



**HAL**  
open science

## La Traduction intersémiotique. Un retour aux sources

Mila Dragović

► **To cite this version:**

Mila Dragović. La Traduction intersémiotique. Un retour aux sources. Former des traducteurs et des interprètes: des prérequis au marché du travail, Feb 2019, Paris, France. halshs-02491302

**HAL Id: halshs-02491302**

**<https://shs.hal.science/halshs-02491302>**

Submitted on 25 Feb 2020

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

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

# La Traduction intersémiotique. Un retour aux sources

Mila DRAGOVIĆ

Laboratoire PLIDAM, INALCO, Sorbonne-Paris Cité

[mila.dr@orange.fr](mailto:mila.dr@orange.fr)

## RÉSUMÉ

Le terme < traduction intersémiotique > existe depuis 1959, où Roman Jakobson en fait la troisième catégorie de traduction aux côtés de la traduction interlinguale et intralinguale. À l'époque où la communication ainsi que la création artistique sont effectuées de plus en plus dans des systèmes sémiotiques autres que verbaux, il nous semble opportun de revenir sur cette notion qui, bien que largement utilisée dans des contextes les plus variés, ne semble pas avoir acquis le statut de concept dans une des théories de la traduction. Le présent article vise à réexaminer le terme < traduction intersémiotique > en le replaçant dans son contexte d'origine, en appliquant les principes méthodologiques prônés par la Théorie interprétative de la traduction, en se référant à l'approche sémiotique d'Umberto Eco et en s'inspirant majoritairement de la très riche et diverse pratique d'écriture de Jean-Claude Carrière.

## ABSTRACT

The term < intersemiotic translation > is first used in 1959, when Roman Jakobson calls it the third kind of translation alongside intralingual and interlingual translation. As communication and artistic creation are nowadays increasingly carried out in semiotic systems other than verbal, it seems appropriate to rediscuss this notion which, although widely used in a variety of contexts, does not seem to have been raised to a concept in one of the theories of translation. The present article aims to re-examine the term < intersemiotic translation > by placing it in its original context, by applying the methodological principles advocated by the Interpretive Theory of Translation, by referring to Umberto Eco's semiological approach of translation and by searching for examples mostly in the rich and diverse practice in writing by Jean-Claude Carrière.

## MOTS-CLÉS/KEYWORDS

traduction intersémiotique, adaptation, transposition, polysémiotique, théorie interprétative  
intersemiotic translation, adaptation, transposition, polysemiotic, interpretive theory

## 1. Introduction : état des lieux et postulats méthodologiques

Au cours des dernières décennies, la multiplicité d'événements et publications scientifiques dans le domaine de la traductologie, ainsi que la diversité de nouveaux cursus de formation pour traducteurs témoignent d'un essor de l'activité traduisante à laquelle la « révolution numérique » a permis de s'exercer dans des formes jusque-là inédites : les traducteurs se voient de plus en plus souvent soumettre des œuvres ou documents source qui ne sont pas uniquement composés de signes verbaux. Ce contexte, dont Michael Cronin évoque les incidences historiques, sociales et culturelles (Cronin 2012 : 90-115), appelle à revoir des approches théoriques existantes pour s'assurer de leur validité par rapport aux nouvelles pratiques du métier. Selon la place accordée à la traduction parmi les autres productions langagières dans ce nouveau contexte, il convient de revenir sur le terme <traduction intersémiotique> dans son acception originelle pour vérifier s'il n'y a pas lieu de le remplacer, entièrement ou partiellement, par une des dénominations plus récentes : traduction déverbalisante, hybride, poly-médiale ou pluri-modale ; tradaptation, transcréation, transediting, glocalisation, scanlation, versionisation ou transduction, sans oublier la transmodalisation, utilisée dans *Palimpsestes* par Gérard Genette (1982).

L'opinion prévaut que grâce aux nouvelles technologies le texte ou discours à traduire, qu'il s'agisse d'une œuvre artistique ou d'un document pragmatique, est devenu hybride, éphémère, « multimodal », exigeant de ce fait de nouvelles compétences de la part des traducteurs. Le caractère polysémiotique de l'œuvre ou document source n'est pourtant pas un fait nouveau : d'une part, le texte imprimé a été accompagné d'illustrations depuis que le livre existe et, d'autre part, si toute lecture commence par l'acte volontaire de perception visuelle de signes manuscrits ou typographiés<sup>1</sup>, les signes de ponctuation ne relèvent pas à proprement parler de la double articulation qu'André Martinet désignait comme propriété singulière du langage humain.<sup>2</sup> On peut dire alors que le traducteur a eu depuis toujours à traduire des textes ou discours dont certaines unités de sens pouvaient être composées d'éléments non verbaux. Il reste à voir si, en incluant dans son activité professionnelle des aspects intersémiotiques, le traducteur procède lui-même à des opérations de transformation entre systèmes de signes autres que verbaux afin que l'on puisse qualifier son travail de traduction intersémiotique.

Notre réflexion s'inscrit dans le cadre de la Théorie interprétative de la traduction (TIT), dont il ne s'agit pas d'énoncer les acquis mais de rappeler les postulats méthodologiques que sa fondatrice Danica Seleskovitch transmettait avec exigence aux futurs chercheurs :

- Afin qu'elle soit applicable dans la pratique, une réflexion théorique doit être basée sur l'observation d'une pratique réussie;
- il faut veiller à bâtir des concepts rigoureux;
- la traduction est d'abord un processus (translating) avant d'être un résultat (translation), autrement dit, derrière chaque traduction il y a un traducteur qui, de ce fait, devrait se trouver au centre de la réflexion scientifique sur la traduction;
- la théorie de la traduction doit servir en premier lieu à la formation des praticiens, qu'ils soient traducteurs ou interprètes. (Seleskovitch 1980 / 1991)

---

<sup>1</sup> RICHAUDEAU, François (2004) : *Encyclopédie de la chose imprimée*. Paris: Retz.

<sup>2</sup> MARTINET, André (1961) : *Éléments de linguistique générale*. Paris : Armand Colin.

## 2. Au commencement était Jakobson ...

L'article de Roman Jakobson intitulé « Aspects linguistiques de la traduction » qui date de 1959, est l'un des textes les plus cités en traductologie au point où, quelque quarante ans plus tard, il figure parmi les incontournables dans le compendium de textes sur la traduction édité par Lawrence Venuti (2000). Bien que ce texte jouisse d'une immense notoriété, rappelons que selon Jakobson l'opération traduisante consiste à interpréter des signes linguistiques soit au moyen d'autres signes de la même langue (reformulation), soit au moyen d'autres signes d'une autre langue (traduction proprement dite), soit encore au moyen de signes non linguistiques (transmutation) (Jakobson 1959/1963 : 79).

