

L'insoutenable légèreté de la mémoire et de l'oubli chez Matéi Visniec

Georgeta Cristian

▶ **To cite this version:**

Georgeta Cristian. L'insoutenable légèreté de la mémoire et de l'oubli chez Matéi Visniec. RJC2017 - 20èmes Rencontres des jeunes chercheurs en Sciences du Langage, Jun 2017, Paris, France. hal-02013295

HAL Id: hal-02013295

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-02013295

Submitted on 10 Feb 2019

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.

L'insoutenable légèreté de la mémoire et de l'oubli chez Matéi Visniec

Georgeta CRISTIAN
EA 7345 CLESTHIA, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
georgetacristian@gmail.com

RESUMÉ

Notre article est consacré à l'étude des moyens de réécriture d'une œuvre dramatique de Matéi Visniec, dans l'auto-traduction du français en roumain. Ainsi, l'original français (*Le retour à la maison*) constitue le point de départ de la rédaction d'un nouveau texte, adapté au lecteur/spectateur roumanophone (*Recviem*). En nous appuyant sur les changements à la fois dramaturgiques, littéraires et stylistiques identifiés dans la traduction-réécriture roumaine, nous expliquerons les remplacements, les ajouts et les suppressions de certains éléments, dans le passage du français au roumain.

Mots-clés *: auto-traducteur – (projet d')auto-traduction – version – réécriture – dispositif dramaturgique*.

« Pour moi, l'humour a deux visages – celui qui te fait rire et celui, caché, qui te fait pleurer.
Dans mes pièces, je propose un vol au-dessus de l'humour triste. »
VISNIEC (2007 b), 4e de couverture (notre traduction, G.C.)

INTRODUCTION

L'auto-traduction théâtrale est un domaine de recherche encore peu étudié, malgré les nombreux articles et ouvrages consacrés aux auteurs bilingues de la littérature mondiale, notamment depuis le début des années 2000. À ce jour, la bibliographie de l'auto-traduction littéraire (tous genres confondus) compte 152 pages.[1] Certes, les auteurs dramatiques qui traduisent leurs œuvres, tels Samuel Beckett, Jalila Baccar, Slimane Benaïssa, Peter Handke, Matéi Visniec, etc. sont moins nombreux que les romanciers ou les poètes auto-traducteurs (David 2015, Lusetti 2016, Protin 2015, Weissmann 2015 a et b). Néanmoins, l'étude approfondie d'une auto-traduction théâtrale implique la connaissance non seulement des systèmes littéraires et linguistiques dont elle fait partie mais aussi des systèmes théâtraux en question (Aaltonen 2000, Bassnett 1991, Déprats 2016, Déprats *et alii* 1998, Johnston 1996, Levý [1963] 2011, Zatlin 2005, Zuber 1980).

Dans cet article, nous nous intéresserons à l'auto-traduction de Matéi Visniec, auteur dramatique, poète et romancier d'origine roumaine qui, depuis son installation à Paris, en 1987, rédige généralement ses textes dramatiques en français et ensuite les traduit en roumain. Plus précisément, nous étudierons la façon dont les choix dramaturgiques de Visniec influencent à la fois son projet littéraire et ses choix linguistiques.

La première partie de notre article sera consacrée aux aspects méthodologiques, la deuxième partie portera sur l'identification des stratégies lectorale et traductive mises en œuvre par l'auteur dans la pièce étudiée, et la dernière partie consistera à analyser plus en détail trois extraits du corpus qui illustreront les particularités de la démarche auto-traductive de Visniec.

1. ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES

1.1. Problématique

Dans la lecture des œuvres théâtrales bilingues que Matéi Visniec a rédigées après son installation en France, nous avons constaté de nombreux cas de réécriture de l'original français dans l'auto-traduction

[1] Cette base de données est régulièrement mise à jour par Eva Gentes, enseignante-chercheure à l'Université Heinrich Heine de Düsseldorf, sur son blog professionnel (http://self-translation.blogspot.fr/, https://app.box.com/s/vbkastc60es105n5g8djakvd4alfths4, consulté le 15 mai 2017).

roumaine. Les réécritures peuvent concerner certains passages, certaines scènes mais aussi des pièces entières, qui sont alors recréées à l'intention du lectorat/public roumanophone.

Selon Emilia David, ces réécritures sont principalement dues aux caractéristiques « scéniques, dramaturgiques ou stylistiques du texte », que l'auteur relit et améliore à de nombreuses reprises afin de conserver les valeurs poétiques de la version française et de renforcer les effets artistiques de la version roumaine. Tout le théâtre bilingue de Visniec s'appuie sur un tel « "spectacle" ininterrompu de filtrages, de transferts [à la fois] linguistiques, émotionnels et culturels » (David 2015, pp. 36-37 ; notre traduction du roumain). Nous partageons l'opinion de la chercheure, et précisons que son argumentation s'appuie sur un entretien avec l'auteur (*ibid.*, pp. 510-520) et sur des exemples puisés dans différentes pièces de Visniec. Néanmoins, ces exemples hétérogènes, rassemblés pour illustrer différents types de réécriture et étudiés surtout du point de vue linguistique, ne rendent pas compte de l'ensemble du projet littéraire et scénique de l'auteur dans l'auto-traduction.

Par conséquent, notre article essaiera de répondre à la question suivante : en quoi consiste précisément cette réécriture et par quels moyens est-elle mise en œuvre, au niveau macrotextuel et microtextuel ? Pour y parvenir, nous étudierons le dispositif dramaturgique des deux versions, les motivations linguistiques, poétiques et scéniques qui amènent l'auteur à changer certains éléments dans l'auto-traduction−recréation, et la réception de la version roumaine, telle que l'auteur l'envisage.

1.2. Cadre théorique et conceptuel

Nos propos renverront aux théories systémiques de la traduction, plus précisément à la « *polysystem theory* » d'Even-Zohar (2004) et à la « *descriptive translation theory* » de Toury ([1995] 2012). Ainsi, nous considérerons que, pour rendre compte des transferts linguistiques et littéraires à l'œuvre dans la traduction, il est nécessaire de tenir compte de toutes les composantes historiques, littéraires et éditoriales, à la fois dans la culture d'origine et dans la culture d'accueil. Tous ces éléments interagissent dans les systèmes culturels respectifs, mais aussi entre les différentes cultures, selon des règles (« *norms* ») valables au moment de la rédaction de l'original et de la traduction.

