

TRADUCTION DE JEUX DE MOTS, NÉOLOGISMES ET CRÉATIONS INQUIÉTANTES DU LANGAGE IONESCIEN

MARÍA CLARA ROMERO PÉREZ

Universidad de Granada

INTRODUCTION

La littérature trouve dans la traduction un moyen efficace de diffusion. En fonction de cette perspective, nous essaierons d'apporter, à un public hispanophone, une éventuelle traduction du langage dramatique de la pièce *Jacques ou la soumission* d'Eugène Ionesco,¹ oeuvre écrite en 1950 et représentée pour la première fois en 1955, au Théâtre de la Huchette à Paris. D'emblée, faisons quelques observations dans l'introduction:

- L'intention esthétique d'un auteur peut-elle être entièrement transmise dans une autre langue?
- La fidélité d'une traduction n'est pas quelque chose de mécanique (pas de simple transcodage); elle exige qu'il y ait de la part du traducteur, de l'invention et de la créativité.
- Par ailleurs, parce qu'il s'agit de traduction théâtrale, il faut tenir compte que celle-ci possède un aspect linguistique et extralinguistique. Certains éléments fondamentaux tels que le public, le type de texte, le genre et le but de la traduction sont capables de modifier profondément la traduction.

En conséquence, la traduction théâtrale doit être une opération théâtrale. Mais, le traducteur devra également considérer un autre facteur tout aussi important: le texte traduit doit être accepté par le spectateur.

En effet, la traduction est conjonctuellement et historiquement soumise à des règles d'acceptabilité. En plus des codes esthétiques, fixés par l'institution littéraire d'une époque et explicités par la critique, le dicible sous-jacent à l'écriture théâtrale, ainsi que le remarque Annie Brisset :

s'inscrit dans un ensemble plus vaste que M. Angenot appelle « l'hégémonie discursive » de la société réceptrice. Ce sont les répertoires thématiques dominants, les thèmes qui intéressent une société ou que cette société valorise, ainsi que les formes narratives et argumentatives qui prennent en charge ces « objets de discours ». L'hégémonie discursive est un système régulateur complexe qui sous-tend la totalité du discours social, quel que soit le genre dans lequel il s'incarne -théâtre ou autre. Elle établit ce qui est énonçable ainsi que les modalités de son énonciation. (Brisset, 1993:14).

Quant à la thématique de *Jacques ou la soumission*, elle devrait intéresser la société réceptrice de l'oeuvre car le mariage pour beaucoup demeure encore une véritable institution. Cette pièce nous entraîne dans le domaine de l'ordre établi et de la tradition. La société

1. Nous utiliserons l'initiale J pour toute référence au texte.

espagnole, en général, valorise cet aspect. La thématique dominante est à la fois d'ordre sociologique et psychanalytique en ce sens que l'auteur nous montre les angoisses, les phantasmes, les rêves et les désirs des fiancés.

Tous ces aspects devront passer dans la traduction théâtrale. Il devrait également y avoir coïncidence entre traduction et discours social. Cette observation fondamentale pour la traduction théâtrale nous mène directement à la question suivante: Peut-on traduire le théâtre ionescien aujourd'hui?

Cette question s'articule autour de deux pôles essentiels. D'une part, l'actualité de l'oeuvre originale, actualité circonscrite dans l'espace et dans le temps de la production discursive qui lui correspond et, d'autre part, l'actualisation de cette oeuvre par la traduction, actualisation fonctionnelle dans l'espace-temps de la réception du texte traduit, c'est-à-dire par rapport au « polysystème » de la dramaturgie où ce texte devra trouver sa place et par rapport au dispositif doxologique qui sous-tend le discours de la société réceptrice.

Il ne nous reste plus qu'à faire une dernière observation sur la spécificité de la traduction d'oeuvres dramatiques, à savoir, théâtre lu ou théâtre représenté.

Pour Jan Ferencik (1970 :145-46), nous aurions, d'une part, le théâtre lu qui va de l'auteur au lecteur en passant par le livre, et d'autre part, le théâtre représenté qui va de l'auteur au spectateur en passant par le metteur en scène et les interprètes: le traducteur ne procédera pas de la même façon en fonction du cas.

