Pagnol', *Le français moderne* X (1942) : 29-44.

<sup>240</sup> 'Salon de Provence. Té' *visit salon de provence* – 19-08-2011

(fou, inconscient, « Adjectif qui désigne quelqu'un dont les facultés intellectuelles laissent quelque peu à désirer »<sup>241</sup>, 'vai' (Impératif du verbe *ana* (aller). Bien que vai signifie la même chose que va ou allez, on l'emploie souvent comme interjection, pour appuyer ou ponctuer le discours, chaque fois que le français se contenterait d'un simple allez ! : « Allez vai ! »<sup>242</sup>) (51, 54, 64, 156, 157), 'vouei' (oui, ouais) (74), 'pastisson' (« Gifle, emplâtre, soufflet »<sup>243</sup>) (74), 'bé' (« Transcription provençale de bien ! »<sup>244</sup>) (76), 'vouatt' (« Interjection qui marque un renoncement, un aveu d'échec. [Dérive peut-être de vouat, ou vot : vœu, souhait, désir]. »<sup>245</sup>) (84, 85), 'vé' (« Vois ! Regarde ! (impératif singulier du verbe *vèire*, voir, apercevoir). »<sup>246</sup>) (97, 171, 175), 'la blagotte' (blaguer : « Causer, faire la conversation [...] »<sup>247</sup>) (174), 'un mourre' (« Visage, museau, trogne, groin, mufle. [...] Faire un mourre de six pans, c'est faire la tête. »<sup>248</sup>

'Bou Diou, qué patienço' (Bon Dieu, quelle patience) (97), 'Ma pitchouno couchado émè un hommé, aquéou brigand de Marius, aquéou voulur...' (Ma filette couché avec un homme, ce brigand de Marius, ce voleur...) (155), 'Es un pouli pouar voste Marius ! Aquéou salo que venié à l'oustaou coumo moun enfant...' (C'est un joli/gentil/charmant porc/cochon votre Marius ! Ce salaud qui venait à la maison comme mon enfant...) (158), 'stoquefiche' (poisson séché, « Nom masculin provençalisé à partir de [l'anglais] stockfish »<sup>249</sup>) (162). Les dernières deux phrases, nous avons traduit à l'aide du lexique des termes provençaux en combinaison avec notre bon sens. L'orthographe de Pagnol n'est pas toujours identique à celle dans les listes de vocabulaire et nous avons deviné le sens de quelques mots en lisant des textes provençaux.

Tout à la fin de la scène que nous avons choisi de traduire, il y a une tirade de Panisse qui est majoritairement écrite en provençal :

PANISSE (*il lui jette les cartes au visage*)

Tiens, les voilà tes cartes, tricheur, hypocrite ! Je ne joue pas avec un Grec ; siou pas plus fada qué tu, sas ! Fou pas mi prendré per un aoutré ! (*Il se frappe la poitrine.*) Siou mestré Panisse, et siès pas pron fin per m'aganta !

Comme nous n'avons pas beaucoup de connaissances de provençal, au premier regard nous ne comprenons que les phrases 'siou pas plus fada qué tu, sas !' et 'Siou mestré Panisse'. Donc pour le

---

<http://www.visitsalondeprovence.com/fr/boutade-parle-provençal.php#s>

<sup>241</sup> 'Salon de Provence. Jobastre' *visit salon de provence* – 19-08-2011

<http://www.visitsalondeprovence.com/fr/boutade-parle-provençal.php#s>

<sup>242</sup> 'Lexique des termes provençaux et des « mots d'ici ». Vai' *site-marius-autran* – 19-08-2011

[http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique\\_u\\_v\\_z.html](http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique_u_v_z.html)

<sup>243</sup> 'Lexique des termes provençaux et des « mots d'ici ». Pastisson' *site-marius-autran* – 19-08-2011

[http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique\\_p.html](http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique_p.html)

<sup>244</sup> 'Lexique des termes provençaux et des « mots d'ici ». Bè' *site-marius-autran* – 19-08-2011

[http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique\\_b.html](http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique_b.html)

<sup>245</sup> 'Lexique des termes provençaux et des « mots d'ici ». Vouat(t)' *site-marius-autran* – 19-08-2011

[http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique\\_u\\_v\\_z.html](http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique_u_v_z.html)

<sup>246</sup> 'Lexique des termes provençaux et des « mots d'ici ». Vé' *site-marius-autran* – 19-08-2011

[http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique\\_u\\_v\\_z.html](http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique_u_v_z.html)

<sup>247</sup> 'Lexique des termes provençaux et des « mots d'ici ». Blaguer' *site-marius-autran* – 19-08-2011

[http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique\\_b.html](http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique_b.html)

<sup>248</sup> 'Lexique des termes provençaux et des « mots d'ici ». Mourre' *site-marius-autran* – 19-08-2011

[http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique\\_m.html](http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provençal/lexique_m.html)

<sup>249</sup> 'Salon de Provence. Stoquefiche' *visit salon de provence* – 19-08-2011

<http://www.visitsalondeprovence.com/fr/boutade-parle-provençal.php#s>

reste des phrases et pour vérifier les deux ci-dessus, nous avons cherché une traduction provençal – français pour comprendre ce que Panisse dit. Nous avons eu un coup de chance, car sur le forum du site de Marcel Pagnol, il y cinq ans, il y avait des personnes qui s'intéressaient à la langue de Marcel Pagnol. Parmi les interlocuteurs se trouvaient deux personnes qui connaissaient plus ou moins bien le provençal et qui ont traduit et expliqué exactement ce fragment. La traduction est la suivante :

[...] Je ne suis pas plus fada que toi, tu sais ! Il ne faut pas me prendre pour un autre (un imbécile) ! [...] Je suis maître Panisse, et tu n'es pas assez fin (rusé, malin) pour m'attraper !

Fernand (alias Escaouprès) remarque que 'aganta' peut porter plusieurs significations : attraper, acheter, pessenger. Jean-Claude, qui semble être l'autorité dans le domaine du provençal, confirme la traduction de Fernand avec quelques petites remarques et ajoute des explications intéressantes :

Néanmoins, la graphie de ce texte dans MARIUS est Roumanillienne, c'est à dire phonétique. La graphie occitane régulière de ce texte est la suivante :

sieù pas plus fada que tu, sas.  
Fau pas mi prendre per un autre...  
Sieù Mestre Panisse...  
et sies pas pron fin per m'agantar...

(et cela se prononce comme nous le lisons dans le texte)<sup>250</sup>

D'abord quelques mots sur notre source. Jean-Claude nous semble une source crédible, car dans son enfance il était entouré des 'anciens' qui parlaient en patois et, de plus, il fait attention à ses sources ; il raconte quel dictionnaire il consulte et dans un cas de doute il fait appel à l'institut d'études occitanes de Toulouse.<sup>251</sup> Il paraît donc qu'il y a deux différentes graphies du provençal, une version roumanillienne et une version standard, codifiée par le grammairien Loïs Alibèrt, qui ressemble de nos jours plus au languedocien, un autre dialecte de l'occitan. La version roumanillienne, codifiée par Roumanille, est popularisée par Frédéric Mistral, d'où le synonyme 'graphie mistralienne'.<sup>252</sup> Encore une autre synonyme est 'graphie félibrienne' ; un félibre est un écrivain qui écrit en provençal.<sup>253</sup> L'attachement à la graphie roumanillienne en Provence s'explique, selon quelqu'un qui semble s'y connaître sur Wikipédia, par l'influence de Mistral et par le fait que le provençal standard se déplace vers le languedocien.<sup>254</sup>

Notre première option de traduction était la suivante :

[...] ik ben niet fada, hoor! Voor wie zie je me aan? [...] Ik ben Maître Panisse, en jij bent niet slim genoeg om mij te belazeren!

Pour faire la distinction entre le français et le provençal, nous avons ajouté des éléments de français quand Panisse parle en provençal et quand les personnages parlent en français, nous avons ajouté

---

<sup>250</sup> 'Forum. Provençal (ou Marseillais) dans Pagnol' Jean-Claude [22-04-2006 à 21h26] *marcel-pagnol* – 18-08-2011 <http://www.marcel-pagnol.com/forum-voirsujet,1,6967.html>

<sup>251</sup> 'Forum. Provençal (ou Marseillais) dans Pagnol' Jean-Claude [01-05-2006 à 11h17] *marcel-pagnol* – 18-08-2011 <http://www.marcel-pagnol.com/forum-voirsujet,1,6967.html>

<sup>252</sup> 'Le Bistro/25 juin 2006' *Wikipédia* – 19-08-2011  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Le\\_Bistro/25\\_juin\\_2006](http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Le_Bistro/25_juin_2006)

<sup>253</sup> 'Félibre' *vandale-online* – 19-08-2011

<sup>254</sup> 'Le Bistro/25 juin 2006'

très peu de français. Nous aurions aussi pu traduire la première partie comme 'Ik ben niet van lotje getikt!' ou 'ik ben niet op mijn achterste gevallen', mais dans ces cas nous perdrons le côté français. Pourtant, nous n'étions pas convaincus ; peut-être fallait-il mieux oublier cette notion de multilinguisme du texte original. Car même si les Néerlandais comprendront le mot 'fada', si l'acteur ajoute de la gestuelle, ce mot coupe un peu la tirade de Panisse. Donc, finalement nous optons pour la traduction:

[...] ik ben niet van lotje getikt, hoor! Voor wie zie je me aan? [...] Ik ben Maître Panisse, en jij bent niet slim genoeg om mij te belazeren!

### *Noms des personnages*

Pagnol ne choisit pas les noms de ses personnages au hasard. Le nom de Marius, du latin 'mare', renvoie à la mer ; César, de Jules César, est le grand patron du café ; Honorine, du latin 'honoris', s'occupe de l'honneur de la famille en forçant Fanny de marier Panisse quand elle apprend qu'elle est enceinte de Marius. De plus, en France le nom Marius était le plus répandu dans le sud-est en 1940.<sup>255</sup> En 1940, le nom César était populaire en Corse, faiblement utilisé dans le département les Bouches-du-Rhône, le département dans lequel se trouve Marseille, et dans le Nord.<sup>256</sup> Les noms précédents incluent donc de l'information sur le caractère des personnages et ils sont plus ou moins typiques pour Marseille.

