

Impact of Texto-scenic Modifications on Public Reception. Case Study: Two Persian Translations of the French Play *Le Prénom* Nosrat Hejazi 0000-0001-5217-027X Zohreh Marii Azkari ²

1. Department of French Language, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University (TMU), Tehran, Iran E-mail: Nos_hej@modares.ac.ir

2. Department of French Language, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University (TMU), Tehran, Iran E-mail: parastoo.azkari@gmail.com

Article Info

ABSTRACT

Article type :

Research Article

Article history :

Received: 10 October 2023

Received in revised form :
11 November 2023

Accepted : 25 November 2023

Published online:
February 2025

Keywords :

reception, orality,
performability, texto-
scenic translation,
Forename, Waiting for
Adolphe

The essential question of this inquiry-based investigation is to understand the extent to which texto-scenic modifications that affect the performability and orality of the actors may influence recipients' reception of the work. Aligning ourselves with the functionalists and normalists, we attempt to examine two Persian theatrical representations of the French play *Forename*. We noted that the Persian version of *Waiting for Adolphe* is more flamboyant and popular than the French theatrical version thanks to its faster pace, stronger irony, musical scenes accompanied by dance and other elements linked to the performability of the actors. It is even more successful than the second Persian representation of the *Forename* performed by Shahla Ha'eri (represented by Leili Rachidi), reaffirming once again that the 'naturalizing' modifications in the representation of Kouchk-e-Jalâli communicate more effectively with the target addressee thanks to the successful selection of operational, matricial, and linguistic-textual norms."

Cite this article : Hejazi, Nosrat & Marii Azkari, Zohreh . "Impact of texto-scenic modifications on public reception. Case study: two Persian translations of the French play *Le Prénom*". *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 2023 20, 40, 619-658, -.DOI : <http://doi.org/doi> : 10.22129/plume.2025.470428.1300.



L'impact des modifications texto-scéniques sur la réception du public. Cas d'étude : deux traductions persanes de la pièce française *Le Prénom* Nosrat Hejazi 0000-0001-5217-027X Zohreh Marii Azkari ²

1. Département de langue Française, Faculté des sciences humaines, Université Tarbiat Modares, Téhéran, Iran. E-mail: Nos_hej@modares.ac.ir

2. Département de langue Française, Faculté des sciences humaines, Université Tarbiat Modares, Téhéran, Iran. E-mail: parastoo.azkari@gmail.com

Article Info	Résumé
Type d'article : Recherche originale Date de réception : 10 Octobre 2023 Date de révision : 11 Novembre 2023 Date d'approbation : 25 Novembre 2023 Publié en ligne : Février 2025	La question essentielle de cette investigation basée sur l'enquête est de découvrir dans quelle mesure les modifications texto-scéniques qui touchent la performabilité et l'oralité des acteurs, peuvent infléchir la réception des destinataires? Tout en s'alignant sur le côté des fonctionnalistes et des normalistes, nous avons examiné alors, les deux versions théâtrales persanes pour la pièce française <i>Le Prénom</i> . Nous avons constaté que la version persane d' <i>En attendant Adolphe</i> est plus flamboyante et prisée que la version théâtrale française grâce à son rythme plus rapide, à l'ironie plus forte, aux scènes musicales accompagnées de danse et aux autres éléments liés à la performabilité des comédiens. Elle est encore plus réussie que la deuxième représentation persane du <i>Prénom</i> effectuée par Chahlâ Hâéri (représentée par Leili Rachidi), réaffirmant de nouveau que les modifications « naturalisantes » dans la représentation de Kouchk-e-Jalâli communiquent plus brillamment avec l'énonciataire cible grâce à la sélection heureuse des normes opérationnelles, matricielles et linguistico-textuelles.
Mots-clés : <i>réception, oralité, performabilité, traduction texto-scénique, Le Prénom, En attendant Adolphe</i>	

Cite this article : Hejazi, Nosrat & Marii Azkari, Zohreh . "L'impact des modifications texto-scéniques sur la réception du public. Cas d'étude : deux traductions persanes de la pièce française *Le Prénom*". *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 2023 20, 40, 619-658, -.DOI : <http://doi.org/doi : 10.22129/plume.2025.470428.1300>.



Introduction

Pour connaître une pièce étrangère, il faut lire sa traduction ou voir sa mise en scène dans la langue cible. Cette activité exige, dans le premier cas, une pièce traduite sous forme d'un livre publié et, dans le deuxième cas, une performance dans une autre langue. La première est une "traduction sur la page" et la deuxième une "traduction scénique". En fait, dans le premier cas la pièce est considérée comme un texte littéraire dans laquelle les dialogues sont écrits pour être lus autant pour être entendus. Donc le côté de la performance est ignoré. Mais dans le deuxième, la pièce est considérée comme une performance théâtrale qui peut justement être comprise et évaluée d'après sa mise en scène. Traduire une œuvre dramatique, c'est plutôt traduire pour la scène, sinon l'on changerait le destin que son auteur lui a donné et on trahirait celui-ci. Dans cette perspective, toute traduction théâtrale ne pouvant convenir à la scène, résulte incontestablement de l'échec du traducteur. En réalité, le traducteur dont le travail est basé principalement sur la lecture, doit avant tout, être capable de « découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre » (Couton, 1971). À travers les mots du texte original, il doit être capable de dépister l'expression du visage des personnages et de tracer la manière dont ils bougent ; il doit entendre leurs intonations, leur respiration, leur accent ; il doit connaître leur caractère, leur attitude à l'égard des autres personnages, etc. Ayant saisi le jeu théâtral que le texte suppose, le traducteur peut entreprendre son écriture pour « recréer » le texte dramatique dans une autre langue. Son travail est conditionné par le jeu théâtral - c'est-à-dire qu'il doit imaginer la scène imaginaire et restituer « l'ensemble de l'aspect audio-visuel » par son texte.

Selon le *skopos* et la visée du texte, ou selon l'intention du dramaturge, il se peut qu'il y ait différentes traductions, ou plutôt,

différents *translatums*. Quant à la « traduction sur la page », ou « la traduction textuelle », Kruger (2000) soutient que « *le dialogue dans le texte dramatique peut être écrit pour être lu comme s'il avait été entendu, car en lisant une pièce, le lecteur joue la pièce de manière imaginative* »¹. Il caractérise donc la traduction sur la page comme un type de traduction dramatique dans lequel « *le drame est considéré comme un texte écrit et traité uniquement comme un texte littéraire, ainsi son potentiel de performance est ignoré* » (Kruger, 2000, p. 1). Il affirme cependant que « *dans la traduction scénique, la pièce est traitée comme une représentation théâtrale qui ne peut être correctement comprise et évaluée que dans le théâtre* » (p. 2).

Parallèlement, le « contrat scénique » (Dort, 1995) qui oblige le traducteur à « recréer » le texte dramatique dans une autre langue, permet de montrer le « jeu » (« l'ensemble de l'aspect auditif et de la représentation visuelle ») à travers son texte. Ce jeu est impérativement accompagné de « l'alliance du texte prononcé et des gestes accompagnants (vocaux et physiques) » ou du « verbo-corps » (Pavis, 1990, p. 151).

C'est alors qu'une précision définitionnelle s'avère nécessaire. Il s'agit d'abord de la « performabilité » qui est la spécificité de la traduction pour la scène et qui suggère les liens entre les facteurs textuels et extratextuels (Espasa, 2013). Ensuite se trouve « l'oralité » qui fait référence à la capacité à produire des textes fluides que les acteurs peuvent prononcer sans difficulté (Espasa, 2000, p. 49). La prise en considération des deux spécificités « performabilité » et « oralité » dans la traduction résulte en un texte fluide qui est aussi performable que prononçable par les acteurs.

¹ “The dialogue in the drama text can be written to be read as if heard, because in reading a play, the reader acts out the play imaginatively”.

Là encore, chaque pièce possède des éléments culturels qui sont reconnaissables par l'énonciataire source. Toutefois, ces mêmes éléments doivent être suffisamment palpables et saisissables par l'énonciataire cible. Pour que la version traduite puisse restituer toutes les caractéristiques susmentionnées, les modifications s'avèrent indéniables, quoique ces modifications entraînent différents résultats sur la performance finale et par conséquent sur la réception du public.