De façon plus générale, dans notre article, nous appellerons *auto-traduction* un texte de M. Visniec, traduit par lui-même du français en roumain, ainsi que le processus de traduction. En revanche, nous nommerons *version* le texte que M. Visniec a entièrement réécrit en roumain, en y apportant des changements importants (structurels, poétiques, stylistiques, dramaturgiques). À la différence d'une simple auto-traduction, la *version* acquiert une certaine autonomie dans le système littéraire et théâtral

roumain par rapport à l'original français, de sorte que, dans la réception de la *version*, les lecteurs/spectateurs ne saisiront plus les traces du processus traductif.

Par extension, nous appellerons *versions* les deux textes de notre corpus, tant l'original français que son auto-traduction−réécriture en roumain. Comme les deux textes ont été publiés sans que le lien intertextuel soit indiqué dans le paratexte éditorial (préface ou postface), ils appartiennent aux systèmes éditoriaux et culturels respectifs.

Parmi les changements opérés dans la réécriture, nous nous intéresserons à certains procédés de traduction qui, dans le cas d'une traduction allographe (faite par un traducteur professionnel, et non pas par l'auteur de l'original), sont considérés comme des fautes de traduction.[2] Sous la plume de l'auto-traducteur, ces changements sont justifiés et, parfois, explicités par l'auteur dans le paratexte. Ainsi, nous nous intéresserons aux *remplacements*, aux *ajouts* et aux *suppressions* tant des éléments lexico-syntaxiques que de la ponctuation.

1.3. Corpus et méthode d'analyse

Le corpus que nous étudierons dans cet article comprend une œuvre dramatique bilingue de M. Visniec qui a deux versions auctoriales, française et roumaine. Nous ferons une présentation détaillée de ces versions (niveau macrotextuel), ensuite nous en analyserons trois courts extraits du point de vue théâtral et traductologique (niveau microtextuel).

Pour comparer les deux versions du point de vue traductologique, nous nous intéresserons à la façon dont l'auteur conçoit son activité d'auto-traduction (sa « position traductive »), à son projet littéraire et éditorial dans les deux cas (son « projet de traduction ») et au contexte culturel (son « horizon traductif ») dans lequel l'auto-traducteur a réalisé son auto-traduction (Berman 1995, pp. 64-97).

Pour l'étude des éléments théâtraux des deux versions, nous nous appuierons sur Ryngaert ([1991] 2011). Après l'identification de la structure des textes, nous présenterons les composantes des deux dispositifs dramaturgiques, à savoir les personnages, la fiction (l'histoire racontée), l'espace et le temps. Enfin, dans l'étude de trois extraits bilingues, nous identifierons les particularités du matériau textuel proprement dit.

[2] Voir, à ce titre, les entrées *ajout*, *omission* et *perte* dans Delisle (1999, pp. 10, 60-61 et 63).

2. PROJET D'AUTO-TRADUCTION DE M. VISNIEC

2.1. Précisions éditoriales et processus d'écriture

En comparant les éditions française et roumaine de cette œuvre, nous avons constaté un écart chronologique entre la date de publication en français et celle en roumain, de nombreuses différences entre les projets éditoriaux respectifs et, notamment, des changements de contenu très importants entre les deux versions.

Selon les indications bibliographiques des deux éditions, la publication de la version française est postérieure à celle de la version roumaine. *Le retour à la maison* est paru en 2004, aux éditions Lansman (Carnières-Morlanwelz, Belgique), dans le volume intitulé *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude. Théâtre de la tendresse et de la folie ordinaires* (pp. 23-38). Ce volume comprend plusieurs textes courts, réunis autour de trois titres de section, à savoir « Frontières », « Agoraphobies » et « Désert ». *Le retour…* a été intégré à la fin de la première section, qui regroupe des textes où les limites entre le réel et l'absurde sont insaisissables. Quant à la version roumaine, *Recviem* (en français, « requiem »), elle est parue en 2001, aux éditions Aula (Braşov, Roumanie), dans le volume *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* (*L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, pp. 59-88), qui comprend, en plus de la pièce qui a donné son titre au recueil, deux autres textes traitant, respectivement, du théâtre et de l'amour.

Néanmoins, cette chronologie établie par l'examen des données bibliographiques des deux recueils est contredite par l'auteur. Dans l'entretien accordé à Emilia David, M. Visniec affirme que l'écriture de la version française a précédé l'écriture de la version roumaine :

> « […] Je me souviens très bien de l'avoir rédigée d'abord en français et puis je me suis demandé quel sens pouvait revêtir ce texte-là en roumain, parce que la langue roumaine […] [est] une langue plus pudique. […] [S]a publication en français a été retardée pour des raisons de calendrier, [ce sont les] aléas de la vie, mais je crois que ce texte, je ne l'aurais jamais écrit incité par la langue roumaine. Je l'ai écrit aussi parce que la langue française accepte un certain langage érotique, certaines hardiesses que, moi personnellement, je ne saisis pas en roumain [de la même façon]. » (David 2015, pp. 518-519 ; notre traduction du roumain.)

Cela confirme le fait que, dans le processus rédactionnel, l'auteur rédige souvent d'abord la version française, puis la version roumaine, dans laquelle il opérera différents changements. Nous nous proposons ici de comparer ces deux versions auctoriales afin de mettre en évidence leurs liens d'intertextualité.

2.2. Comparaison des dispositifs dramaturgiques

Les deux versions de la pièce, *Le retour à la maison* et *Recviem*, présentent le dialogue entre les soldats morts et leurs supérieurs (le général et le colonel), également morts. Les supérieurs font le lien entre les vivants (qui attendent le retour des soldats de la guerre) et les morts (les soldats mis en scène dans la pièce), ils communiquent avec ces deux « mondes ».

Le lieu de rencontre du « chœur » des militaires et de leurs supérieurs est le champ de bataille, où tous les corps gisants se raniment, comme par magie, au passage du général parmi eux. Ainsi, sous les yeux étonnés du lecteur/spectateur défilent, à tour de rôle et pleins de fierté, les soldats d'une armée invraisemblable et macabre : les « gazés », les « sans boyaux », les « criblés par balles », les « foulés aux pieds », les « mis en pièces », les « morts aveugles », les « tués par balle en plein cœur », les « noyés », les « enterrés vivants », les « exécutés pour haute trahison », les « morts de peur », les « bouffés par les rats »…

Lors de ce passage en revue des morts, le général annonce la grande nouvelle, sur un ton à la fois familier et victorieux : le moment de retourner chez eux est enfin venu. Il a beau leur dire que la victoire ou la défaite ne comptent plus, plusieurs soldats veulent savoir si leur armée a triomphé de l'ennemi car, à leurs yeux, seule la victoire permet un retour glorieux, à la hauteur de leur sacrifice. Le refus du général de répondre explicitement à cette question amène d'autres interrogations à la fois délicates et burlesques : « où est la Commission pour le Dénombrement manuel des cadavres ? », « quand est-ce qu'elle vient la Commission Sanitaire pour [leur] couper les ongles [et les cheveux] ? », « qui va [les] protéger des mouches sur le chemin de retour ? », « quand va passer la Commission pour refermer la bouche [des gazés] ? » et, enfin, la question la plus épineuse, qui se prolongera avec un long débat : « dans quel ordre on rentre, monsieur le Général ? ».

