

Adaptations observées dans deux traductions de *Le Tartuffe* de Molière pour un public chilien



Gina Gnecco

Université de Concepción, Chili

gina.malu@gmail.com

Reçu le 14-11-2014 / Évalué le 4-12-2014 / Accepté le 30-12-2014

Résumé

C'est dans le but de rendre compte des variations que subissent les traductions en fonction de la consigne de traduction que nous avons comparé *Le Tartuffe* de Molière et deux de ses versions en espagnol du Chili. Les adaptations observées sont justifiées à l'aide des stratégies de traduction théâtrale de Susan Bassnett, de la théorie interprétative de Lederer et Seleskovitch et de certains aspects de la théorie fonctionnelle de la traduction. Au terme de ce travail, nous arrivons à la conclusion que les traductions sont adaptées au récepteur chilien tout en restant fidèles au sens du texte de Molière.

Mots-clés : adaptations, traduction théâtrale, Susan Bassnett, théorie interprétative, théorie fonctionnelle

Adaptaciones en dos traducciones de *Le Tartuffe* para un público chileno

Resumen

Con el objetivo de establecer cómo varían las traducciones según su encargo, se compara la obra de teatro *Le Tartuffe ou l'imposteur*, de Molière, con las traducciones chilenas *Tartufo o el impostor*, de Eugenio Dittborn (destinada a la publicación) y *Tartufo seductor*, de Benjamín Galemiri (destinada a la representación). Las adaptaciones encontradas se justifican de acuerdo con las cinco estrategias de traducción teatral de Susan Bassnett, la teoría interpretativa de Lederer y Seleskovitch, y algunos aspectos de la teoría funcionalista de la traducción. Se determina que las traducciones están adaptadas al receptor chileno, transmitiendo de manera fiel el sentido del texto de Molière.

Palabras clave: adaptaciones, traducción teatral, Susan Bassnett, teoría interpretativa, teoría funcionalista

Adaptations found in two translations of *Le Tartuffe* for a Chilean public

Abstract

With the aim to determine how the translations change depending on their purpose, Molière's play *Le Tartuffe ou l'imposteur* is compared with two Chilean translations: *Tartufo o el impostor*, by Eugenio Dittborn (publishing purposes) and *Tartufo seductor*,

by Benjamín Galemiri (meant to be performed). Adaptations are justified according to five theater translation strategies proposed by Susan Bassnett, the interpretive theory developed by Lederer and Seleskovitch and some aspects of the functionalist theory. The results show both translations are faithfully adapted to Chilean public transmitting the sense of Molière's text.

Keywords: adaptations, theater translation, Susan Bassnett, interpretative theory, functionalist theory

Le théâtre est l'un des trois genres littéraires principaux et la traduction théâtrale est donc une des branches de la traduction littéraire. Toutefois, puisque chaque genre possède ses propres caractéristiques, le théâtre ne se traduit pas de la même façon qu'un roman ou que la poésie puisque le dialogue qui s'instaure entre l'émetteur et le récepteur fait prédominer la fonction appellative. Par conséquent, en plus de transmettre l'aspect poétique propre à chaque texte littéraire, la traduction théâtrale vise en général à ce que l'œuvre traduite puisse être jouée et provoque le même effet que l'original sur son public.

Dans l'article qui suit nous avons comparé l'œuvre dramatique *Le Tartuffe ou l'imposteur*, de Molière, avec deux traductions réalisées par des hommes de théâtre chiliens dans le but d'établir comment les traductions varient selon la consigne de traduction. La première, correspond à *Tartufo o el impostor*, de Eugenio Dittborn (acteur et metteur en scène) et la seconde à *Tartufo seductor*, traduction-adaptation de Benjamín Galemiri (dramaturge).

En 1664, Molière a lancé sa comédie *Le Tartuffe*, toutefois, l'œuvre s'est vue interdite car elle représentait une satire de la foi catholique et dénonçait une fausse dévotion. C'est pour cette raison que Molière, a créé une nouvelle version alors intitulée *L'imposteur*, qui a finalement été acceptée en 1669 et a connu un immense succès. Au Chili, en 1976, Eugenio Dittborn a réalisé ce qui est probablement la première traduction chilienne de *Le Tartuffe* et en 2005, le Théâtre National Chilien a commandé la traduction de l'œuvre de Molière à Benjamin Galemiri.