Ceci dit, dans la transposition du texte original au texte traduit et du texte traduit au texte ultérieurement joué par les acteurs, le rôle du traducteur s'annonce comme primordial, même s'il n'est pas seul dans ce processus. Le metteur en scène, lui aussi, selon ses critères, impose ses modifications sur le texte dans le but de produire une performance plus acceptable par le public. Tout cela, entraîne des versions traduites qui s'avèrent parfois trop éloignées de ce qu'avait été la pièce originale. Ainsi, les modifications textuelles influeraient automatiquement les traductions scéniques et *a fortiori* la performance des acteurs.

Alors l'on postule par avance que si les modifications apportées dans la version originale (la pièce de théâtre) peuvent influencer la performabilité et l'oralité des acteurs, et mécaniquement elles transfigurent les traductions scéniques –ce qui aboutit à coup sûr à la variation de la représentation théâtrale– elles seraient également en mesure d'infléchir la réception des énonciataires.

La problématique qui se poserait à ce moment-là, et qui constituerait le socle de cette analyse, pourrait être énoncée ainsi : dans quelle mesure les modifications texto-scéniques, peuvent infléchir la réception des énonciataires ? Par la « réception critique », nous entendons l'appréciation publique d'une œuvre littéraire ou artistique, au moment de sa rédaction, de sa publication ou de sa

présentation. Nous pouvons ainsi hypothétiser que la naturalisation des éléments linguistiques et extralinguistiques agit de telle sorte que la nouvelle pièce traduite et sa performance « adaptée » soient tangibles pour l'énonciataire et s'aligne parfaitement sur son horizon d'attente. De cette façon l'énonciataire saisit le spectacle proche de son univers mental et de sa carte conceptuelle, et par conséquent, il comprendrait mieux la pièce traduite.

Pour tester la fiabilité de cette hypothèse, nous nous proposons d'examiner dans cette investigation deux traductions différentes de la pièce française *Le Prénom* initialement rédigée par Matthieu De La Porte & Alexandre De la Patellière et mise en scène pour la première fois en 2010 par Bernard Murat au théâtre Édouard VII

Cette pièce a été traduite et représentée deux fois en langue persane : d'abord par Madame Chahlâ Haéri (2014) sous le titre de اسم (= *Le Prénom*) qui a été ultérieurement mise en scène en 2015 au théâtre Irânchahr par Madame Leili Rachidi. Puis, la même pièce est retraduite et remise en scène, pour la deuxième fois, par Alirezâ Kouchk-e-Jalâli, à la fois traducteur et metteur en scène de l'oeuvre, sous le titre de در انتظار آدولف (= *En attendant Adolphe*) d'abord en 2017 au théâtre Irânchahr et ensuite en 2018 au théâtre Mostaghel.

Alors, dans ce qui suit nous partons à la recherche de la « réception » du public vis-à-vis de ces deux représentations théâtrales. Pour parvenir à ce but, nous lançons une recherche basée sur l'enquête. La démarche consiste à choisir dix-sept individus qui se sont inscrits pour y prendre part sans tenir en considération leur âge, sexe, contexte intellectuel et/ou leur environnement culturel. Nous leur avons demandé de regarder la version filmée de ces deux représentations théâtrales persanes, et après, nous leur avons distribué un questionnaire composé à la fois de questions ouvertes et fermées formulées à partir de l'échelle de Likert. La collecte des

réponses et l'analyse quantitative des résultats constituent nos prochaines étapes. Mais avant de nous plonger dans le vif du sujet, un rappel de l'antécédent de la recherche et le cadre théorique nous semble nécessaire.

1. Antécédent de la recherche

Le « texte dramatique » ou « texte de théâtre » désigne une œuvre imaginée par un auteur, destinée à être mise en scène par un metteur en scène et interprétée par des acteurs sur une scène. La finalité de ce texte est sa représentation devant un public, ce qui en fait un écrit spécifiquement élaboré pour le spectacle théâtral. Susan Bassnett, dans son article "Translating for the Theater : The Case Against Performability" (1991), souligne que les études théoriques sur la traduction des textes de théâtre sont limitées en raison de la nature même de ces textes, qui dépendent d'une relation dialectique entre les mots et la performance, souvent perçue comme « incomplète » ou « partiellement réalisée ». La « performabilité » évoquée par Bassnett résulte de nombreuses modifications, où les textes originaux sont souvent abrégés, remodelés ou adaptés, tout en étant qualifiés de "traductions". Vicki Ooi (1980) précise que ce concept de performabilité ne doit pas être considéré comme abstrait, mais que le rôle du traducteur consiste à élargir les horizons du langage dramatique de la culture cible, sans altérer radicalement le texte d'origine.

Zhang (2006), dans son ouvrage *Traduire le Théâtre - Application de la Théorie interprétative à la traduction d'œuvres dramatiques françaises en chinois*, soutient que la préoccupation principale du traducteur théâtral ne réside pas uniquement dans la fidélité à un texte d'une autre langue, mais surtout dans la capacité à rendre ce texte jouable sur scène et à le rendre acceptable pour le public. Elle

s'interroge sur l'application d'une même théorie à la traduction théâtrale et à d'autres genres littéraires, concluant que traduire une œuvre dramatique implique inévitablement une traduction pour la scène, sans quoi l'œuvre perdrait son essence et trahirait l'intention de son auteur. Elle souligne également que la traduction théâtrale, bien qu'elle présente des particularités, demeure une traduction au même titre que les autres, visant à transmettre le sens du texte dramatique, c'est-à-dire l'intention de l'auteur à travers les moyens spécifiques du théâtre. Enfin, elle précise que si l'œuvre originale est adaptée à la culture de l'auteur, la traduction doit également s'aligner sur les pratiques théâtrales de la culture d'accueil du traducteur.

Dans son article intitulé "Stage Translation", Espasa (2013) aborde la notion de « traduction scénique », en analysant sa nature, son essence et ses caractéristiques spécifiques. Elle met en lumière les similitudes et les différences entre les trois formes de traduction théâtrale : la traduction littéraire de la pièce, la traduction scénique et la traduction audiovisuelle. Ce faisant, elle oriente le débat vers la question de la performabilité, qui, en plus de l'oralité des traductions scéniques, soulève des réflexions sur les critères de qualité des textes traduits. Espasa s'aligne sur les idées d'Aaltonen (2000, p. 42-43) et de Sanderson (2002, p. 49), affirmant que les textes théâtraux traduits ne doivent pas nécessairement être simples ou faciles à prononcer, mais qu'ils doivent trouver un équilibre entre l'oralité et la spécificité des textes théâtraux.

Il est également essentiel, selon elle, de considérer la « théâtralité » (voir aussi Palévody, 2020), ainsi que le rôle actif de chaque participant dans le processus de traduction et de performance. Cela inclut le statut des auteurs originaux, des traducteurs et des réalisateurs dans cette chaîne d'activités traductives, où chacun peut apporter des modifications, voire des transformations, au texte

source, ce qui a des répercussions tant pour le traducteur que pour les acteurs (voir aussi Brodie, 2018). En revanche, les « traductions collaboratives » peuvent s'avérer très efficaces, surtout lorsque des relations équilibrées existent entre les membres des réseaux de collaboration (Cordingley & Manning, 2016 ; Hersant, 2018 ; Anokhina, 2022).

Elle aborde finalement le concept d'« acculturation » comme une méthode pertinente dans l'étude de la traduction théâtrale. Elle souligne que la culture cible ne peut ignorer le théâtre en tant qu'élément exotique, représentant un témoignage d'une culture étrangère, et qu'il n'est pas question d'incorporer cette culture dans le système cible sans y effectuer les ajustements nécessaires (voir aussi Lacheny, 2018 ; Saint-André Utudjian, 1993).