D'autres noms sont moins faciles à comprendre. Prenons Escartefigue, le capitaine du ferry-boat, par exemple. Dans son nom nous lisons 'écarter les figues'. C'est un travail du Midi, puisque dans le nord il n'y a pas de figuiers, mais y a-t-il un rapport avec sa vie ou son caractère de maintenant ? Le nom est en tout cas peu populaire en France ; depuis 1890 il n'y a que 31 personnes qui sont nées avec ce nom.<sup>257</sup> Et pendant la période où *Marius* est écrite, entre 1916 et 1940, il n'y avait que sept nouveaux-nés, tous dans le département les Bouches-du-Rhône.<sup>258</sup> Il nous semble donc que l'importance du nom se trouve plutôt dans le renvoi à Marseille.

Ensuite, le nom Panisse est un nom typique du sud qui correspond à l'occitan 'panic' ou 'panis', qui désigne le millet. Selon le site GeneaNet : « Il s'agit du surnom d'un producteur de millet, soit d'un toponyme [...] »<sup>259</sup> Il y a une dizaine de dérivés, dont Panisse est la forme la plus provençale. Pagnol choisit ce nom probablement pour le fait qu'il soit courant à Marseille, donc pour accentuer la localisation, comme pour Escartefigue. Fanny est le diminutif soit de Stéphanie qui vient du grec 'stephanos' et qui veut dire 'le couronné', soit de Françoise du latin 'francus', ce qui veut dire 'homme libre'.<sup>260</sup> Pagnol connut probablement quelqu'un qui s'appelait ainsi, ou il pensa que c'était un nom représentable pour la Provence, car nous ne pensons pas qu'il y ait un lien avec une des deux significations. En 1940 le prénom Fanny n'était pas très répandu en France, il y avait huit

---

<sup>255</sup> 'Popularité de Marius par département dans les années 1940' *tous-les-prénoms* – 18-08-2011  
<http://www.tous-les-prenoms.com/departement/index.php?prenom=marius&decennie=1940>

<sup>256</sup> 'Popularité de Cesar par département dans les années 1940' *tous-les-prénoms* – 18-08-2011  
<http://www.tous-les-prenoms.com/departement/index.php?prenom=cesar&decennie=1940>

<sup>257</sup> 'Nom de Famille Escartefigues' *genealogie* – 18-08-2011  
<http://www.genealogie.com/nom-escartefigues/radar8.html>

<sup>258</sup> 'Les Escartefigues, nés sur la période 1916-1940' *genealogie* – 18-08-2011  
<http://www.genealogie.com/popularite-du-nom-escartefigues/escartefigues.html>

<sup>259</sup> 'Panisse' *GeneaNet* – 18-08-2011 <http://www.geneanet.org/genealogie/fr/panisse.html>

<sup>260</sup> 'Fannie' *signification-des-prénoms* – 18-08-2011  
<http://www.signification-des-prenoms.com/Lettres-Feminin/Feminin-F/Fannie.html>

départements où se trouvait le nom en plus grande quantité, dont les Bouches-du-Rhône.<sup>261</sup> Le nom Brun est un nom plus populaire : entre 1916 et 1940 presque mille bébés sont nés avec ce nom, dont la plus grande partie au sud-est de la France, et avec une concentration plus élevée aux départements les Bouches-du-Rhône et le Rhône.<sup>262</sup>

En conclusion, par rapport aux noms nous pourrions dire que Pagnol avait comme premier souci la localisation géographique ; il voulait que les noms soient provençaux ou d'usage fréquent à Marseille. Nous avons décidé de garder les noms tels qu'ils sont. Les noms Marius, César et Honorine, qui portent de l'information sur le caractère, sont compréhensibles pour la plupart des Néerlandais. Dans Marius le côté maritime se retrouve aussi dans le mot néerlandais 'marine', en outre, la plupart des gens, surtout les personnes qui vont au théâtre et qui sont généralement plus éduquées, comprennent le mot français 'mer'. La référence à Jules César n'est pas non plus très difficile à faire, puisque le nom est presque pareil en néerlandais : Julius Caesar. Honorine nous semble le nom le plus difficile à comprendre, mais avec l'aide du mot anglais 'honour' ce ne doit pas être une tâche impossible.

Le nom Escartefigue ne va pas être compris par le grand public, mais comme sa signification n'est pas l'aspect important à son nom, ce ne sera pas problématique. Tout au contraire, le nom convoquera le sentiment d'étrangeté aux Néerlandais, ce qui est favorable, puisque de cette manière ils placent la pièce en France. Cependant, dans l'adaptation pour la télévision néerlandaise de cette pièce, Willy Hemert choisit de prendre le prénom d'Escartefigue, Félix.<sup>263</sup> Un nom qu'il faut mieux expliciter légèrement est celui de M. Brun, car les Néerlandais ne comprennent peut-être pas toute de suite que le 'M.' veut dire 'Monsieur'. Nous voulons garder le mot français 'Monsieur', comme le titre 'Monsieur' fait partie du nom de M. Brun, probablement pour indiquer qu'il est un homme raffiné. Normalement, la traduction va être vue, et non pas lue, mais pour être sûr que tout le monde comprend, nous l'écrivons sans abréviation.

Jusqu'à maintenant, nous n'avons parlé que des noms des personnages principaux, pourtant parmi les personnages secondaires il y a aussi d'intéressants problèmes. Comme le surnom Piquoiseau, le mendiant. Son nom est constitué des mots 'piquer' (voler, dérober) et 'oiseau', un nom qui va bien à quelqu'un qui n'est pas le plus honnête des hommes. D'autres personnages n'ont pas un vrai nom, mais sont appelés par leur fonction, comme le chauffeur du ferry-boat, que nous appellerons 'de stoker' en néerlandais, car il faut comprendre le nom pour savoir son travail. Nous pourrions encore penser à l'option d'adapter les noms phonétiquement à l'orthographe néerlandaise ; 'César' deviendra alors 'Caesar', mais ce changement n'a pas d'influence sur la (mal-)compréhension et ne correspond pas à notre stratégie de respecter les éléments français.

### *Style d'écriture*

Quelles sont les caractéristiques stylistiques de *Marius* ? Le style scripturaire est léger, avec beaucoup d'humour. Les dialogues sont sémillants et plein d'émotions. Les paroles sont choisies avec précision ; les répliques ne disent rien de trop, elles sont le plus court possible. Les personnages

---

<sup>261</sup> 'Popularité de Fanny par département dans les années 1940' *tous-les-prénoms* – 18-08-2011  
<http://www.tous-les-prenoms.com/departement/index.php?prenom=fanny&decennie=1940>

<sup>262</sup> 'Les Brun, nés sur la période de 1916-1940' *genealogie* – 22-08-2011  
<http://www.genealogie.com/popularite-du-nom-brun/brun.html>

<sup>263</sup> Willy Hemert et Marcel Pagnol. *Ko van Dijk, een hommage. De Marseillaanse trilogie. Deel 1 Marius. Deel 2 Fanny*. VandenEnde Foundation Arts & Media, 2007.



originaires de Marseille parlent en dialecte marseillais, mais les autres, comme M. Brun, qui vient de Lyon, parlent en français standard. Les personnages s'expriment en général avec des phrases courtes. De plus, il y a souvent des répétitions des mots. Comme dans le fragment du jeu de cartes : Escartefigue demande deux fois si 'Panisse coupe à cœur', ou encore les mots 'hésiter', 'championnat' et 'faire des signes' (3x). La langue est un langage parlé reconstituée. Pour cette raison, nous avons choisi de le traduire en phrases coulantes. De temps à l'autre, nous avons dû ajouter des interjections que les néerlandais utilisent souvent et beaucoup à l'oral, comme 'nou, dan, wel', mais aussi des mots qui soulignent l'importance d'une énoncé pour exagérer, comme 'gewoon, maar'. Ensuite, nous avons aussi modernisé un peu la langue, la pièce datant de 1929. Un 'parbleu', par exemple, est changé en 'verdomme' au lieu de 'waarachtig'. La pièce est plus vraisemblable de cette façon et les personnes de nos jours s'y reconnaîtront plus facilement.

Ensuite, une caractéristique intéressante dans ce texte de Pagnol est qu'il invente parfois lui-même des expressions, comme : « Quand on fera danser les couillons, tu ne seras pas à l'orchestre. »<sup>264</sup> César dit cela à Marius pour exprimer qu'il est un peu bête. Une autre vient de Panisse : « Le plus grand mérite d'une poésie, c'est d'être bien placée dans la conversation. »<sup>265</sup> Ou encore : « [faire] un mourre de dix pans de long »<sup>266</sup>, ce qui veut probablement dire la même chose que 'faire un mourre de six pans', ou en français standard 'faire une tête de six pieds de long', soit 'faire la tête'. L'équivalent néerlandaise est 'een lang, zuur gezicht opzetten'. Ensuite, de nouveau César, il dit : « L'honneur est comme les allumettes : ça ne sert qu'une fois. »<sup>267</sup> et l'expression connue « Tu me fends le cœur. »<sup>268</sup> La première expression aborde la question de la virginité de Fanny, qu'elle ne peut perdre qu'une fois dans la vie. Nous expliquerons l'autre ci-dessous. Ces expressions sont claires dans leur contexte et expriment de manière vive et poignante ce qu'un personnage veut dire. Nous devrions donc faire en sorte que la langue dans la traduction néerlandaise soit aussi vive et poignante, avec des phrases dépouillées, sans trop d'explications.

Les jeux de mots, et la manière sérieuse dont ses personnages expriment des non-sens, sont un autre aspect humoristique chez Pagnol. Par exemple, dans l'acte premier, scène II, César explique à Marius comment faire un mandarin-citron-curaçao, mais au lieu qu'il y met des tiers égaux, il y met quatre tiers différents :

[...] Tu mets d'abord un tiers de curaçao. Fais attention : un tout petit tiers. Bon. Maintenant, un tiers de citron. Un peu plus gros. Bon. Ensuite, un BON tiers de Picon. Regarde la couleur. Regarde comme c'est joli. Et à la fin, un GRAND tiers d'eau. Voilà.<sup>269</sup>

Ensuite, Marius lui explique l'arithmétique incorrecte, mais selon César tout 'dépend de la grosseur des tiers'.

Un jeu de mot problématique fut la phrase 'tu me fends le cœur' que César prononce enfin de faire comprendre à Escartefigue que Panisse coupe à cœur. Le mot 'cœur' est essentiel de garder dans la version néerlandaise. 'Fendre le cœur' signifie : « faire éprouver un vif sentiment de chagrin, de

---

<sup>264</sup> Pagnol, *Marius*, 42.

<sup>265</sup> Ibidem, 67.

<sup>266</sup> Ibidem, 165.

<sup>267</sup> Ibidem, 167.