Après avoir exposé et analysé les deux possibilités de traduction, Ferencik transforme l'agencement de la chaîne qui devra suivre l'ordre suivant:

AUTEUR-INTERPRÈTE-TRADUCTEUR-SPECTATEUR OU AUDITEUR.

Pour lui, ce schéma va subordonner la conception du traducteur à celle de l'interprète, ce qui oblige à parler d'adaptation ou de modification de la traduction.

Dans l'étude qui suit, nous essaierons de traduire le langage dramatique de Ionesco en vue d'un théâtre représenté, dans une perspective de mise en scène où la virtualité de l'écrit devrait se transformer en réalité de spectacle.

Cette étude s'articulera autour de trois axes principaux, à savoir:

- la traduction de jeux de mots
- la traduction sur les jeux de mots
- la traduction de néologismes et de créations inquiétantes.

Nous soulignerons, finalement que nous allons suivre en partie, l'ordre établi par Régis Boyer dans son article concernant les mots et les jeux de mots (Boyer, 1968 : 317-358).

Il existe un principe général en traduction selon lesquels les jeux de mots sont pratiquement intraduisibles. En effet, si nous tenons compte du fait qu'un mot représente et un ensemble de sonorités et une graphie pourvus de sens ou supportant une image et jouant un rôle donné dans le discours, nous devons admettre qu'il sera extrêmement difficile de reproduire des jeux de mots dans une autre langue en voulant garder les mêmes mots de départ.

Par ailleurs, s'efforcer de conserver les traces d'une image s'avère un travail délicat qui requiert patience, effort et imagination car la solution est rarement immédiate. Ainsi que l'indique J. Klein dans son article « La traduction de l'image », cité par M. Tricás:²

La traduction de l'image pose donc un problème à trois niveaux différents. Tout d'abord au niveau de la langue de départ, c'est la valeur expressive de l'image. Ensuite au niveau

2. KLEIN, J., « La traduction de l'image » in *Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, vol.82, fasc.2, 1969, cité par Mercedes Tricás Preckler (1995 : 150).

de la transposition, c'est le problème des ressources d'expression que la langue d'arrivée met à notre disposition. Enfin au niveau de la langue d'arrivée, c'est le problème de l'intégration de l'image dans le contexte de la langue d'arrivée.

Le traducteur essaiera de résoudre ces difficultés au moyen de stratégies de compensation qui pourront reproduire une équivalence plus ou moins acceptable. Au point de départ de tout jeu de mots, il existe toujours une association: de sonorités, de sens, d'images et d'idées.

En règle générale, il y a jeu de mots quand un sens second vient se superposer au premier et, en ce sens, un jeu de mots est rarement gratuit car il tient avant tout de l'ironie parce qu'il est chargé, comme elle, de faire entendre plus qu'il ne dit expressément.

Clin d'oeil à l'intelligence du lecteur et du spectateur, le jeu de mots est aussi révélateur d'une vérité non explicite. Sa traduction doit témoigner d'un effort pour le reproduire dans la langue d'arrivée, ce qui est une belle gageure.

1. JEUX DE MOTS REPOSANT SUR DES ASSOCIATIONS DE SONORITÉS À L'ÉTAT PUR

Nous envisagerons premièrement les variations sur les retours de sonorités semblables:

- soit à l'initiale du mot (allitérations)
- soit à la finale (homoïotéleutes)

Commençons par les allitérations:

Au début de la pièce, Jacques, que l'on veut marier à Roberte, se trouve effondré dans un fauteuil; l'air renfrogné, il refuse de parler. Sa mère prend la parole: *Dire que tu te tais tête!* (J : 98).