Étant donné la spécificité du texte théâtral, l'idéal est que la traduction théâtrale revienne à des hommes ou femmes de théâtre, comme l'affirme Carla Matteini lors d'une interview en 2008, *il est extrêmement difficile de traduire le théâtre si tu n'es pas acteur si tu n'es pas du milieu, si tu n'as pas de relation avec les metteurs en scène, si tu n'es pas présent à la première répétition pour te rendre compte de comment ça sonne et de ce que tu dois changer*¹ (Matteini dans Enguix, 2008: 283). C'est pour cela que nous avons choisi les traductions de *Le Tartuffe* de Dittborn et de Galemiri car le premier était acteur et metteur en scène et le second dramaturge et que tous deux

devraient, d'après ces critères, être en mesure d'écrire une œuvre adaptée au théâtre et au public chilien. Puisque nous allons analyser les adaptations pour le public chilien, il était fondamental que les traducteurs de *Le Tartuffe* connaissent la culture et la société françaises et que le traducteur ne s'attache pas à transférer simplement le contenu d'une langue à l'autre mais également les aspects culturels de celle-ci.

Pour l'analyse, nous nous sommes appuyés sur la théorie interprétative qui propose la déverbalisation pour transmettre l'idée exprimée dans le texte d'origine, sur les stratégies de traduction théâtrale de Susan Bassnett, qui considère à la fois les traductions destinées à être publiées que celles destinées à être jouées, ainsi que la théorie fonctionnelle qui affirme que la traduction est à caractère fonctionnel si elle respecte les fonctions communicatives définies par la consigne de traduction.

Nous sommes partis de l'hypothèse que, puisque les traducteurs étaient des professionnels du théâtre, les traductions étudiées de *Le Tartuffe ou l'imposteur* étaient adaptées au public chilien et que, en plus, elles variaient en fonction de la consigne de traduction.

1. Les deux dimensions du théâtre

Le discours théâtral est basé sur deux dimensions: une dimension écrite (le texte en soit) et une dimension orale (la représentation). A travers les didascalies, le dramaturge réalise les descriptions, majoritairement peu fournies et fonctionnelles (Übersfeld, 1982), c'est pourquoi le texte théâtral écrit est plus plat et qu'à travers la mise en scène, le spectateur obtient une autre vision de l'œuvre que celui qui s'arrête à sa lecture. En effet, lorsqu'il est joué, il prend le sens que lui donnent l'ensemble des participants.

Si l'écriture d'une œuvre théâtrale prend fin lorsque le spectateur assiste à sa représentation, nous pouvons affirmer que le théâtre est destiné à être joué et qu'il ne peut pas être lu comme une œuvre littéraire. C'est ainsi que l'exprime Molière dans *L'amour médecin*: *...on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre ; ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi.* (Molière, 1666).

Cependant, certaines œuvres dramatiques ont été écrites exclusivement pour être lues (Bassnett, 1991). Pour finir, nous ne pouvons pas affirmer que c'est sa représentation qui détermine une œuvre dramatique puisque quelques fois, le caractère narratif de l'œuvre va au-delà de son caractère scénique (Kowzan dans Saint-Jacques, 1971).

2. Traduction littéraire

Puisque le théâtre constitue l'un des trois genres littéraires, il est important de connaître quelques unes des théories qui peuvent lui être appliquées pour l'analyse de sa traduction.

2.1. Typologie fonctionnelle en traduction littéraire

Dans le cas du fonctionnalisme, la méthodologie de la traduction à adopter est déterminée par l'objectif de la traduction qui lui-même est défini par la consigne ou commande de traduction. En effet, ce dernier élément précise la situation communicative dans laquelle devra s'inscrire le texte cible (Nord, 2009) et finalement, *ce sont les destinataires des textes cibles qui décideront du fonctionnalisme de la traduction*² (Nord, 1996: 92).

Dans la typologie fonctionnelle des traductions, Nord fait la différence entre deux types de processus de traduction de base. L'un d'eux est la traduction document « *dont la fonction principale est méta textuelle, c'est-à-dire que le résultat donne un texte qui fournit des informations sur un autre texte ou sur certains aspects déterminés de celui-ci*³. » (Nord, 2009: 227). Parmi ce type de traduction se trouvent la traduction mot à mot, la traduction littérale, la traduction philologique et la traduction exotisante. Cette dernière est la plus utilisée en littérature car elle cherche à ce que le lecteur cible reconnaisse l'altérité ou la différence culturelle du monde qui lui est présenté sans que cela intervienne sur la bonne compréhension du texte, c'est-à-dire que le monde connu par les lecteurs du texte d'origine est présenté comme exotique aux lecteurs du texte cible (Nord, 2009).