Afin de saisir la portée et le sens de cette classification tripartite, conformons-nous à l'exigence posée par Umberto Eco de toujours «partir à la recherche des contextes où une catégorie donnée est apparue pour la première fois » (Eco 1984/1988 : 9). Disons donc que l'article cité de Jakobson a été conçu dans un dialogue avec l'œuvre du philosophe Bertrand Russell<sup>3</sup>, à une époque dont Edmond Cary constatait le « fétichisme du langage écrit » (Cary 1956 : 67) et à propos de laquelle Michel Foucault soulignait l'ambition de la linguistique à léguer une épistémologie nouvelle et originale à l'ensemble des sciences humaines et sociales<sup>4</sup>. Ajoutons qu'à cette période la guerre froide était entrée dans la phase du face à face des deux blocs, ce qui orientait nombre de préoccupations scientifiques vers les possibilités de déchiffrement de messages codés. Quinze ans après la publication de l'article de Jakobson, voilà ce que dit de cette époque-là Danica Seleskovitch :

« Interpréter un texte ou, si l'on préfère, le lire intelligemment c'est saisir en même temps du linguistique et du non linguistique en une opération normale, courante, celle de la communication humaine. [Si l'étude de cette opération] a été trop longtemps négligée, c'est peut-être parce qu'elle ne cadrait pas avec la volonté scientifique des chercheurs d'exclure l'homme de la matière observée. » (Seleskovitch 1984 : 268)

Dans l'article de Jakobson, les exemples qui illustrent les deux premières catégories laissent entendre que la traduction intralinguale consiste à chercher des synonymes au sein d'une langue donnée et que la traduction interlinguale consiste à chercher des correspondances entre mots de deux langues différentes. Comme la troisième définition, celle de la traduction intersémiotique, n'est pas illustrée par des exemples nous pouvons supposer par analogie qu'il s'agit de représenter une injonction par un panneau de signalisation. On peut conclure que dans les trois cas il s'agit de l'opération qu'en Théorie interprétative on désigne comme transcodage, qui s'effectue à partir de signes dans l'acception saussurienne du terme, autrement dit à partir de mots ou syntagmes en tant qu'unités de langue. Nous en voulons pour preuve les propos suivants de Jakobson, dans la suite immédiate de son texte :

« Le plus souvent, [...] en traduisant d'une langue à l'autre, on substitue des messages dans l'une des langues, non à des unités séparées mais à des messages entiers de l'autre langue. Cette traduction est une forme de discours indirect; le traducteur recode et retransmet un message reçu d'une autre source. Ainsi, la traduction implique deux messages équivalents dans deux codes différents. » (Jakobson 1959/1963 : 80)

---

<sup>3</sup> Plus précisément, Jakobson se réfère à l'article RUSSELL, Bertrand (1950) : *Logical Positivism*, *Revue Internationale de Philosophie* 4(11) : 3-19.

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel (1969/1994) : *Linguistique et sciences sociales. Dits et écrits I*. Paris : Gallimard, 849-868.

Il s'agit là en effet de la conception de l'opération traduisante telle qu'elle est pratiquée par les traducteurs professionnels<sup>5</sup> et qui, en dépassant le plan de la signification des unités de langue, concerne des textes ou discours dont il s'agit de traduire le sens. Vu qu'en dehors de l'article cité les écrits de Jakobson ne contiennent pas de préceptes sur une / des manière(s) de traduire, nous ne pouvons que constater que ce grand linguiste a vu juste, en nous laissant explorer un champ dont, de nos jours, les contours ne cessent de s'élargir. En ce qui concerne la traduction intersémiotique, force est de lui reconnaître la paternité du terme, qui a fait florès depuis dans de nombreuses publications scientifiques, que ce soit en traductologie ou en sémiotique.

### **3. Dans les pas de Jakobson, ou presque...**

#### **3.1. Les traductologues : Steiner et Ladmira**

Parmi les écrits des traductologues qui se réfèrent au paradigme tripartite de Jakobson, il convient de vérifier si les positions théoriques sur la traduction intersémiotique seraient applicables dans la pratique professionnelle. Nous avons choisi d'évoquer les avis de Steiner et de Ladmira en tant que références incontournables en traductologie.

Dans *Après Babel*, où il développe, faut-il le rappeler, une conception holistique de la traduction, Steiner dit à propos de la transmutation de Jakobson :

Du fait qu'elle est interprétation, la traduction dépasse de loin le domaine verbal. En tant que modèle de la compréhension et de tout le potentiel d'expression, l'analyse de la traduction recouvre des formes intersémiotiques telles que l'établissement de graphiques, les avances et discussions à travers les figures de danse, la mise en musique d'un texte ou même la mise en forme d'humeurs et de significations par la musique seule. (Steiner 1975 : 245)

Faute d'exemples donnés par l'auteur, il n'est pas simple d'imaginer des situations concrètes de la pratique traduisante qui correspondraient à cette conception.

Selon Ladmira, la traduction intersémiotique, à laquelle il ne consacre pas de plus amples recherches, est située sur le plan de la matérialisation orale ou écrite des discours verbaux et consiste à passer « du média de l'écrit au média de l'oralité et réciproquement » (Ladmira 2011 : 26). Cette conception désigne implicitement l'action d'incorporer dans l'écrit des traces d'oralité (traduction de dialogues ...) ou, à l'inverse, celle d'interpréter à l'oral des citations ou des paraphrases de textes écrits (traduction à vue...), ce qui fait partie intégrante du métier de traducteur ou d'interprète. Nous y reviendrons dans la partie 5.1.

#### **3.2. Les apports de la sémiotique : Eco**

À la fin des années soixante, dans ses ambitions épistémologiques évoquées plus haut, la linguistique semble avoir été supplantée par la sémiotique alors naissante.<sup>6</sup> Cette discipline nouvelle a élargi le champ d'étude aux systèmes de signes autres que le langage humain, dont ceux qui nous intéressent en relation avec l'activité traduisante sont ceux qui se perçoivent, comme la parole humaine, par l'audition ou/et par la vision.

---

<sup>5</sup> C'est ce qui a été relevé notamment par Pergnier (2004 : 16).

<sup>6</sup> L'Association Internationale de Sémiotique, créée en 1969, a compté Jakobson parmi ses membres éminents.

Parmi les sémioticiens qui ont écrit sur la traduction,<sup>7</sup> Umberto Eco est l'un de ceux qui ont le plus contribué à y réfléchir en lien avec le métier de traducteur.<sup>8</sup> Nous nous référons à son ouvrage *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003)<sup>9</sup>, inspiré entre autres par des réflexions sur la traduction intersémiotique dans le prolongement de celles de Jakobson. Cet ouvrage, qui ne se veut pas théorique, fourmille d'exemples dont quelques uns relèvent du plan de transcodage, dont certains autres sont des suppositions faites à des fins argumentatives, mais dont l'immense majorité est tirée de livres traduits que Eco a analysés tout au long de son expérience soit en tant que lecteur ou éditeur, soit en tant que traducteur ou auteur traduit.

### 3.2.1. *Le dialogue avec Jakobson*

Dans l'Introduction du livre, Eco nous apprend que ses séminaires doctoraux de 1997 et 1999 à l'Université de Bologne ont été consacrés à la traduction intersémiotique,

« c'est-à-dire à tous ces cas où on ne traduit pas d'une langue naturelle à une autre langue naturelle, mais entre systèmes sémiotiques différents, comme quand, par exemple, on 'traduit' un roman en film, un poème épique en une bande dessinée, ou que l'on tire un tableau d'une poésie ». (Eco 2003 : 11)

Dans le chapitre **Interpretare non è tradurre** (Interpréter n'est pas traduire), Eco fait référence aux écrits de Jakobson et aux échanges qu'ils ont eus au sujet du concept d'interprétation, en avertissant qu'il ne faut pas « céder à la tentation d'identifier la sémiosis à une continuelle opération de traduction, c'est à dire d'identifier le concept de traduction à celui de l'interprétation » (Eco 2003 : 226). En revenant sur le paradigme tripartite, Eco permet de pallier au manque d'exemples que nous avons relevé à propos de la traduction intersémiotique, en rappelant que Jakobson en a donné plusieurs dans un article ultérieur (Jakobson 1960/1963) :

« Cette triple subdivision ouvre la voie à beaucoup d'autres distinctions. De même qu'il existe la reformulation à l'intérieur d'une même langue, de même il existe des formes de reformulation (et *rewording* serait une métaphore) à l'intérieur d'autres systèmes sémiotiques, par exemple quand on transpose la tonalité d'une composition musicale. En parlant de transmutation, Jakobson pensait à la version d'un texte verbal dans d'autres systèmes sémiotiques (toujours dans Jakobson 1960, les exemples proposés sont la traduction des *Hauts de Hurlevent* en film, d'une légende médiévale en fresque, de *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé en ballet, et même de *L'Odyssée* en bandes dessinées) ; mais il ne prenait pas en considération les transmutations entre systèmes autres que la langue verbale, comme, par exemple, la version en ballet de *L'Après-Midi d'un Faune* de Debussy, l'interprétation de tableaux d'une exposition au moyen de la composition musicale *Tableaux d'une exposition*. » (Eco 2003 : 225-226)

Ainsi, avec l'éclairage sémiotique apporté par Eco sur les positions de Jakobson, la classification tripartite ne concernerait pas la traduction mais l'interprétation. (En paraphrasant le

---

<sup>7</sup> Voir notamment DUSI, Nicola, NERGAARD, Siri, dir. (2000) *Sulla traduzione intersemiotica. Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-87. Bologna : Il Mulino.