Tous les corps de l'armée des morts passent devant le général afin de présenter leurs arguments, plus ou moins cocasses, pour occuper une certaine position dans le défilé des morts ou, tout simplement, pour intégrer, eux aussi, le groupe des soldats morts qui seront de retour. Ainsi, deux catégories de morts se disputent la tête du défilé : les « décorés », qui souhaitent être ramenés en camion, et les « soldats tués par balle en plein cœur », dont le corps est intact et beau. D'autres groupes formulent aussi leurs souhaits : les

« gazés » veulent qu'une commission ferme leur bouche ; les « disparus » demandent comment ils rentreront puisque leur corps n'a pas été retrouvé ; ces derniers se chargent de fermer le convoi à condition qu'on ne les oublie pas sur le champ de bataille, ce que le général refuse car, portés disparus, leurs familles peuvent encore les attendre ; les « exécutés pour haute trahison » refusent d'être mêlés aux « déserteurs » ; les « morts qui croient encore à la victoire », un corps militaire plus nombreux, seront placés à la queue du convoi parce que, selon le général, ils risquent de « ressusciter la haine générale » qui a précédé la guerre, etc.

Face à ces diverses revendications insurmontables et à ce conflit sans issue, le groupe des « cuisiniers militaires », soutenus par la « Commission de Réconciliation », propose une solution qui satisfait le général et qui rétablit la paix parmi les soldats : tous les morts doivent passer par un moulin géant à légumes pour se transformer en une sorte de pâte qui, une fois pétrie, permettra de confectionner un gâteau géant dont toutes les familles des morts recevront une part « car chaque famille a droit à au moins un mort ».

Matéi Visniec a vraisemblablement souhaité que le message des deux versions soit identique : d'un côté, la dénonciation des horreurs de la guerre et du nombre des victimes, de l'autre, l'idée que l'humanité n'a toujours pas compris les conséquences des guerres précédentes et qu'elle se dirige vers de nouvelles formes de guerre, dont le dénouement sera toujours catastrophique.

Visniec propose aussi aux lecteurs une autre clé d'interprétation, en quelque sorte paradoxale : parler de la mort avec humour, c'est « faire un clin d'œil » à la vie, lui donner plus de poids et en profiter davantage. Les soldats morts dans la guerre se comportent comme s'ils étaient encore en vie : leurs besoins physiques et affectifs n'ont pas changé. Les lecteurs/spectateurs comprennent de leurs propos que, lorsque leurs familles recevront leurs corps inanimés, ces derniers devront être « préparés », c'est-à-dire soignés, alignés, recensés, voire… caressés. Même si l'intégrité corporelle n'est plus du tout envisageable, le rapport à son propre corps doit demeurer intact. Les soldats agissent comme s'ils étaient encore vivants, ils exposent leurs corps comme si les quelques traces du coup fatal n'avaient pas atteint leur esprit.

Les mécanismes de l'ironie sont également présents dans les deux versions. En revanche, le registre familier, populaire et argotique est renforcé en roumain, tandis que le langage érotique est patent en français. Dans les deux versions, l'auteur mêle l'humour et les scènes ludiques, voire clownesques. C'est une stratégie qui lui permet d'envisager la tragédie de la mort des soldats non pas sous l'angle de la

violence exacerbée sur scène mais par un détour « circassien ». Dans la lecture de la pièce, le lecteur peut croire qu'il assiste au défilé d'une armée égarée sur le chemin d'une procession finale, représentant un anti-héros collectif en quête du sens de son existence apparemment absurde. Cette stratégie de l'auteur renforce l'idée d'une société bouleversée par différentes crises (idéologique, politique, sociale, économique), qui refuse de se confronter à des expériences susceptibles de lui faire découvrir ses propres erreurs. Les soldats de la pièce sont des marionnettes, des objets dépourvus de toute utilité, qui se réfugient dans un monde où règne l'aliénation. Seules une révolte absurde et une clownerie risible, sinon grotesque, peuvent « éveiller » ces morts et leur donner ainsi une autre valeur : éveiller les sens et l'esprit des vivants.

Les deux textes se prêtent aussi à une transposition grotesque, notamment des entrées et sorties des différents « corps » militaires. Ce sont des moments de passage d'un tableau à l'autre de la pièce, de brefs entractes annonçant la fin d'une étape et le passage à une autre, dont le rythme sera encore plus alerte. Les gestes outrés de bouffons égaient la succession des scènes et le déroulement de l'action.

2.3. Réécriture du texte dans l'auto-traduction

Le titre met en évidence les différences d'écriture et de lecture entre les deux textes. Ainsi, *Le retour à la maison* présente la succession des corps de l'armée « brisée », « déglinguée » ; les soldats rendent compte, même dans la mort, d'une société qui a perdu « sa boussole », ses valeurs. En revanche, *Recviem* se veut une sorte de messe pour les morts, contextualisée historiquement, qui pourtant échoue dans une mascarade de la mort et, également, de la vie. Dans la version roumaine, les soldats imaginés par Visniec répètent les erreurs des vivants.

La longueur et la structure du texte varient également d'une version à l'autre. Le texte roumain double les proportions du texte français (respectivement, 29 et 15 pages). Dans *Le retour à la maison*, les différentes catégories de soldats morts passent devant le général, les unes après les autres, du début à la fin, sans transition particulière dans le texte, qui n'est pas non plus divisé en « scènes » ou « tableaux ». Par contre, *Recviem* comprend 12 scènes, marquées en tant que telles, qui comprennent de nombreuses indications didascaliques.