<sup>268</sup> Ibidem, 131.

<sup>269</sup> Ibidem, 25.

pitié. »<sup>270</sup> Dans le VanDale en ligne nous retrouvons l'expression « un spectacle qui fend le cœur », ce qui veut dire « een hartverscheurend toneel » ; et « son cœur se fendait de chagrin », soit « zijn/haar hart werd verscheurd door verdriet ». L'expression 'fendre le cœur' veut dire « toucher au point le plus sensible »<sup>271</sup>

À partir du dictionnaire VanDale en ligne, nous avons fait une liste d'expressions néerlandaises qui pourraient être intéressantes pour notre traduction et qui incluent le mot 'hart' :

- 2. hart (1) beschouwd als deel van het lichaam waarop aandoeningen van geest en gemoed werken of terugwerken
- *met de dood in het hart*  
innerlijk ten uiterste ontsteld, ontdaan zonder dat dit hoeft te blijken
- *het wordt mij wee om het hart*  
ik begin verdriet te voelen
- *mijn hart verstijft, staat stil bij hetgeen hij zegt*  
ik ben verlamd van schrik door wat hij zegt
- *het hart bloedt mij; mijn hart bloedt*  
(ik ben) op het smartelijkst in mijn gevoel getroffen
- *een steek in mijn hart*  
een oorzaak van lijden of verdriet
- *iemand op het hart trappen*  
grievend kwetsen
- 3. hart (1) beschouwd als zetel van het leven en 'edel' orgaan
- *iemand in het hart treffen*
- *het, mijn hart breekt*  
ik word overstelpt door smart of medelijden
- 5. hart (1) beschouwd als zetel van het gevoel en het zedelijk leven
- *het gaat mij aan het hart*  
het doet mij pijn, het verdriet mij
- *met verdriet in het hart*  
verdrietig
- 11. hart (1) beschouwd als zetel van moed
- *het hart hebben*  
iets durven of wagen
- 21. het midden, het binnenste van iets
- *het hart van het probleem, het hart van de kwestie*  
de essentie

Finalement, nous avons trois options sérieuses : 'het is een steek in mijn hart', 'het/hij breekt mijn hart' et 'het gaat me aan het hart'. Et une autre possibilité qui était dans le dictionnaire FR-NL sous 'fendre' : 'het is hartverscheurend'. Pour le sens il est important que la notion de chagrin, de peine soit dans l'expression. La traduction littérale de 'il me fend le cœur' est 'hij verscheurt/breekt mijn hart'. Une raison de ne pas prendre cette traduction est qu'il y a une connotation amoureuse sous-jacente à l'expression, qui va ensemble avec un sentiment de ne plus pouvoir vivre sans la personne bien-aimée coupable. Mais, dans le contexte de la pièce, le public la comprendra bien. 'Het is hartverscheurend' n'est peut-être pas assez fort et renvoie pas toute de suite à la tristesse. 'Het is

---

<sup>270</sup> 'Fendre' *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007*.

<sup>271</sup> 'âme' *Le Trésor de la Langue Française informatisé – 22-08-2011*

een steek in mijn hart' réfère à une cause de la souffrance, un moment précis, bien que nous cherchions une expression qui exprime la tristesse même. La dernière expression 'het gaat mij aan het hart' est probablement la meilleure, puisqu'elle exprime la douleur, la tristesse en soi. De plus, elle est facile à dire et elle est moins exagérée que 'het breekt mijn hart'.

## Traduction annotée de l'acte troisième, scène I

DERDE BEDRIJF

*Het is negen uur 's avonds. In het kleine café zitten Escartefigue, Panisse, César en Monsieur Brun<sup>272</sup> rondom een tafel. Ze spelen manille<sup>273</sup>. Om hen heen, op het parket<sup>274</sup>, twee rijen lege flessen. Aan de bar, de stoker van de ferry-boat, verkleed als ober, maar net zo vies als altijd.*

### Scène I

PANISSE, ESCARTEFIGUE, CÉSAR, DE STOKER,  
MONSIEUR BRUN

*Wanneer het gordijn omhoog gaat, kijkt Escartefigue geconcentreerd<sup>275</sup> naar zijn*

*kaarten<sup>276</sup>, en krabt zich vertwijfeld achter zijn oren<sup>277</sup>. Iedereen wacht op zijn besluit.*

PANISSE (*ongeduldig*)

Nou, komt er nog wat van?<sup>278</sup> Jij bent!

ESCARTEFIGUE

Dat weet ik wel. Maar ik twijfel...

*Hij krabt zich achter zijn oren. Een klant op het terras klopt op de marmere tafel.*

CÉSAR (*tegen de stoker*)

Hé, 't hulpje! Er wordt geklopt!<sup>279</sup>

---

<sup>272</sup> La discussion sur la traduction des noms se trouve dans l'analyse textuelle.

<sup>273</sup> Manille est un jeu de cartes proche du jeu de la belote. La Manille est connue en France, en Espagne et en Flandres, mais moins aux Pays-Bas. Les Néerlandais, en voyant la scène, y reconnaitrons probablement la belote. Nous ne voulons pas changer le nom en 'klaverjassen', puisque nous respectons les éléments français et, de plus, un spectateur comprendra la scène sans problème, et un lecteur peut toujours chercher ce qu'est la manille sur internet.

<sup>274</sup> Pagnol est très court et précis dans ses descriptions, pour cette raison nous estimons qu'il faut mieux écrire 'parket', que 'vloer', puisque dans la première option se trouve aussi l'information du matériel du sol.

<sup>275</sup> 'intensément' veut littéralement dire 'intens', mais 'intens kijken' en néerlandais n'évoque pas une image très claire ou précise. Trois options qui nous semblent meilleures sont : 'met een intense blik', 'geconcentreerd' ou 'in diepe concentratie'.

---

<sup>276</sup> 'son jeu' peut être traduit de plusieurs façons : littéralement avec 'zijn spel', mais dans le contexte d'un jeu de cartes, on dirait plutôt 'zijn kaarten' ou 'zijn hand'.

<sup>277</sup> En français l'expression 'se gratter la tête' peut avoir un sens littéral, et un sens figuratif qui renvoie à un geste instinctif de perplexité. En néerlandais on retrouve les mêmes deux sens avec l'expression 'zich achter de oren krabben'.

<sup>278</sup> Les sons français 'eh bien quoi' exprime bien l'impatience de Panisse, mais la traduction littérale 'Eh goed wat' n'est pas très convenable. Les Néerlandais diraient plutôt quelque chose comme : 'Nou, komt er nog wat van?' C'est plus long à dire, et la cadence de deux fois trois syllabes (eh bien quoi ; c'est à toi) va être coupée. Pourtant, on entend bien l'énervement et l'impatience de Panisse.

<sup>279</sup> La traduction littérale 'Men klopt!' qui renvoie à la didascalie d'avant, est difficile à s'imaginer en néerlandais ; 'men' n'est pratiquement plus dans l'usage parlé. Dans le contexte, il est plus probable qu'on dirait : 'Je wordt geroepen' ou 'Er wordt geklopt'. L'avantage du dernier est que le mot 'frapper/kloppen' va être répété, comme en français, mais le premier est plus courant. Selon Kleijn (chapitre 1, partie 7) il est important de faire attention aux mots qui fonctionnent comme

*De stoker schrikt op en roept.*

DE STOKER

Voilà! Voilà!<sup>280</sup>

*Hij grijpt een leeg dienblad, gooit een handdoek over zijn schouder en haast zich naar het terras.*

CÉSAR (*tegen Escartefigue*)

Twijfelen doe je maar in je eigen tijd!<sup>281</sup>

MONSIEUR BRUN

Vooruit, kapitein, we zitten te wachten!<sup>282</sup>

*Escartefigue neemt plots een besluit. Hij pakt een kaart, tilt zijn arm op om hem<sup>283</sup> op tafel<sup>284</sup>*

---

leitmotiv, puisqu'ils favorisent la compréhension. Avec 'er wordt geklopt' les Néerlandais, comme les Français, pensent plutôt qu'il y a quelqu'un à la porte. Dans le contexte de la scène où le public voit et entend qu'il y a un client qui frappe, nous préférons garder le mot 'frapper/kloppen' pour l'effet humoristique, même si 'je wordt geroepen' semble plus clair au premier abord.

<sup>280</sup> Nous gardons les mots 'Voilà! Voilà!' pour souligner l'ambiance français de la pièce. De plus, 'voilà' se retrouve aussi dans le dictionnaire néerlandais en ligne VanDale.

<sup>281</sup> La difficulté de cette phrase est dans le fait qu'il y a un autre leitmotiv: 'hésiter/twijfelen'. Sinon, nous aurions pu opter pour: 'We hebben niet de hele dag de tijd', 'Vandaag als het ff kan' ou 'Ik heb nog meer te doen vandaag'. Mais, l'option qui inclut le mot twijfelen est: 'Twijfelen doe je maar in je eigen tijd!', ce qui est aussi un ton sarcastique et marche bien dans ce contexte.

<sup>282</sup> Dans la version française les personnages se vouvoient la plupart du temps. En néerlandais on dirait sûrement 'jij', au lieu de 'u'. Mais dans notre traduction, nous n'avons pas besoin d'expliquer le 'tu/vous', car nous préférons la solution plus courte.

<sup>283</sup> Depuis 1995, le livre vert ('het groene boekje') dicte que les noms d'objets d'origine uniquement féminins, sont devenus, dans l'usage néerlandais, masculins et féminins en même temps; en Flandre les mots sont souvent féminins et aux Pays-Bas masculins. 'kaart' est un exemple d'un tel mot; nous l'avons traduit avec 'hem'. ('woordgeslacht in

*te gooien, steekt hem dan weer abrupt terug in zijn hand<sup>285</sup>.*

ESCARTEFIGUE

Het is ook een belangrijk besluit!<sup>286</sup> (*tegen César*) Zij hebben tweeëndertig en wij, hoeveel hebben wij?

*César werpt een blik op de benen fiches die naast hem op tafel liggen.*

CÉSAR

Dertig.

MONSIEUR BRUN (*sarcastisch*)

We gaan tot de vierendertig.

PANISSE

Dit is de beslissende slag.<sup>287</sup>

---

woordenlijsten. Genootschap Onze Taal' *onzetaal* – 22-08-2011  
<http://www.onzetaal.nl/advies/genus.php>)

<sup>284</sup> Dans un contexte néerlandais, en jouant aux cartes, il est fréquent de parler de 'op tafel komen', 'een kaart op tafel gooien'. La table est en sorte le terrain de jeu. En France on parle plutôt d'un tapis, ce qui signifie littéralement 'tafellaken'.