Dans ce premier exemple, nous trouvons une combinaison d'allitérations et d'assonances que nous pourrions rendre en espagnol par: *¡Cómo callas cabezón!*

La cacophonie produite en français est moins riche dans la traduction obtenue mais nous avons essayé de trouver des associations de sons semblables en espagnol. N'oublions pas le caractère dynamique de l'écriture ionescienne. Pour ce faire, nous avons produit le même nombre de syllabes dans la traduction pour atteindre une cadence identique (huit syllabes en français si nous ne comptons pas le /e/ de *dire*, et huit syllabes en espagnol).

Voyons un second exemple: Jacques, se tait obstinément malgré les efforts de sa famille réunie autour de lui. Sa soeur, Jacqueline lui fait des reproches: *Mon cher frère... (...). Tu fais pleurer maman, tu énerves papa avec ses grosses moustaches (...), et son gentil gros pied poilu plein de cors.* (J : 99). Ce qui pourrait donner, pour la fin de phrase: (...) *y su bonita pezuña peluda plagada de callos.* Il y aurait ainsi un retour de sonorités semblables portant sur le /p/.

Nous donnerons un dernier exemple d'allitération farfelue. Jacques, après avoir reconnu qu'il adorait les pommes de terre au lard (phrase sensée, d'une part, représenter sa soumission et, d'autre part, les femmes), finit par admettre que la fiancée qu'on lui propose n'est pas assez laide pour lui, même en ayant trois nez. C'est alors que son père explose littéralement de colère: *Quand tu nous as déclaré sur ta conscience que tu adorais les pommes de terre au lard. Oui, tu nous as ignoblement menti, menti, menti! A la menthe!* (J : 117)

Nous pourrions traduire cette dernière allitération par: (...) *¡Sí! nos has mentido, ¡de manera innoble! ¡Nos has mentido, mentido, mentido! ¡Mentolado!*

Ici, le comique provient du terme qui s'est glissé dans l'énumération. Le père souligne, par la répétition des termes, le mensonge du fils. C'est pour cette raison que nous avons répété le début de la phrase *nos has mentido* dans la traduction. Par ailleurs, le verbe *mentir* et le mot *menthe* appartiennent à des champs notionnels différents. En conséquence, le rire devrait être assuré.

Passons maintenant à la traduction des homoïotéleutes. Dans la parodie que fait Ionesco du texte du *Petit Chaperon Rouge*, apparaît le jeu de mots suivant lorsque la famille de Jacques examine Roberte pour voir s'il ne lui manque rien:

Robert père: Des aisselles.

Jacqueline: Pour les vaisselles? (J : 108)

que nous pouvons tout simplement traduire par:

Robert padre: Axilas.

Jacqueline: ¿Para las vajillas?

Reconnaissons que la correspondance de sons n'est pas tout à fait exacte. Nous pourrions également proposer, avec toutefois une certaine pointe d'audace, la traduction suivante:

Robert padre: Axilas.

Jacqueline: ¿Para las mamilas?

Ceci permettrait de garder une certaine relation avec le champ sémantique de l'anatomie humaine puisque les *mamilas* sont les tétons des hommes.³ Cette rime est un peu gratuite, mais pourquoi ne pas la conserver étant donné que Ionesco s'amuse avec les mots.

Nous avons relevé un autre exemple d'homoïotéleute dans la tirade de Roberte II: (...) *Je m'enlise. Mon vrai nom est Elise* (J : 124-125). Proposer une traduction littérale nous conduirait à un échec car nous obtiendrions: *Me hundo. Mi verdadero nombre es Elisa*. Il y aurait perte de comicité. Nous proposons donc: (...) *Me hundo en la arena movediza. Mi verdadero nombre es Elisa*. Il est évident que nous avons un peu triché avec les sons mais cette traduction nous semble plus acceptable qu'une traduction littérale.

Dans le langage dramatique de Ionesco, nous avons également décelé des combinaisons d'allitérations et d'homoïotéleutes. En voici un exemple prononcé par Jacqueline: (...) *tu énerves papa avec ses grosses moustaches moches d'inspecteur de police* (J : .99). Nous avons le son /m/ à l'initiale du mot et la finale *-ches*. Nous pouvons obtenir la combinaison suivante en espagnol: (...) *pones nervioso a papá con su birria de bigote de bote para inspector de policía*. Version libre bien évidemment, et qui peut sembler farfelue, mais nous essayons avant toute chose de produire un effet comique.