<sup>8</sup> Mis à part des acceptions différentes du terme <interprétation>, il existe une vision partagée de l'acte de traduire et un recoupement conceptuel entre les approches du sémioticien Eco et des interprètes Seleskovitch et Lederer qui ont fondé la Théorie interprétative de la traduction (TIT), notamment en publiant en 1984 *Interpréter pour traduire*. Nous y avons consacré l'article Dragović (2005).

<sup>9</sup> Les citations sont données d'après la traduction française par Myriem Bouzaher (*Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris : Grasset, 2006).

titre de l'ouvrage fondateur de la TIT mentionné en note 8, nous dirions qu'il s'agit d'interpréter pour, entre autre, traduire.) Quant à la traduction intersémiotique, il s'avère que les contours de son champ d'application étaient déjà posés par Jakobson : une opération intersémiotique ne peut être considérée comme traduction que si l'œuvre de départ contient des éléments verbaux. Pour les besoins de notre propos, nous nous cantonnerons aux cas de figure où l'œuvre d'arrivée contient aussi des éléments verbaux, car créer une fresque ou un ballet ne ressort pas du domaine d'un traducteur.

La question fondamentale en sémiotique, développée par Eco au chapitre **Quando cambia la materia** (Quand change la matière), est celle de la diversité des matières d'expression, parmi lesquelles le langage verbal aurait la primauté mais non la toute-puissance : ainsi, dans *Répétition d'orchestre* de Fellini un mouvement de caméra suggérant le passage de la subjectivité à l'objectivité ne peut pas se traduire en paroles. Entre une œuvre adaptée et son œuvre source, dont elle augmente la notoriété, existent différents types de relations dialogiques, illustrés par des exemples dont les plus marquants sont cinématographiques : *Moby Dick* de Houston où le capitaine Achab a la jambe de bois gauche alors que Melville ne le précisait pas dans le roman, ou encore *Mort à Venise* qui est pour Eco une utilisation créatrice du roman de Thomas Mann compte tenu des licences prises dans le film par Visconti.

Constatons pourtant une contradiction entre l'affirmation sur le pouvoir limité du langage verbal et les développements sur la puissance évocatrice de la parole : Eco y consacre le chapitre **Far vedere** (Faire voir), où il analyse les figures rhétoriques d'hypotypose et d'*ekphrasis*. La première consiste à raconter ou décrire des actions ou des scènes de manière vive et frappante dans l'objectif de les rendre é-videntes au public qui les lit ou écoute. La seconde consiste à décrire par la parole une œuvre picturale et a déjà été exclue par Jakobson du domaine de la traduction intersémiotique. Ces réflexions très inspirantes pour la recherche traductologique sont propices notamment à une étude de l'audio-description, aujourd'hui réservée à un public de malvoyants, mais déjà pratiquée à l'époque du cinéma muet.

### 3.2.2. *Transmutation, adaptation ou transposition intersémiotique ?*

Le terme de transmutation utilisé par Jakobson (et transcodé en français par le même terme) est pour Eco synonyme d'adaptation et désigne selon lui une opération qui reflète toujours une prise de position critique, exprimée à travers une série de choix interprétatifs :

« Les cas les plus habituels d'adaptation ou de transmutation sont la version d'un roman en film, parfois en pièce de théâtre, mais aussi l'adaptation d'une fable en ballet ou, comme dans *Fantasia* de Walt Disney, de musique classique en dessin animé. Il n'est pas rare d'avoir également, même si cela est inspiré par des critères commerciaux, des adaptations de film en roman. Les variations sont multiples, mais on devrait toujours parler d'adaptation ou de transmutation, pour distinguer ces interprétations de la traduction proprement dite. » (Eco 2003 : 325)

Si la prudence terminologique et la volonté de Eco de délimiter ainsi le domaine de la traduction proprement dite est amplement justifiée par la pratique professionnelle de la traduction, quelques précisions nous paraissent indispensables quant à l'adaptation, notion polysémique trop souvent galvaudée. Ainsi, en faisant état des manières de percevoir la créativité du traducteur à travers

l'histoire littéraire, et en se référant implicitement à *Palimpsestes*, Jean-Yves Masson compte la traduction parmi les formes de réécriture en la considérant comme

« une re-création sur laquelle s'exerce à tout moment la présence contraignante d'un texte source qu'il faut en principe suivre pas à pas. En principe... car c'est loin d'être toujours le cas, l'adaptation (qui implique une prise de liberté) n'ayant pas perdu ses droits aujourd'hui encore, non seulement au théâtre, mais dans de nombreux autres domaines. » (Masson 2017 : 642)

A l'inverse, Georges Bastin souligne que l'adaptation peut s'avérer justifiée à de nombreuses occasions, et distingue :

- l'adaptation ponctuelle (ou « tactique ») qui est due à l'inefficacité du transcodage de ce qui est considéré comme « intraduisible » ou à l'inadéquation des situations entre les cultures de départ et d'arrivée ; elle inclut divers procédés, parmi lesquels l'explicitation ou la condensation ; elle est facultative, quoique conseillée, car elle est d'une portée limitée sur l'effet de sens global ;
- et l'adaptation globale (ou « stratégique ») qui concerne l'intégralité du discours de départ ; du moment où la décision est prise de changer la visée de ce discours en lui faisant changer de genre, elle est nécessaire, car son absence entraîne l'inutilité de l'œuvre adaptée ou une rupture d'équilibre communicationnel. (Bastin 1993 : 473-478)

La conception de l'adaptation par Bastin a deux principaux avantages : d'une part, elle tient compte du changement de public entre l'œuvre de départ et l'œuvre d'arrivée et, d'autre part, elle met en avant le caractère nécessaire des transformations à entreprendre, ce qui permet de différencier les œuvres adaptées des œuvres dérivées telles que les *remake*. Cette approche est en outre conforme à la conception de la coopération interprétative à laquelle Eco consacre son ouvrage sur les limites de l'interprétation en définissant ainsi l'*intentio operis* : « Entre l'inaccessible intention de l'auteur et la discutabile intention du lecteur, il y a l'intention transparente du texte qui réfute une interprétation inacceptable » (Eco 1990 : 142). Toutefois, afin que la notion d'adaptation ainsi définie devienne applicable aux opérations intersémiotiques, il faudrait ajouter que, outre les modifications dues au changement de genre, l'adaptation globale comprend celles qui sont imposées par le <langage> de l'œuvre ou document d'arrivée.<sup>10</sup>

Dans les dénominations des opérations intersémiotiques, on constate qu'en face du terme jakobsonien de transmutation, Eco n'utilise pas le verbe transmuter, mais transposer : « Le traducteur devrait se comporter comme un metteur en scène qui transposerait le récit en film » (Eco 2003 : 204). Partant de là, on peut désigner l'adaptation globale intersémiotique par le terme <transposition intersémiotique>.<sup>11</sup>

Notons enfin que Eco n'a pas pratiqué lui-même la transposition intersémiotique : auteur polygraphe, il est d'abord et avant tout un homme de l'écrit et les systèmes sémiotiques non

---

<sup>10</sup> Ces langages correspondant aux techniques inventées à partir du XXe siècle sont pluriels, à la différence du langage verbal défini par Hagège (1985) comme faculté singulière propre aux hominiens d'exprimer de manière articulée leurs sentiments et leur pensée, et qui se manifeste dans une pluralité de langues. C'est parmi les langues, faut-il le rappeler, que l'on compte les langues des signes, différant des langues vocales par leurs signifiants kinésiques et leurs énoncés tridimensionnels (voir Séro-Guillaume 1997).