Le second type de traduction que propose Nord est la traduction instrument. « *Au moment de lire une traduction-instrument, les lecteurs ne se rendent en général pas compte que le texte qu'ils lisent est une traduction. La forme du texte s'ajuste normalement aux normes et aux conventions de la culture cible en ce qui concerne le type de texte, le genre de texte et son contenu*⁴» (Nord, 2009: 231).

La traduction instrument est divisée en traduction equifonctionnelle, celle que les lecteurs ne perçoivent pas comme une traduction, en traduction hétérofonctionnelle dans le cadre de laquelle l'importance des fonctions du texte de base change à cause de la distance culturelle ou temporelle entre les récepteurs du texte source et ceux du texte cible et la traduction homologue où *l'on considère que les textes cibles et de base représentent un niveau équivalent (ou homologue) d'originalité par rapport aux répertoires littéraires de leurs cultures respectives*⁵» (Nord, 2009: 231).

2.2. Théorie interprétative

Aussi appelée théorie du sens ou *l'École de Paris*, la théorie interprétative est une proposition des traductrices Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, qui soulèvent que l'importance de la traduction réside dans la fidélité à ce qu'a voulu exprimer l'auteur et que pour y arriver, le traducteur doit dissocier les langues et considérer le sens comme l'élément fondamental de la traduction en passant des mots au sens et du sens aux mots et vice-versa (Lederer y Seleskovitch, 1984).

La fonction d'expression de la littérature appelle à traduire la pensée de l'auteur ainsi que sa volonté. Pour y parvenir, l'opération traduisante est décomposée en quatre temps (Lederer y Seleskovitch, 1984):

- Capter le sens d'un segment du texte : le sens est ce que les mots désignent et non pas ce qu'ils signifient.
- Restituer dans la langue maternelle l'idée exprimée dans le paragraphe : effectuer une synthèse générale où l'on cherche à déverbaliser le souvenir et faire apparaître des moyens linguistiques en fonction de l'idée et non de la sémantique dans l'autre langue.
- Revenir au texte et restituer un segment dans tous ses détails.
- Comparer l'original et la traduction : affiner, rectifier, corriger, établir entre autres choses une équivalence la plus parfaite possible.

La traduction littéraire permet de commencer à connaître la traduction théâtrale et certains auteurs comme Lederer et Seleskovitch, présentent des propositions générales et très pertinentes pour le genre théâtral. Toutefois, il est nécessaire de comprendre les aspects spécifiques de la traduction du théâtre à cause, principalement de sa double dimension qui le différencie des autres genres littéraires. C'est pour cette raison que nous présenterons certaines caractéristiques de la traduction théâtrale, ses difficultés et ses stratégies et plus particulièrement celles de Susan Bassnett qui aideront à la compréhension des traductions de Dittborn et de Galemiri de *Le Tartuffe ou l'imposteur* de Molière.

3. Traduction théâtrale

3.1. La fidélité et l'adaptation dans la traduction théâtrale

Dans la traduction théâtrale, la fidélité peut être remise en question puisque souvent, l'œuvre originale est soumise à de grands changements. Même si l'on pourrait penser à première vue que la traduction littérale est la traduction la plus fidèle qu'il soit, elle peut s'avérer moins fidèle à l'original qu'une traduction qui en est plus éloignée

mais qui serait plus proche de l'esprit du texte (Bowman, 2000), puisque malgré le fait qu'il est important de maintenir les références spécifiques, il n'est pas pertinent de discuter de celles qui pourraient induire le public en erreur ou de celles qui sont très compliquées à justifier. Au moment d'adapter nous transférons donc l'action au pays de la culture cible ou à une autre époque. En effet, de cette façon, le spectateur agit et décode de façon différente, ce qui lui permet de se sentir inclus et de s'identifier à une réalité présente dans sa culture ou dans son pays (Laliberté, 1995). *Toute adaptation intervient au nom de l'authenticité du respect de l'esprit de l'œuvre, de la préservation de sa saveur originale, mais aussi et peut-être surtout au nom du public auquel l'adaptation est destinée.* (Delisle dans Laliberté, 1995: 524).

3.2. Difficultés de la traduction théâtrale

La principale difficulté de la traduction théâtrale réside dans la nature du texte puisque ce ne sont pas seulement les facteurs linguistiques qui influent mais aussi les facteurs paralinguistiques et kinésiques (Bassnett, 1985), que le traducteur doit être capable d'interpréter et de transférer. Il devrait donc traduire en coopération avec le metteur en scène et l'auteur de l'œuvre.

