



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

Year : 2018

## **Ponctuer une traduction théâtrale : un exercice virgule à virgule ?**

*La paz perpetua* de Juan Mayorga

*Daisy* de Rodrigo García

Kim Leuzinger

Kim Leuzinger, 2018 : « Ponctuer une traduction théâtrale : un exercice virgule à virgule ? *La paz perpetua* de Juan Mayorga. *Daisy* de Rodrigo García. »

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.  
<http://serval.unil.ch>

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE  
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Français moderne

**PONCTUER UNE TRADUCTION THÉÂTRALE : UN  
EXERCICE VIRGULE À VIRGULE ?**

*LA PAZ PERPETUA* DE JUAN MAYORGA

*DAISY* DE RODRIGO GARCÍA

par  
Kim Leuzinger

Sous la direction de Rudolf Mahrer

Session d'août 2018



## REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord chaleureusement mon directeur de mémoire, Monsieur Rudolf Mahrer, pour le soutien qu'il m'a apporté et la patience dont il a fait preuve à mon égard tout au long de la conception de ce travail. La précision et la qualité de ses commentaires n'ont eu d'égal que le tact et l'humour avec lesquels il a su les formuler.

Je remercie ensuite Madame Bénédicte Vauthier, qui a eu l'amabilité d'accepter d'évaluer mon mémoire et de prendre part en tant qu'experte à la défense orale à laquelle il aura donné lieu.

Je remercie également Mesdames Gabriela Cordone, Irene Weber Henking, Emmanuelle Garnier et Victoria Béguelin pour les informations qu'elles m'ont généreusement transmises et les conseils dont elles les ont accompagnées.

Je tiens à remercier par ailleurs Monsieur Nicolas Vieux pour sa relecture attentive et les précieux conseils qu'il m'a prodigués. Ses commentaires enthousiastes et son intérêt stimulant ont judicieusement servi ma réflexion.

Enfin, je remercie affectueusement mes amis et ma famille, qui ont supporté bravement mes sautes d'humeur et m'ont soutenue sans réserve durant tout le processus d'élaboration de ce mémoire.



# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>1. ÉCRIT THÉÂTRAL, ORALITÉ ET TRADUCTION .....</b>	<b>7</b>
1.1. L'ORAL À L'ÉCRIT.....	7
1.2. THÉÂTRE : TRACE GRAPHIQUE ET PERFORMANCE .....	10
1.3. TRADUIRE DU THÉÂTRE.....	12
1.4. HORIZON TRADUCTIF ET VARIATION ORAL/ÉCRIT.....	14
<b>2. PONCTUATION, ORALITÉ ET TRADUCTION .....</b>	<b>17</b>
2.1. PONCTUATION : LA TOPOGRAPHIE DE L'ÉCRIT .....	17
2.2. PONCTUATION ET INSTRUCTIONS PROSODIQUES .....	19
2.3. TOPOGRAPHIE DE L'ÉCRIT THÉÂTRAL.....	21
2.4. D'UN SYSTÈME TOPOGRAPHIQUE À L'AUTRE .....	26
<b>3. TEXTES ET MÉTHODOLOGIE.....</b>	<b>30</b>
3.1. <i>LA PAZ PERPETUA, DAISY</i> : THÈSE ET PLATEAU .....	30
3.2. MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE.....	33
<b>4. <i>LA PAZ PERPETUA</i> ET SA TRADUCTION .....</b>	<b>37</b>
4.1. RELEVÉ QUANTITATIF .....	37
4.2. AGENCEMENT TYPOGRAPHIQUE .....	41
4.3. TOPOGRAMMES CONCLUSIFS ET MODALITÉ.....	45
4.4. LA DISLOCATION .....	50
<b>5. <i>DAISY</i> ET SA TRADUCTION.....</b>	<b>55</b>
5.1. RELEVÉ QUANTITATIF .....	55
5.2. PONCTUATION BLANCHE .....	59
5.3. TOPOGRAMMES CONCLUSIFS .....	65
5.4. PARATAXE ET INSERTIONS PARENTHÉTIQUES .....	68
<b>CONCLUSION(S) .....</b>	<b>74</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>80</b>



## INTRODUCTION

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle au moins, des écrivains ont cherché à inscrire l'oral dans l'espace de la page et à produire à l'écrit un effet de langue parlée. Contrevenant aux codes littéraires du milieu du siècle (ce dont la querelle de *L'Assommoir* [1876] est emblématique), Émile Zola s'est notamment attaché à représenter dans ses œuvres le parler populaire (accents, « incorrections », expressions familières, etc.). Un demi-siècle plus tard, c'est une volonté de libérer l'écrit de sa rigidité qui poussait nombre d'auteurs à faire entendre une *voix* dans le texte littéraire (la « petite musique » chère à Louis-Ferdinand Céline).