<sup>11</sup> Le syntagme <transposition intersémiotique> permet de faire la distinction avec les catégorisations de Genette (1982 : 291-299) chez qui la <transposition> désigne un des types de transformation, et qui compte parmi ses nombreuses variétés la traduction proprement dite. Le terme de composition aurait utilement servi d'antonyme si sa polysémie n'engendrait pas d'autres restrictions.



verbaux lui servent de points de comparaison avec l'univers sémiotique verbal. En concluant son livre, il nous fait partager son regard sur la traduction proprement dite, qui nous paraît généralisable au-delà des seuls cas de traduction de textes littéraires :

« La 'fidélité' manifeste des traductions n'est pas le critère qui garantit l'acceptabilité de la traduction [...] La fidélité est plutôt la conviction que la traduction est toujours possible si le texte source a été interprété avec une complicité passionnée, c'est l'engagement à identifier ce qu'est pour nous le sens profond du texte, et l'aptitude à négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste. » (Eco 2003 : 364)

#### 4. Enfin Carrière vint...

Afin de répondre à l'exigence de fonder la réflexion théorique sur l'observation d'une pratique réussie, nous faisons référence à l'œuvre d'un autre auteur polygraphe, Jean-Claude Carrière, qui a pratiqué de multiples formes d'écriture destinée à la transposition intersémiotique, parmi lesquelles l'exemple le plus marquant est celui du *Mahabharata*.

##### 4.1. Transpositions intersémiotiques du Mahabharata

*Le Mahabharata*, épopée fondatrice de la culture indienne, est considérée comme le poème le plus long au monde. La tradition l'attribue à Vyasa, auteur-narrateur qui apparaît également comme personnage dans l'œuvre. Elle a été composée à partir du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère et transmise par tradition orale jusqu'à nos jours : en Inde, on en récite encore en public des passages entiers. Elle contient, selon les manuscrits, jusqu'à 250.000 vers répartis en dix-huit livres, ce qui représente un volume presque dix fois plus important que les deux épopées d'Homère réunies.

Pour aboutir à une forme théâtralisée de cette œuvre monumentale, il aura fallu à Jean-Claude Carrière plus de dix ans de collaboration complice avec le réalisateur Peter Brook. La première représentation d'une durée de neuf heures, jouée en français en 1985 au festival d'Avignon a été un événement sans précédent. Après une tournée de quatre ans, en anglais, une série télévisée de six épisodes puis un film de trois heures ont été réalisés par Brook en 1989.<sup>12</sup> Carrière a également réalisé une version théâtrale où il raconte *Le Mahabharata* seul en scène, avec pour tout accessoire un bâton, à l'instar des antiques conteurs indiens, appliquant ainsi la conception théâtrale que Brook a mis en pratique depuis les années 1960 : au cœur d'un « espace vide », dépouillé des artifices, se trouve le comédien et le pouvoir évocateur de sa parole (Brook 1968). Avec la novelisation<sup>13</sup> du *Mahabharata* en 1989 et la parution en bande dessinée en 2019<sup>14</sup> il s'agit de six différentes opérations intersémiotiques à partir d'une même œuvre, par un

---

<sup>12</sup> Références de la représentation théâtrale : <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb394717258>>; la série télévisée : <<https://www.imdb.com/title/tt0097810/reference>>; le film : Réalisation Peter BROOK. Scénario Jean-Claude CARRIÈRE, Marie-Hélène ESTIENNE. MP Productions, Channel Four, RM Associates. Sortie en 1991. Durée : 2h50.

<sup>13</sup> Carrière s'était déjà essayé à la novelisation en 1958, d'après les films de Jacques Tati. Selon Baetens (2006), cette écriture, avec Pierre Etaix comme illustrateur, consistait à « transposer la simultanéité du visuel dans la linéarité de l'écrit » en introduisant un narrateur, en développant des dialogues, en dosant des figures de style pour rendre les effets humoristiques et sonores... Il s'agit d'un type d'écriture « qui n'existe plus vraiment aujourd'hui : la novellisation ni placement commerciale, ni plus ou moins d'avant-garde ; la novellisation sérieuse, personnelle, ambitieuse, mais au service du film comme à celui du public ».

<sup>14</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude, MICHAUD, Jean-Marie (2019) : *Le Mahabharata*. Lachapelle-sous-Aubenas : Hozhoni.

même auteur, dont le nom figure seul ou en collaboration en tant que scénariste, adaptateur ou auteur sur chacune des œuvres ainsi créées.

Sur le plan interlingual, il s'agit de traductions d'une œuvre de départ écrite en sanscrit. Les œuvres d'arrivée sont écrites en français et jouées soit en français soit en anglais. Comme textes de départ, Carrière a utilisé une traduction française inachevée et la traduction anglaise intégrale datant toutes les deux de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Plutôt que d'apparenter ce travail à la retraduction, on le comparerait à la traduction dite indirecte, par le biais de textes-relais. Toutefois, la référence au texte original a été assurée grâce aux nombreuses consultations avec Philippe Lavastine, spécialiste du sanscrit et de la culture indienne.

Le projet de Carrière et Brook consistait à faire de l'œuvre épique originelle une représentation théâtrale, puis écranisée pour la télévision et le cinéma, ce qui imposait un resserrement du récit tout en veillant à lui garder une cohérence. Il s'agissait donc d'une adaptation globale par changement de genre, qui imposait l'abandon de certaines caractéristiques propres à l'épopée : la forme en vers, ayant originellement servi de moyen mnémotechnique, la répétition de certains motifs (tels que l'exode, le tournoi ou la bataille) ainsi que des digressions ou des récits enchâssés. On peut constater que de telles transformations sont fréquentes dans des éditions contemporaines de poèmes épiques.

Comme dans l'édition de tout texte ancien, il fallait prendre en compte l'évolution diachronique de la langue et de la société, ce qui impliquait de définir quelle devait être « la part de l'Inde » à garder pour le public occidental du XX<sup>e</sup> siècle, ce dont parle précisément Umberto Eco en développant la théorie des mondes possibles (Eco 1979 : 160-230). Ainsi, afin d'éviter anachronismes et domestications, il fallait s'interdire d'utiliser tout vocabulaire connoté par la culture gréco-romaine ou néo-classique ou bien par des traditions monothéistes. En voici trois exemples : d'abord l'expression « cœur profond », trouvée dans l'œuvre de Hampaté Bâ<sup>15</sup> comme équivalence pour « les mouvements secrets de l'atman », dont la notion occidentale d'inconscient aurait été une traduction inappropriée ; ensuite une scène entièrement composée afin d'expliquer la notion du Dharma, ce qui revient à une adaptation ponctuelle ; et enfin les quatre mots monosyllabes - cœur, sang, fin et mort - comme notions universelles auxquelles a abouti ce patient travail sur le vocabulaire. Selon Carrière, « ces tâtonnements de langage – qui sont lents, qui sont quotidiens, qui sont minutieux [...] se glissent comme une sonde parmi deux civilisations lointaines, entre lesquelles ils établissent des passerelles tout en respectant des gouffres » (Carrière 2019 : 223).