Dans son ouvrage *Drama Translation: From Page to Stage*, Arjomandi (2016) examine les transformations d'un texte dramatique original lors de son passage de la traduction écrite à la représentation scénique. Pour distinguer la « traduction sur la page », la « traduction scénique » et la « traduction théâtrale », elle s'appuie sur le modèle révisé de Ladoucer (1995) concernant la traduction des œuvres dramatiques. L'auteure souligne que la fidélité est souvent plus manifeste dans la « traduction sur la page », tandis que les adaptations se concentrent principalement sur le « système littéraire », influencées par des facteurs tels que les différences linguistico-culturelles, les attentes du public cible et les productions théâtrales associées.

La « traduction scénique » va au-delà des simples considérations textuelles en adaptant le texte dramatique pour la scène, tout en répondant aux exigences spécifiques du théâtre, ce qui entraîne des modifications nécessaires. De plus, elle souligne que les représentations théâtrales représentent la forme la plus libre de

traduction des œuvres dramatiques, étant à la fois orientées vers le public et innovantes. En définitive, elle indique que dans le cadre de la traduction théâtrale, où les transformations les plus significatives se produisent et où le support cognitif évolue du texte écrit vers le sensoriel et visuel, il est essentiel de prendre en compte non seulement les dimensions linguistico-culturelles, mais aussi la richesse esthétique, artistique et idéologique qui varie considérablement d'une culture à l'autre.

2. Cadre théorique

La traduction représente une activité sociale et psychologique qui engage inévitablement deux langues et deux traditions culturelles, ce qui signifie qu'elle repose sur au moins deux ensembles de systèmes normatifs à chaque niveau. Ces normes ne sont pas seulement définies par la société d'origine, mais aussi par celle de destination. Ainsi, un traducteur peut choisir de se plier soit au texte original et aux normes qui lui sont associées, soit aux normes en vigueur dans la culture cible, ou à la portion de cette culture qui recevra le produit final.

Si l'on opte pour la première approche, la traduction tendra à se conformer aux normes du texte d'origine, ce qui implique également une adhésion aux standards de la langue et de la culture d'origine. Cette approche, souvent désignée comme la quête d'une « traduction adéquate », peut engendrer des incompatibilités avec les normes et pratiques de la culture cible, notamment celles qui dépassent les simples critères linguistiques. En revanche, si l'on choisit la deuxième approche, les systèmes normatifs de la culture cible seront activés. L'abandon du texte d'origine devient alors un coût presque inévitable. Ainsi, alors que le respect des normes d'origine conditionne l'« adéquation » d'une traduction par rapport au texte

source, l'adhésion aux normes de la culture cible en détermine l'« acceptabilité ». Il est évident que même la traduction la plus adéquate présente des écarts par rapport au texte d'origine.

Les fonctionnalistes et les skoposiens, dont Nord fait partie, identifient deux catégories fondamentales de traduction : la traduction documentaire et la traduction instrumentale. Pour la traduction documentaire, le but (en grec *skopos*) est de reproduire les informations du texte source telles qu'elles sont communiquées au public de la culture d'origine ; cela se retrouve, par exemple, dans la traduction des permis de conduire et des documents scolaires. En matière de traduction instrumentale, le traducteur vise à atteindre la finalité de l'émetteur du texte source ou de l'initiateur de la traduction en modifiant les conventions propres à la culture cible. Autrement dit « *la première est un métatexte, en ce sens qu'elle est marquée comme traduction, alors que la seconde est un texte qui assume dans la culture d'arrivée la même fonction qu'un texte originale* » (Scarpa, 2001[2010], p. 161).

Nord affirme par la suite qu'à l'heure actuelle, les œuvres littéraires existent principalement sous forme écrite, néanmoins, il est important de préciser que leurs traductions ne sont pas toujours destinées à être publiées sous forme imprimée, comme c'est le cas pour les traductions de pièces de théâtre qui sont conçues pour être présentées sur scène. En ce qui concerne les « intentions communicatives » des œuvres littéraires, y compris celles du théâtre, il est à noter que certains estiment que l'absence de cette intention constitue une caractéristique des textes littéraires : « *la traduction (commandée à un traducteur par un client) s'adresse toujours à un public (ciblé ou non) et est par conséquent destinée à remplir une fonction pour ces destinataires* ». (Nord, 1997 [2008], p. 102)

Ceci mène Nord (1997 [2008]) à reconnaître quatre aspects essentiels de la communication littéraires interculturelle (p. 104) :

1. « *La relation entre l'intention de l'émetteur et le texte* ». Le traducteur qui est lui aussi un destinataire du texte, induit l'intention de l'auteur « *par l'interprétation des éléments textuels et la consultation de sources secondaires* » (p. 105).

2. « *La relation entre l'intention de l'émetteur et des attentes du destinataire* ». L'auteur produit le texte basé sur un bagage de connaissances supposées connues par des destinataires en culture source. Au cas où ces connaissances seraient incompréhensibles pour des destinataires cibles, c'est le rôle du traducteur de les faire cohérents en culture cible « *par des renseignements supplémentaires ou par des adaptations* » (p. 105-106).

3. « *La relation entre le monde du texte et le monde réel* ». Nord affirme que « *le skopos doit alors déterminer si le traducteur doit laisser le monde du texte tel qu'il est dans le texte source, avec peut-être quelques précisions, ou le neutraliser ou l'adapter afin de maintenir la même distance culturelle et réaliser ainsi une finalité et un effet donnés* ». (p. 107).

4. « *La relation entre le texte et le récepteur* ». Les codes littéraires employés dans un texte littéraire au choix de l'auteur ne sont pas nécessairement identiques dans deux cultures différentes :

En situation de traduction, par conséquent, les mêmes moyens stylistiques ne peuvent avoir le même effet que lorsqu'il y a identité de contexte littéraire. Le traducteur qui prétend reproduire les moyens stylistiques employés par l'auteur dans le texte d'origine ne peut pas escompter forcément le même effet. (Nord, 1997 [2008], p. 108)

Nord (1997 [2008]) propose ensuite quatre suggestions fonctionnalistes afin d'assurer « l'équilibre entre fonction et effet » en traduction littéraire ; ce qui correspond tour à tour aux quatre

niveaux supramentionnés, c'est-à-dire l'interprétation, la fonction textuelle, la distance culturelle et l'effet textuel :

1. *Interprétation* : Le traducteur interprète le texte source non seulement par rapport à l'intention de l'émetteur, mais aussi dans le cadre de la compatibilité de cette intention avec la situation cible.

2. *Fonction textuelle* : Le texte cible doit être composé de manière à ce qu'il puisse remplir dans la situation cible des fonctions compatibles avec l'intention de l'émetteur.

3. *Distance culturelle* : Le monde du texte traduit doit être choisi selon la fonction recherchée pour le texte cible. La distance ou la proximité culturelle peut intensifier ou atténuer l'étrangeté du texte (p. 117).

4. *Effet textuel* : Il faut choisir les éléments du code de sorte que l'effet du texte cible corresponde aux fonctions recherchées pour ce texte (p. 111-112).

Parallèlement, cette nécessité de s'adapter à la langue-culture cible tout en maintenant le contact, ou bien dire l'équilibre avec la source ne va de pair sans rappeler la théorie des normes de Gideon Toury et des normalistes de sa lignée.

Dans sa dimension socioculturelle, la traduction, selon les perspectives fonctionnalistes et normalistes, peut être considérée comme étant influencée par un ensemble de contraintes de différentes natures et intensités. Ces contraintes s'étendent bien au-delà du texte source et des différences systémiques entre les langues ainsi que des traditions textuelles impliquées dans le processus de traduction. Les contraintes socioculturelles se positionnent entre deux extrêmes : d'une part, des règles générales et relativement rigides, et d'autre part, des idiosyncrasies totalement spécifiques. Entre ces deux extrêmes, un large champ d'accord est occupé par des éléments intersubjectifs communément désignés sous le terme de « normes ». Ces normes s'organisent en un continuum le long d'une

échelle : certaines d'entre elles sont plus contraignantes, se rapprochant ainsi des règles, tandis que d'autres sont plus flexibles et peuvent être perçues comme presque idiosyncratiques. Au sein de la communauté, les « normes » agissent également comme des critères pour l'évaluation des comportements effectifs.