Dans cette partie du travail, nous allons maintenant indiquer les jeux de mots produits par les répétitions systématiques. Pour illustrer cet exemple, nous avons choisi la scène où Roberte II se décrit: (...) *Ma bouche dégoule, dégoulent mes jambes, mes épaules nues dégoulent, mes cheveux dégoulent, tout dégoule, coule, tout dégoule, le ciel dégoule, les étoiles coulent, dégoulent, dégoulent, goulent...* (J : 125). Cette scène, par la répétition systématique, prouve bien le pouvoir érotique des mots. Jacques finira par succomber et se soumettre. Ionesco, une fois de plus, n'hésite pas à inventer des mots pour les besoins de la cause. Nous avons ici *gouler* et *dégouler* refaits sur *dégouliner*.

À l'heure de traduire *couler*, il existe en espagnol les verbes *fluir*, *manar*, *correr*, *chorrear*, etc. Pour transmettre cette scène envoûtante, il n'est pas nécessaire de créer des néologismes car nous pensons pouvoir obtenir un résultat semblable par l'évocation poétique des mots: (...) *Mi boca mana, manan mis piernas, mis hombros desnudos manan, mis cabellos manan, todo mana, fluye, mana, el cielo mana, las estrellas manan, fluyen, fluyen, chorrean...* Ces répétitions sont également des figures de pensée qui confèrent au texte la marque de la personnalité de l'auteur. Avons-nous trahi la pensée de Ionesco en évitant de reproduire dans ce passage les néologismes *gouler* et *dégouler*? Peut-être, mais nous considérons qu'il s'agit là d' « innocentes »

3. D.R.A.E., 1995:1302

variations qui suggèrent l'érotisme de la situation. Il existe dans cette pièce des néologismes plus inquiétants que nous analyserons par la suite.

A présent, passons à la traduction des homonymies ou homophonies. Par ces phénomènes, il se produit une série d'ambiguïtés à double sens : parfois simple, parfois plus développé.

Roberte II: (...) On m'appelait aussi l'aînée gaie..

Jacques: A cause de nos nez?

Roberte II: Mais non. C'est parce que je suis plus grande que ma soeur... Monsieur, (...)
(J : 119)

Rappelons que la fiancée Roberte II a trois nez. Cette particularité est essentielle pour le déroulement de la pièce. Comment détourner la contrainte littérale, importante pour la traduction littéraire? Dans la version que nous proposons (avec un déplacement sémantique, soulignons-le), ce ne sera plus Jacques qui prononcera le mot *nez*, mais Roberte. Voici le résultat obtenu:

Roberte II: (...) También me llamaban la genial primogénita...

Jacques: ¿Por sus genitales ?

Roberte II: ¡Señor ! Por mis geniales narices (...)

Nous avons aussi trouvé des homonymies qui se rapprochent plus de la paronomase: Jacqueline, à sa mère: Ne t'évanouis pas tout de suite! Attends la fin de la scène.
(...)

Jacques mère, à Jacqueline: La fin de la semaine?

Jacqueline, à sa mère: Non... la scène, de cette scène... (J : 115)

Ce qui nous permet de la manière suivante :

Jacqueline, a su madre: ¡No te desmayes ahora! ¡Espera el final de la escena!

(...)

Jacques madre, a Jacqueline: ¿El final de la cena?

Jacqueline, a su madre: No... de la escena, de esta escena...

Le rapprochement des deux mots, dont le son est presque semblable, fait naître le burlesque.

Autre exemple: Jacqueline, en parlant du grand-père, va répondre à son père ce qui suit:

Jacques père: Il est sourd et muet. Il est chancelant.