Le texte écrit a pu subir des ajustements pendant les répétitions avec les comédiens, et la version définitive n'a été fixée qu'après les premières représentations, conformément à la méthode de travail habituelle de Brook et Carrière. En voici un exemple.

Au début de la pièce, le narrateur-personnage Vyasa, qui ne sait pas écrire, se voit proposer l'aide du dieu Ganesha qui met à sa disposition sa défense droite en guise de plume et attend avec bonhomie le début du récit. Vyasa commence : “ *Un roi qui chassait dans une forêt s'endormit. Il rêva de sa femme et son sperme jaillit.* ” Et Ganesha de répondre en dodelinant de la tête : “ *Ça commence bien* ”. Comme lors des premières représentations le rire du public était quelque peu exagéré, cette réplique jugée trop distrayante par rapport au sens général de l'œuvre a été modifiée en : “ *Ça commence très bien* ”. (Carrière 2016 / 2019 : 231-232)

---

<sup>15</sup> HAMPATÉ BÂ, Amadou (1973) : *L'Étrange destin de Wangrin ou Les Roueries d'un interprète africain*. Paris : 10/18.

Le texte mis en scène par Brook avec une équipe artistique multiethnique et des costumes, décors et musiques soigneusement choisis, a dépassé les frontières de la culture d'origine pour devenir un récit sur l'histoire de l'humanité toute entière. Enfin, c'est lorsqu'un professeur de sanscrit à l'Université de Mumbai lui a dit qu'il enseignait le *Mahabharata* d'après son texte, que Carrière a eu la preuve d'avoir réussi le passage entre la profondeur d'une tradition et la surface d'une transmission.

#### 4.2. *Les arts de représentation et le travail du scénariste-dramaturge vs. le travail du traducteur*

Entre le travail d'écriture de Carrière et le travail fait par un traducteur, un des points communs est la nécessité de se documenter. Dans les deux cas, la lecture-compréhension repose sur une somme de connaissances pertinentes puisées dans ce que Eco appelle « l'encyclopédie », à ceci près que pour *Le Mahabharata*, le travail de documentation aura duré plus de dix ans : l'œuvre de départ impliquait non seulement une connaissance des œuvres en sciences humaines (Dumézil, Lévi-Strauss...) mais aussi une familiarisation avec la culture indienne, accomplie lors de nombreux voyages d'étude en Inde, lors desquels Carrière et Brook ont pu constater, entre autre, une étonnante unicité dans la transmission orale du récit du *Mahabharata* quelle que soit la région géographique ou le milieu social.

L'autre point commun est la conformité à *l'intentio operis* comme objectif à atteindre aussi bien pour le scénariste-dramaturge que pour le traducteur. Ainsi, concernant *Le Mahabharata*, il s'agissait de mettre en œuvre « des procédés de construction, d'écriture, de mise en scène, qui n'ont aucun rapport possible avec la composition du poème épique. Cela va de soi. Il faut toujours trahir la lettre pour rester fidèle à l'esprit » (Carrière 1989 : 14).

En revanche, à la différence de la traduction, l'écriture destinée à une transposition intersémiotique, qu'il s'agisse d'une création originale ou d'une adaptation, implique selon Carrière (1986 ; 1993) une anticipation aussi bien des choix dans la 'mise en sens' par le metteur en scène-réalisateur que des contraintes spatio-temporelles ou narratives inhérentes à chacun des systèmes sémiotiques, ou langages, dans lesquels le texte sera matérialisé (théâtre, télévision, cinéma...).<sup>16</sup> De nombreux exemples en sont donnés par Carrière dans *Ateliers* (2019), ouvrage qui témoigne de sa riche expérience d'écriture pour les arts de représentation.

L'appellation <arts de représentation> ne figure pas dans des cursus de formation aux métiers du spectacle, pas plus que dans des ouvrages théoriques où l'on trouve parmi d'autres distinctions celle entre les arts du spectacle vivant (comme le théâtre ou l'opéra) et les arts mécanisés ou médiatisés (comme le cinéma ou la télévision). Les arts de représentation délimitent pourtant un champ culturel qui, tout en se recoupant partiellement avec le champ médiatique,<sup>17</sup> permet de renouer le fil avec l' ancestrale dichotomie entre le texte écrit (littéraire) et la représentation théâtrale et de poursuivre cette évolution dichotomique jusqu'au XXe siècle, au cours duquel on a vu naître les techniques d'enregistrement du son et de l'image en mouvement.<sup>18</sup> Le terme <arts de représentation> souligne ainsi le passage du texte écrit vers sa

<sup>16</sup> Les mêmes exigences se posent au librettiste qui écrit pour l'opéra. Voir Kaindl (2004).

<sup>17</sup> Des considérations sur un champ culturel connexe, celui de l'édition, feront partie d'une publication à partir de notre recherche doctorale sur la traduction éditoriale.

<sup>18</sup> L'essai de Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, a connu plusieurs périodes d'intérêt renouvelé depuis sa première parution en 1936.

matérialisation orale dans une œuvre polysémiotique, composée de signes visuels, auditifs et kinésiques, qu'elle soit faite pour un public présent *in vivo* - dans une salle de spectacle ou « *in vitro* » - derrière un écran.<sup>19</sup>

Les *Ateliers* font comprendre au lecteur la complexité du travail d'écriture pour les arts de représentation tout en évoquant l'aspect éphémère des productions écrites. Ainsi, au cinéma, la durée de vie d'un scénario sur papier ne dépasse pas le temps du tournage : « Tout scénario est le rêve d'un film » (Carrière 2019 : 37).

« On entend dire, souvent, que 'le cinéma, c'est l'art de l'image'. Cette expression n'a aucun sens. S'il existe un art de l'image, on le trouve dans la peinture, dans la photographie aussi. Mais le cinéma est tout autre chose et d'abord, comme son nom l'indique, il est mouvement. Il est une manière de mettre en mouvement des images, et des sons. »

« Un langage qui ne s'écrit pas directement, comme pour un roman, mais qui demande, à partir de quelques feuilles, l'organisation de tout un processus technique. »

« Tous ceux qui ont essayé de définir le 'langage du cinéma' (j'en fais partie) se sont plantés. Trop de composantes s'y rencontrent, s'y heurtent, s'y confondent quelquefois, les images bien sûr, et les sons, et les rapports complexes des divers formats de plans entre eux, et les mouvements de caméra, et le jeu des acteurs, qui fait intimement partie de ce 'langage', au point que nous nous demandons souvent, en écrivant une scène, lorsque nous souhaitons exprimer tel ou tel sentiment, quelquefois subtil et complexe : 'Est-ce que cela peut se jouer ?' » (Carrière 2019 : 27, 57)

Quant à l'écriture théâtrale, il est essentiel de la concevoir en fonction de sa représentation :

« [U]ne pièce n'existe que pendant qu'on la joue. Et elle n'est jamais exactement la même. » Elle se joue autour de « ce point de rencontre qu'on appelle la rampe. D'un côté les acteurs, de l'autre les premiers rangs du public. Deux groupes d'êtres vivants qui, pour une seule et unique fois, ce soir, se rencontrent, charnellement. Ici et maintenant. Un contact précieux, qu'aucune autre forme de spectacle ne peut prétendre nous offrir. Ce qu'on appelle le spectacle vivant. »

« [L]'écriture théâtrale est radicalement différente de l'écriture cinématographique. [...] Ce qui paraît naturel dans le premier cas [...] peut sembler bavard et artificiel dans le second. Notre rapport aux situations et aux textes n'est pas le même. Le rythme, les points de vue, les échos soulevés sont autres. L'action dramatique, portée par des phrases plus ou moins longues, n'est pas la même.