3.2.1. Les cinq stratégies de traduction de Susan Bassnett

Susan Bassnett (1985) propose cinq stratégies de traduction parmi lesquelles le traducteur peut choisir selon sa consigne de traduction :

- Aborder le texte comme une œuvre littéraire : le traducteur considère seulement les caractéristiques du dialogue sur le papier (pas les aspects paralinguistiques) et souvent, l'idée de *fidélité envers l'original* est implicite. Elle est utilisée principalement lorsque la consigne de traduction est relative à la publication et non à la représentation.
- Utiliser la culture source comme fil conducteur : utilisation d'images stéréotypées de la culture source pour faire rire. La traduction introduit dans ce cas-là un changement idéologique massif, c'est-à-dire qu'elle signale au spectateur que l'œuvre aborde les étrangers de façon comique.
- Traduire la *performability*: les traducteurs considèrent la dimension de la représentation pour reproduire linguistiquement la théâtralité du texte. Ils cherchent à créer un discours rythmiquement fluide pour les acteurs.
- Traduire en vers ou dans une autre forme alternative : changer les vers du texte d'origine pour une autre forme plus commune dans la culture cible.
- Traduire en équipe : le traducteur travaille avec des natifs de la langue d'origine ou d'arrivée ou avec un metteur en scène qui maîtrise la langue d'origine.

Si la représentation est considérée comme étant la fonction principale de l'œuvre dramatique, le traducteur se verra confronté à un critère préalable, celui de la *performativity*. Ce critère introduit une dimension de plus, pas seulement celle du texte écrit et permet de faire la distinction entre ce qui appartient au domaine de l'écrit et ce qui appartient au domaine du physique (Bassnett, 2005). Bassnett affirme que les traducteurs du XX^{ème} siècle ont créé ce concept, qui fait référence à un texte gestuel et occulte, pour exercer de plus grandes libertés que celles permises par les conventions, pour justifier des variations substantielles au niveau textuel dans la langue cible, en incluant les omissions et les ajouts. D'autre part, il existe la possibilité de traduire le théâtre pour la lecture, c'est à dire le théâtre destiné à être publié. L'exemple le plus clair est celui de la traduction à valeur documentaire des dramaturges grecs et romains. Cette forme de traduction considère l'œuvre dramatique comme un texte poétique, comme une unité destinée à être lue et traduite comme un texte littéraire (Bassnett, 1991).

À partir de ces deux postures à propos de la traduction théâtrale, l'une destinée à la représentation et l'autre à la publication, il est possible que la même œuvre dramatique soit traduite depuis différents points de vue selon le dramaturge et la consigne de traduction. C'est ce qui nous a amené à étudier les adaptations présentes dans les deux traductions chiliennes de *Le Tartuffe ou l'imposteur* de Molière.

Pour l'analyse, nous avons considéré des stratégies et des théories tant de traduction théâtrale que de traduction littéraire en général mais toutes adaptées au genre théâtral de façon spécifique. Pour se faire, nous avons travaillé à partir de plusieurs auteurs dont les théories se complètent.

Dans un premier temps, nous avons identifié les récepteurs et la finalité du texte d'origine et des deux traductions (consignes de traduction). La deuxième étape a consisté à reconnaître les adaptations effectuées par Dittborn et par Galemiri, puis, nous avons réalisé une analyse comparative des traductions et nous avons proposé des justifications à la présence ou à l'absence d'adaptations en nous basant sur les stratégies de traduction théâtrale de Susan Bassnett, sur la théorie interprétative et sur certains aspects de la théorie fonctionnelle de la traduction littéraire.

Molière a écrit *Le Tartuffe ou l'imposteur* dans le but de dénoncer les faux dévots de son époque mais aussi de faire rire puisqu'il s'agit d'une comédie. L'œuvre était destinée principalement à la bourgeoisie mais en première instance au roi puisqu'il était en effet le premier à la voir et, suite à cette première représentation, à en autoriser les suivantes.

Eugenio Dittborn a effectué la traduction intitulée *Tartufo o el impostor* pour un lectorat chilien. Elle a été publiée en 1976 par Editorial Universitaria et il s'agissait

donc d'une traduction document qui cherchait à faire connaître le texte original de Molière.

Benjamín Galemiri a, quant à lui, réalisé une traduction-adaptation dont l'objectif était la représentation de l'œuvre et son destinataire, le public chilien d'aujourd'hui. La finalité de la traduction était d'adapter l'œuvre de Molière à la réalité chilienne pour la rendre plus proche du spectateur et de provoquer le même effet critique et de réflexion que l'œuvre originale. C'est donc une traduction instrument.

4. Exemples

4.1. Adaptation d'éléments linguistiques

Dittborn comme Galemiri sont arrivés à atteindre une réversibilité raisonnable au moment de traduire les expressions idiomatiques puisqu'ils utilisent la paraphrase et que, par conséquent, ils ne s'éloignent pas du contenu du texte d'origine, au contraire, ils en transmettent le sens.