Jacqueline: Il chante, seulement. (J : 99)

Ce jeu de mots semble assez difficile à traduire. Nous allons choisir deux verbes aux assonances identiques pour essayer de reproduire, en partie, le vouloir-dire de l'auteur. Le grand-père, nous est présenté comme une personne gâteuse, très âgée (centenaire) qui radote aussi puisqu'elle ne cesse de chanter une chanson absurde. Il représente la présence vivante du passé et l'ancêtre par lequel la continuité de la famille a été assurée. Les souvenirs usés se dégradent en lamentables bafouillages, transformant le comique en tragique. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi pour notre traduction le verbe *chochea* car il renferme toutes les connotations liées à la vieillesse:

Jacques padre: Está sordo y mudo. Y siempre cojea.

Jacqueline: No, siempre chochea.

Nous terminerons ce premier point de notre travail par les notations phonétiques, immense champ où apparaît l'étrangeté, l'insolite, voire l'absurde même et où Ionesco tire de ses créations des effets plaisants pour l'oeil ou pour l'oreille. Il jongle avec les phonèmes, obtenant de la sorte une écriture approximative d'un mot ou d'un nom propre. Lorsque la famille de Jacques, extasiée par l'apparition de Roberte I commence à examiner celle-ci attentivement, Jacques, d'un air désintéressé finira par prononcer un nom insolite:

Robert mère: Et quels mollets! de véritables mollets!

Jacques grand-mère: Dame oui, comme de mon temps!

Jacques, désintéressé: Mélancthon faisait mieux! (J : 108)

Nous n'avons trouvé aucun personnage historique sous cette forme d'écriture si ce n'est l'humaniste et théologien allemand Mélancthon (1497-1560) dont le nom est identique, exception faite du *h* qui figure après le *t*. Nos recherches ne nous ont pas permis de savoir s'il s'agissait d'un personnage vivant à l'époque où Ionesco a écrit cette pièce. En conséquence, nous pensons qu'il s'agit bien d'un nom inventé, refait sur le verbe *mélanger*.

Essayons de créer, à notre tour, un nom propre à partir du verbe *mezclar*. Nous obtiendrions ainsi *Mezclador*, voire *Mezclator*. La désinence *-tor* nous rapproche du nom *Terminator*, titre et nom d'un personnage de film connu de tous actuellement, donc plus proche d'un discours social moderne. Nous aurions cette traduction:

Robert madre: ¡Vaya pantorrillas! ¡Eso sí que son pantorrillas!

Jacques, desinteresado: ¡Mezclator era más artista !

2. JEUX DE MOTS REPOSANT SUR DES ASSOCIATIONS DE SONORITÉS ENTRAÎNANT ASSOCIATIONS OU DÉPLACEMENTS DE SENS

Dans cette nouvelle série de jeux de mots, il n'y a plus seulement des variations sur les phonèmes, mais des jeux ou équivoques sur les significations nouvelles qu'entraînent ces variations, ou simplement drôlerie qui étonne et fait rire par le choc provoqué entre les éléments.

a) Jeux sur les antonymes

Choisissons la scène où Roberte II tente de séduire Jacques:

Roberte II (elle essaie de l'intéresser, puis, petit à petit, de le séduire): Je suis d'un naturel très gai. (Elle a une voix macabre) Vous vous en apercevriez si vous le vouliez... je suis excentrique... je suis la gaîté dans le malheur... le travail... la ruine... la désolation... ah! ah! ah!... le pain, la paix, la liberté, le deuil et la gaîté... (...) je suis la gaîté de la mort dans la vie... la joie de vivre, de mourir. (...)

Il n'y en a pas deux comme moi au monde.

Je suis légère, frivole, je suis profonde.

Je ne suis ni sérieuse ni frivole, (...)

Je suis honnête, malhonnête (...). (J : 119)

Du choc de mots contradictoires, jaillit l'absurdité du discours tout entier. Essayons de reproduire ce discours en espagnol:

Roberte II (trata de interesarlo, y poco a poco, de seducirlo): Soy, por naturaleza, muy alegre. (Tiene una voz macabra) Si usted quisiera, se daría cuenta... soy excéntrica... soy la alegría en la desgracia... en el trabajo... en la ruina ... en la desolación... ¡ay! ¡ay! ¡ay!... el pan, la paz, la libertad, el duelo y la alegría... (...) soy la alegría de la muerte en la vida... el placer de la vida, de la muerte. (...)