Certains *effets d'oralité* peuvent en effet inviter le lecteur à *écouter* un texte graphique et à l'interpréter comme trace d'une énonciation orale<sup>1</sup>. Nombre des procédés susceptibles de provoquer à l'écrit un effet de langue parlée sont notamment mis à profit dans la rédaction du dialogue théâtral, lieu par excellence de la mise en scène de la parole. Mais pas plus que dans tout autre écrit il n'y a d'oral *dans* l'écrit théâtral : l'oralité qu'on lui prête s'appuie sur différents procédés de représentation propres à l'écrit.

L'écrit théâtral, en tant que *partition*<sup>2</sup> graphique d'une scène d'énonciation où les co-énonciateurs sont présents, ne constitue en outre que l'un des deux versants de l'œuvre théâtrale, dont la complétude nécessite une *performance*. L'interprétation de cette partition, sa mise en scène sur un plateau de théâtre, implique des corps et des voix, des décors, des jeux de lumière, des costumes, etc. Ces facteurs, propres à l'espace scénique, ne sont pas uniquement fonction du texte écrit, bien que celui-ci en porte les *instructions* – didascalies, indications de jeu données par le dialogue (plus ou moins précises selon les cas). En somme, le texte imprimé d'une pièce de théâtre constitue un protocole écrit qui doit permettre à l'interprète de mettre de l'oral là où, fondamentalement, il n'y en a pas.

---

<sup>1</sup> Nous entendons ce terme en tant que « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation », au sens défini par Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris : Gallimard, 1974, p. 79-88.

<sup>2</sup> Nous entendons ce terme au sens proposé par Sophia Totzeva dans sa thèse doctorale, par parallélisme avec la partition musicale, en tant que base graphique servant à diverses interprétations phoniques, *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1995, p. 43-46.



La stabilité de l'écrit théâtral (trace à forme fixe), tout en s'opposant à la variation de sa performance (processus toujours renouvelé), en est aussi la condition : c'est la pérennité de la partition qui assure la possibilité de répéter son interprétation et d'en proposer des variations. L'écrit théâtral, conçu selon des critères conventionnels et culturels de représentation de l'oralité (mise en signes graphique), se destine par son genre à la création d'un spectacle (mise en scène phonique) dans un espace scénique. Autrement dit, il prétend transcrire un discours oral, pour en devenir ensuite la partition.

Si l'on envisage à présent d'un point de vue traductologique les spécificités de l'écrit théâtral que nous venons de présenter brièvement, il apparaît que la traduction théâtrale ne peut manquer de comporter elle aussi un certain nombre de particularités. Bien qu'elle ne diffère pas fondamentalement d'autres formes de traduction littéraire, elle implique en effet un rapport spécifique à l'oralité : tout écrit théâtral se construit en fonction de l'idée d'une performance orale et en appelle une nouvelle. Elle dépend par ailleurs également des circonstances de réception de l'écrit original et de sa performance et se doit de chercher à reproduire les effets – d'oralité, notamment – potentiellement produits par ceux-ci sur une audience réceptrice.

Chaque langue répondant à des fonctionnements linguistiques différents, la traduction théâtrale devra donc chercher à produire une *réception similaire* avec des *moyens différents*. De même, il lui faudra prendre en compte non seulement la langue originale elle-même, mais également les modes de représentation de l'oralité usuels dont elle se nourrit et les procédés d'inscription d'une oralité – forcément *autre* et fonction de modes de représentation différents – dans la langue de traduction. Elle devra ainsi être particulièrement attentive au ton, au rythme et à toute autre particularité du texte original utile à sa mise en scène et à sa réception (par un lecteur, mais aussi un public, un metteur en scène, un acteur).