<sup>285</sup> Comme vu préalablement, 'jeu' peut aussi signifier 'hand'. Nous avons choisi de traduire par 'hand', car en français ils ont aussi deux mots différents (Il prend une carte [...] il la remet dans son jeu.) 'Hij pakt een kaart [...] steekt hem [...] terug in zijn kaarten.' n'est pas très joli, 'hand' convient mieux ici.

<sup>286</sup> Nous avons concrétisé le mot 'chose', ce qui veut dire 'ding' ou 'zaak'. En français il est plus facile d'utiliser 'chose' de partout, mais en néerlandais la désignation directe 'besluit' va mieux.

<sup>287</sup> La traduction littérale 'Met deze slag wordt het potje gewonnen of verloren.' est un peu verbeuse en néerlandais. Plus pertinent sera: 'Dit is de beslissende slag.', qui va mieux avec le style concis de Pagnol. De plus, les répliques en néerlandais sont souvent plus longues, donc une phrase compacte ici, compense un peu le reste.

### ESCARTEFIGUE

Daarom vraag ik me af of Panisse nog harten heeft.<sup>288</sup>

### CÉSAR

Als je had opgelet, had je dat kunnen weten.<sup>289</sup>

### PANISSE (*zeer verontwaardigd*)

Welja, ga gerust jullie gang! Laat hem anders meteen je kaarten zien!<sup>290</sup>

### CÉSAR

Ik laat hem mijn kaarten niet zien. Ik heb hem geen enkele inlichting gegeven.

### MONSIEUR BRUN

Hoe dan ook, we spelen in stilte<sup>291</sup>, het is verboden te praten.

---

<sup>288</sup> 'Couper à cœur' veut dire 'met harten troeven'. Donc, ce qu'Escartefigue veut savoir est si Panisse tient encore des cartes de cœur dans la main. S'il a encore des cœurs, et Escartefigue jette une autre carte sur le tapis, Panisse gagnera avec n'importe quelle carte de cœur, en coupant à cœur. Dans ce contexte, les Néerlandais diraient plutôt 'of iemand nog harten heeft' au lieu de 'of iemand met harten troeft/kan troeven'.

<sup>289</sup> En français il est commun d'utiliser une phrase conditionnelle, de forme si + imparfait + conditionnel présent, pour exprimer un événement soumis à une condition. La traduction néerlandaise du conditionnel se conjugue avec 'zouden': '...zou je het hebben geweten'. Pourtant, aujourd'hui, cette construction a un peu vieilli, surtout dans la langue parlée. De plus, nous avons supprimé 'le jeu', car la phrase néerlandaise 'Als je goed op het spel(verloop) had gelet, had je het kunnen weten.' était trop longue et l'information est sous-entendue, donc ne manque pas.

<sup>290</sup> 'zich niet generen' et 'op je gemak zijn' sont des antonymes. Nous n'avons pas traduit littéralement le 'puisque tu y es'/nu je er toch bent', mais nous avons gardé la notion temporelle en ajoutant 'meteen'.

<sup>291</sup> 'à la muette' est traduit par le dictionnaire par 'zwijgend', mais pour les jeux il est plus commun de dire 'in stilte'.

### PANISSE (*tegen César*)

En als het een kampioenschap<sup>292</sup> was geweest, was jij allang gediskwalificeerd.

### CÉSAR (*ki!*)

Ik heb vaak kampioenschappen gezien. Wel meer dan tien heb ik er gezien. Ik heb er nog nooit een type gezien zoals jij.<sup>293</sup>

### PANISSE

Jij, jij bent hopeloos<sup>294</sup>. De beledigingen van jouw ondergang kunnen je overwinnaar niet raken.

### CÉSAR

Jij bent een mooie.<sup>295</sup> Je lijkt wel op het standbeeld van Victor Gélou.<sup>296</sup>

### ESCARTEFIGUE (*peinzend*)

Ja, en ik vraag me nog altijd af of hij nog harten heeft.

*César maakt stiekem een gebaar dat Escartefigue niet opmerkt, maar Panisse heeft hem betrappt.*

---

<sup>292</sup> Nous avons supprimé 'partie'/'potje', car ça allongait la phrase, sans ajouter de valeur supplémentaire.

<sup>293</sup> Dans chaque de ces trois phrases se trouve le verbe 'voir' (vu...vu...vu), et chaque de ces phrases commence par 'je/ik'. En néerlandais, nous avons choisi de changer l'ordre de la deuxième phrase, car la réplique commençait à être mal prononçable pour les acteurs.

<sup>294</sup> Il faut prendre le verbe 'perdu' ici dans le sens qu'il n'y a plus rien à faire ; il n'y a plus d'espoir. En néerlandais, au lieu de dire 'jij bent verloren', nous préférons 'hopeloos', puisque cet adjectif renvoie plus directement au personnage et au jeu en même temps.

<sup>295</sup> Cette expression existe dans toutes les deux langues. 'être beau' et 'een mooie zijn'.

<sup>296</sup> Auparavant, dans l'analyse textuelle sous la partie 'Localisation', nous avons expliqué le choix de garder 'Victor Gélou' dans la traduction.

PANISSE (*woedend*)

En ik verzoek je niet naar hem te seinen<sup>297</sup>.

CÉSAR

Ik, seinen, naar hem? Ik sla de maat.

PANISSE

Je moet maar naar één ding kijken: je kaarten.  
(*tegen Escartefigue*) En jij ook!

CÉSAR

Bon.<sup>298</sup>

*Hij slaat zijn ogen neer in de richting van zijn kaarten.*

PANISSE (*tegen Escartefigue*)

Als je doorgaat met van die gezichten trekken, smijjt<sup>299</sup> ik de kaarten in de lucht en ga ik naar huis.

MONSIEUR BRUN

Word nou niet boos, Panisse. Het is met ze gedaan.<sup>300</sup>

---

<sup>297</sup> Il y a beaucoup d'options possibles pour 'faire des signes': tekens geven, gebaren, aanwijzingen geven, seinen. Nous avons choisi 'seinen', car c'est court et clair. La structure 'je vous prie de...' est un peu hautaine, et donc marrante. Nous avons fait revenir ce côté chic moqueur avec le verbe 'verzoeken'.

<sup>298</sup> Nous avons choisi de garder le mot français 'bon' pour souligner le côté français de la pièce. Le spectateur comprendra ce que le mot veut dire dans son contexte.

<sup>299</sup> Le verbe 'foutre' s'utilise dans bien d'occasions en français pour vulgariser ce qu'on dit. Voilà, la raison pour laquelle le verbe 'smijten' est mieux que le verbe plus neutre 'gooien'.

<sup>300</sup> 'Être cuit' est une expression qui veut dire 'erbij zijn'/'het is met ze gedaan' dans le contexte d'une compétition etc., mais dans 'het is met ze gedaan' retentit mieux l'aspect de rivalité exprimé par M. Brun.

ESCARTEFIGUE

Ik ken het spel manille heel goed, en ik zou nog geen seconde twifelen als ik de zekerheid had dat Panisse nog harten heeft.

PANISSE

Ik heb je al gezegd dat je niet moet praten, al was het om een vriend gedag te zeggen.

ESCARTEFIGUE

Ik zeg niemand gedag. Ik denk hardop na.

PANISSE

Welnu! denk na in stilte... (*César gaat door met tekens geven*<sup>301</sup>.) En ze zijn nog altijd aan het seinen met elkaar! Monsieur Brun, houd Escartefigue in de gaten, dan houd ik César in de gaten.

*Een stilte. Vervolgens praat César op een droevige toon.*

CÉSAR (*tegen Panisse*)

Besef je wel hoe vernederend het is wat je daar doet? Je houdt me in de gaten als een valsspeler. Werkelijk, dat is niet aardig<sup>302</sup> van je. Nee, dat is niet aardig.

PANISSE (*bijna aangedaan*)

Kom nou César, heb ik je verdriet gedaan?

---

<sup>301</sup> En français, Pagnol choisit d'utiliser une autre manière de dire 'faire des signes', donc nous n'utilisons pas 'seinen', mais 'tekens geven'. Un verbe va mieux en néerlandais qu'un substantif comme en français.

<sup>302</sup> Nous avons traduit 'ce n'est pas bien', par 'niet aardig' au lieu de 'niet goed', puisque cette solution va mieux dans le contexte, se dit facilement en néerlandais et reste fidèle au sens de l'original.

CÉSAR (*zwaarmoedig*)

Misschien, al is dat niet aan me te zien, ben ik wel te sentimenteel.<sup>303</sup> (*Tegen Escartefigue.*)  
Het gaat me aan het hart. En jou, doet het jou niets?<sup>304</sup>

ESCARTEFIGUE (*verbijsterd*)

Mij heeft ie niets gezegd.

CÉSAR (*hij slaat zijn ogen naar de hemel op*)

Onze-Lieve-Vrouw! Hoort u dat!

*Escartefigue slaakt een jubelkreet. Eindelijk begrijpt hij het, en hij gooit een kaart op tafel. Panisse kijkt ernaar, kijkt naar César, staat vervolgens abrupt op, razend.*

PANISSE

Je denkt toch niet dat ik gek ben?<sup>305</sup> Je zei: "Het gaat me aan het hart" om hem te laten

---

<sup>303</sup> Le 'c'est peut-être que' (het is misschien dat), au début de la phrase, n'est ni joli, ni nécessaire en Néerlandais, car en Néerlandais on peut mettre un accent en insistant avec la voix sur un mot. Ensuite, le 'sans en avoir l'air', est dur à traduire, car la traduction est longue et moins vite et facile à prononcer : 'zonder dat het aan me is af te zien', 'zonder dat je het aan me (kan) zien/t', 'zonder dat ik er zo uitzie', 'zonder dat je het aan me ziet', 'zonder dat je het aan me kan afzien'. 'Misschien ben ik wel sentimenteler dan dat ik lijk/er uitzie', 'Misschien, al is dat niet aan me (af) te zien, ben ik wel te sentimenteel.' Cette dernière option est notre préférée, car elle est plus coulante et elle a l'air plus néerlandaise.

A première vue, l'incision de 'al is dat niet aan me te zien' n'est pas l'option la plus évidente, mais en français la construction est aussi assez remarquable et sert à diriger la façon de prononcer la phrase. De cette manière l'incision a un effet humoristique.

<sup>304</sup> La discussion sur 'il me fend le cœur' se trouve dans l'analyse textuelle.