En outre, la version française met en scène des personnages auxquels l'auteur refuse toute individualisation, à l'exception des traces physiques ou psychiques que portent leurs corps et qui permettent de les identifier par « groupes ». Dans la version roumaine, l'auteur nomme certains soldats mais ce sont toujours des noms roumains très courants. En revanche, pour les trois figures politiques de

l'Histoire, Staline, Lénine et Trotski, Visniec a imaginé des dialogues qui développent leurs origines respectives. Ce passage de la masse indéfinie des soldats unis dans et par la mort, voués à la perte imminente de leur identité, à la singularisation des dictateurs qui, eux, n'ont pas le privilège de l'oubli, nous rappelle la distinction entre ce qui doit être oublié pour pouvoir continuer de vivre et, au contraire, ce qui doit rester dans la mémoire des vivants. N'oublions jamais les guerres et toutes les horreurs de l'Histoire car cela nous épargnera le risque de les répéter, écoutons les leçons de l'Histoire et dorénavant évitons les guerres à tout prix, semble dire Visniec à son lecteur/spectateur.

À la différence du texte français, la version roumaine accentue le côté populaire et farcesque de la pièce (David 2015, pp. 151, 519). Celle-ci s'ouvre et finit avec une ronde traditionnelle, faite par des soldats morts qui promettent de raconter la guerre aux vivants. Le passage des questions sur le soin des corps à celles concernant l'ordre de défilement est également ponctué par une ronde des morts. D'autres « danses » populaires marquent aussi le passage entre les différentes scènes.

Par ailleurs, la ronde des soldats morts rappelle la chorégraphie des rondes traditionnelles roumaines, mais aussi la ballade *Mioriţa* (« L'Agnette ») dont le héros, un berger moldave, fait l'expérience de plusieurs rites de passage et, finalement, se résout à mourir, non pas docilement mais en se référant aux lois cosmiques de la nature. Cette mort mènera à une autre existence, spirituelle, donc éternelle. De plus, les traditions roumaines liées à l'enterrement et à la commémoration des morts sont évoquées à plusieurs reprises dans *Recviem*. La séquence finale de la préparation du gâteau des morts (appelé, en roumain, *colivă*) est remplacée par une scène où les soldats, las d'attendre la « Commission chargée de rétablir la vérité historique », accueillent un nouveau soldat mort pour la patrie et l'invitent à les rejoindre dans la ronde qui clôt la pièce.

La version roumaine multiplie aussi les catégories de soldats. Par exemple, la scène des « morts qui croient encore à la victoire » est agrandie grâce au dialogue furibond entre ces derniers et les « soldats qui se sont rendu compte que la victoire n'est plus possible ». Seuls les « morts qui n'ont jamais cru à la victoire » acceptent la dernière place du convoi. L'argumentation des « soldats qui ont fait semblant d'être morts » finit en un délire général ; les soldats se lavent avec l'eau de la pluie qui commence à tomber soudain, comme s'ils voulaient ainsi se purifier. Visniec imagine également les 5^{e} et 11^{e} scènes où les trois anciens hommes politiques russes, Staline, Lénine et Trotski se retrouvent autour de la même table, se chamaillent pour décider qui préparera le thé, se taquinent comme le font les vieux amis et… jouent aux cartes. Pendant ce temps, ils débattent autour de la question cartésienne de savoir si l'homme est ou n'est pas une machine.

Nous remarquerons que les références historiques – explicites (en roumain) et implicites (en français) – renvoient à des moments différents de l'Histoire et que, donc, le décodage du message passe par des interprétations culturelles qui sont spécifiques aux peuples français et roumain. En d'autres termes, le « passé récent » repose sur des réalités culturelles et historiques différentes (*ibid.*, pp. 54-56). Les scènes avec Staline, Lénine et Trotski en train de jouer aux cartes rappellent aux lecteurs roumains un loisir très courant à l'époque de Ceauşescu, tant pour les enfants que pour les adultes. Ce n'était guère une forme de résistance culturelle mais de survie mentale, de construction délibérée d'un monde « parallèle », qui leur permettait de s'évader de la réalité communiste – voilà leur « guerre ». En revanche, pour les lecteurs français, les soldats de cette pièce rentrent nécessairement d'une guerre, par exemple, de la Première ou de la Seconde Guerre mondiale. Cette référence répond mieux à la sensibilité française et aux références courantes des lecteurs français (*ibid.*, pp. 518-519).

3. COMPARAISON DES ELEMENTS DISCURSIFS

Dans les lignes suivantes, nous étudierons trois types de changements discursifs opérés par l'auto-traducteur dans le passage du français au roumain, à savoir :

– les *remplacements* (indiqués ci-dessous en bleu) consistent dans la substitution de certains éléments du texte français (signes de ponctuation, mots ou syntagmes) par d'autres éléments, du même type ou de type différent, dans le texte roumain ;

– les *ajouts* (indiqués en vert) sont des éléments qui n'existent pas dans l'original français mais qui ont été ajoutés par l'auteur dans le processus de réécriture auto-traductive ;

– les *suppressions* (indiquées en rouge) concernent des éléments qui existaient dans l'original français mais qui ont été supprimés par M. Visniec dans l'auto-traduction−réécriture.[3]

Pour notre étude de cas, nous avons retenu trois extraits des deux versions auctoriales[4], que nous présenterons dans les colonnes V1-FR (première version, rédigée en français) et V2-RO (seconde version, rédigée en roumain) des tableaux ci-dessous.

[3] Nous avons puisé ces trois types de changements dans Mahrer (2017). Le logiciel d'alignement textuel MEDITE (*Machine pour l'étude diachronique et interprétative du travail de l'écrivain*) a été mis au point dans le cadre d'une collaboration entre l'ITEM (CNRS) et le Laboratoire d'informatique de l'Université Paris VI, dirigé par Monsieur Jean-Gabriel Ganascia. Ce logiciel permet d'identifier les « remplacements », les « suppressions » et les « ajouts » (*ibid*.) des textes littéraires rédigés dans la même langue. Il ne peut pas encore être employé pour étudier des textes dans des langues différentes. Dans notre article, nous avons fait manuellement l'alignement textuel des deux versions, tout en gardant le code des couleurs utilisé dans MEDITE.