No hay dos iguales en este mundo.

Soy ligera, frívola, soy profunda.

No soy ni seria ni frívola, (...)

Soy honesta, deshonesto,

Conmigo su vida será una fiesta. (...)

Tout le langage dramatique de Ionesco repose sur un sous-bassement métaphysique et ici, c'est le langage qui est pris à ses propres pièges ; les intentions métaphysiques apparaissent. Nous reconnaissons également le célèbre: *le pain, la paix, la liberté*, de la Révolution russe de 1917.

b) *Néologismes*

Nous allons aborder maintenant la partie consacrée aux mots gigognes ou mots valises: mots composés du commencement d'un premier vocable et de la fin d'un second, formant ainsi des néologismes parfois innocents, parfois savants, qui demandent réflexion. En voici quelques-uns ainsi que leur traduction:

b.1. Adjectif nouveau sur adjectif existant

- Octo(génaire) + (photo)génique = octogénique : *Jacques grand-mère, d'une voix octogénique* (J : 98) ; ce qui donnerait: *con voz octogénica*, car nous pouvons refaire ce mot en espagnol en procédant de la même façon.

b.2. Substantif nouveau sur substantif existant

- Eglo(gue) + (élo)ge = égloge (J : 99). Nous obtenons un néologisme sur la même construction: eglo(ga) + (elo)gio = eglogio.

Jacques père: (...) Bref, je n'ai pas à faire ici son égloge.

Jacques padre: Bueno, no tengo por qué hacér ahora su eglogio.

Autre exemple produit par le rapprochement de deux mots, *aïeux* et *oeufs*, ce qui donne lieu à une création pure. *Jacques père: (...) je veux demeurer digne de mes aïeux. Toute la tradition, toute, est avec moi* (J : 100). Nous avons pu obtenir une création pure avec ab(ue)los + (hue)vos = abuevos.

Jacques padre: (...) Quiero seguir siendo digno de mis abuevos. Toda la tradición me apoya. ¡Toda !

Ionesco a créé des mots nouveaux pour la plus grande joie, la plus grande surprise des spectateurs. Espérons que l'effet obtenu par ces traductions produise un effet semblable sur un spectateur espagnol.

L'étendue de ce travail ne nous permet pas de citer tous les néologismes créés par Ionesco, car ils sont fort nombreux dans cette pièce.

3. JEUX DE MOTS REPOSANT D'ABORD SUR DES ASSOCIATIONS OU DÉPLACEMENTS DE SENS SANS EXCLURE, ÉVENTUELLEMENT, LES ASSOCIATIONS DE SONORITÉS

Ils consistent à jouer sur le sens des mots, soit par substitution d'un terme autre que celui que l'on attendait, soit par évocation implicite d'un mot ou d'une expression connue, soit de toute autre manière, pourvu qu'une association puisse s'établir, qui révélera, par induction, l'intention de l'auteur. Ce sont des tours complexes et leur classification est particulièrement difficile. Nous pouvons cependant essayer de distinguer:

a) *Jeux de mots où un mot en appelle un autre, par substitution ou de toute autre façon.*

Jacques grand-mère: *J'avais bien dit que pour faire bouillir les carottes quand elles sont encore sottes, il faut...* (J : 104). Nous pouvons penser que *sottes* est mis ici pour *crués* et que ce terme est appelé par l'écho *carottes-sottes*. Nous ne partirons pas du substantif *zanahorias* en espagnol mais de *nabos* en vue d'obtenir un écho parallèle: Jacques abuela: *Ya dije yo que para hervir los nabos cuando aún están bobos...*

b) *Jeux de mots où une image en appelle une autre, par transfert.*

Le comique proviendra de la substitution, par parallélisme, et de l'image ainsi obtenue:

Jacques mère: (...) C'est encore moi (...) qui t'apportais de si bonnes choses à manger, dans des chaussettes. (J : 98)