<sup>305</sup> 'se prendre pour quelque chose' est 'iemand voor iets aanzien', mais dans ce contexte un Néerlandais dirait soit 'waar zie je me voor aan?' ou, si on veut inclure la partie 'imbécile', 'je denkt toch niet dat ik gek ben'.

begrijpen dat ik nog harten heb. En dus speelt hij harten, verdomme!<sup>306</sup>

*César trekt een onschuldig en verbaast gezicht.*

PANISSE (*hij gooit zijn kaarten in zijn gezicht*)

Hier heb je ze, je kaarten, valsspeler, hypocriet! Ik speel niet met bedriegers<sup>307</sup>; ik

---

<sup>306</sup> 'Parbleu' et un gros mot démodé, qu'on connaissait même aux Pays-Bas selon le VanDale en ligne. La traduction 'waarachtig/drommels' est aussi un gros mot vieilli en néerlandais, mais comme nous voulons moderniser la langue, notre choix est tombé sur 'verdomme'.

<sup>307</sup> Dans cette expression 'Grec' veut dire 'tricheur au jeu', comme on lit sur le blog des correcteurs du Monde : « 'grec' a pris, en outre, et sans majuscule, les sens de 'homosexuel' et de 'tricheur au jeu', ce dernier étant encore attesté au XXe siècle : lors de la célèbre partie de cartes du Marius de Pagnol, Panisse [...] déclare qu'il ne veut plus jouer 'avec des grecs'. »

('Langue sauce piquante. Un Grec n'est pas forcément grec, et réciproquement' *Le Monde* 05-10-2006 – 19-08-2011 : [http://correcteurs.blog.lemonde.fr/2006/10/05/2006\\_10\\_tout\\_grec\\_nest/](http://correcteurs.blog.lemonde.fr/2006/10/05/2006_10_tout_grec_nest/))

Dans le Trésor de la Langue Française informatisé, ce sens de 'Grec' est affirmé : « Homme qui filoute au jeu. Les Grecs, 'Les tricheurs professionnels' [...]. » C'est un usage familier et vieilli du mot. ('Grec', *Trésor de la Langue Française* – 19-08-2011 <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1804893315;r=1;nat=;sol=1;>)

En néerlandais, un Grec est d'abord un nom péjoratif pour désigner un homosexuel, comme pour la plupart des Français d'aujourd'hui (selon ma belle-famille française). Une traduction possible sera le mot neutre 'valsspeler', ou bien un mot 'stechelaar', qui est plus rare et qui trouve son origine dans le terme allemand 'stechen', un terme dans le jeu des cartes. Mais il est plutôt utilisé dans le sens de 'taquin' ou 'moqueur' de nos jours.

('stechelen' *Instituut voor Nederlandse Lexicologie* – 19-08-2011 [http://www.wnt.inl.nl/iWDB/search?actie=article\\_content&wdb=WNT&id=M066216](http://www.wnt.inl.nl/iWDB/search?actie=article_content&wdb=WNT&id=M066216))

Une autre possibilité est 'bedrieger'. Dans le dictionnaire de mots croisés sur

ben niet van lotje getikt! Voor wie zie je me aan? (*Hij slaat zichzelf op de borst.*) Ik ben Maître Panisse, en jij bent niet slim genoeg om mij te belazeren!<sup>308</sup>

*Hij loopt woest weg*<sup>309</sup> *en schreeuwt: "Het gaat me aan het hart." In de coulisse roept een vrouw: "Le Monde ! La Provence !"*<sup>310</sup>

---

mijnwoordenboek.nl, ils donnent, comme synonyme de 'Griek' les mots 'Athenen, bedrieger, valsspeler, homoseksueel', donc apparemment en néerlandais un 'Griek' renvoie aussi à un tricheur. ('Griek' *mijnwoordenboek* – 19-08-2011 <http://www.mijnwoordenboek.nl/puzzelwoordenboek/Griek/1>)

Le mot 'Griek' dans ce sens n'est quand même plus actuel. Dans le dictionnaire *Woordenboek der Nederlandse Taal*, de l'année 1893 'Griek' était encore synonyme pour 'valsspeler' et 'bedrieger'. ('Vooroordelen over Grieken' [10-05-2010] Trouw – 20-08-2011 <http://www.trouw.nl/tr/nl/4324/nieuws/article/detail/1110411/2010/05/10/Vooroordelen-over-Grieken.dhtml>)

Dans ce cas précis, il est possible de traduire littéralement, puisque dans le contexte le public comprendra ce que Panisse veut dire. Mais dans le temps de Pagnol 'Griek' était probablement une expression plus courante, et comme ce n'est plus le cas aujourd'hui et que nous voulons moderniser la langue, nous préférons 'bedrieger'.

<sup>308</sup> L'explication des choix de traduction se trouve dans l'analyse textuelle. Le choix entre 'bedotten/voor de gek houden' et 'belazeren' est basé sur le fait que le mot 'bedotten' est quelque peu désuet et 'voor de gek houden' trop long. De nos jours, dans une humeur fâchée nous utilisons plutôt le mot informel 'belazeren', ce qui est plus fort, et donc bien placé en ce qui concerne le ton dans cette phrase.

<sup>309</sup> Dans ce contexte 'woest' est un peu ambiguë. Le texte source dit 'violemment', ce qu'on pourrait traduire par 'woest, wild, op een heftige manier', mais dans ce contexte 'woest' va bien, car même si l'acteur le comprend comme un état émotionnel, il le jouera probablement de la même façon.

<sup>310</sup> Dans la scène suivante, nous revoyons cette femme, vendeuse de journaux, qui crie 'Le Soleil !

---

Le Radical !'. L'explication de notre traduction se trouve dans l'analyse textuelle.



# Conclusion finale

---

Dans ce mémoire nous nous sommes occupés de deux questions : *Quels problèmes de traduction sont spécifiques au genre théâtral ?* et *Comment traduire la pièce Marius ?* Traduire pour le théâtre est moins facile qu'il ne le semble à première vue. Le traducteur doit prendre en compte plusieurs éléments à part le texte et il doit toujours être vigilant sur le fait que le texte a comme objectif d'être mis en scène. Le processus de traduction change légèrement à cause de cet aspect. De plus, le traducteur ne travaille pas seul sur un texte, mais il collabore avec le metteur en scène qui veut monter la pièce. Ici, nous avons esquissé la situation idéale, en réalité une compagnie de théâtre peut choisir d'utiliser un texte préalablement traduit, où de ne pas inclure le traducteur dans le processus. Dans d'autres cas, l'objectif d'une traduction n'est pas une représentation théâtrale, mais un texte littéraire. Dans ce cas, le traducteur peut considérer le texte comme un œuvre littéraire comparable à un roman.

Pour notre mission imaginaire de la traduction de *Marius* nous étions obligés de travailler seuls. Le but étant une traduction pour le théâtre, nous pourrions dire que la mission n'est pas encore terminée ; les premières cinq étapes de Rose sont parcourus, la première version de traduction est finie, mais maintenant il faudrait continuer à collaborer avec le metteur en scène, pour qu'il révise le texte. Ensuite, le traducteur peut encore faire quelques changements en faveur de la mise en scène et de la représentation dans son ensemble. Notre traduction restera toujours notre point de vue de ce moment, chaque metteur en scène sentira probablement le besoin d'adapter tel ou tel aspect. Comme nous avons expliqué dans le premier chapitre, l'interprétation d'une œuvre est subjective et le texte est toujours soumis à une fugacité principielle. De plus, chaque metteur en scène a ses propres idées et intentions sur une pièce. Nous avons choisi de respecter la scène marseillaise et l'ambiance de la Douce France, mais d'autres choix auraient aussi été possibles.

Ensuite, ce qui est important pour les traductions théâtrales est qu'elles répondent à l'exigence de 'performabilité'. Cette notion consiste en deux sous-catégories : du point de vue textuel, la traduction doit être facile à prononcer ; du point de vue de la mise en scène, la traduction doit être adaptée culturellement au public, enfin que celui-ci puisse comprendre la pièce, puis elle doit être jouable pour les acteurs. Dans notre traduction, nous avons fait attention à la prononçabilité en lisant la pièce en haute voix et en ajoutant, ou en supprimant, de petits mots comme les interjections. Nous n'avons pas trop adapté la situation culturelle de la pièce, puisque la scène restera Marseille. Comme les Néerlandais connaissent bien la France, une localisation française n'empêchera pas la compréhension de la pièce. En outre, le metteur en scène pourrait utiliser des éléments visuels pour expliquer certaines choses ; par exemple, il pourrait placer une statue de Gélú en scène, pour que les acteurs puissent l'indiquer du doigt en parlant de l'homme.

En parlant de la traduction de théâtre, la discussion sur la collaboration du traducteur avec d'autres personnes est incontournable. Le metteur en scène, les acteurs, mais aussi le public et le directeur de la compagnie de théâtre, ils sont tous inclus, d'une manière plus ou moins impliquée, dans le processus de traduction. Dans notre cas, il n'y a pas eu de collaboration avec d'autres personnes, mais pendant le processus de traduction nous avons quand-même été préoccupés par les attentes du public et par la prononçabilité du texte pour les acteurs. La question de pouvoir n'est pas à l'ordre du jour chez nous, mais en général, dû au fait de la collaboration, le traducteur n'est pas le seul à

décider du texte. Celui qui décide est celui qui a le plus de prestige social, où qui tient la responsabilité finale de la représentation.

La discussion sur les stratégies de traduction, nous apprend que le genre théâtre prête beaucoup d'importance à la fonction communicative en sorte que la fidélité au texte source est relativisée à l'objectif de la traduction. Parmi les stratégies esquissées par Bassnett, celle de la coopération est la plus favorable en théorie. En réalité la collaboration avec d'autres personnes peut être difficile, en raison de finances, de temps manquant ou d'autres raisons. Voilà un sujet qui pourrait être intéressant à étudier : la quantité et la manière dont les traducteurs des pièces de théâtre travaillent réellement en coopération avec le metteur en scène, les acteurs ou autres partis. Ensuite, une analyse comparative, textuelle aussi bien que situationnelle, pourrait nous apprendre si et comment la collaboration porte ses fruits.

# Bibliographie

---

## Marius & Marcel Pagnol

- Audouard. *Audouard raconte Pagnol*. Casalta, Pierre et Jean-René Laplayne (éd.). Ed. Stock, 1973.
- Pagnol, Marcel. *Marius*. Paris: Ed. de Fallois, 2004.
- ---. *Fanny*. Paris : Le Livre de Poche, 1969.
- Pagnol, Marcel, dans l'adaptation de Willy Hemert . *Ko van Dijk, een hommage. De Marseillaanse trilogie. Deel 1 Marius. Deel 2 Fanny*. VandenEnde Foundation Arts & Media, 2007.