Les langues qui nous intéresseront ici, l'espagnol et le français, sont deux langues latines auxquelles on peut supposer des constructions grammaticales et structurelles voisines. Pourtant, il s'avère qu'elles se distinguent largement quant à la variation entre expression écrite et expression orale : alors que le français oral

diffère grandement du français écrit, l'espagnol écrit et l'espagnol oral ne présentent que de faibles différences<sup>3</sup>. Les procédés d'inscription de l'oral à l'écrit auxquels le français peut recourir pour représenter l'oralité ne peuvent donc être les mêmes que ceux sur lesquels l'espagnol est susceptible quant à lui de s'appuyer.

Parmi les divers procédés permettant de représenter l'oral à l'écrit, nous accorderons une attention particulière à ceux ayant trait à la ponctuation, dont l'analyse nous semble présenter un intérêt certain dans le cadre d'une réflexion concernant la traduction de l'écrit théâtral. Outre une fonction d'organisation du discours, la ponctuation assume également dans certains cas une fonction lui permettant de donner à l'écrit des *instructions* concernant la *prosodie*<sup>4</sup>. Autrement dit, la ponctuation a une influence sur la construction et le sens du texte, tout comme sur son interprétation orale. Dans les cas où elle remplit un rôle prosodique – et que, par conséquent, elle n'obéit pas uniquement à des contraintes grammaticales –, sa flexibilité constitue un potentiel support de représentation de l'oral à l'écrit. Elle permet en effet au texte graphique de donner des instructions concernant les pauses, les accélérations ou les modalités intonatives du dialogue.

Si l'on admet que la ponctuation (ensemble de signes graphiques qui organise le discours et donne des instructions prosodiques) peut édifier la performance d'un écrit théâtral, voire préciser son sens, la nécessité de réfléchir à sa traduction paraît évidente. Partant du principe qu'une virgule peut non seulement organiser et préciser le sens du discours, mais encore coder à l'écrit une respiration ou une intonation, force est de constater que la question de sa traduction est fondamentale. Remarque-t-on des différences notoires entre la ponctuation originale et sa traduction ? Ces différences, si elles existent, instruisent-elles différemment la prosodie de potentielles performances ?

---

<sup>3</sup> Peter Koch & Wulf Oesterreicher, « Langage oral et langage écrit », dans *Lexikon der romanistischen Linguistik*, T. 1, Tübingen : Niemeyer, 2001, p. 605-608.

<sup>4</sup> La *prosodie* désigne les « phénomènes liés à la durée (vitesse de débit, allongement de certains segments, pauses), à l'intensité (force de l'articulation, mesurable en décibels) et surtout à la mélodie (hauteur des sons, mesurable par leur fréquence) » et qui, ensemble, participent de la structuration de l'énonciation orale. M. Riegel, J.-C. Pellat & R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris : Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 2011, p. 105.

Afin de tenter de répondre à ces questions, il nous faudra nous pencher sur les systèmes de ponctuation de la langue originale et de la langue de traduction des textes que nous nous proposons d'étudier : les systèmes de l'espagnol et du français pour ce qui regarde les pièces qui nous serviront ici de base d'analyse. Il s'agira ainsi d'en comparer le fonctionnement et les usages, notamment dans le cadre de l'écrit théâtral. Bien que la proximité linguistique et culturelle de l'espagnol et du français laisse supposer de nombreuses similarités linguistiques, qu'en est-il de leur ponctuation ? L'écrit théâtral en fait-il usage de manière similaire, dans une langue et dans l'autre ? Les conventions théâtrales adoptées par les deux pièces et leurs traductions en matière de mise en page et de ponctuation sont-elles similaires ?

Traduire un texte implique d'en traduire *non seulement la lettre, mais également les virgules* : le passage d'une langue à une autre suppose le passage d'un système de ponctuation à un autre. La traduction des instructions prosodiques données par la ponctuation d'un écrit théâtral doit donc, si elle espère créer un effet similaire, être réfléchie en fonction de deux systèmes distincts.

Partant de l'hypothèse que la ponctuation détermine en partie la prosodie de la performance théâtrale et participe au sens du discours, nous nous proposons d'étudier sa variation entre textes originaux et textes traduits, en nous appuyant sur une analyse comparative de deux pièces d'auteurs contemporains espagnols et de leurs traductions.