Molière

Et je ne peux souffrir *sans me mettre en courroux*

De le voir querellé par un fou comme vous.

Dittborn

Y no puedo soportar, *sin irritarme*, que lo comente un loco como tú.

Galemiri

Y *me dan ganas de agredirte salvajemente* al entrever en tus palabras

Un aparatoso y tonto dejo de ironía contra él.

Dans la plupart des cas, Dittborn a maintenu les appellatifs et le vouvoiement. En effet, comme sa traduction est une traduction document, il a essayé de faire en sorte qu'elle soit réversible, c'est à dire que si nous effectuions une traduction vers le français depuis sa traduction, nous obtiendrions un texte très similaire à l'original. Galemiri, lui, a omis l'appellatif et le vouvoiement. Il s'est appuyé sur la confiance qui règne entre les personnages, relation qui, aujourd'hui, ne se traduirait pas par des marques de formalité. Ceci confirme qu'il s'agit bien d'une traduction instrument.

4.2. Éléments extralinguistiques

Les deux traducteurs ont adapté les expressions historiques en ayant recours à des comparaisons, des paraphrases ou en intégrant des éléments propres à la culture chilienne. Galemiri est celui qui adapte le plus des deux. En effet, il change toutes les références culturelles et en intègre d'autres propres à la culture et aux traditions chiliennes.

Par conséquent, les traducteurs coïncident sur la théorie interprétative. Ils ont en effet dans un premier temps capté le sens des phrases et ensuite reformulé en tenant compte de la culture cible, la culture chilienne, pour une meilleure compréhension et identification du récepteur.

Molière

Là, dans le carnaval, vous pourrez espérer
Le bal et la grand'bande, à savoir, deux musettes,
Et parfois, *Fagotin et les marionnettes*.

Dittborn

Durante el carnaval, el baile en la plaza con orquesta real, compuesta de gaitas y un bombo, y *el circo y los payasos*.

Galemiri

Conocerás todos los ressorts
todas las playas privadas todos
los condominios
Y te sacarán a bailar cueca
Durante una fonda

En ce qui concerne les termes qui font allusion au type de gouvernement, nous pouvons observer que quelques fois, Galemiri parle de président ou de ministre mais qu'il traduit "*Prince*" par "*monarca*", nous ne pouvons donc pas toujours parler d'adaptation. Cette décision de laisser des éléments relatifs à la culture source qui sont totalement étrangers à la culture cible rend par moments cette traduction exotisante et lui fait perdre de temps à autre son caractère de traduction instrument. Une des justifications que nous pourrions apporter serait que Galemiri négocie de façon très réfléchie l'adaptation ou non de certains termes propres à la culture française dans le but de conserver quelques unes des références d'origine ce qui pourrait se justifier avec la stratégie évoquée par Susan Bassnett : l'utilisation de la culture d'origine comme moyen de tourner les éléments de la culture d'origine en ridicule. Dans ce cas précis,

cette stratégie ne s'utiliserait pas pour se moquer de la France mais des représentants du gouvernement chilien qui ne sont pas des monarques mais de "simples" présidents. En effet, Galémiri insère fréquemment des critiques de la société ou de la politique dans ces œuvres.

En ce qui concerne les didascalies, nous pouvons affirmer que Dittborn utilise la première stratégie évoquée par Susan Bassnett, où elle affirme que lorsque la traduction est destinée à être publiée, le traducteur considère les caractéristiques du dialogue sur le papier et suit l'idée de *fidélité*. Nous pourrions discuter de la fidélité de Dittborn au texte de Molière puisqu'il introduit de nouvelles didascalies mais, à travers celles-ci il ne fait, en réalité, qu'expliciter les didascalies déjà présentes dans l'original. Cela n'altère donc pas sa fidélité au texte original mais fait qu'il répond à la consigne de traduction qu'il doit respecter. En changeant une didascalie de place ou en insérant une nouvelle, il facilite en effet la compréhension du texte pour le récepteur chilien et aide à ce que la traduction provoque le même effet que le texte d'origine sur son destinataire.

L'exemple suivant intervient à la fin de la scène qui précède la première rencontre entre Elmire et Tartuffe où Damis veut être présente mais Dorine le lui interdit.

Molière

Acte III, scène première

Damis: Non, je veux voir, sans me mettre en courroux.

Dorine: Que vous êtes fâcheux! Il vient. Retirez-vous.

Dittborn

Acto tercero, escena I

Damis: No, me interesa estar presente y te prometo que no me enojaré.