À la suite de Delisle (1999, pp. 86-87), nous proposons, dans la troisième colonne, une traduction littérale de la version roumaine, à l'intention de notre lecteur francophone. Cette traduction rend compte des particularités tant formelles que sémantiques des phrases roumaines de V2-RO sans pour autant remplacer la version française auctoriale, ni une véritable traduction littéraire. Dans le premier extrait (tableau 1), nous avons retenu l'échange entre un sergent, le « porte-parole » des soldats portés disparus, et son général :

V1 – FR	V2 – RO	Traduction littérale de V2
Le sergent porté disparu : Monsieur le Général, nous sommes les disparus…	SERGENTUL DISPĂRUT – Domnule General, noi sîntem dispăruţii.	LE SERGENT DISPARU – Monsieur le Général, nous sommes les disparus.
Il n'y a rien qui reste de nous, pas un atome, pas une molécule, pas un cheveu, pas un ongle, pas un bouton, pas une boucle de ceinture…	Din noi n-a mai rămas nici un atom, nici o moleculă, nici o unghie, nici un fir de păr, nici un nasture, nici o cataramă…	De nous, il n'y a plus un atome, plus une molécule, plus un ongle, plus un cheveu, plus un bouton, plus une boucle de ceinture…
Nous sommes portés disparus, donc on n'a pas de cadavre. Alors comment on va rentrer chez nous sans cadavre ?	Noi sîntem daţi dispăruţi pentru că nu avem cadavru.	Nous sommes portés disparus parce que nous n'avons pas de cadavre.
	Dar nu e drept. Noi sîntem totuşi dispăruţi pentru Patrie, noi am dispărut pentru victorie, noi n-am dispărut că ne-am fofilat, noi am dispărut în explozii, în focuri, în furtuni, în avalanşe… Noi vrem să fim trecuţi de pe lista dispăruţilor pe lista normală a morţilor. Noi nu mai vrem să mai fim dispăruţi. Că nici nu e adevărat… Nu-i aşa, băieţi?	Mais ce n'est pas juste. Nous sommes quand même [portés] disparus pour la Patrie, nous sommes disparus pour la victoire, nous ne sommes pas disparus parce que nous nous sommes esquivés, nous sommes disparus dans des explosions, dans des incendies, dans des tempêtes, dans des avalanches… Nous voulons être reportés dans la liste des disparus, dans la bonne liste des morts. Nous ne voulons plus être toujours disparus. Car ce n'est même pas vrai… N'est-ce pas, les gars ?
Les autres disparus : Nous avons le droit d'avoir un cadavre !	TOŢI DISPĂRUŢII – Vrem s-avem şi noi cadavru!	TOUS LES DISPARUS – Nous voulons avoir nous aussi du cadavre !

Tableau 1 : Remplacements, ajouts et suppressions dans le discours du sergent

[4] Pour la version française, se reporter à Visniec (2004), pp. 28-31, et pour la version roumaine, à Vişniec (2001), pp. 67-68.

Le discours du sergent commence avec le rappel du groupe des soldats dont il fait partie et qu'il représente devant le général. En français, cette première phrase finit avec une ponctuation qui marque l'interruption de l'« auto-définition », comme si le général n'avait plus besoin d'autres détails sur les morts. Les trois points de suspension peuvent traduire aussi l'hésitation du sergent devant son supérieur ou encore l'émotion qu'il éprouve en parlant du statut ambigu des soldats disparus : ils ne sont ni vivants, ni morts. En roumain, cette hésitation ou émotion a été remplacée par un simple constat : *« […] noi suntem dispăruţii »* (*« […] nous sommes les disparus »*).

Ensuite, le sergent « définit » le soldat porté disparu : il n'en reste absolument plus rien. Cette idée est aussi reprise dans le texte roumain mais l'auto-traducteur supprime le mot *rien* qui aurait, peut-être, rendu inutile, voire annulé l'énumération des objets disparus, ayant appartenu aux soldats : *« Din noi n-a mai rămas nici un atom […], nici o cataramă… »* (« De nous, il n'y a plus un atome […], plus une boucle de ceinture »).

Le discours du sergent continue, en français, avec un raisonnement logique : il rappelle la situation des soldats disparus (*« nous sommes portés disparus »*), ensuite formule une conclusion (*« donc on n'a pas de cadavre »*) et, enfin, anticipe une conséquence (*« Alors comment on va rentrer chez nous ? »*). En roumain, M. Visniec a conservé seulement le début du raisonnement et a remplacé la conjonction conclusive *donc* par la locution explicative *pentru că* (« parce que »). Cette argumentation s'appuie en roumain sur une évidence : « *Noi suntem daţi dispăruţi pentru că nu avem cadavru* » (« Nous sommes portés disparus parce que nous n'avons pas de cadavre »). Nous remarquons aussi le parallélisme de construction dans les 2e et 3e paragraphes du roumain, qui commencent avec le pronom de 1e personne, pluriel (respectivement, à l'accusatif et au nominatif). Cela renforce la désignation du référent dans le discours du sergent.

Par ailleurs, la version roumaine continue avec une petite tirade sur l'injustice que l'on peut faire aux soldats disparus « pour la Patrie » et « pour la victoire » s'ils ne sont pas inclus dans le défilé du retour. Ainsi, selon le sergent, ces soldats ne se sont pas soustraits à la mort, ils sont disparus (*lire* sont morts) « dans des explosions, dans des incendies, dans des tempêtes, dans des avalanches… ».

Enfin, ce discours est pleinement acquiescé par le groupe des soldats qui réaffirment leur volonté d'avoir un cadavre. Si leur nom est dans la liste des soldats déclarés morts, ils auront alors le droit d'avoir un cadavre, même si cela demeure toujours fictif.

Le second extrait reprend trois interventions du général. Celui-ci, s'adressant à l'ensemble des soldats disparus, interrompt à deux reprises l'argumentation du sergent afin de s'excuser de ne pas pouvoir changer leur situation. Dans l'auto-traduction, le ton du général change, tout en conservant ses tics verbaux (tableau 2).

En français, ce dernier semble avoir une attitude plus distante, plus pédagogique et plus persuasive envers les soldats. Voir, à ce titre, la construction impérative : « *Écoutez, les gars […]* », ainsi que des énoncés tels « *je n'y peux rien* », « *une situation embarrassante* », « *je n'ai rien contre si vous voulez défiler vous aussi. Mais ce n'est pas bien* ». Par contre, en roumain, le général parle d'une voix très familière, voire paternelle : « *Măi, băieţi […]* » (« Eh, les gars […] »). Nous noterons de passage que l'auto-traducteur n'ignore pas que le mot *băieţi* du roumain peut signifier, selon le contexte, « garçons », « fils » ou « gars ». De plus, nous remarquons la répétition de l'interjection populaire *măi*, du nom au vocatif *băieţi* (« gars »), de l'énoncé « *nu e bine* » (« ce n'est pas bien ») et de l'expression courante « *îmi faceţi greutăţi* » (« vous compliquez ma vie »). À l'oral, ces syntagmes et énoncés roumains seront prononcés avec une intonation différente, qui ponctuera, de façon progressive, la fatigue, l'agacement, la nervosité, l'irritation, voire l'exaspération du général.