## Dictionnaires

- Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007.
- VanDale Onlinewoordenboeken.
- Le Trésor de la Langue Française informatisé.

## Articles

- Anderman, Gunilla. 'Drama translation', *Routledge encyclopedia of translation studies*. Baker, Mona et Gabriela Saldanha (éd.). London: Routledge, 2009. 92-95.
- Bassnett, Susan. 'Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts', *The manipulation of literature. Studies in literary translation*, Hermans, Theo (éd.). London: Croom Helm, 1985. 87-103.
- ---. 'Translating for the theatre: The case against performability', *TTR* 4:1 (1991) : 99-111. <http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>
- ---. 'Still trapped in the labyrinth : Further reflections on translation and theatre', *Constructing cultures : Essays on literary translation*. Bassnett, Susan et André Lefevere (éd.). Clevedon : Multilingual matters, 1998. 90-108.
- Bowman, Martin. 'Scottish horses and Montreal trains. The translation of vernacular to vernacular', *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Upton, Carole-Anne (éd.). Manchester: St. Jerome, 2000. 25-33.
- Espasa, Eva. 'Performability in translation. Speakability? Playability? Or just saleability?', *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Upton, Carole-Anne (éd.). Manchester: St. Jerome, 2000. 49-62.
- Cameron, Kate. 'Performing voices: Translation and Hélène Cixous', *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Upton, Carole-Anne (éd.). Manchester: St. Jerome, 2000. 101-112.
- Fotheringham, Richard. 'The last translation: stage to audience', *Page to stage. Theatre as translation*. Zuber-Skerritt, Ortrun (éd.). Amsterdam : Rodopi, 1984. 29-39.
- Hamberg, Lars. 'Some practical considerations concerning dramatic translation', *Babel* 15:2 (1969) : 91-100.
- Kowzan, Tadeusz. *Littérature et spectacle*. Den Haag: Mouton, 1975.
- Kruger, Loren. 'Translation (for) the theatre: The appropriation, mise en scène and reception of theatre texts', Ph.D thesis. Université de Cornell, 1986.

- Melrose, Susan. 'Im-possible enactments : From one body to another', essai présenté à la conférence *Beyond translation : Culture, history, philosophy*. Université de Warwick, juillet 1988.
- Naaijken, Ton. 'Toneel vertalen', Cours magistral dans le cadre du Master de Traduction. Utrecht: 21-03-2011.
- Nagy, András. 'A Samovar is a Samovar is a Samovar. Hopes and failures of the author as the object and subject of translation', *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Upton, Carole-Anne (éd.). Manchester: St. Jerome, 2000. 151-158.
- Nivelles, Nicole. 'On parle de Gélú'.  
<http://www.allezhallus.eu/Recherche%20PDF/On%20parle%20de%20Gelu.pdf>
- Pavis, Patrice. *Problèmes de semiologie théâtrale*. Montreal: U.P. Québec, 1976
- ---. *Dictionnaire de théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris : s.e., 1980.
- ---. 'Problems of translation for the stage: intercultural and post-modern theatre'. Traduction Loren Kruger. *The play out of context: transferring plays from culture to culture*, Scolnicov, Hanna et Peter Holland (éd.). Cambridge: Cambridge UP, 1989. 25-45.
- ---. *Theatre at the crossroads of culture*. London: Routledge, 1992.
- Pelletier, Maryse. 'Theatre and the music of language', *Mapping literature: The art and politics of translation*. Homel, David et Sherry Simon (éd.). Montreal : Véhicule P, 1988. 31-32.
- Raffel, Burton. *The art of translating poetry*. Pennsylvania university Park: Pennsylvania State U.P., 1988.
- Rose, Marilyn Gaddis. *Translation Spectrum*. Albany: State University of New-York Press, 1981.
- Rostaing, C. 'Le français de Marseille dans la trilogie de Marcel Pagnol', *Le français moderne X* (1942) : 29-44.
- Segre, Cesare. 'Narratology and theater', *Poetics Today. Drama, performance: A semiotic perspective 2:3* (1981): 95-104.  
<http://www.istor.org/stable/1772466>
- Serpieri, Alessandro. 'Ipotesi teorica de segmentazione del testo teatrale', *Strumenti critici* 32-33 (1977) : 90-137.
- Shaked, Gershon. 'The play: gateway to cultural dialogue'. Traduction Jeffrey Green. *The play out of context. Transferring plays from culture to culture*. Scolnicov, Hanna et Peter Holland (éd.). Cambridge: Cambridge UP, 1989. 7-24.
- Venuti, Lawrence. *The translator's invisibility. A historie of translation*. London : Routledge, 1995.
- Zuber-Skerritt, Ortrun. 'Introduction', *Page to stage. Theatre as translation*. Zuber-Skerritt, Ortrun (éd.). Amsterdam : Rodopi, 1984. 1-2.
- ---. 'Translation science and drama translation', *Page to stage. Theatre as translation*. Zuber-Skerritt, Ortrun (éd.). Amsterdam : Rodopi, 1984. 3-11.
- *The languages of theatre: Problems in the translation and transposition of drama*. Zuber, Ortrun (éd.). London: Pergamon Press, 1980.
- Kleijn, Tom. 'Toneel vertalen', Lecture dans le cadre des Cours intensifs du Master de Traduction Littéraire de l'ELV. Utrecht: 12-04-2011.

## Sources internet

- 'Biographie' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/biographie.php>
- 'Catule' [2007] *Marcel-Pagnol* – 17-07-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/biblio-catule,2.html>
- 'Cinéaste' [2007] *Marcel-Pagnol* – 17-07-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/cineaste.php>
- 'Confidences' [2007] *Marcel-Pagnol* – 17-07-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/biblio-confidences,33.html>
- 'Dramaturge' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/dramaturge.php>
- 'Forum. Provençal (ou Marseillais) dans Pagnol' Jean-Claude [22-04-2006 à 21h26 et 01-05-2006 à 11h17] *marcel-pagnol* – 18-08-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/forum-voirsujet,1,6967.html>
- 'Les amours' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/amours.php>
- 'Les lieux de vie' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/lieuxdevie.php>
- 'Marius' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/biblio-marius,8.html>
- 'Pagnol et les autres' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/etlesautres.php>
- 'Parcours' [2007] *Marcel-Pagnol* – 25-05-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/parcours.php>
- 'Traducteur' [2007] *Marcel-Pagnol* – 17-07-2011  
<http://www.marcel-pagnol.com/traducteur.php>
  
- 'Répertoire' *Marius* – 25-05-2011  
[http://www.marius.be/nl/p\\_tri.php#](http://www.marius.be/nl/p_tri.php#)
  
- 'Inventaire de la presse vers 1900' *Wikispaces* – 19-08-2011  
<http://spectacle1900.wikispaces.com/La+presse>
- 'Le Bistro/25 juin 2006' *Wikipédia* – 19-08-2011  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Le\\_Bistro/25\\_juin\\_2006](http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Le_Bistro/25_juin_2006)
- 'Victor Gélou' [03-06-2011] *Wikipédia* – 15-08-2011  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Victor\\_G%C3%A9lou](http://fr.wikipedia.org/wiki/Victor_G%C3%A9lou)
  
- 'Salon de Provence' *visit salon de provence* – 19-08-2011  
<http://www.visitsalondeprovence.com/fr/boutade-parle-provencal.php#s>
- 'Lexique des termes provençaux et des « mots d'ici »' *site-marius-autran* – 19-08-2011  
[http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provencal/lexique\\_u\\_v\\_z.html](http://marius.autran.pagesperso-orange.fr/provencal/lexique_u_v_z.html)
  
- 'Popularité de Marius par département dans les années 1940' *tous-les-prénoms* – 18-08-2011

<http://www.tous-les-prenoms.com/departement/index.php?prenom=marius&decennie=1940>

- 'Popularité de Cesar par département dans les années 1940' *tous-les-prénoms* – 18-08-2011  
<http://www.tous-les-prenoms.com/departement/index.php?prenom=cesar&decennie=1940>
- 'Popularité de Fanny par département dans les années 1940' *tous-les-prénoms* – 18-08-2011  
<http://www.tous-les-prenoms.com/departement/index.php?prenom=fanny&decennie=1940>
- 'Fannie' *signification-des-prénoms* – 18-08-2011  
<http://www.signification-des-prenoms.com/Lettres-Feminin/Feminin-F/Fannie.html>
- 'Nom de Famille Escartefigues' *genealogie* – 18-08-2011  
<http://www.genealogie.com/nom-escartefigues/radar8.html>
- 'Les Escartefigues, nés sur la période 1916-1940' *genealogie* – 18-08-2011  
<http://www.genealogie.com/popularite-du-nom-escartefigues/escartefigues.html>
- 'Les Brun, nés sur la période de 1916-1940' *genealogie* – 22-08-2011  
<http://www.genealogie.com/popularite-du-nom-brun/brun.html>
- 'Panisse' *GeneaNet* – 18-08-2011  
<http://www.geneanet.org/genealogie/fr/panisse.html>
- 'woordgeslacht in woordenlijsten. Genootschap Onze Taal' *onzetaal* – 22-08-2011  
<http://www.onzetaal.nl/advies/genus.php>
- 'stechelen' *Instituut voor Nederlandse Lexicologie* – 19-08-2011  
[http://www.wnt.inl.nl/iWDB/search?actie=article\\_content&wdb=WNT&id=M066216](http://www.wnt.inl.nl/iWDB/search?actie=article_content&wdb=WNT&id=M066216)
- Griek' *mijnwoordenboek* – 19-08-2011  
<http://www.mijnwoordenboek.nl/puzzelwoordenboek/Griek/1>
- Vooroordelen over Grieken' [10-05-2010] *Trouw* – 20-08-2011  
<http://www.trouw.nl/tr/nl/4324/nieuws/article/detail/1110411/2010/05/10/Vooroordelen-over-Grieken.dhtml>
- 'Langue sauce piquante. Un Grec n'est pas forcément grec, et réciproquement' *Le Monde* 05-10-2006 – 19-08-2011  
[http://correcteurs.blog.lemonde.fr/2006/10/05/2006\\_10\\_tout\\_grec\\_nest\\_/](http://correcteurs.blog.lemonde.fr/2006/10/05/2006_10_tout_grec_nest_/)