Au théâtre, le silence est difficile à installer. Au cinéma, il est une des armes incomparables du metteur en scène et de l'acteur. Il arrive que des sentiments complexes se succèdent sur un visage, sans qu'un seul mot soit dit [...]. Par le jeu de la succession des plans, du découpage, des gros plans, des regards (comme celui de Chaplin à la fin des *Lumières [de la ville]*), le cinéma peut dire beaucoup sur les intentions des personnages, leurs désirs, leurs regrets, leur désespoir aussi. » « Il ne dit pas plus que le théâtre, mais il le dit différemment. Il dit autre chose. » (Carrière 2019 : 73, 118-119)

Les différences narratives entre l'écriture cinématographique et l'écriture théâtrale à partir d'une œuvre littéraire apparaissent bien dans l'exemple de l'adaptation des *Liaisons dangereuses*, roman épistolaire de Choderlos de Laclos (1782) : en 1985, Christopher Hampton en fait une pièce de théâtre, qu'il adapte en 1988 pour le film éponyme de Stephen Frears ; en 1989, Carrière écrit le scénario pour le film *Valmont* de Milos Forman en expliquant :

« Le film de Frears, qui repose sur une adaptation théâtrale [de Hampton] est beaucoup plus 'fidèle', beaucoup plus proche du roman de Laclos, avec lequel nous avons pris des libertés qui nous paraissaient

---

<sup>19</sup> L'existence de novellisations de pièces de théâtre ou de théâtralisations de films autres que des comédies musicales seraient sans doute à même de modifier cette prise de position.

justes, et même nécessaires. Il nous semblait improbable, par exemple, et quelque peu artificiel, que la vertueuse présidente [de Tourvel] succombât à Valmont à la suite d'une simple stratégie (n'oublions pas que Laclos était un officier d'artillerie). [...] Nous avons besoin d'autre chose, d'une autre forme de séduction, plus intime, plus convaincante, et nous croyons l'avoir trouvée dans ce galop effréné qui ramène Valmont à Paris, de telle sorte qu'il arrive avant Mme de Tourvel, et qu'elle ne peut que se jeter dans ses bras. » (Carrière 2019 : 384-385)

Si l'on considère que le travail de Jean-Claude Carrière tel qu'illustré plus haut relève de la traduction intersémiotique, force est de constater que celle-ci dépasse les attributions d'un traducteur et son appellation originelle apparaît ainsi dans tout son aspect paradoxal. En effet, le chapitre d'*Ateliers* consacré au dramaturge montre bien que la traduction n'est qu'une des tâches dans le travail sur le texte destiné à la transposition intersémiotique.

« Le 'dramaturge' est peu connu en France. En Angleterre, en Allemagne, il apparaît pourtant comme l'indispensable compagnon d'une troupe de théâtre. Il est en fait le 'responsable du texte'. [C]'est une fonction à usages multiples. Elle s'exerce à différents niveaux. »

Le premier est celui de l'écriture-adaptation intégrale du texte, comme dans le cas du *Mahabharata*.

Le deuxième est celui des textes classiques du répertoire théâtral, où le dramaturge veille au respect du texte et, le cas échéant, donne une explication ou une clarification qui porte, surtout si les comédiens sont étrangers, sur une expression française ou une nuance de prononciation.

Le troisième est celui des traductions. « [C]'est également au dramaturge de les établir. Avec Peter [Brook], aux Bouffes [du Nord], nous avons monté quatre pièces de Shakespeare [et chaque fois] j'ai dû reprendre le texte depuis le début, [...] et tout réécrire, en oubliant les traductions précédentes. Il en fut de même avec *La Cerisaie* [de Tchekhov]. »

« Le dramaturge se trouve ainsi à la croisée de plusieurs chemins. Tantôt auteur, tantôt traducteur, tantôt simple conseiller, il peut être sollicité à chaque instant, et il doit être prêt, là encore. Il est directement lié, comme son titre l'indique, à 'l'action' de la pièce, aux moteurs qui l'animent, aux dangers qui l'attendent, aux événements qui la modifient. » (Carrière 2019 : 279-281)

A la différence du dramaturge-scénariste, le traducteur-interprète n'est pas créateur de textes originaux. Le travail de l'un et de l'autre n'est comparable que dans le cas de transpositions intersémiotiques, où le premier est sollicité dès la phase de conception du projet et jusqu'à la réception de l'œuvre, en anticipant aussi bien les demandes du metteur en scène que les contraintes techniques ou les attentes du public. Le second, en revanche, intervient rarement lors de la préproduction, pour traduire le texte du dramaturge, et le plus souvent en postproduction pour traduire le texte qui sera lu lors du doublage ou monté en sous-titres ou surtitres par lui-même ou par un opérateur. Et si l'écriture du texte destiné à une transposition intersémiotique est assurée par le dramaturge-scénariste qui se fait à l'occasion traducteur, le traducteur-interprète peut aussi avoir sa place dans ce travail collaboratif, notamment dans les cas de productions multilingues, sachant que sa contribution serait plus efficace s'il enrichissait son bagage cognitif, ou son « encyclopédie », de connaissances sur les métiers, techniques ou artistiques, créatifs sous contrainte, des autres membres de l'équipe. Le travail du traducteur s'inscrit ainsi dans ce que Cronin nomme « a pluri-subjectivity of interaction » (Cronin 2012 : 102), conformément à la réalité professionnelle des traducteurs qui travaillent aussi bien pour les médias de masse que dans le domaine des arts de représentation, où leur pratique est étudiée dans ses relations intersémiotiques avec le son et l'image (Gambier, 2004).

## 5. Le système de signes verbaux : modes de matérialisation et modes de perception

Si le matériau de travail du traducteur demeure exclusivement verbal, inscrire les considérations sur la traduction proprement dite dans un champ de productions polysémiotiques appelle à faire le point d'un côté sur sa matérialisation, écrite ou orale, et de l'autre sur ses modes de perception, visuel et auditif.

### 5.1. *L'écrit et l'oral*

L'ère du fétichisme du langage écrit (évoquée par Cary), qui remonte à l'invention de l'imprimerie, a fait écrire à Victor Hugo son fameux chapitre de *Notre Dame de Paris* (V,2) : « Ceci tuera cela ». Les mêmes craintes à propos de la galaxie cybernétique qui risque de tuer l'écrit imprimé ont fait publier à Eco et Carrière (2009) leurs entretiens sous le titre rassurant : *N'espérez pas vous débarrasser des livres*. Le hasard dans l'exercice de la traduction éditoriale nous avait amené pourtant à la vigilance contre un autre risque plus ancien, celui de la « littérature ventriloque », survenue le jour « où les poèmes ont été écrits pour être lus, et non plus dits, où les récits n'ont plus eu à être racontés aux auditeurs [et où] la parole refoulée, renfermée dans le ventre, en a perdu la voix ». <sup>20</sup> Et comme le *Mahabharata* a pour sujet précisément le passage de la littérature orale vers l'écrit, les transpositions intersémiotiques de l'épopée sont un bel exemple de prévention contre la littérature ventriloque.

### 5.2. *Le visuel et l'auditif*

En tenant compte de la nature polysémiotique des œuvres ou documents à traduire, il nous paraît nécessaire que, dans une approche théorique du processus de traduction, l'attention soit reportée de la phase de réexpression du sens où aurait lieu une éventuelle transmutation, à la phase de compréhension où le sens doit être saisi aussi bien au sein du système de signes verbaux que non-verbaux : la parole écrite ou orale est perçue par la vue ou/et par l'ouïe de manière concomitante avec d'autres systèmes de signes (visuels, auditifs ou kinésiques) qui lui servent tantôt d'ancrage et tantôt de relais. <sup>21</sup>

Celui qui perçoit par la vue la parole écrite pour la lire voit aussi des signes visuels autres que des lettres manuscrites ou typographiées, qu'il s'agisse de signes graphiques ou photographiques (illustrations) ou de narration en images (bande dessinée). <sup>22</sup> Quant à la parole orale, qu'elle soit dite ou chantée, elle est d'une part composée de sons et d'autre part perçue par l'ouïe en même temps que d'autres sons.