V1 – FR	V2 – RO	Traduction littérale de V2
Le général : Écoutez, les gars, vraiment, pour vous je n'y peux rien.	GENERALUL – Măi, băieţi, nu pot să fac nimic.	LE GÉNÉRAL – Eh, les gars, je ne peux rien faire.
Le général : Écoutez, les gars, vous me mettez dans une situation très embarrassante.	GENERALUL – Măi, băieţi, măi, voi îmi faceţi greutăţi.	LE GÉNÉRAL – Eh, les gars, vous me faites des difficultés.
Le général : Écoutez, les gars, moi, je n'ai rien contre si vous voulez défiler vous aussi. Mais ce n'est pas bien… […]	GENERALUL – Măi, băieţi, eu n-am nimic împotrivă să intraţi în defilare, dar nu e bine… Nu e bine… […]	LE GÉNÉRAL – Eh, les gars, je n'ai rien contre votre entrée dans le défilé, mais ce n'est pas bien… Ce n'est pas bien… […]

Tableau 2 : Remplacements, ajouts et suppressions qui marquent la variation du ton de la voix du général

Après avoir écouté le « porte-parole » des soldats disparus, le général présente ses arguments pour ne pas donner suite à leur demande (tableau 3). Dans les deux versions, il souligne, d'abord, à quel point ils sont chanceux car être porté disparu signifie ne pas être mort, être « à moitié vivant » ou encore pouvoir « réapparaître » à tout moment. Selon lui, il y a beaucoup d'autres soldats qui souhaiteraient être à leur place. Ensuite, le ton du général devient plus injonctif. Il demande aux soldats, de façon rhétorique, s'ils

n'ont pas honte de se plaindre et les invite alors à penser à leurs familles, qui garderont l'espoir qu'ils sont toujours vivants.

V1 – FR	V2 – RO	Traduction littérale de V2
Le général : […] Il y en a beaucoup qui voudraient être à votre place. Combien de morts ne seraient-ils pas prêts à tout donner pour être transférés de la liste des morts sur la liste des disparus ?	GENERALUL – […] Cîţi n-ar da să fie în locul vostru… Cîţi morţi n-ar da tot ce au ca să fie daţi dispăruţi…	LE GÉNÉRAL – […] [Il y en a] tant [qui souhaiteraient] être à votre place… Tant de morts qui donneraient tout leur avoir pour être portés disparus…
Vous ne vous rendez même pas compte, les gars, quelle chance vous avez d'être SEULEMENT disparus.	Păi voi, nici nu vă daţi seama, mă, ce şansă aveţi…	Ben vous, vous ne vous rendez même pas compte, hein, quelle chance vous avez…
Parce que vous, écoutez-moi bien, en fait, vous êtes à moitié vivants !	Păi voi, dispăruţi fiind, sînteţi pe jumătate vii, mă!	Ben vous, étant disparus, vous êtes à moitié vivants, hein !
Vraiment, vous n'avez pas honte ? Mais pensez un peu à vos familles qui ont gardé intact l'espoir de vous voir un jour rentrer vivants ! Et vous, vous voulez être morts ! Vous êtes fous ?	Zău, nu vă e ruşine? După ce că ai voştri încă mai au speranţa că vă veţi întoarce vii, voi vreţi să fiţi morţi… Păi e frumos?	Ma parole, vous n'avez pas honte ? Non seulement les vôtres gardent encore l'espoir de vous voir retourner vivants, [mais] vous voulez [aussi] être [déclarés] morts… Ben, est-ce beau [tout ça] ?
Pensez à vos mères qui vous attendent encore ! Un mort déclaré, on ne l'attend plus jamais. Mais un disparu ?	Gîndiţi-vă, mă, că mamele voastre vă mai aşteaptă încă. Sînteţi nebuni? Vreţi să vă omorîţi mamele, mă? Vreţi să vă omorîţi taţii? Surorile? Aţi avut şansa asta, să fiţi daţi dispăruţi…	Ben, pensez à vos mères qui vous attendent encore. [Ou alors] vous êtes fous ? Vous voulez tuer vos mères, hein ? Vous voulez tuer vos pères ? Vos sœurs ? Vous avez eu cette chance, d'être portés disparus…
Un disparu a le droit à tout moment de RÉAPPARAÎTRE !	Păi, indiferent de cum sînteţi voi în realitate, asta echivalează cu şansa de a **reapare**, mă! Un dispărut de aia e dispărut, că mai poate să reapară…	Ben, peu importe comment vous êtes en réalité, cela vaut la chance de **réapparaître**, hein ! Un disparu, c'est pour ça qu'il est disparu : il peut encore réapparaître…
Voilà, il disparaît, il réapparaît ! Un pas en avant, un pas en	Dispare şi reapare… Un pas înainte, un pas înapoi… Asta	Il disparaît et [puis] réapparaît… Un pas en avant, un pas en

arrière…	înseamnă să fii dispărut…	arrière… C'est ça, être disparu…
Par rapport aux autres, vous êtes des nababs ! Vous avez de la veine !	Păi voi sînteţi boieri faţă de ceilalţi, mă…	Ben, vous êtes des nababs par rapport aux autres, hein…
Vos mères ont encore le droit de vous attendre dix ans, vingt ans, trente ans. Avez-vous réfléchi à tout ça ? C'est pas rien, ça…	Mamele voastre pot încă să vă aştepte zece ani, douăzeci de ani, treizeci de ani… La asta v-aţi gîndit? Păi e puţin lucru?	Vos mères peuvent encore vous attendre dix ans, vingt ans, trente ans… Y avez-vous pensé ? Ben, est-ce peu, [ça] ?
Espèces de caboches vides… Allez, disparaissez !	Nu v-ar fi ruşine…	Vous devriez en avoir honte…

Tableau 3 : Remplacements, ajouts et suppressions dans la tirade finale du général

Dans l'auto-traduction, Visniec préfère les énoncés plus courts, plus répétitifs pour éviter le discours construit sur des arguments rationnels. Il emploie le registre familier, par exemple, des interjections telles *păi* (« ben »), *mă* (« hein », « ben »), *zău* (« ma parole »), le nom *boieri* (en l'occurrence, « nababs ») et beaucoup de constructions du roumain parlé : « *După ce că [...], voi vreţi [...]* » (« Non seulement […] [mais] vous voulez [aussi] […] »), « *voi nici nu vă daţi seama [...]* » (« vous ne vous rendez même pas compte […] »), « *nu v-ar fi ruşine* » (« vous devriez en avoir honte »). Par ailleurs, du point de vue de la ponctuation et de l'intonation qui en résulte, nous remarquons, en roumain, l'alternance entre les phrases interrogatives, qui expriment la révolte du général contre la prétention des soldats, et les phrases énonciatives à valeur exclamative, employées pour inviter les soldats à réfléchir sur un argument. En voilà quelques exemples :