La traduction en tant que type d'activité sociale et psychologique implique inévitablement au moins deux langues et deux traditions culturelles, c'est-à-dire au moins deux ensembles de systèmes de normes à chaque niveau. Elle n'est pas seulement soumise à ces normes par la société source, mais aussi par la société cible. Un traducteur peut se conformer soit au texte original, avec les normes qu'il a établies, soit aux normes en vigueur dans la culture cible, ou à une partie de celle-ci qui accueillerait le produit final.

Si la première position est adoptée, la traduction aura tendance à adhérer aux normes du texte source et, par conséquent, également aux normes de la langue et de la culture source. Cette tendance, souvent qualifiée de recherche d'une traduction adéquate, peut entraîner certaines incompatibilités avec les normes et pratiques cibles, notamment celles qui dépassent les simples normes linguistiques. Si, au contraire, la deuxième position est adoptée, les systèmes de normes de la culture cible sont déclenchés et mis en marche. Passer du texte source serait un prix presque inévitable. Ainsi, alors que le respect des normes source détermine l'"adéquation" d'une traduction par rapport au texte source, la souscription à des normes issues de la culture cible en détermine l'« acceptabilité ». Bien entendu, même la traduction la plus adéquate implique des décalages par rapport au texte source.

L'on peut s'attendre à ce que les normes traductionnelles s'opèrent non seulement dans la traduction de toutes sortes, mais aussi à chaque étape de l'événement de traduction, et donc se

reflètent à tous les niveaux de son produit. Il s'est avéré commode de distinguer d'abord deux grands groupes de normes applicables à la traduction : préliminaires et opérationnelles.

Les « normes préliminaires » englobent deux catégories majeures de considérations souvent interconnectées : d'une part, celles qui touchent à l'existence et à la nature véritable d'une politique de traduction établie, et d'autre part, celles qui se rapportent à l'intégrité de la traduction. La politique de traduction désigne les éléments qui influencent le choix des types de textes, voire des textes spécifiques, à traduire et à introduire dans une culture ou une langue particulière à un moment donné.

Les « normes opérationnelles » sont susceptibles d'être établies pour orienter les décisions prises pendant l'acte de traduction. Elles impactent la configuration du texte, c'est-à-dire les façons dont le matériel linguistique est distribué, ainsi que la structure textuelle et la formulation des phrases. Ainsi, elles régulent, de manière directe ou indirecte, les interactions entre les textes source et cible, en identifiant ce qui est le plus probable de rester inchangé lors de la transformation et ce qui est appelé à évoluer.

Les « normes matricielles » jouent un rôle crucial dans la détermination de l'existence du matériel en langue cible qui doit remplacer le matériel en langue source, influençant ainsi le niveau de complétude de la traduction. Elles régissent également la localisation de ce matériel dans le texte et la forme de sa distribution, ainsi que la segmentation textuelle. De plus, la manière dont les textes traduits, ou ceux qui les entourent, font allusion à des omissions, des ajouts, des changements de lieu et des manipulations de segmentation peut être soumise à ces normes, même si ces éléments peuvent se manifester de manière indépendante.

Les « normes textuelles-linguistiques » jouent un rôle crucial dans le choix des éléments qui composent le texte cible, ainsi que dans le remplacement du contenu textuel et linguistique d'origine. Ces normes peuvent être soit générales, s'appliquant à la traduction dans son ensemble, soit spécifiques, ne s'appliquant qu'à un certain type de texte ou à une méthode de traduction particulière.

L'ensemble des normes supra-mentionnées (préliminaires, opérationnelles, matricielles et linguistico-textuelles) admettent que pour qu'il y ait une traduction littéraire (théâtrale) réussie, il faudrait que le traducteur obéisse aux normes liées à la forme et à l'effet théâtral lors du transfert du texte source au texte cible. Le texte source peut être écrit selon les conventions stylistiques de son genre en culture source ou bien avoir des caractéristiques inattendues en langue cible. Grâce à la traduction documentaire, le traducteur rend l'étrangeté du texte source et à l'aide de la traduction instrumentale, il adapte les caractéristiques du texte source aux conventions de la culture cible ; en choisissant l'une ou l'autre, il peut produire l'effet similaire de l'étrangeté ou de la familiarité.

Étant donné qu'un texte en prose peut inclure différents formats tels qu'une lettre, une adresse ou un message, le traducteur est en mesure d'ajuster ces sections pour que le lecteur cible puisse reconnaître le type de texte. Néanmoins, la mission du traducteur ne s'arrête pas là. La théorie des normes en traduction est également pertinente pour les personnages ou les acteurs qui interprètent une scène théâtrale.

Les lecteurs connaissent les caractéristiques des personnages et le type de relation entre eux à partir de leur manière de parler et d'agir. Le traducteur doit donc faire connaître les personnages tels qu'ils sont aux lecteurs cibles en respectant le registre du langage employé dans le texte source. Il va de soi que le registre du langage n'est pas

homogène dans le texte entier, de même le traducteur doit varier le registre selon le texte source ; le moyen par lequel il peut montrer les différents registres est surtout l'emploi des vocabulaires convenables. Là encore, l'intonation et l'accentuation des acteurs ainsi que les éléments prosodiques, réclament une minutie et une délicatesse particulières, car l'intonation des phrases et l'accentuation des mots sont des moyens dont l'auteur se sert, en plus d'autres moyens pour réaliser son intention. L'intonation est généralement reconnaissable dans le contexte et en ce qui concerne l'accentuation, l'auteur peut montrer les mots accentués au niveau de l'écriture en utilisant les conventions de la langue source telles que l'italique, l'ordre des mots, le placement d'un certain mot au début ou à la fin de la phrase, ainsi que les particules de modalité.

L'importance de l'intonation et de l'accentuation est surtout sensible dans les textes dramatiques et poétiques. Le traducteur observe l'intonation et l'accentuation du texte source en profitant des moyens qu'il possède dans la langue cible.

Abstraction faite des normes préliminaires, opérationnelles et matricielles qui ne concernent pas les limites de cette investigation et tout en reconnaissant les normes linguistico-textuelles aptes aux analyses qui s'effectuent en amont des soucis de réception, nous nous centrerons en aval sur les composants linguistico-culturels qui affectent plus directement la performabilité et l'oralité des comédiens et qui affectent par extension la réception des énonciataires. Tel est notre objectif une fois que nous avons esquissé notre démarche pour la collecte et l'analyse des données.

3. Méthodologie de la recherche

Dans cette étude, en rédigeant un questionnaire composé à la fois de questions fermées et ouvertes formulées à partir de l'échelle de

Likert, nous nous sommes livrées à une enquête qualitative-quantitative. La démarche consiste à choisir dix-sept individus qui se sont inscrits pour y prendre part sans tenir compte de leur âge, sexe, contexte intellectuel et/ou environnement culturel. Nous leur avons demandés de regarder la version filmée de ces deux représentations théâtrales persanes et après, nous leur avons distribué ledit questionnaire. La formulation des questions est telle qu'elles puissent couvrir les préoccupations soulignées jusqu'à présent concernant la performabilité, l'oralité, les contours linguistiques, culturels et artistiques et renvoient à un aspect particulier des deux représentations théâtrales persanes.

Quant aux facteurs de la bonne réception de la pièce, nous avons considéré à la fois les éléments liés à la performabilité (jeux des comédiens, mimiques, gestes, ...) et ceux liés à l'oralité (la manière d'expression et d'articulation des propos, le rythme ou le tempo de l'histoire et des actions, ...).

Dans ce qui suit alors, nous participons tour à tour aux questions formulées d'abord pour *En Attendant Adolphe*, puis pour *Le Prénom*. (Voir l'annexe I).