Les deux pièces choisies pour notre analyse, *La paz perpetua* de Juan Mayorga et *Daisy* de Rodrigo García, présentent l'avantage de ressortir de deux tendances opposées du paysage théâtral espagnol actuel : le théâtre à thèse et le théâtre de plateau. Ces deux tendances impliquent des procédés de création fort différents : alors que le théâtre à thèse part de l'écrit pour aller vers la mise en scène, le théâtre de plateau trouve son origine dans la performance avant d'opérer une mise à l'écrit. Le théâtre de Juan Mayorga opte en outre pour une forme théâtrale « classique » (intrigue développée à travers un dialogue complété de didascalies) alors que celui de Rodrigo García bouscule les codes du genre (fragments monologués consécutifs non dépendants d'une intrigue et sans didascalies).

Le choix de deux pièces aussi différentes devrait nous permettre d'observer une large variété de signes de ponctuation à fonction d'organisation du discours et/ou d'instruction prosodique et de réfléchir à leur traduction. Quelle influence la ponctuation de chacune des pièces peut-elle avoir sur une (ou plusieurs) mise(s) en scène potentielle(s) ? Le passage d'un système de ponctuation à l'autre implique-t-il des modifications importantes de la ponctuation ? Quels effets ces modifications peuvent-elles avoir sur le sens ou la performance de la partition théâtrale ? Il est généralement admis qu'il est impossible de traduire mot à mot : peut-on cependant traduire *virgule à virgule* ?

Si elle confirme que les signes de ponctuation des partitions hispanophones et francophones instruisent différemment leurs performances (ce dont nous faisons l'hypothèse), l'analyse devrait nous permettre de répondre à ces questions. Elle devrait également nous amener à caractériser certains modes de représentation de l'oral à l'écrit impliquant la ponctuation, en espagnol comme en français.

Afin d'organiser au mieux notre réflexion en l'armant à la fois d'un fondement théorique et d'une analyse pratique, nous organiserons notre travail en deux temps. Ainsi, avant d'entamer l'analyse, nous définirons un cadre théorique afin d'apporter des précisions tant à propos de la représentation et de la traduction de l'oralité dans l'écrit théâtral qu'au sujet des usages et fonctions de la ponctuation (notamment dans le genre théâtral), en français comme en espagnol. Ce cadre d'analyse s'appuiera notamment sur les concepts théoriques développés par Rudolf Mahrer dans *Phonographie*<sup>5</sup> ; nous nous permettrons également d'en reprendre en partie la terminologie, qui nous semble particulièrement pertinente dans le cadre de notre réflexion.

Ces bases théoriques une fois posées, nous présenterons les œuvres choisies et établirons la méthodologie de l'analyse comparative que nous nous proposons de mener sur la base des textes publiés des deux pièces, en espagnol et en français<sup>6</sup>. Notre objectif ne consistera pas à évaluer le processus de traduction, mais à établir

---

<sup>5</sup> Rudolf Mahrer, *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*, Berlin, De Gruyter Mouton (coll. Études de linguistique française), 2017.

<sup>6</sup> Ouvrages mentionnés en bibliographie. À notre connaissance, il n'existe aucune autre publication de ces pièces, ni en espagnol, ni en français.

un réseau de comparaisons texte à texte (de l'original à sa traduction), tant dans le rapport qu'ils entretiennent l'un à l'autre que dans celui qui les lie à leur propre système de ponctuation.

Nous analyserons les pièces l'une après l'autre, prenant appui sur la forme relativement classique de *La paz perpetua*, que nous traiterons en premier, pour ensuite aborder la forme plus atypique de *Daisy*. Après quelques remarques introductives, nous entamerons chacune des deux analyses par un relevé quantitatif; cette première étape devrait nous permettre de proposer quelques observations globales à l'échelle des textes et d'en dégager les faits de ponctuation saillants. Pour chaque pièce, nous traiterons ensuite plus en détail certains phénomènes de ponctuation particulièrement susceptibles de créer des effets prosodiques.