Nous avons *chaussettes* pour *assiettes*. Ce qui pourrait être rendu ainsi:

Jacques madre. (...) También era yo (...) la que que te llevaba aquellas cosas tan buenas para que te las comieras en unos zapatitos.

zapatitos pour *platitos*. Nous croyons que l'association devrait se faire naturellement, d'une image à l'autre.

c) Possible inclusion dans cette série des parodies de contes ou de fables

Considérons l'exemple suivant de Roberte II: *Pas un homme dans les rues vides. Pas une bête. Pas un oiseau. Pas une herbe, fût-elle sèche. Pas un rat, pas une mouche...* (J : 123). Nous pensons qu'il s'agit d'une parodie de *La Cigale et la Fourmi* de Jean de La Fontaine. Le comique provient de la parodie en soi. La traduction proposée, littérale, est la suivante : *¡Ni un solo hombre por las calles desiertas! ¡Ni un anima! ¡Ni un pájaro! ¡Ni una hierba, incluso seca! ¡Ni una rata, ni una mosca..!*

4. JEUX DE MOTS, OU PLUTÔT JEUX SUR LES MOTS, LEURS SONORITÉS, LEUR SENS, ET DÉBOUCHANT DÉLIBÉRÉMENT SUR L'ABSURDE ET LES CRÉATIONS INQUIÉTANTES

L'absurde se glisse insidieusement dans la logique de la phrase suivante, où la mère de Jacques lui dit en pleurant : *Tu n'aimes donc plus tes parents, tes vêtements, ta soeur, tes grands-parents!!!* (J : 98). Le mot *vêtement* s'est glissé parmi les autres termes qui gardent un lien logique entre eux. La traduction ne présente pas de difficultés de langage : *¡¡¡Ya no quieres a tus padres, a tu ropa, a tu hermana, a tus abuelos!!!*

Dans l'exemple suivant, où la mère de Jacques prend à nouveau la parole, nous nous trouvons face à une destabilisation stylistique et une aberration psychologique : (...) *J'ai été pour toi plus qu'une mère, une véritable amie, un mari, un marin, une confidente, une oie.* (J : 98). On passe de *mari* à *marin* et de *confidente* à *confit d'oie*, d'où *oie*. Ce qui pourrait être rendu par : (...) *Para ti, fuí más que una madre, una verdadera amiga, un marido, un marino, una confidente, una confitera.* Nous serions passés de *confidente* à *confitera*.

Nous trouvons également des images irrecevables par défaut de pouvoir se les représenter en bonne logique. Ainsi l'exemple suivant où Roberte raconte à Jacques la noyade d'un bébé : *L'enfant lui tendait les bras et criait: Papa, papa... C'était déchirant. On ne vit plus que son petit bras qui disait: Papa, papa! Maman, maman* (J : 122). Le comique a cédé la place au tragique. Les spectateurs doivent se sentir de plus en plus mal à l'aise.

Nous faisons remarquer à propos de cet exemple, le calque sur l'expression *sa petite bouche qui disait...*, remplacée ici par *le petit bras*. En voici la traduction: *El niño le tendía sus brazos y gritaba: ¡Papaíto, papaíto!... Era desgarrador. ya no se vió más que su bracito que decía: ¡Papaíto, papaíto! ¡Mamaíta, mamaíta!* Nous avons employé des diminutifs car nous pensons qu'ils confèrent un ton plus tragique au discours.

Quant aux créations inquiétantes -si l'on fait nôtres les paroles de R. Boyer- elles ne relèvent plus exactement de néologismes mais plutôt de déformations étranges d'un mot existant, facilement reconnaissable. Certains d'entre eux appartiennent davantage au domaine de la maladie mentale, du dérèglement pathologique. Nous trouvons même des cas de délire verbal (au sens de dérèglement systématique de l'élocution), dont le comble est atteint par la phrase prononcée par la soeur de Jacques: *Aux châtaignes on te le pan dira on te le pan dis-le aux châtaignes.* (J : 100)

Ceci ressemble à un bégaïement, c'est-à-dire à une maladie mentale affectant le langage. Comment traduire cette phrase? La traduction littérale est à exclure. Pourquoi ne pas envisager de reprendre l'expression espagnole *del tiempo de Mari Castaña* où nous retrouverions le mot *châtaigne*? : *En el tiempo de Mari Castaña, te lo lo decían, te lo de, te lo dí, dilo a María*. Cette version est extrêmement libre; nous avons essayé de reproduire, à notre tour, une sorte de bégaïement ne voulant rien dire.