4. L'Analyse des données

Concernant les deux premières questions qui concerne la préférence d'une pièce sur l'autre, l'on voit bien que le nombre des interrogés qui préfèrent mieux la représentation *En attendant Adolphe* est presque deux fois plus grand : onze interrogés sont « tout à fait d'accord » et « d'accord » avec cette représentation, contre six qui préfèrent la représentation *Le Prénom*. Dans le même sens, cinq interrogés ne sont « pas du tout d'accord » et six « pas d'accord » avec la représentation théâtrale du *Prénom*. Quant à la

correspondance du titre avec le contenu de la pièce (Q.3&4), l'avis des interrogés est presque partagé pour les deux traductions persanes.

En ce qui concerne les questions 5 et 6 (« le titre de la représentation *En attendant Adolphe/Le Prénom* est plus attirant pour le public »), il est évident qu'une grande majorité des répondants considère le titre de la représentation *En attendant Adolphe* comme étant plus séduisant. En effet, treize participants se déclarent « tout à fait d'accord » ou « d'accord » avec la représentation *En attendant Adolphe*, tandis que seulement trois expriment un accord avec la correspondance rhématique-thématique de la pièce. Un seul participant exprime son désaccord concernant la désignation du titre de *En attendant Adolphe*, tandis que treize autres interrogés se déclarent « pas du tout d'accord » ou « pas d'accord » avec la représentation théâtrale du *Prénom*.

Le nombre de répondants qui jugent le début de la représentation *En attendant Adolphe* (Q.7) « plus intéressant » est deux fois supérieur à celui de ceux qui ne partagent pas cette opinion (treize contre huit). Cette observation est confirmée lorsque l'on constate que le nombre de participants qui se déclarent « pas du tout d'accord » et « pas d'accord » avec le titre de la représentation *Le Prénom* (Q.8) dépasse celui de ceux qui estiment qu'il existe une cohérence entre le titre et son contenu (sept soutiennent ce titre ; dix s'y opposent).

À partir des questions 9 et 10 (« Les dialogues de la représentation *En attendant Adolphe/Le Prénom* sont complètement fluides et plus proches de la langue courante. De ce fait, je pense que la traduction de la pièce est meilleure dans cette représentation »), nous nous concentrons sur la qualité de la traduction, en mettant de côté les éléments paratextuels. L'opinion des répondants, qu'elle soit favorable ou défavorable à la traduction des dialogues de la pièce,

revêt une certaine importance. Dans les deux représentations examinées, le nombre de personnes en faveur de la traduction est presque le double de celles qui s'y opposent. En effet, dix répondants se déclarent « tout à fait d'accord » ou « d'accord » avec la représentation d'*En attendant Adolphe*, tandis que cinq d'entre eux expriment un désaccord total ou partiel concernant la qualité de la traduction dans la même œuvre. De façon similaire, neuf participants ont apprécié la qualité des dialogues présents dans *Le Prénom*, alors que cinq autres ont clairement indiqué qu'ils n'aimaient « pas du tout » et qu'ils « n'étaient pas d'accord » avec la qualité de la traduction des pièces. Par conséquent, il en découle qu'il y a des admirateurs dévoués pour chacune des traductions parmi les personnes interrogées.

En ce qui concerne les questions 11 et 12 («L'ironie/L'humour s'est mieux transmis au public dans laquelle des deux représentation *En attendant Adolphe/Le Prénom*»), il est évident que la majorité des participants à l'enquête perçoit l'ironie et l'humour de la pièce *En attendant Adolphe* comme étant plus marqués que ceux présents dans la représentation *Le Prénom*.

Compte tenu de l'importance des noms propres (incluant les individus, les lieux, les plats et les traditions culinaires) pour la réception réussie des œuvres scéniques, nous avons interrogé les enquêtés sur le choix des traducteurs et des metteurs en scène, comme le montrent les questions 13 et 14 (« Les noms propres (personnes, lieux, plats, ...) ont été mieux choisis dans la représentation *En attendant Adolphe/Le Prénom*»). Les résultats révèlent que le nombre de personnes en faveur des équivalents des noms propres est identique dans les deux productions théâtrales, tandis que dans la pièce *En attendant Adolphe*, le nombre de personnes opposées est légèrement plus élevé, avec quatre personnes

en faveur du choix des noms propres contre sept qui ne sont pas d'accord avec les équivalents persans.

Le registre linguistique constitue un facteur déterminant qui impacte la perception du public. La question 15 (« Le niveau familier et parfois argotique de certains dialogues de la représentation *En attendant Adolphe* attire plus le public et cela entraîne une meilleure réception de sa part ») révèle que le niveau du langage familier, voire argotique, présent dans certains dialogues de la pièce *En attendant Adolphe* est apprécié par la majorité des répondants. En revanche, selon la question 16, le nombre de personnes favorables et celles contre ce registre dans *Le Prénom* est presque équivalent, avec six répondants « d'accord » et sept « pas d'accord ».

La conclusion de la représentation des deux œuvres représente un autre aspect essentiel de notre analyse. Selon la question 17 (« La fin de la représentation *En attendant Adolphe* est meilleure »), le nombre de partisans favorable à la fin d'*En attendant Adolphe* dépasse de plus du double celui de ses détracteurs (douze voix pour contre cinq voix contre). En revanche, les partisans et les opposants à la fin de la représentation de *Le Prénom* (question 18) sont en nombre parfaitement égal (huit "pour" et huit "contre"). Cette observation nous conduit à conclure que la réception de la version traduite et mise en scène par Kouchk-e-Jalâli est plus positive, du moins en ce qui concerne l'impact final sur le public iranien.

On constate clairement que le nombre de personnes qui s'opposent à la vraisemblance des personnages (Q.19-20) dans les deux représentations est le même : onze répondants sont « d'accord » ou « tout à fait d'accord » avec la vraisemblance des personnages d'*Adolphe*, alors que dix le sont pour *Le Prénom*. En outre, le nombre de personnes « pas d'accord » avec la représentation d'*En*

attendant Adolphe est inférieur à celui de *Le Prénom*, s'élevant à six contre sept.

En ce qui concerne le nombre d'admirateurs du décor et de la scénographie des deux représentations, ainsi que leur pertinence par rapport à l'ensemble de la pièce (Q.21-22), il est à noter que cette indication est supérieure à celle des détracteurs. Cependant, cette différence est plus marquée dans la représentation d'*En attendant Adolphe*, où l'on compte dix avis favorables contre quatre défavorables, comparativement à la pièce *Le Prénom*, qui présente neuf avis favorables et sept défavorables. Autrement dit, le nombre de personnes critiquant le décor de la représentation *Le Prénom* dépasse celui d'*En attendant Adolphe*.

Les résultats observés concernant les « costumes des personnages » (Q.23 & 24) révèlent des tendances similaires : dans la représentation *En attendant Adolphe*, le nombre de personnes favorables aux costumes est nettement supérieur à celui des opposants (onze contre quatre). En revanche, pour la représentation *Le Prénom*, les chiffres des partisans et des opposants sont presque équivalents, avec neuf personnes « pour » et huit « contre ». Ainsi, il apparaît que les opposants aux costumes des personnages dans *Le Prénom* sont plus nombreux.

Quant à la pertinence des actions et des faits avec le contenu et l'essence de la représentation, les résultats obtenus de la Q.25 révèlent que les personnes appréciant la performance des comédiens dans la représentation *En attendant Adolphe* sont plus nombreuses que celles qui ne l'aiment pas (neuf contre six) ; pourtant l'analyse des résultats pour la Q.26 (« Les actions des comédiens sont plus pertinentes dans la représentation *Le Prénom*») démontre une égalité exacte entre les avis favorables et nos favorables (huit contre huit) pour les actions des comédiens de la représentation *Le Prénom*.

Concernant l'emploi de la musique et l'ajout de la danse dans la représentation de *En attendant Adolphe* à la question 27 (« L'usage de la musique et l'addition de la danse à la représentation *En attendant Adolphe* provoquent plus d'attrance dans cette performance »), les résultats montrent une évaluation positive et une réception réussie parmi les personnes interrogées. Ainsi, onze participants se prononcent en faveur des éléments musicaux et rythmiques, alors que six expriment leur désaccord quant à leur présence. En revanche, l'intégration de la musique et de la danse dans *Le Prénom* n'a pas reçu un accueil favorable, avec seulement cinq personnes "pour" et onze "contre" ces éléments dans cette pièce de théâtre.