La parole dite fait entendre simultanément des propriétés phonologiques constitutives du matériau sonore de chaque langue et des propriétés expressives (diction, débit, intonation...) qui se manifestent dès que cette langue est utilisée par un locuteur (Hagège 1982 : 15-29). Sur le plan du discours, il y a matière à distinguer le style parlé dans l'usage ordinaire de la langue par rapport au style oral, nommé orature, en tant qu'expression littéraire ne laissant pas de traces écrites (Hagège 1985 : 88).

<sup>20</sup> DELÈGUE, Yves (1987) : La littérature-ventriloque. *Poétique*, 72 : 439.

<sup>21</sup> Nous empruntons ces deux fonctions à Barthes (1964) qui les applique au système de signes visuels.

<sup>22</sup> La bande dessinée relève, comme le cinéma, de la narration visuelle, où le texte assume la fonction-relais. Voir Kaindl (2010).

La question de traduction de la parole chantée ou, si l'on veut, de la musique comme ancrage des paroles, a déjà fait l'objet de recherches traductologiques, qu'il s'agisse de chansons populaires, de musique vocale classique ou encore d'opéra, parfois mises en relation, à juste titre, avec la traduction de la poésie dont Jakobson fournit déjà des bases de l'analyse (Jakobson 1960/1963 : 221-248).

En revanche, le son en tant que relais de paroles dites semble être délaissé par la traductologie, alors qu'il est bel et bien porteur de compléments de sens. Citons à ce sujet Xavier Pestuggia, réalisateur-metteur en ondes à Radio France, à qui la radio permet « de faire du cinéma avec le son ».<sup>23</sup> Des extraits de son portrait illustrent l'importance du son-relais :

« Il habille les textes de bruits de la nature et de musiques, coupe les respirations parasites pour magnifier les textes... L'index en l'air, le poignet souple, on dirait un chef d'orchestre. Sa partition : sept pistes sonores qui défilent, superposées, sur l'écran de la console. Comme par magie sous nos oreilles ébahies, [le comédien] Guillaume Gallienne calque sa diction sur la partition musicale, fait tomber ses phrases au rythme du sinistre roulement des cailloux, refroidit l'atmosphère d'un pressentiment mauvais. Son ton neutre est resté inchangé mais, de sa lecture, Xavier Pestuggia vient de tirer une interprétation magistrale de justesse et de puissance évocatrice. [Dans la bande d'enregistrement, il] a opéré cinq cents coupes (des blancs, des bruits de bouche) ; dans la musique, il a ôté quelques mesures ; dans la banque de sons dont il dispose, il a pioché tel vent et pas tel autre, tel cri d'oiseau et pas tel autre... 'Je n'invente rien [...]. J'écoute ce que me dicte le texte. Dans un mixage, on doit tout entendre [...]. Aucun élément ne doit prendre le pouvoir sur les autres, mais chacun doit orienter l'auditeur vers un sens précis.' »<sup>24</sup>

Ajoutons enfin un cas de figure négligé dans les écrits traductologiques et pourtant fondamental, que nous appellerions « le degré zéro de parole » : les sons sans valeurs distinctives, le rire ou le silence.

Enfin, lorsque la parole orale est perçue en même temps par l'ouïe et par la vue, le rôle de la communication non verbale est bien connu des interprètes comme de tous les intervenants en arts de représentation : le sens est contenu aussi bien dans des signes kinésiques (gestuelle, posture, mimique, regard) que dans l'allure (tenue vestimentaire, coiffure, maquillage, accessoires), ou encore dans les éléments de mise en espace tels que les déplacements, l'éclairage ou le décor.

Les diverses composantes non-verbales évoquées ci-dessus illustrent la nature polysémiotique de l'œuvre ou du discours à traduire. Elles représentent pour le traducteur, lorsqu'elles sont jointes à la parole, le contexte cognitif porteur de sens. Sauf cas d'adaptation ponctuelle, le traducteur est tenu de les percevoir et comprendre sans avoir à les réexprimer.

Faisons encore deux remarques. D'une part, si dans l'œuvre d'arrivée certaines unités de sens peuvent avoir subi une transposition dans un système sémiotique différent, dans la plupart des cas cette transposition aura eu lieu avant que n'intervienne le traducteur. D'autre part, la « performabilité » d'une œuvre relevant des arts de représentation impose des contraintes qui sont indépendantes du travail du traducteur et qui, parfois, peuvent aller au détriment du sens global de l'œuvre. En voici un exemple :

---

<sup>23</sup> *Le Progrès*, 13.03.2016.

<sup>24</sup> Aude DASSONVILLE. Xavier Pestuggia, dresseur d'éléments. *Télérama*, 26.05.2017.

La comédie musicale *Hair*, créée en 1967<sup>25</sup> a connu un succès mondial dans une trentaine de langues avec des périodes de regain d'intérêt, entre autre lors de la sortie du film éponyme de Milos Forman en 1979. Le récit sur la jeunesse contestataire new-yorkaise, à l'époque de la libération des mœurs et de la guerre au Vietnam, a sans conteste su toucher par ses valeurs universelles. La chanson finale, « Let the sunshine in », a pourtant perdu en traduction la référence intertextuelle originelle à Shakespeare. Pendant que le soliste interprétant le personnage de Berger, qui part à la guerre à la place de son ami Claude, chante

Manchester England England

Across the Atlantic Sea

And I'm a genius genius

I believe in God

And I believe that God believes in Claude

That's me, that's me, that's me

la « tribu » de ses amis chante en chœur (et dans le film en voix-off)

Eyes look your last

Arms take your last embrace

And lips oh you the doors of breath

Seal with a righteous kiss

The rest is silence...

En version française, selon que la chanson fait partie du spectacle intégral ou qu'elle est reprise isolément, deux choix ont été adoptés : soit en lieu et place de ce texte, le chœur chante le refrain, soit le couplet de Berger est supprimé et avec lui les chœurs.

Ce sont pourtant les dernières paroles de Romeo (*Romeo and Juliet*, V,3), qui accentuent le côté dramatique du récit et annoncent la fin tragique de Berger et qui font écho au sous-titre originel, supprimé en version traduite : « Flesh failures », que l'on peut traduire par « chair à canon ».

## 6. Conclusion

Dans le contexte actuel, la traduction est fréquemment liée à une hybridation intersémiotique, notion assez vague qui apparaît dans des écrits théoriques relevant aussi bien de la traductologie, de la sémiotique ou de la théorie littéraire, que d'autres disciplines telles que la théâtrologie ou la filmologie. Cette multiplicité d'approches concerne un corpus d'œuvres artistiques et de documents pragmatiques potentiellement aussi vaste que l'univers des discours verbaux. Le recours aux appellations tout aussi multiples (énumérées dans l'introduction) reflète un indubitable intérêt pour des questions intersémiotiques, aboutissant à des conclusions qui se contredisent parfois et se recoupent souvent. Une des raisons de cette diversité nous paraît être l'hétérogénéité des critères selon lesquels est établie la typologie des traductions : il s'agit tantôt de références aux profils du public destinataire, aux sujets, au genre, à la nature de textes ou œuvres de départ (publicitaires, juridiques, musicaux, audio-visuels...), et tantôt de références, souvent implicites, aux objectifs des donneurs d'ouvrage (agences de presse, chaînes de radio ou de télévision, sociétés de production de cinéma ou de spectacles...) qui inscrivent le travail du traducteur dans une chaîne de production d'objets utilitaires ou culturels. La question reste ouverte de savoir s'il s'agit pour le traducteur d'acquérir de nouvelles compétences ou de veiller à approfondir les connaissances utiles et pertinentes pour une spécialisation à court, moyen ou long terme. Nous espérons avoir démontré par l'exemple des transpositions intersémiotiques du *Mahabharata* que face à la localisation il existe également un processus inverse, qui est l'universalisation.