Dorina: ¡Pero, qué pesado! ¡Ya viene! ¡Váyase! (*Vase Damis*)

La nouvelle didascalie affirme simplement que Damis s'en va sans préciser qu'il s'est caché. Toutefois, dans la scène III, alors qu'Elmire parle avec Tartuffe, Dittborn ajoute la didascalie qui manque et précise que Damis se cache et qu'il entend tout. C'est une très bonne décision de la part de Dittborn car il explique au lecteur ce que Molière n'avait pas fait et qui était alors clair à la représentation mais pas à la lecture.

Acto tercero, escena III

Elmira: Yo deseo hablar con usted y que me conteste con toda sinceridad lo que le vaya a preguntar (*Damis sigilosamente entreabre la puerta de la habitación contigua, en que se ha escondido, para escuchar mejor*)

Les didascalies de Galemiri sont quant à elles plus descriptives puisque dans la plupart des cas, elles fournissent des détails sur les sentiments ou sur les caractéristiques des personnages. Il suit donc la stratégie de la *performability* de Susan Bassnett car en donnant des indications scéniques détaillées, il collabore avec les acteurs qui joueront l'œuvre.

4.3. Structure de l'œuvre

Le Tartuffe ou l'imposteur se divise en actes et en scènes : cinq actes composés de scènes dont la quantité varie d'un acte à l'autre. La traduction *Tartufo o el impostor* possède la même quantité d'actes et de scènes que l'œuvre originale. En maintenant la structure du texte, Dittborn suit par conséquent la première stratégie de Bassnett.

En revanche, ce n'est pas le cas de *Tartufo seductor* puisque l'œuvre n'est pas divisée en actes mais seulement en scènes. De même, Galemiri omet une scène, il en divise une en deux et en incorpore de nouvelles à la fin de l'œuvre dans lesquelles il intègre des éléments qu'il a l'habitude d'insérer dans ses œuvres : sa relation avec le cinéma, des personnages qu'il admire et sa propre expérience.

Le plus surprenant est la proposition d'un nouveau dénouement qui n'est presque que mouvements. Cette scène est très représentative de son style qui se caractérise pour être très descriptif ce qui contraste avec l'œuvre originale qui, elle, comprend peu d'indications scéniques. Galemiri ne respecte donc pas la première stratégie établie par Susan Bassnett. En effet, comme sa traduction est destinée à la scène, le respect du format n'est pas primordial.

En outre, l'œuvre de Molière est écrite en vers et en rimes mais aucun des traducteurs n'a maintenu cela. Ces décisions sont justifiées par la quatrième stratégie de Bassnett, qui mentionne la création d'une nouvelle forme d'écriture. Ainsi, Dittborn a écrit en prose et Galemiri a maintenu certains aspects des vers mais sans rime. Il le fait donc simplement pour créer une ressemblance avec l'original mais ses vers ne répondent à aucune mesure ni cadence conventionnelles de l'original.

4.4. La trame

L'intrigue principale de *Le Tartuffe ou l'imposteur* et celle des deux traductions est la même. Toutefois, comme Galemiri fait une adaptation pour la réalité chilienne, elle contient de nouveaux aspects et de nouvelles thématiques qui n'étaient pas présents dans l'œuvre de Molière. L'œuvre originale se déroule à Paris, en France, au XVII^{ème} siècle; Dittborn conserve ces références spatio-temporelles alors que Galemiri transpose

la pièce à Santiago du Chili au XXIème siècle. Les dialogues de *Tartufo seductor* reflètent ce changement référentiel par les allusions faites à la nourriture (les saumons de Puerto Montt, l'agneau de Temuco, la salade chilienne avec du piment) ou aux personnages publics (Zamorano, Marcelo Salas, Marcelo Ríos), etc. Si nous nous basons sur la théorie interprétative, il est évident que Galemiri est celui des deux traducteurs qui s'est le plus éloigné du texte source et qui le reformule en tenant compte de la culture et de la réalité chiliennes, il doit en effet l'adapter à la culture cible et change pour cela les référents culturels, et spatio-temporels de façon générale. Cependant, en modifiant ces références, il ne change pas profondément le sens du texte puisqu'il intervient sur des détails et non sur les arguments de l'histoire qui représentent l'essentiel de la pièce.

Puisque *Tartufo seductor* se déroule dans le Chili contemporain, il est normal que ses personnages aient recours à un langage plus moderne voire même plus familier. Mais, ils sont aussi plus délégués que ceux de l'œuvre originale dans leur façon de s'exprimer. Dittborn, lui, n'a ni exagéré ni atténué les personnages de *Tartufo o el impostor*, il a simplement modifié leur registre de langue en les rendant quelques fois plus familiers. Ceci démontre que bien que la traduction de Dittborn soit plus proche de l'original, il la rend plus accessible à son lectorat : traduction document ne veut en effet pas dire traduction littérale.