En ce qui concerne les questions 29, 30 et 31, qui visent à identifier le critère le plus déterminant dans le choix de la représentation préférée des répondants, il est évident que les trois critères – à savoir la traduction, la mise en scène et le jeu des acteurs – revêtent une importance significative. En effet, une majorité écrasante des participants a exprimé son accord, en choisissant les options « d'accord » et « tout à fait d'accord » pour chacune des trois questions. Cependant, en comparant les réponses à ces questions, il apparaît clairement qu'aucun répondant n'a exprimé un désaccord pour la question 31. Cela laisse à penser que le jeu des acteurs pourrait être perçu comme un critère plus prépondérant que les autres critères mentionnés.

La question 32 (« Le traducteur et le metteur en scène de la représentation *En attendant Adolphe* sont la même personne. Cela entraîne une performance finale homogène et par conséquent un effet positif sur la réception du public ») postule que, étant donné que le traducteur et le metteur en scène de la pièce *En attendant Adolphe* sont un seul individu, la performance résultante de cette

représentation est plus cohérente ; ce qui engendre un impact favorable sur la perception du public. En réponse à cette hypothèse, huit participants se déclarent en faveur de cette position, en indiquant qu'ils sont « tout à fait d'accord » ou « d'accord » avec l'affirmation formulée. Quatre individus ont indiqué qu'ils n'étaient « pas d'accord » avec cette hypothèse.

La question 33 aborde ce sujet sous un angle légèrement différent. En ce qui concerne l'énoncé « Le traducteur et le metteur en scène de la pièce *Le Prénom* sont deux personnes distinctes. Cela n'affecte pas négativement la performance finale, qui reste homogène, intéressante et bien reçue par le public », les réponses des participants sont partagées : sept se disent « tout à fait d'accord » ou « d'accord » avec cette affirmation, tandis que sept autres ne sont « pas d'accord » avec cette position. La cohérence et la réception positive de cette représentation soulèvent quelques doutes. L'analyse comparative des deux représentations révèle que l'homogénéité d'*En attendant Adolphe* est plus prononcée, grâce à l'unicité du traducteur et du metteur en scène qui œuvrent dans cette pièce. Il est également possible de conclure que l'égalité des opinions « d'accord » et « pas d'accord » dans *Le Prénom* résulte du fait que la traductrice et la metteuse en scène de cette œuvre sont deux individus distincts, chacun agissant selon ses préférences et ses convictions personnelles. Cela implique une nouvelle représentation de la pièce, tant sur le plan textuel (traduit) que scénique (jouée). Dans ce cadre, l'émergence de certaines lacunes et de légères erreurs semble très probable, ce qui pourrait influencer subtilement la perception du public.

À travers les questions 34 et 35 (« Le rythme de la représentation *En attendant Adolphe* est plus rapide que l'autre représentation. Donc elle est plus vive et plus dynamique »), il apparaît clairement qu'une large majorité des participants s'accorde sur le fait que la

représentation d'*En attendant Adolphe* se caractérise par un rythme plus soutenu, ce qui engendre une performance plus vive et dynamique en comparaison avec la pièce *Le Prénom*.

L'analyse des questions 36 et 37 (« La représentation *En attendant Adolphe / Le Prénom* n'ennuie pas du tout le public ») révèle rapidement que la majorité des répondants ne considère pas la représentation *En attendant Adolphe* comme ennuyeuses, avec douze personnes exprimant leur accord ou leur accord total avec cette affirmation. En revanche, le nombre de ceux qui jugent la représentation *Le Prénom* ennuyeuse est deux fois supérieur à ceux qui ne partagent pas cette opinion : neuf participants la décrivent comme languissante ou exténuante, tandis que quatre la perçoivent comme vibrante et dynamique.

Concernant la coordination entre la parole et les gestes des acteurs, soulignée en Q.38 & 39 (« La synchronisation de la parole et le geste se voit plus dans la représentation *En attendant Adolphe/ Le Prénom* »), un consensus se dégage parmi les personnes interrogées, qui affirment que cette attention est plus marquée et visible dans la pièce *En attendant Adolphe* par rapport à la représentation de *Le Prénom*. Il en résulte une synergie évidente entre le dire et le faire des comédiens dans la performance d'*En attendant Adolphe*.

L'analyse des réponses aux questions 40 et 41 (« à propos de la longueur des répliques dans la représentation *En attendant Adolphe/Le Prénom* »), où un nombre notable de participants a sélectionné l'option « ni en désaccord, ni d'accord » concernant la longueur des répliques, révèle que la longueur de celles-ci ne semble pas susciter l'attention du public. Néanmoins, le petit effectif des personnes ayant choisi les autres options suggère que les avis positifs sur la longueur des répliques dans la représentation de *Le Prénom* sont légèrement supérieurs à ceux de l'autre représentation.

Nous avons examiné ces deux questions dans les questions 42 et 43 (« La longueur des répliques dans la représentation *En attendant Adolphe/Le Prénom* provoque un effet négatif sur la réception du public ») en sollicitant l'avis des répondants sur l'éventuelle influence négative de la longueur des répliques sur la réception du public. L'évaluation comparative des résultats indique qu'une majorité écrasante des participants estime que, ni dans *En attendant Adolphe* ni dans *Le Prénom*, la longueur des répliques n'affecte négativement la réception du public.

Pour les deux questions fermées figurant à la fin de notre étude (« Q.44- Moi, je préfère plutôt la représentation, car et Q.45- À mon avis, la réussite de ma représentation préférée correspond à une meilleure traduction de la pièce, car »), sur les dix-sept personnes interrogées, onze ont sélectionné la représentation *En attendant Adolphe*, tandis que six ont préféré *Le Prénom*. Il est significatif de noter que les partisans de la représentation *En attendant Adolphe* sont presque deux fois plus nombreux que ceux qui favorisent *Le Prénom*. En outre, une majorité des répondants, soit environ 65%, pense que le succès de leur représentation de choix est en grande partie lié à « une meilleure traduction de la pièce ».

Dans la partie qui suit, une étude plus détaillée des réponses fournies aux deux dernières questions ouvertes sera présentée.

5. Discussion des résultats

Les explications les plus couramment fournies par les répondants pour justifier leur choix d'une pièce par rapport à une autre seront présentées ci-après : le principal atout souvent souligné pour la pièce *En attendant Adolphe* réside dans son rythme rapide, favorisant une

performance plus animée, intense et dynamique, au cours de laquelle le public ne ressent aucune forme de lassitude.

Un autre aspect favorable qui valorise la représentation d'*En attendant Adolphe* réside dans la qualité supérieure des performances des acteurs. Leur jeu, plus pertinent, renforce la crédibilité des personnages. En d'autres termes, dans cette version théâtrale, la capacité des comédiens à incarner leurs rôles est plus aboutie que dans l'autre production.

En troisième lieu, la majorité des personnes interrogées a exprimé un consensus concernant la scénographie, le décor et l'utilisation plus captivante des jeux de lumière dans la représentation *En attendant Adolphe*, estimant que ces éléments s'harmonisent mieux avec l'atmosphère et l'intégralité de la pièce.

À l'opposé, le point le plus fréquemment mis en avant par les aficionados de la pièce *Le Prénom* est l'aspect chaleureux des interactions entre les acteurs. En outre, pour ceux ayant eu l'occasion de découvrir la version originale française et ayant noté les différences linguistiques, le style se révèle plus proche de la langue d'origine. Effectivement, ce groupe pense que la traduction de la pièce *Prénom* en persan reflète mieux la version française, notamment en ce qui concerne les dialogues et les noms propres. En revanche, le second groupe, qui privilégie la représentation théâtrale de *Prénom*, soutient qu'une « oralité » bénéfique a finalement dominé la « performabilité ».

En ce qui concerne la question 45, de nombreuses personnes établissant un lien entre le succès de leur représentation favorite et une traduction améliorée de la pièce, en particulier celles qui apprécient la performance d'*En attendant Adolphe*, évoquent une forme de "naturalisation" dans la traduction. Elles estiment que les dialogues sont rendus d'une manière qui se rapproche du langage

courant et de l'univers mental de la langue cible, ce qui rend la pièce plus captivante et agréable pour le public iranien.