– « *Cîţi n-ar da să fie în locul vostru… Cîţi morţi n-ar da tot ce au ca să fie daţi dispăruţi…* » (« [Il y en a] tant [qui souhaiteraient] être à votre place… Tant de morts qui donneraient tout leur avoir pour être déclarés disparus… ») ;

– « *Zău, nu vă e ruşine ? După ce că ai voştri încă mai au speranţa că vă veţi întoarce vii, voi vreţi să fiţi morţi… Păi e frumos?* » (« Ma parole, vous n'avez pas honte ? Non seulement les vôtres gardent encore l'espoir de vous voir retourner vivants, [mais] vous voulez [aussi] être [déclarés] morts… Est-ce beau, [tout ça] ? ») ;

– « *Dispare şi reapare… Un pas înainte, un pas înapoi… Asta înseamnă să fii dispărut…* » (« Il disparaît et [puis] réapparaît… Un pas en avant, un pas en arrière… C'est ça, être disparu… »)

– « *Nu v-ar fi ruşine…* » (« Vous devriez en avoir honte… »).

L'argument concernant les familles des soldats est plus développé en roumain, comme si les soldats devaient en être particulièrement émus et persuadés. Cette succession d'interpellations courtes permet au comédien de marquer une progression dans l'exaspération du général :

– « *Gîndiţi-vă, mă, că mamele voastre vă mai aşteaptă încă. Sînteţi nebuni? Vreţi să vă omorîţi mamele, mă? Vreţi să vă omorîţi taţii? Surorile? Aţi avut şansa asta, să fiţi daţi dispăruţi…* » (« Ben, pensez à vos mères qui vous attendent encore. [Ou alors] vous êtes fous ? Vous voulez tuer vos mères, hein ? Vous voulez tuer vos pères ? Vos sœurs ? Vous avez eu cette chance, d'être portés disparus… »).

L'auteur prolonge aussi l'argument de la réapparition des soldats disparus et renforce le « jeu » logique avec une pointe d'ironie et d'humour :

– « *Păi, indiferent de cum sînteţi voi în realitate, asta echivalează cu şansa de a* ***reapare****, mă! Un dispărut de aia e dispărut, că mai poate să reapară…* » (« Ben, peu importe comment vous êtes en réalité, cela vaut la chance de **réapparaître**, hein ! Un disparu, c'est pour ça qu'il est disparu : il peut encore réapparaître… »).

Comme nous l'avons indiqué précédemment, M. Visniec supprime, dans la tirade du général, tous les arguments rationnels du texte français et les remplace, en roumain, par des arguments susceptibles d'émouvoir ses interlocuteurs. Ainsi, Visniec adapte le discours fondé sur des arguments logiques de la version française à la sensibilité langagière du lecteur/spectateur roumanophone, généralement moins cartésien.

CONCLUSION

Les deux versions de la pièce, française et roumaine, se complètent et s'enrichissent réciproquement, fournissant aux metteurs en scène de nombreuses pistes de réflexion et de représentation. Nous avons montré dans notre article que la version roumaine est plus qu'une traduction, elle est une véritable réécriture de la version française, réalisée par l'auteur à l'intention du lectorat/public roumanophone.

Concernant la traduction de cette pièce dans une langue tierce, à ce jour, nous avons connaissance de l'existence d'une traduction en japonais, faite à partir du français, par la comédienne et metteure en scène Hiromi Yamada.[5] Pour toutes les différences que nous avons mises en évidence précédemment, nous considérons que les traducteurs en langue tierce devraient tenir compte aussi de la version roumaine

[5] Cf. le site de l'auteur, https://visniec.com/pages/attention.php (consulté le 20 mai 2017).

rédigée par l'auteur. Cela pourrait aider les traducteurs à mieux comprendre le contexte de rédaction des deux versions auctoriales et à trouver plus facilement des équivalents. À leur tour, les metteurs en scène pourront renouveler leurs propositions scéniques et, ainsi, envisager d'adapter leur interprétation aux particularités historiques, sociales et culturelles de leurs publics.

Les deux versions auctoriales de cette pièce témoignent de la traduction-écriture toujours « en métamorphose », qui « révèl[e] […] un "atelier infini" où écrire, lire et traduire sont lieux et instruments » (Simeone 2014, p. 11). Ainsi, la dialectique de la *mémoire* et de l'*oubli* sera remplacée, en traduction, par l'aspiration à la réalisation de différentes versions.

Dans les extraits étudiés, Matéi Visniec met en scène non pas des figures historiques et des personnages glorieux, mais des soldats morts, appartenant à la catégorie des vaincus. En effet, plusieurs pièces de Visniec traitent de la guerre et de ses conséquences du point de vue humanitaire, individuel, collectif, social, politique dont, par exemple, *Le sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* (Actes Sud-Papiers, 1997)*, Le mot « progrès » dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* (Lansman, 2007), *Dinţii [Les dents]* (Cartea Românească, 2007) et *Les Chevaux à la fenêtre* (L'Espace d'un instant, 2010). Nous retrouvons dans tous ces textes l'intérêt de l'auteur pour le personnage-victime, pour l'anti-héros, qui invite à une réflexion plus poussée sur les causes de sa mort prématurée, voire sur son destin apparemment absurde. Cela peut susciter plus d'émotion chez le lecteur/spectateur :

> « J'ai vécu parmi les vaincus et j'ai ainsi appris à déchiffrer leurs angoisses, leurs stratagèmes pour survivre, leur âme fatiguée. J'ai toujours été plus fasciné par les vaincus que par les vainqueurs ; si le monde que j'explore est en voie de disparition, l'agonie de cette décomposition continue au-delà de la vie de ceux qui l'observent. L'univers de mes pièces se situe à la frontière entre le grotesque et la poésie, les deux forces qui mettent de l'ordre dans toute la durée de notre existence, parfois aussi discrètement que nous vieillissons sans même les remarquer. » (M. Visniec, cité par Valentin Silvestru, *in* Vişniec 2007 a, pp. 20-21 ; notre traduction du roumain.)