Quant aux titres, nous pouvons observer que Dittborn a conservé le titre de Molière puisque dans le texte source tout comme dans la traduction l'objectif était de dénoncer les faux dévots, les imposteurs. Dans le cas de Galemiri, il intitule son œuvre *Tartufo seductor* puisqu'il donne à Tartuffe cette caractéristique de séducteur qui peut s'avérer plus attrayante pour le public cible actuel, lui donnant à penser qu'il assistera à une comédie qui le fera simplement rire mais qui, en fin de compte, le fera également réfléchir à partir de situations qui lui sont familières. Cet ajout introduit une autre sorte d'imposture qui fera de Tartuffe un homme jugé par la société de son temps.

Nous pouvons supposer que Galemiri répond à la cinquième stratégie de Bassnet, la traduction en équipe puisque c'est le directeur du Théâtre National qui lui a commandé la traduction de *Le Tartuffe*. En effet, il considérait que les traductions classiques existantes ne capteraient pas l'attention du public.

Dans le passage final ajouté par Galemiri, Tartuffe déclare que son père l'a abandonné à sa naissance (fait qui ne figure ni dans l'œuvre originale de Molière ni dans la traduction de Dittborn). Cet argument pourrait lui servir de justification de ses actes. De plus, cela pourrait symboliser l'abandon du peuple par les autorités et le conduire à la rébellion et à réclamer ce qui lui appartient et ce qu'il considère juste. C'est exactement le reflet de ce qui se passe dans la société chilienne de ces dernières années.

Bien qu'à travers la transmission des idées de l'original de façon compréhensible pour le public récepteur chilien, les deux traductions respectent la théorie interprétative, Dittborn est le traducteur qui établit l'équivalence la plus parfaite avec le texte source puisque, contrairement à Galemiri, il n'ajoute pas d'informations nouvelles.

Sans doute Galemiri dénomme sa traduction « traduction-adaptation » pour justifier la grande quantité de changements qu'il a introduits et l'éloignement qu'il crée avec le texte source. Toutefois, il ne faut pas oublier que chaque traduction est déterminée par la consigne qui a été donnée au traducteur et que la fidélité ne dépend pas seulement des similitudes qu'il existe avec le texte source mais du respect de la fonction qui lui a été assignée et qui justifie dans certains cas les adaptations choisies par les traducteurs.

Les adaptations présentes dans *Tartufo o el impostor* et dans *Tartufo seductor* sont donc pleinement justifiées puisque chacune des traductions répond à la consigne de traduction qui a été établie.

Au moment d'analyser les traductions de *Le Tartuffe ou l'imposteur* de Molière, nous avons pu constater que, pour chacune des traductions, il existe des adaptations de différents types qui répondent d'une part, au style et au travail de chacun des traducteurs et, d'autre part, à la consigne de traduction en soi.

Tartufo o el impostor est une traduction qui conserve la structure d'une œuvre de théâtre classique composée d'actes et de scènes de même que les caractéristiques de la comédie de Molière qui critique, ridiculise et cherche à corriger les vices. Le fait que Dittborn avait travaillé avec des œuvres de Molière fait que *Tartufo o el impostor* soit facile à lire et aide à ce que le lecteur soit transporté dans le monde de *Le Tartuffe*. Dans le cas de Galemiri, sa traduction-adaptation possède les caractéristiques de ses propres œuvres théâtrales avec des descriptions scéniques longues et détaillées et il ne s'agit plus uniquement de la fausse dévotion de *Le Tartuffe ou l'imposteur*, mais d'une critique de la politique et du consumérisme qu'il considère comme étant des problèmes graves de la société contemporaine. En d'autres termes, il s'adapte au théâtre chilien actuel et essaye de faire réfléchir le public à travers une critique sociale.

Grâce au fait que les deux traducteurs sont chiliens et professionnels du théâtre, ils ont une bonne connaissance de la culture et y ont contribué grâce à leur travail en tant qu'hommes de théâtre. A travers l'analyse de leurs traductions, nous confirmons que tout deux réussissent une bonne adaptation de leurs traductions au public chilien et cela nous permet d'affirmer que le fait d'être un professionnel du théâtre influe de façon positive sur le processus de traduction théâtrale.