Pareillement, même l'ironie/l'humour présent tout au long de la représentation scénique est savoureusement « naturalisé » ou bien « iranisé » ; ce qui rend la pièce plus drôle et plus attrayante pour le destinataire iranien. En d'autres termes, la proximité cognitivo-culturelle engendrée par une performabilité adéquate du scénario traduit et jouée sur scène, fait en sorte que le public ne ressente pas l'étrangeté de la pièce et il l'accepte telle qu'elle a été initialement pensée, planifiée et jouée en langue persane.

Cependant, il convient de noter que certains des répondants de notre enquête, qui sont francophones, avaient d'abord vu la pièce française dans sa langue d'origine. Pour eux, la naturalisation observée dans *En attendant Adolphe* est considérée comme un inconvénient. Cette perception pourrait découler de leur préoccupation pour l'identification des changements interlinguistiques, au lieu de savourer le plaisir d'une interprétation persanophone de la pièce française. Ainsi, ils semblent se focaliser sur les différences linguistiques, négligeant l'expérience artistique.

En somme, celles qui estiment que le succès de leur adaptation favorite ne se limite pas nécessairement à une traduction améliorée de l'œuvre prennent également en compte d'autres critères jugés tout aussi significatifs. Parmi les éléments les plus fréquemment mentionnés par les participants, on trouve le jeu des comédiens, la mise en scène, le décor, la lumière, la musique, les costumes et le rythme de la représentation ; ce qui constitue en un mot la « performabilité » attendue de quelque pièce donnée.

Conclusion

Les textes de théâtre sont élaborés dans le but d'être présentés sur scène. Ils se différencient des autres types de textes littéraires par des traits particuliers, tels que l'oralité et la performabilité. Par « oralité », nous faisons référence à toutes les formes de représentation orale, y compris l'oralité linguistique, rythmique et vocale, ainsi que ses multiples variantes, telles que la voix sonore, la voix corporelle, la voix de la performance, et la voix historique et culturelle, en intégrant également la voix du traducteur. Par la « performabilité » ou « la forme de performance », nous avons repris la définition de Christian Biet pour qui dans la performabilité l'on peut noter une possible allée et venue entre "being", suggérant l'existence d'un corps ou d'une chose et "doing" qui représente l'activité de cette chose et/ou de ce corps qui existent. La « performance » en ce sens est conçue comme une manifestation de l'action ou une "showing doing".

Ces « normes » sont perçues comme l'expression de valeurs ou d'idées communes au sein d'une communauté, relatives à ce qui est considéré comme juste ou injuste, approprié ou inapproprié. Elles se traduisent en directives de performance pertinentes et applicables à des contextes spécifiques. Leur acquisition se fait par le traducteur-individu durant son processus de socialisation, ainsi que par les valeurs promues par la société et la langue-culture cible.

À la suite de notre analyse du terrain et des enquêtes réalisées auprès des participants de notre échantillon, il paraît qu'Alirezâ Kouchk-e-Jalâli, en tant que traducteur et metteur en scène de la pièce *En attendant Adolphe*, a effectué un nombre significatif de « modifications audacieuses », visant principalement à assimiler la représentation finale à la culture cible. Les résultats obtenus à partir des réponses de notre questionnaire, dont les statistiques ont été abordées précédemment, montrent que la réception de la pièce *En*

attendant Adolphe est nettement plus marquée et sérieuse que celle de l'autre pièce, *Le Prénom*. En effet, le nombre de personnes qui apprécient davantage *En attendant Adolphe* est presque le double de celles qui favorisent *Le Prénom*. Près de 65 % des personnes interrogées considèrent que la réussite de leur représentation préférée est en grande partie liée à une traduction améliorée de la pièce par Kouchk-e-Jalâli. Néanmoins, en plus de l'habileté de Kouchk-e-Jalâli dans la traduction, d'autres facteurs associés à la performabilité jouent un rôle crucial dans l'attrait de cette pièce pour le public. Ces facteurs incluent un rythme plus dynamique, une performance plus aboutie des acteurs, une ironie plus marquée, ainsi que des séquences musicales accompagnées de danse, que les participants ont soulignées comme des éléments positifs de la représentation *En attendant Adolphe*. Cela indique qu'au niveau des modifications textuelles effectuées par le traducteur, le succès de cette représentation est, dans une certaine mesure, attribuable à la manipulation heureuse des normes opérationnelles (les décisions prises pendant le processus de traduction affectent la matrice du texte, la distribution du matériel linguistique et la formulation verbale proprement dite), au choix propice des normes matricielles (encadrant l'utilisation du matériel de substitution dans la langue cible, son intégration au sein du texte et la structuration de ce dernier) ainsi qu'à l'orchestration parfaite des normes linguistico-textuelles (qui régissent la sélection de matériel en langue cible pour remplacer le matériel de texte source). Le succès de cette représentation est également tributaire d'une performabilité de qualité, mais tout particulièrement à une oralité astucieusement élaborée et présentée.

Donc l'hypothèse de la recherche initialement suggérée au début de la présente étude est nettement confirmée : « Il semble que la naturalisation des éléments linguistiques et extralinguistiques agisse

de telle sorte que la nouvelle pièce traduite et sa performance “adaptée” soient tangibles pour l'énonciataire. De cette façon l'énonciataire saisit le spectacle proche de son univers mental et de sa carte conceptuelle et par conséquent, il comprendrait mieux la pièce traduite ».

En nous intégrant à la tradition des normalistes et des socio-culturalistes, il est nécessaire de nuancer cette hypothèse en affirmant que les transformations opérées dans la traduction scénique, ainsi que dans la représentation finale, ne se conforment pas uniquement aux attentes des spectateurs. Elles sont également influencées par les exigences spécifiques de la scène et, bien entendu, par les choix du metteur en scène, qui peut décider de préserver l'exotisme de l'œuvre originale ou, au contraire, de l'adapter en fonction des attentes de ses énonciataires.

Il est indéniable que les modifications textuelles et scéniques peuvent influencer la manière dont les récepteurs perçoivent un message. Lorsque ces ajustements, qualifiés de « naturalisants », sont réalisés avec audace et finesse, ils ne compromettent pas la fidélité à l'œuvre originale dans le contexte linguistico-culturel visé. Au contraire, ils renforcent la connexion culturelle et facilitent une communication artistique et culturelle plus harmonieuse entre l'énonciateur d'origine et le récepteur. De plus, ces adaptations peuvent même améliorer la qualité d'une œuvre d'art, la rendant plus éclatante et triomphante que son modèle initial. C'est ce que nous avons pu observer, par exemple, dans l'interprétation persane de la pièce *En attendant Adolphe*.

Annexe I- Questionnaire

Q.1- Après avoir regardé les deux représentations théâtrales, j'aime mieux la représentation *En attendant Adolphe*.

Tout à fait d'Accord D'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.2- Après avoir regardé les deux représentations théâtrales, j'aime mieux la représentation *Le Prénom*.