---

<sup>25</sup> Texte de Gerome Ragni et James Rado, musique de Galt MacDermot. La version française par Jacques Lanzman et Bertrand Castelli (Paris : Barclay, 1969) a été créée le 30 mai 1969 au Théâtre de l'Odéon.



Si l'appel aux approches interdisciplinaires est lancé de toutes parts<sup>26</sup>, il semblerait que l'heure d'hybridation des écrits, réflexions et échanges à propos de la traduction intersémiotique n'a pas encore abouti à un mélange fertile. Ceci ne paraît pourtant pas inatteignable si l'on considère d'une part que l'objet à traduire n'est pas un texte/discours mais une œuvre artistique ou un document pragmatique de nature syncrétique. D'autre part, il serait nécessaire de s'accorder sur le fait que le dénominateur commun des discours traductologiques est le processus de transposition du sens dont la partie verbale passe d'une langue à une autre langue. Il s'agit évidemment du processus de traduction, opération interlinguale qui s'effectue au sein d'un champ polysémiotique, ici limité aux relations de la parole humaine avec sa perception visuelle et auditive. Plutôt que de parler de traduction intersémiotique, il nous paraît opportun de parler des aspects intersémiotiques de la traduction proprement dite. Et si des connaissances sur les arts de représentation peuvent utilement compléter des formations destinées aux traducteurs, il ne devrait pas être attendu de leur part qu'ils en acquièrent le savoir-faire.

Evoquons enfin une anecdote racontée par Jean-Claude Carrière (2014) : lorsqu'on lui a posé la question si un ordinateur allait faire un jour des films, il a répondu : « Oui, et un autre ordinateur ira les voir. » Il faut croire que, les nouvelles technologies étant devenues des outils indispensables dans les opérations les plus diverses sur le système de signes verbaux, leur maîtrise ne modifie pas l'ancestral processus de traduction interlinguale.

Nous espérons avoir montré que les transpositions intersémiotiques contribuent à donner la voix aux textes, autant que les traductions contribuent à « surmonter l'obstacle de Babel ». Il reste aux traductologues, semblables aux écologistes, de continuer à planter de beaux arbres pour préserver cette communication interlinguale, sans pour autant oublier la botanique.

## REMERCIEMENTS

Cet article est en grande partie dû à la rencontre avec Jean-Claude Carrière et à sa générosité en paroles orales et écrites dans des échanges qu'il m'a accordés. Qu'il en soit vivement remercié.

## RÉFÉRENCES

- BAETENS, JAN (2006) : Jean-Claude Carrière, novellisateur de Tati. *Société Roman 20-50*. 41/1 :153-166.
- BARTHES, Roland (1964) : Rhétorique de l'image. *Communications*. 4:40-51.
- BASTIN, Georges L. (1993) : La notion d'adaptation en traduction. *Meta* 38/3:473-478.
- BROOK, Peter (1968/1977) : *L'espace vide : écrits sur le théâtre* (traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE). Paris : Éditions du Seuil.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1986) : Réflexions d'un scénariste. *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature. Revue de l'Université de Bruxelles* 1/2 : 77-88.
- \_ (1989) : *Le Mahabharata*. Paris : Belfond. Avec la Présentation par l'auteur, 7-17.
- \_ (1993) : *Raconter une histoire : quelques indications*. Paris : FEMIS.
- \_ (2014) : *Les nouveaux langages inventés par le XXe siècle*. Conférence de clôture du Rendez-vous des lettres. <[https://www.canal-u.tv/video/eduscol/conference\\_de\\_cloture.34889](https://www.canal-u.tv/video/eduscol/conference_de_cloture.34889)>
- \_ (2016) : *Quand le texte migre de support en support à la recherche d'une mise en sens. Le Mahâbhârata : traduction, théâtre, film, roman*. Paris, INALCO, le 16 décembre 2016 (conférence non publiée).
- \_ (2019) : *Ateliers*. Paris : Odile Jacob.

---

<sup>26</sup> Dans un objectif d'interdisciplinarité, la revue *Diogène* a été créée déjà en 1952 par Roger Caillois afin d'inciter des savants à dialoguer dans un cadre qu'il appelait « les sciences diagonales ».

- CARRIÈRE, Jean-Claude et ECO, Umberto (2009) : *N'espérez pas vous débarrasser des livres*. Paris : Grasset, 2009.
- CARY, Edmond (1956/1985) : *Comment faut-il traduire ?* Lille : Presses universitaires de Lille.
- CRONIN, Michael (2012) : *Translation in the Digital Age*. London : Routledge.
- DRAGOVIC (2005) : Sens et interprétation: esquisse d'un recoupement conceptuel entre la théorie interprétative de la traduction et la sémiotique d'Umberto Eco. In : Fortunato ISRAËL et Marianne LEDERER, dir. *La théorie interprétative de la traduction, Vol. II : Convergences et mises en perspective*. Paris : Minard, 135-154.
- ECO, Umberto (1979/1985) : *Lector in fabula* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher). Paris : Grasset.
- (1984/1988) : *Sémiotique et philosophie du langage* (traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER). Paris : PUF.
- (1990/1992) : *Les Limites de l'interprétation* (traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER). Paris : Grasset.
- (2003) : *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano : Bompiani.
- GAMBIER, Yves, (2004). La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta*, 49(1) : 1–11.
- GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- HAGÈGE, Claude (1982) : *La Structure des langues*. Paris : PUF.
- (1985) : *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*. – Paris: Fayard.
- JAKOBSON, Roman (1959/1963) : Aspects linguistiques de la traduction. *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage* (traduit de l'anglais par Nicolas RUWET). Paris : Éditions de Minuit, 78-86.
- (1960/1963) : Linguistique et poétique, *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage* (traduit de l'anglais par Nicolas RUWET). Paris : Éditions de Minuit, 209-248.
- KAINDL, Klaus (2004) : Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra. In : MARSCHALL, Gottfried, dir. *La traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 43-54.
- (2010) : Comics in translation. In : Yves GAMBIER et Luc VAN DOORSLAER, dir. *Handbook of Translation Studies*, Volume 1, 36–40.
- LADMIRAL, Jean-René (2011) : Approche méta-théorique. In : Christian BERNER, Tatiana MILLIARESSI, dir. *La traduction, philosophie et tradition*. Villeneuve d'Ascq : PU du Septentrion, 23-40.
- MASSON, Jean-Yves (2017) : De la traduction comme acte créateur : raisons et déraison d'un déni. *Meta* 62/3: 635-646.
- PERGNIER, Maurice (2004) : Traduction et linguistique : sur quelques malentendus. *La Linguistique*, 40/1 : 15-24.
- SELESKOVITCH, Danica (1980) : Pour une théorie de la traduction inspirée de sa pratique. *Meta* 25/4:401-408.
- (1984/1986) : La traductologie entre l'exégèse et la linguistique. *Interpréter pour traduire*. Paris : Didier Érudition, 264-272.
- (1991) : Traduction et traductologie. In : Mladen JOVANOVIĆ, dir. *La Traduction, profession créative. Actes du XIIe Congrès mondial de la FIT*. Belgrade : Prosveta, 18-28.
- SÉRO-GUILLAUME, Philippe (1997): La langue des signes française (LSF). *Meta*, 42/3, 487–501.
- STEINER, George (1975/1978) : *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction* (traduit de l'anglais par Lucienne LOTRINGER). Paris : Albin Michel.
- VENUTI, Lawrence, ed. (2000) : *The Translation Studies Reader*. London : Routledge.