# Annexes

---

1. Biblio- et filmographie de Marcel Pagnol	63
2. Le texte source de la traduction	68
3. La traduction de l'acte troisième, scène I	71

# Biblio- et filmographie de Pagnol

---

## Bibliographie

### Poèmes:

- *La cigale*
- *Œufs de pâques*
- *Prière à Pan*

### Pièces de théâtre:

- *Ulysse chez les Phéaciens*, (en collaboration avec Arno Charles Brun). Pièce en vers, inédite à la scène.
- *Catule*, Drame en vers, inédit à la scène.
- *Tonton, ou Joseph veut rester pur*, (en collaboration avec Paul Nivoix). Vaudeville sous le pseudonyme de Castro.  
Marseille, théâtre des variétés, le 30 août 1923.
- *Un direct au cœur*, (en collaboration avec Paul Nivoix). Comédie. Lille, théâtre de l'Alhambra, mars 1926.
- *Les Marchands de gloire*, (en collaboration avec Paul Nivoix). Comédie satirique en cinq actes.  
Paris, théâtre de la Madeleine, 15 avril 1925.
- *Jazz*, (premier titre : Phaéton). La Petite Illustration, avril 1927 Comédie satirique en quatre actes.  
Monte Carlo, Grand Théâtre, 9 décembre 1926.  
Paris, théâtre des Arts, 21 décembre 1926.
- *Topaze*, Comédie satirique en quatre actes.  
Paris, théâtre des Variétés, 9 octobre 1926.
- *Marius*, Comédie en trois actes et six tableaux.  
Paris, Théâtre de Paris, 9 mars 1929.
- *Fanny*, Comédie en trois actes et quatre tableaux.  
Paris, Théâtre de Paris, 5 décembre 1931.
- *César*, (version pour la scène). Comédie en trois actes adaptée du film. théâtre des Variétés, 1946.
- *Judas*, Tragédie en cinq actes.  
Paris, Théâtre de Paris, 6 octobre 1955.
- *Fabien*, Comédie en quatre actes.  
Paris, théâtre des Bouffes Parisiens, 28 septembre 1956.
- *La femme du boulanger*, (version pour la scène). Comédie en quatre actes adaptée du film.  
Théâtre Mogador, 12 septembre 1985.



## Romans :

- *La Petite Fille aux yeux sombres*. Fortunio, 1921. Julliard, 1984, suivi des *Secrets de Dieu*, nouvelle. Préface de René Pagnol.
- *Pirouettes*. Fasquelle, 1932. Première version publiée dans Fortunio sous le titre *Le Mariage de Peluque*.
- *La Gloire de mon père*, (*Souvenirs d'enfance*, I). Monte-Carlo, Pastorelly, 1957.
- *Le Château de ma mère*, (*Souvenirs d'enfance*, II). Monte-Carlo, Pastorelly, 1957.
- *Le Temps des secrets*, (*Souvenirs d'enfance*, III). Monte-Carlo, Pastorelly, 1959.
- *Jean de Florette*, (*L'eau des collines*, I).
- *Manon des sources*. (*L'eau des collines*, II). Monte-Carlo, Pastorelly, 1962. Paris, Éditions de Provence, 1963.
- *L'Infâme Truc et autres nouvelles*, Julliard, 1984.
- *Les Sermons de Marcel Pagnol*, rassemblés par le R.P Norbert Calmels. Robert Morel, 1968.
- *Le Temps des Amours*, (*Souvenirs d'Enfance*, IV). Julliard, 1977. Postface de Bernard de Fallois.

## Essais et autres articles:

- *Cantini*. Marseille, Imprimerie Perrin, s.d. (1946).
- *Notes sur le rire*. Nagel, 1947.
- *Discours de réception à l'Académie Française*, Fasquelle, 1947.
- *Critique des critiques*. Nagel, 1947.
- *Rapport sur les prix de vertu*. Imprimerie Firmin-Didot, 1956.
- *Ambrogiani*. Presses artistiques, 1961.
- *Le masque de fer*. Paris : Editions de Provence, 1964. Édition remaniée sous le titre *Le Secret du Masque de fer*. Monte-Carlo : Pastorelly, 1973.
- *Confidences*, essai et préfaces. Julliard, 1981.
- *Inédits*, textes sélectionnés et présentés par Frédéric Pagnol. Vertige du Nord/Carrère, 1986.
  
- *Cinematurgie de Paris*, Première version in *Les Cahiers du film*, décembre 1933 à novembre 1934. Extraits divers repris in *Opéra* (1945), *Paris-Cinéma* (1946), *Anthologie du Cinéma*, de Marcel Lapière (1946), *L'Art du Cinéma*, de Pierre Lherminier, (1960). Texte remanié par l'auteur dans ses *Œuvres complètes*, tome III, Éd de Provence, 1967. Extraits in *Cahier du cinéma*, décembre 1965.
- *Le dramaturge*, Livre d'or du cinéma français, 1945.
- *Mon ami René Clair*, Cinémonde, 23 avril 1946.
- *L'Adieu à Raimu*, L'Écran français, 3 octobre 1951.
- *Souvenirs sur Raimu*, Le Figaro littéraire, 7 septembre 1963.
- *Carnets de Cinéma*, Textes autobiographiques inédits retrouvés en 2007 et publiés en Mai 2008. Période couverte: 1933 - 1948.

## Traductions :

- *Hamlet*, de William Shakespeare, avec une préface. Nagel, 1947.
- *Les Bucoliques*, de Virgile, traduction en vers, avec une préface et des notes. Grasset, 1958.
- *Le songe d'une nuit d'été*, de William Shakespeare avec une préface. Club de l'Honnête Homme, 1971.

## Filmographie

- *Marius*, 1931  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Alexander Korda
- *Fanny*, 1932  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marc Allégret
- *Topaze* (1ère version), 1932  
Scénario et dialogues : Léopold Marchand d'après la pièce de Marcel Pagnol  
Réalisation : Louis Gasnier
- *Direct au cœur*, 1932  
Scénario et dialogues : d'après la pièce de Marcel Pagnol et Paul Nivoix  
Réalisation : Roger Lion, avec la participation d'Arnaudy
- *L'Agonie des aigles*, 1933  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après la pièce d'Emile Augier  
Réalisation : Roger Richebé
- *Le Gendre de monsieur Poirier*, 1933  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après la pièce d'Emile Augier  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Jofroi*, 1933  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol, d'après la nouvelle de Jean Giono  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *L'Article 330*, 1934  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après la pièce de Georges Courteline  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Tartarin de Tarascon*, 1934  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Alphonse Daudet  
Réalisation : Raymond Bernard
- *Angèle*, 1934  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Jean Giono  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Le Premier Amour*, 1934  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol
- *Merlusse*, 1935  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marcel Pagnol

- *Cigalon*, 1935  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Topaze* (2ième version), 1936  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *César*, 1936  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Regain*, 1937  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Jean Giono  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Le Schpountz*, 1938  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *La femme du boulanger*, 1938  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Jean Giono  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Monsieur Brotonneau*, 1939  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après de Flers et Caillavet  
Réalisation : Alexandre Esway
- *La fille du puisatier*, 1940  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *La prière aux Etoiles* (film inachevé), 1941  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Arlette et l'Amour*, 1943  
Scénario et dialogues : Félix Gandera d'après sa pièce  
Réalisation : Robert Vernay supervisé par Marcel Pagnol
- *Naïs*, 1945  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Emile Zola  
Réalisation : Raymond Leboursier supervisé par Marcel Pagnol
- *La Belle Meunière*, 1948  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après les lieder de Franz Schubert  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Le Rosier de Madame Husson*, 1950  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Maupassant  
Réalisation : Jean Boyer
- *Topaze* (3ième version), 1950  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marcel Pagnol

- *Manon des sources* (1ère partie), 1952  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Ugolin* (2ième partie), 1952  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Carnaval*, 1953  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Emile Mazaud  
Réalisation : Henri Verneuil
- *Les Lettres de mon moulin : L'élixir du père Gaucher*, 1954  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Alphonse Daudet  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Les Lettres de mon moulin : Le secret de Maître Cornille*, 1954  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Alphonse Daudet  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *Les Lettres de mon moulin : Les trois messes basses*, 1954  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Alphonse Daudet  
Réalisation : Marcel Pagnol
- *La Terreur des dames*, 1956  
Scénario et dialogues : René Barjavel, Raymond Castans, d'après une nouvelle de Guy de Maupassant  
Réalisation : Jean Boyer
- *La Dame aux Camélias* (téléfilm), 1962  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après la pièce d'Alexandre Dumas fils  
Réalisation : François Gir
- *Les Lettres de mon moulin : Le curé de Cucugnan*, 1967  
Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Alphonse Daudet  
Réalisation : Marcel Pagnol

# Texte source

---

## ACTE TROISIÈME

*Il est 9 heures du soir. Dans le petit café, Escartefigue, Panisse, César et M. Brun sont assis autour d'une table. Ils jouent à la manille. Autour d'eux, sur le parquet, deux rangs de bouteilles vides. Au comptoir, le chauffeur du ferry-boat, déguisé en garçon de café, mais aussi sale que jamais.*

### Scène I

PANISSE, ESCARTEFIGUE, CÉSAR, LE  
CHAUFFEUR, M. BRUN

*Quand le rideau se lève, Escartefigue regarde son jeu intensément, et, perplexe, se gratte la tête. Tous attendent sa décision.*

PANISSE (*impatient*)

Eh bien quoi ? C'est à toi !

ESCARTEFIGUE

Je le sais bien. Mais j'hésite...

*Il se gratte la tête. Un client de la terrasse frappe sur la table de marbre.*

CÉSAR (*au chauffeur*)

Hé, l'extra ! On frappe !

*Le chauffeur tressaille et crie.*

LE CHAUFFEUR

Voilà ! Voilà !

*Il saisit un plateau vide, jette une serviette sur son épaule et s'élançe vers la terrasse.*

CÉSAR (*à Escartefigue*)

Tu ne vas pas hésiter jusqu'à demain !

M. BRUN

Allons, capitaine, nous vous attendons !

*Escartefigue se décide soudain. Il prend une carte, lève le bras pour la jeter sur le tapis, puis, brusquement, il la remet dans son jeu.*

ESCARTEFIGUE

C'est que la chose est importante ! (*à César.*)  
Ils ont trente-deux et nous, combien nous avons ?

*César jette un coup d'œil sur les jetons en os qui sont près de lui, sur le tapis.*

CÉSAR

Trente.

M. BRUN (*sarcastique*)

Nous allons en trente-quatre.