Tout à fait d'Accord D'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.3- Le titre de la représentation *En attendant Adolphe* correspond mieux au contenu de la pièce.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.4- Le titre de la représentation *Le Prénom* correspond mieux au contenu de la pièce.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.5- Le titre de la représentation *En attendant Adolphe* est plus attirant pour le public.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.6- Le titre de la représentation *Le Prénom* est plus attirant pour le public.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.7- Le début de la représentation *En attendant Adolphe* attire l'attention du public et l'intéresse pour regarder le reste de la représentation.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.8- Le début de la représentation *Le Prénom* attire l'attention du public et l'intéresse pour regarder le reste de la représentation.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.9- Les dialogues de la représentation *En attendant Adolphe* sont complètement fluides et plus proches de la langue courante. De ce fait, je pense que la traduction de la pièce est meilleure dans cette représentation.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.10- Les dialogues de la représentation *Le Prénom* sont complètement fluides et plus proches de la langue courante. De ce fait, je pense que la traduction de la pièce est meilleure dans cette représentation.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.11- L'ironie/L'humour s'est mieux transmis au public dans la représentation *En attendant Adolphe*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.12- L'ironie/l'humour s'est mieux transmis au public dans la représentation *Le Prénom*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.13- Les noms propres (personnes, lieux, plats, ...) ont été mieux choisis dans la représentation *En attendant Adolphe*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.14- Les noms propres (personnes, lieux, plats, ...) ont été mieux choisis dans la représentation *Le Prénom*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.15- Le niveau familier et parfois argotique de certains dialogues de la représentation *En attendant Adolphe* attire plus le public et cela entraîne une meilleure réception de sa part.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.16- Le niveau familier et parfois argotique de certains dialogues de la représentation *Le Prénom* attire plus le public et cela entraîne une meilleure réception de sa part.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.17- La fin de la représentation *En attendant Adolphe* est meilleure.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.18- La fin de la représentation *Le Prénom* est meilleure.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.19- Les personnages sont plus vraisemblables dans la représentation *En attendant Adolphe*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.20- Les personnages sont plus vraisemblables dans la représentation *Le Prénom*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.21- Le décor et la scénographie de la représentation *En attendant Adolphe* correspond mieux à l'intégralité de la pièce.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.22- Le décor et la scénographie de la représentation *Le Prénom* correspond mieux à l'intégralité de la pièce.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.23- Dans la représentation *En attendant Adolphe* les costumes correspondent mieux aux personnages et à l'intégralité de la pièce.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.24- Dans la représentation *Le Prénom* les costumes correspondent mieux aux personnages et à l'intégralité de la pièce.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.25- Les actions des comédiens sont plus pertinentes dans la représentation *En attendant Adolphe*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.26- Les actions des comédiens sont plus pertinentes dans la représentation *Le Prénom*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.27- L'usage de la musique et l'addition de la danse à la représentation *En attendant Adolphe* provoquent plus d'attrance dans cette performance.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.28- La représentation *Le Prénom* dépourvue de la musique et de la danse est encore plus intéressante que l'autre représentation.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.29- À mon avis, la réussite de ma représentation préférée correspond beaucoup à une meilleure traduction de la pièce.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.30- À mon avis, la réussite de ma représentation préférée correspond beaucoup à une meilleure mise en scène de cette pièce.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.31- À mon avis, la réussite de ma représentation préférée correspond beaucoup à un meilleur jeu des acteurs de cette pièce.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.32- Le traducteur et le metteur en scène de la représentation *En attendant Adolphe* sont la même personne. Cela entraîne une performance finale homogène et par conséquent un effet positif sur la réception du public.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.33- Le traducteur et le metteur en scène de la représentation *Le Prénom* sont deux personnes différentes. Cela n'entraîne pas d'effet négatif sur la performance finale et elle est encore homogène, intéressante et avec une bonne réception du public.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.34- Le rythme de la représentation *En attendant Adolphe* est plus rapide que l'autre représentation. Donc elle est plus vive et plus dynamique.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.35- Le rythme de la représentation *Le Prénom* est plus rapide que l'autre représentation. Donc elle est plus vive et plus dynamique.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.36- La représentation *En attendant Adolphe* n'ennuie pas du tout le public.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.37- La représentation *Le Prénom* n'ennuie pas du tout le public.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.38- La synchronisation de la parole et le geste se voit plus dans la représentation *En attendant Adolphe*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.39- La synchronisation de la parole et le geste se voit plus dans la représentation *Le Prénom*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.40- Les répliques sont plus longues dans la représentation *En attendant Adolphe*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.41- Les répliques sont plus longues dans la représentation *Le Prénom*.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.42- La longueur des répliques dans la représentation *En attendant Adolphe* provoque un effet négatif sur la réception du public.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.43- La longueur des répliques dans la représentation *Le Prénom* provoque un effet négatif sur la réception du public.

Tout à fait d'Accord d'Accord Neutre Pas d'Accord Pas du tout d'Accord

Q.44- Moi, je préfère plutôt la représentation, car

Q.45- À mon avis, la réussite de ma représentation préférée correspond à une meilleure traduction de la pièce, car

Bibliographie

- Aaltonen, S. (2000). *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Multilingual Matters.
- Anokhina, O. (2022). Ce que dévoilent les archives : de la genèse théâtrale à la traduction collaborative. J. Zurbach et Xie Jing (dir.). *Passés croisés, passés composés*, 241-256. Éditions KIMÉ.
- Arjomandi, N. (2016). *Drama Translation: From Page to Stage*. [Unpublished Thesis of Master of Art in Translation Studies]. Tehran : Allameh Tabata'i University.
- Bassnett, S. (1991). Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)*, IV (1), 99-111.
- Brodie, G. (2018). The Translator on Stage. *TTR. Traduire la banlieue : problématiques, enjeux, perspectives*, 31(1), 221-225.
- Cordingley, A. & Frigau Manning, C. (eds.). (2016). *Collaborative Translation: From the Renaissance to the digital age*. Bloomsbury.
- Couton, G. (1971). Molière, *L'Amour médecin*, " Au lecteur ". Œuvre complète. Gallimard.
- Delaporte, M. & De La Patellière, A. (2012). *Le Prénom*. L'Avant-Scène théâtre.
- Dort, B. (1995). *Le Jeu du théâtre : Le spectateur en dialogue*. P.O.L. éditeur.
- Espasa, E. (2000). Performability in translation: Speakability? Playability? or just Saleability?. In C-A. Upton (Ed.), *Moving target: Theatre translation and cultural relocation*, 49-62. St. Jerome Publishing.
- Espasa, E. (2013). Stage Translation. In Millan, C., & Bartrina, F., *The Routledge handbook of Translation Studies*. Routledge.
- Hersant, P. et als. (2018). *Traduire avec l'auteur / Translating with the author*. PUPS.

- Kruger, A. (2000). *Lexical cohesion and register variation in translation: The merchant of Venice in Afrikaans*. [Unpublished doctoral dissertation]. University of South Africa-Pretria.
- Lacheny, M. (2018). Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek. *Théâtres du Monde, Le théâtre au risque de la traduction*, 28, 253-271.
- Ladoucer, L. (1995). Normes, fonctions et traduction théâtrale. *Meta*, 40(1), 31-38.
- Liu, S. (2007). Adaptation as Appropriation: Staging Western Drama in the First Western-Style Theatres in Japan and China. *Theatre Journal*, 59(3), 411-429. <http://www.jstor.org/stable/2507065>
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. (Traduction française). St Jerome Publishing.
- Ooi Vicki, C. H. (1980). Transcending Culture: A Cantonese Translation and Production of O'Neill's Long Day's Journey into Night. In Ortrun Zuber (ed.) *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. 51-68. Pergamon Press.
- alévody, A. (2020). Un théâtre qui traduit ? Pistes de réflexion sur la théâtralité de la traduction. *Traduire* [En ligne], 243| DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.2127>
- Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. José Corti.
- Saint-André Utudjian, É. (1993). Processus d'acculturation et problèmes de traduction : le théâtre de Wole Soyinka. *TTR*, 6(2), 79-101. <https://doi.org/10.7202/037152ar>
- Scarpa, F. (2001). *La traduzione specializzata: lingue speciali e mediazione linguistica*. Milan: Hoepli. traduction française : Fiola, M. A. (2010). *La traduction spécialisée. Une approche professionnelle à l'enseignement de traduction*. Presses de l'Université d'Ottawa.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins.

Zhang, F. (2006). *Traduire le théâtre : application de la théorie interprétative à la traduction en chinois d'œuvres dramatiques françaises*. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.

دولاپورت، ماتیو، دولاپتولیر، الکساندر، (۱۳۹۳)، /سم، ترجمه شهلا حائری، تهران: نشر قطره، چاپ سوم.

دولاپورت، ماتیو، دلپاتلییر، الکساندر، (۱۳۹۶)، در *انتظار آدولف*، ترجمه علیرضا کوشک جلالی، تهران: نشر مهر نوروز.