CONCLUSION

Comme nous avons pu le constater tout au long de ce travail, l'un des traits les plus surprenants et les plus habituels qu'utilise Ionesco est le jeu de mots. En effet, cet écrivain a porté une attention très vive au matériau brut de la langue: le mot. En jouant sur ses sonorités et son sens, sa place dans la phrase et sa forme écrite, Ionesco a essayé de le nuancer, de le rendre propre à exprimer sa pensée, en fait, de lui faire dire plus que ne le fait le dictionnaire.

Dans l'approche traduisante de la littérature, nous devons également nous poser la question des *idées*. Est-il nécessaire de penser comme l'auteur pour le traduire? Nous pensons que oui, dans une certaine mesure. Pour recréer l'écriture de Ionesco, il importe de penser comme lui la question de l'écriture. Mais s'identifier à un auteur pour le traduire ne signifie pas *penser pareil*. Cela signifie acquérir la capacité de retrouver ce qui a fait penser. Le travail d'identification permettra de retrouver ce qui a pu amener Ionesco, dans les années cinquante, à ressentir cela et à *l'écrire* comme cela. En quelque sorte, il faudrait être capable de reconstituer l'exaltation de l'auteur à ce moment-là : la richesse du travail de traduction est bien là. Et puisqu'il s'agit de traduire un texte littéraire, le traducteur devra également produire de la lecture car il ne traduit pas que de la langue. Il aura donc à re-crée un texte littéraire.

Soulignons également que les références culturelles, les présupposés et les implicites sont partie intégrante d'un texte. En conséquence, le traducteur devra transmettre ces valeurs implicites, basées principalement sur les valeurs contextuelles. Pour retrouver tous ces éléments dans la traduction, il aurait fallu traduire toute la pièce de théâtre qui a fait l'objet de ce travail étant donné qu'il est difficile parfois de retrouver le vouloir-dire de l'auteur en ne traduisant que des mots isolés ou des segments de phrases. Mais aborder l'aspect de l'implicite et des présupposés nous entraînerait dans le domaine de la compétence pragmatique du spectateur, domaine trop vaste par ailleurs pour en parler dans cette étude.

Nous terminerons par une dernière observation: traduction ou adaptation?

Georges Mounin disait à ce propos qu'on pouvait concevoir une traduction théâtrale qui, « au lieu d'adapter la pièce au public pour lequel elle est traduite, cherche à sauvegarder l'originalité nationale et culturelle de cette pièce et demande au spectateur de faire l'effort de s'adapter lui-même au texte traduit dans son étrangeté » (1976:162)

Autre belle gageure!

BIBLIOGRAPHIE

- BOYER, R. (1968) « Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco. Essai d'étude méthodique », *Neophilologica*, n° 40, pp. 317-358
- BRISSET, A. (1993) « L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction », in *Traduire le théâtre aujourd'hui?*, sous la direction de N. Vigouroux-Frey, P.U de Rennes.
- FERENCIK, J. (1970) « De la spécification de la traduction de l'oeuvre dramatique », in *The nature of Translation, Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, James S. Holmes (ed.), Mouton-The Hague-Paris.

- IONESCO, E. (1954) *Jacques ou la soumission*, Théâtre I, Paris, Gallimard.
- MOUNIN, G. (1976) « La traduction au Théâtre », in *Linguistique et Traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga.
- RHEIMS. M. (1989) *L'insolite, Dictionnaire des mots sauvages*, Paris, Larousse.
- TRICAS PRECKLER, M. (1995) *Manual de traducción*, Barcelona, Gedisa.