En ce qui concerne les consignes de traduction, les deux traducteurs ont respecté la consigne qui leur a été assignée. Dittborn a réalisé une traduction qui a été publiée par les éditions Editorial Universitaria et la traduction de Galemiri a été jouée au Théâtre Nacional Chilien sous la direction de Raúl Osorio, qui lui avait commandé la traduction. Puisque les consignes de traduction étaient différentes, les traductions sont elles aussi différentes. En effet, les adaptations réalisées par Dittborn (modifications des expressions idiomatiques et des termes archaïques, écriture en prose et nouvelles didascalies) répondent à une finalité de publication de la traduction alors que celles effectuées par Galemiri (modification de la structure, adaptations temporelles et culturelles, incorporation de nouvelles informations, etc) obéissent à un objectif de représentation de *Tartufo seductor*.

La plupart des adaptations peuvent se justifier avec les stratégies de traduction théâtrales de Susan Bassnett puisque celles-ci concernent la traduction dans un but de publication et de représentation. De la même façon, la théorie interprétative est présente dans les deux cas. En effet, les traducteurs transmettent le sens de *Le Tartuffe ou l'imposteur* en s'éloignant du texte source, en ayant recours à la déverbalisation et à la reformulation des idées par rapport à la consigne de traduction ce qui fait que les deux traducteurs arrivent au même but que Molière : démasquer les imposteurs dans le but d'utiliser la comédie comme une critique pour faire réfléchir le public. De cette façon, il est clair que lorsqu'il existe un texte avec deux consignes de traduction différentes, les décisions et les négociations menées par les traducteurs sont fidèles à la consigne et au texte source car elles répondent à la fonction qui leur a été assignée et transmettent les idées et le sens de l'original.

Bibliographie

- Bassnett, S. 1985. Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*. London: Croom Helm Ltd.
- Bassnett, S. 1991. « Translating for the Theatre: The Case Against Performability ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 1, p. 99-111.
<http://id.erudit.org/iderudit/037084ar> [consulté le 21 octobre 2014].
- Bassnett, S. 2005. *Translation Studies*. London : Routledge.
- Bowman, M. 2000. « Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 27, p. 90-99. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/041416ar> [consulté le 29 octobre 2014].
- Enguix, M. 2008. « La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli ». *Trans. Revista de traductologia*, n° 12, p. 279-290.
- Laliberté, M. 1995. « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec ». *Meta : journal des traducteurs*, vol 40, n° 4, p. 519-528.
<http://id.erudit.org/iderudit/003377ar> [consulté le 29 octobre 2014].
- Molière. 1664. *Le Tartuffe ou l'imposteur*.

- <http://www.site-moliere.com/pièces/tartuffe.htm>. [Consulté le 29 octobre 2014].
- Molière. 1666. *Note au lecteur de L'Amour Médecin*.
- <http://www.toutmoliere.net/au-lecteur.html>. [consulté le 29 octobre 2014].
- Molière. 1976. *Tartufo o el impostor*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Galemiri, B. 2005. *Tartufo/Seducitor*. URL: http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_obra_completa/0,1509,SCID%253D15661%26OBRASID=15066,00.html [consulté le 29 octobre 2014].
- Nord, C. 1996. El error en la traducción: categorías y evaluación. In: *La enseñanza de la traducción*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Nord, C. 2009. « El funcionalismo en la enseñanza de traducción ». *Mutatis Mutandis*, vol. 2, n° 2, p. 209-243.
- Saint-Jacques, D. 1971. « Ouvrage recensé : Tadeusz KOWZAN, Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques ». *Études littéraires*, vol. 4, n° 2, p. 247-249. <http://id.erudit.org/iderudit/500194ar> [consulté le 29 octobre 2014].
- Seleskovitch, D. Lederer, M. 1984. *Interpréter pour traduire*. France: Didier Érudition.
- Ubersfeld, A. 1982. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales.

Notes

1. Es muy difícil traducir teatro si no vives a pie de escena, si no te relacionas con los directores, si no estás en el primer ensayo y oyes cómo suena y te das cuenta de que tienes que cambiar cosas.
2. ... son los destinatarios del texto meta los que decidirán sobre la funcionalidad de la traducción.
3. ... cuya función principal es metatextual, es decir, el resultado es un texto que informa sobre otro texto, o sobre algunos aspectos determinados del mismo.
4. Al leer una traducción-instrumento, los lectores no suelen darse cuenta de que el texto que tienen enfrente es una traducción. La forma del texto se ajusta normalmente a las normas y convenciones de la cultura meta, en lo que se refiere al tipo textual, género, registro.
5. ... se considera que los textos meta y base representan un grado igual (u homólogo) de originalidad en comparación con los repertorios literarios respectivos de cada lengua.