PANISSE

C'est ce coup-ci que la partie se gagne ou se perd.

ESCARTEFIGUE

C'est pour ça que je me demande si Panisse coupe à cœur.

CÉSAR

Si tu avais surveillé le jeu, tu le saurais.

PANISSE (*outré*)

Eh bien, dis donc, ne vous gênez plus !  
Montre-lui ton jeu puisque tu y es !

CÉSAR

Je ne lui montre pas mon jeu. Je ne lui ai donné aucun renseignement.

M. BRUN

En tout cas, nous jouons à la muette, il est défendu de parler.

PANISSE (*à César*)

Et si c'était une partie de championnat, tu serais déjà disqualifié.

CÉSAR (*froid*)

J'en ai vu souvent des championnats. J'en ai vu plus de dix. Je n'y ai jamais vu une figure comme la tienne.

PANISSE

Toi, tu es perdu. Les injures de ton agonie ne peuvent pas toucher ton vainqueur.

CÉSAR

Tu es beau. Tu ressembles à la statue de Victor Gélou.

ESCARTEFIGUE (*pensif*)

Oui, et je me demande toujours s'il coupe à cœur.

*À la dérobée, César fait un signe qu'Escartefigue ne voit pas, mais Panisse l'a surpris.*

PANISSE (*furieux*)

Et je te prie de ne pas lui faire de signes.

CÉSAR

Moi je lui fais des signes ? Je bats la mesure.

PANISSE

Tu ne dois regarder qu'une seule chose : ton jeu. (*à Escartefigue.*) Et toi aussi !

CÉSAR

Bon.

*Il baisse les yeux vers ses cartes.*

PANISSE (*à Escartefigue*)

Si tu continues à faire des grimaces, je fous les cartes en l'air et je rentre chez moi.

M. BRUN

Ne vous fâchez pas, Panisse. Ils sont cuits.

ESCARTEFIGUE

Moi, je connais très bien le jeu de manille, et je n'hésiterais pas une seconde si j'avais la certitude que Panisse coupe à cœur.

PANISSE

Je t'ai déjà dit qu'on ne doit pas parler, même pour dire bonjour à un ami.

ESCARTEFIGUE

Je ne dis bonjours à personne. Je réfléchis à haute voix.

PANISSE

Eh bien ! réfléchis en silence... (*César continue ses signaux.*) Et ils se font encore des signes ! Monsieur Brun, surveillez Escartefigue, moi, je surveille César.

*Un silence. Puis César parle sur un ton mélancolique.*

CÉSAR (*à Panisse*)

Tu te rends compte comme c'est humiliant ce que tu fais là ? Tu me surveilles comme un tricheur. Réellement, ce n'est pas bien de ta part. Non, ce n'est pas bien.

PANISSE (*presque ému*)

Allons César, je t'ai fait de la peine ?

CÉSAR (*mélancolique*)

C'est peut-être que, sans en avoir l'air, je suis trop sentimental. (*À Escartefigue.*) À moi, il me fend le cœur. Et à toi, il ne te fait rien ?

ESCARTEFIGUE (*ahuri*)

Moi, il ne m'a rien dit.

CÉSAR (*il lève les yeux au ciel*)

Ô Bonne Mère ! Vous entendez ça !

*Escartefigue pousse un cri de triomphe. Il vient enfin comprendre, et il jette une carte sur le tapis. Panisse la regarde, regarde César, puis se lève brusquement, plein de fureur.*

PANISSE

Est-ce que tu me prends pour un imbécile ? Tu as dit : « Il nous fend le cœur » pour lui faire comprendre que je coupe à cœur. Et alors, il joue cœur, parbleu !

*César prend un air innocent et surpris.*

PANISSE (*il lui jette les cartes au visage*)  
Tiens, les voilà tes cartes, tricheur, hypocrite !  
Je ne joue pas avec un Grec ; siou pas plus  
fada qué tu, sas ! Fooou pas mi prendré per un  
aoutré ! (*Il se frappe la poitrine.*) Siou mestré  
Panisse, et siès pas pron fin per m'aganta !

*Il sort violemment en criant : « Tu me fends le  
cœur. » En coulisse, une femme crie : « Le  
Soleil ! Le Radical ! »*

# Traduction

---

## DERDE BEDRIJF

*Het is negen uur 's avonds. In het kleine café zitten Escartefigue, Panisse, César en Monsieur Brun rondom een tafel. Ze spelen manille. Om hen heen, op het parket, twee rijen lege flessen. Aan de bar, de stoker van de ferry-boat, verkleed als ober, maar net zo vies als altijd.*

### Scène I

PANISSE, ESCARTEFIGUE, CÉSAR, DE STOKER,  
MONSIEUR BRUN

*Wanneer het gordijn omhoog gaat, kijkt Escartefigue geconcentreerd naar zijn kaarten, en krabt zich vertwijfeld achter zijn oren. Iedereen wacht op zijn besluit.*

PANISSE (*ongeduldig*)  
Nou, komt er nog wat van? Jij bent!

ESCARTEFIGUE  
Dat weet ik wel. Maar ik twijfel...

*Hij krabt zich achter zijn oren. Een klant op het terras klopt op de marmeren tafel.*

CÉSAR (*tegen de stoker*)  
Hé, 't hulpje! Er wordt geklopt!  
*De stoker schrikt op en roept.*

DE STOKER  
Voilà! Voilà!

*Hij grijpt een leeg dienblad, gooit een handdoek over zijn schouder en haast zich naar het terras.*

CÉSAR (*tegen Escartefigue*)  
Twijfelen doe je maar in je eigen tijd!

MONSIEUR BRUN  
Vooruit, kapitein, we zitten te wachten!

*Escartefigue neemt plots een besluit. Hij pakt een kaart, tilt zijn arm op om hem op tafel te gooien, steekt hem dan weer abrupt terug in zijn hand.*

### ESCARTEFIGUE

Het is ook een belangrijk besluit! (*tegen César*)  
Zij hebben tweeëndertig en wij, hoeveel hebben wij?

*César werpt een blik op de benen fiches die naast hem op tafel liggen.*

### CÉSAR

Dertig.

MONSIEUR BRUN (*sarcastisch*)  
We gaan tot de vierendertig.

### PANISSE

Dit is de beslissende slag.

### ESCARTEFIGUE

Daarom vraag ik me af of Panisse nog harten heeft.

### CÉSAR

Als je had opgelet, had je dat kunnen weten.

PANISSE (*zeer verontwaardigd*)  
Welja, ga gerust jullie gang! Laat hem anders meteen je kaarten zien!

### CÉSAR

Ik laat hem mijn kaarten niet zien. Ik heb hem geen enkele inlichting gegeven.

### MONSIEUR BRUN

Hoe dan ook, we spelen in stilte, het is verboden te praten.

### PANISSE (*tegen César*)

En als het een kampioenschap was geweest, was jij allang gediskwalificeerd.



CÉSAR (*ki!*)

Ik heb vaak kampioenschappen gezien. Wel meer dan tien heb ik er gezien. Ik heb er nog nooit een type gezien zoals jij.

PANISSE

Jij, jij bent hopeloos. De beledigingen van jouw ondergang kunnen je overwinnaar niet raken.

CÉSAR

Jij bent een mooie. Je lijkt wel op het standbeeld van Victor Gélú.

ESCARTEFIGUE (*peinzend*)

Ja, en ik vraag me nog altijd af of hij nog harten heeft.

*César maakt stiekem een gebaar dat Escartefigue niet opmerkt, maar Panisse heeft hem betrappt.*

PANISSE (*woedend*)

En ik verzoek je niet naar hem te seinen.

CÉSAR

Ik, seinen, naar hem? Ik sla de maat.

PANISSE

Je moet maar naar één ding kijken: je kaarten. (*tegen Escartefigue*) En jij ook!

CÉSAR

Bon.

*Hij slaat zijn ogen neer in de richting van zijn kaarten.*

PANISSE (*tegen Escartefigue*)

Als je doorgaat met van die gezichten trekken, smijt ik de kaarten in de lucht en ga ik naar huis.

MONSIEUR BRUN

Word nou niet boos, Panisse. Het is met ze gedaan.

ESCARTEFIGUE

Ik ken het spel manille heel goed, en ik zou nog geen seconde twifelen als ik de zekerheid had dat Panisse nog harten heeft.

PANISSE

Ik heb je al gezegd dat je niet moet praten, al was het om een vriend gedag te zeggen.

ESCARTEFIGUE

Ik zeg niemand gedag. Ik denk hardop na.

PANISSE

Welnu! denk na in stilte... (*César gaat door met tekens geven.*) En ze zijn nog altijd aan het seinen met elkaar! Monsieur Brun, houd Escartefigue in de gaten, dan houd ik César in de gaten.

*Een stilte. Vervolgens praat César op een droevige toon.*

CÉSAR (*tegen Panisse*)

Besef je wel hoe vernederend het is wat je daar doet? Je houdt me in de gaten als een valsspeler. Werkelijk, dat is niet aardig van je. Nee, dat is niet aardig.

PANISSE (*bijna aangedaan*)

Kom nou César, heb ik je verdriet gedaan?

CÉSAR (*zwaarmoedig*)

Misschien, al is dat niet aan me te zien, ben ik wel te sentimenteel. (*Tegen Escartefigue.*) Het gaat me aan het hart. En jou, doet het jou niets?

ESCARTEFIGUE (*verbijsterd*)

Mij heeft ie niets gezegd.

CÉSAR (*hij slaat zijn ogen naar de hemel op*)  
Onze-Lieve-Vrouwe! Hoort u dat!

*Escartefigue slaakt een jubelkreet. Eindelijk begrijpt hij het, en hij gooit een kaart op tafel. Panisse kijkt ernaar, kijkt naar César, staat vervolgens abrupt op, razend.*

PANISSE

Je denkt toch niet dat ik gek ben? Je zei: “Het gaat me aan het hart” om hem te laten begrijpen dat ik nog harten heb. En dus speelt hij harten, verdomme!

*César trekt een onschuldig en verbaast gezicht.*

PANISSE (*hij gooit zijn kaarten in zijn gezicht*)  
Hier heb je ze, je kaarten, valsspeler, hypocriet! Ik speel niet met bedriegers; ik ben niet van lotje getikt! Voor wie zie je me aan? (*Hij slaat zichzelf op de borst.*) Ik ben Maître Panisse, en jij bent niet slim genoeg om mij te belazeren!

*Hij loopt woest weg en schreeuwt: “Het gaat me aan het hart.” In de coulisse roept een vrouw: “Le Monde ! La Provence !”*