La mort, pour Visniec, n'a rien d'héroïque, elle ne peut être que bouffonne, grotesque et outrageante, précédée de toute une série de « salles d'attentes » qui sont autant d'épreuves de passage de la vie à la mort. Voué à l'échec sur tous les plans, l'être humain entend mimer la gloire de façon caricaturale et s'égare dans la voie qui aurait dû le rapprocher du divin. Retrouver le sens de la vie, pénétrer son énigme,

voilà sa quête. Le délire des personnages-martyrs se dévoile à travers des conversations qui mêlent les questions simples et les thèmes philosophiques, et qui ont souvent lieu dans un décor ayant des effets comiques. Visniec se déclare fasciné par les personnages pittoresques, contradictoires et énigmatiques, qu'il met dans des situations compliquées, sans issue dans la vie concrète, mais qui réussissent à se sauver par leur seule existence spirituelle.

Le rire n'est donc pas réconfortant chez Visniec, il implique toujours des ressorts tragiques qui renvoient à une réalité inquiétante, bouleversante. Le comique évolue vers le tragique, ou l'inverse, jusqu'à ce que les deux dimensions se rejoignent et se fondent l'une dans l'autre, en créant des situations paradoxales : des soldats morts sur le champ de bataille se réveillent de leur sommeil éternel pour transmettre aux vivants des enseignements fondamentaux sur la vie et sur la mort, sur la guerre et sur la paix, sur la condition de l'être humain contemporain. Les personnages sont à la fois des clowns et des marionnettes, qui rendent la réalité d'une façon caricaturale et minimaliste. C'est une façon de réduire la réalité à l'essentiel et d'inviter le lecteur/spectateur à réfléchir sur sa propre vie.

Le retour à la maison et *Recviem* mettent en scène une guerre qui semble encore continuer car ses sources principales sont l'orgueil et la bêtise : des soldats qui se disputent pour la meilleure place dans une marche… qui les conduit au cimetière, et des hommes politiques réduits… à des « anges gardiens » d'un monde absurde et inhumain. L'auteur tire ainsi un signal d'alarme sur le risque que de nouveaux conflits surgissent et que d'autres horreurs se produisent. Cette pièce est une plaidoirie pour la raison, qui conjugue les moyens de l'humour noir, de l'ironie fine, du grotesque et du lyrisme. C'est un poème funèbre où la guerre est la conséquence d'un système qui aplatit les consciences, telle une machine qui broie les graines, et qui transforme les gens en de simples instruments du crime généralisé.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Version française

Vişniec, M. (2004). Le retour à la maison. *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude. Théâtre de la tendresse et de la folie ordinaires*. Carnières-Morlanwelz : Lansman, 23-38.

Version roumaine

Vişniec, M. (2001). Recviem. *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* [L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux]. Braşov : Aula, 59-88.

Bibliographie critique

Aaltonen, S. (2000). *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon/Buffalo/Toronto/Sydney : Multilingual Matters Ltd, coll. “Topics in Translation”.

Bassnett, S. (1991). Translating for the Theatre: The Case Against Performability, *TTR : traduction, terminologie, redaction*, 4-1, 99-111.

Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

David, E. (2015). *Consecinţele bilingvismului în teatrul lui Matei Vişniec [Les conséquences du bilinguisme dans le théâtre de Matéi Visniec]*, Bucarest : Éditions Tracus Arte.

Delisle, J., Lee-Jahnke, H., Cormier, M. (1999). *Terminologie de la traduction. Translation Terminology. Terminología de la traducción*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1.

Déprats, J.-M. (2016). *Shakespeare*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».

Déprats, J.-M., Recoing, E., Rivière, J.-L. et Treilhou-Balaudé, C. (1998). C’est le poète qui commande (table ronde). *Registres*, 3, 108-125.

Even-Zohar, I. (2004). The position of translated literature within the literary polysystem, in VENUTI, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*, second edition. London/New York : Routledge, 199-204.

Johnston, D. (ed.). (1996). *Stages of Translation*. Bath (England) : Absolute Classics-Absolute Press.

Levý, J. ([1963] 2011). *The Art of Translation*, translated by Patrick Corness. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. Chapter 5 : “Drama Translation”, 129-166.

Lusetti, C. (2016). L’Hétérolinguisme et l’Auto-traduction dans le Maghreb contemporain (conférence donnée le 18 mars 2016, à l’Institut des textes et manuscrits modernes, dans le cadre du Séminaire « Multilinguisme, traduction, création », dirigé par Madame Olga Anokhina).

Mahrer, R. (2017). La plume après le plomb. Poétique de la réécriture des œuvres déjà publiées, *Genesis*, 44. Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 17-38.

Protin, M. (2015). *De la page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Ryngaert, J.-P. ([1991] 2011). *Introduction à l'analyse du théâtre*, 3e édition, Paris, Armand Colin Éditeur, coll. « Cursus-Lettres ».

Simeone, B. (2014). *Écrire, traduire, en métamorphose. L'atelier infini*, Paris, Éditions Verdier.

Toury, G. ([1995] 2012). *Descriptive Translation Studies – and beyond*, revised edition. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.

Vişniec, M. (2007 a). *Groapa din tavan. Teatru [Le trou du plafond. Théâtre]*, 2e édition. Bucarest : Éditions Cartea Românească.

Vişniec, M. (2007 b). *Păianjenul în rană [L'araignée dans la plaie]*, 2e édition. Bucarest : Éditions Cartea Românească.

Weissmann, D. (2015 a). La création translingue dans les relations littéraires franco-allemandes aujourd'hui, in Anokhina, O. et Rastier F. (dir.), *Écrire en langues. Littératures et plurilinguisme*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 19-28.

Weissmann, D. (2015 b). Ceci n'est pas une (auto-)traduction. À propos des textes « doubles » de Peter Handke (la conférence « …übersetzt von Peter Handke »), Université d'Innsbruck : 30.05.2015, http://self-translation.blogspot.fr/2015/06/ (consulté le 15 mai 2017).

Zatlin, P. (2005). *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*. Clevedon/Buffalo/Toronto : Multilingual Matters Ltd, coll. "Topics in Translation".

Zuber, O. (ed.). (1980). *Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford/New York/Toronto/Sydney/Paris/Frankfurt : Pergamon Press Ltd.

Sitographie

Blog en anglais d'Eva Gentes, consacré à l'auto-traduction : http://self-translation.blogspot.fr/ (consulté le 15 mai 2017) ;

Site de l'auteur Matéi Visniec : https://visniec.com/pages/attention.php (consulté le 20 mai 2017).

Théâtre National de Bucarest, page de la pièce *Recviem* : http://www.tnb.ro/ro/teatrul/recviem (consulté le 22 décembre 2016).