Enfin, nous présenterons nos conclusions et les comparerons avec l'hypothèse présentée en introduction. Nous espérons que notre parcours nous aura permis de lever, du moins en partie, les questions que pose cette introduction concernant la traduction de la ponctuation, les variations d'instructions prosodiques qu'elle est susceptible d'instruire tout comme leurs causes et leurs effets, et que notre travail saura ouvrir de nouvelles perspectives de réflexion autour de la ponctuation et de l'importance de sa traduction.

## 1. ÉCRIT THÉÂTRAL, ORALITÉ ET TRADUCTION

L'analyse que nous proposons dans ce travail requiert un cadre théorique à la croisée de la linguistique, de la dramaturgie et de la traductologie. Nous commencerons donc, avant d'étudier plus spécifiquement la ponctuation et de penser sa traduction, par préciser ce que signifie *mettre de l'oral dans l'écrit*, définir quelle part d'oralité comporte un écrit théâtral et décrire les particularités de sa traduction.

### 1.1. L'ORAL À L'ÉCRIT

En ce qui concerne la littérature française, la question de l'inscription de l'oral dans l'écrit se pose historiquement pour la première fois au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque tournures familières et sociolectes font leur entrée en littérature. La volonté de faire entrer la langue populaire dans l'écrit est alors toute politique : il s'agit de rendre au peuple son moyen d'expression<sup>7</sup>. Un siècle plus tard, c'est une volonté de faire entendre « une voix » qui incite les écrivains à « oraliser » leurs œuvres. Le « roman vocal » des années 1950 cherche à briser la rigidité de l'écrit pour lui rendre la vivacité de la parole. Les auteurs privilégient alors les tournures linguistiques qu'ils estiment représentatives de l'oral spontané : parataxe, faible organisation syntaxique, sur-ponctuation ou dé-ponctuation, élisions, tournures à présentatifs, dislocations. Bien qu'ils aient su s'appuyer sur un imaginaire de l'oralité, partagé et conventionnel, pour *donner l'impression d'écrire comme on parle*, l'oral reste objectivement absent de leurs écrits. S'il est tout à fait possible de convaincre un lecteur qu'il *entend* ce qu'il *voit*, les propriétés linguistiques de l'oral s'opposent trop profondément à celles de l'écrit pour que celui-ci puisse *effectivement* contenir une voix. De fait, les discours oraux et les discours écrits n'ont de commune que leur syntaxe (et une partie de leur morphologie), si bien qu'ils ne peuvent s'interpénétrer.

D'abord, alors que l'oral est un flux acoustique continu (que la langue orale analyse en *phonèmes*), l'écrit est un espace graphique (que la langue écrite

---

<sup>7</sup> Bien que la littérature n'ait jusqu'alors pas négligé les parlers populaires, elle prenait précédemment soin de les différencier explicitement du tissu narratif par des marques typographiques de discours autre (guillemets, italique, etc.).

analyse en *graphèmes*). Ensuite, l'un s'élabore dans le temps de façon linéaire et requiert la présence *in situ* de co-énonciateurs ; l'autre se fige en une forme dont la durée excède l'énonciation. Autrement dit, l'oral est un *processus*, immédiat et variable ; l'écrit, une *trace*, durable et stable<sup>8</sup>. Enfin, l'unité minimale de l'énoncé oral – « séquence autonome, caractérisée par un contour mélodique qui en marque la fin, autour de laquelle peuvent se disposer différents éléments »<sup>9</sup> – ne coïncide que rarement avec la phrase graphique – « unité d'énonciation, d'écriture et de lecture [...] matérialisée à gauche, par la capitale initiale [...], à droite, par le point »<sup>10</sup> et leur cohérence ne se construit pas de la même manière. Bien qu'ils n'en viennent pas à former deux langues distinctes, *oral et écrit constituent deux systèmes divergents*<sup>11</sup>.

Sur le plan de leur matérialité (acoustique vs graphique) et sur le plan de leur forme (phonème vs graphème), oral et écrit s'opposent. Sur le plan du discours en revanche, ils s'inscrivent dans un « continuum communicatif »<sup>12</sup> situé entre deux pôles prototypiques :

« Admitir una serie de diferencias polares entre una transmisión oral y una transmisión escrita, es decir, entre vocalidad o producción y recepción de un mensaje por el canal fónico y la producida u obtenida por el canal gráfico, respecto a la planificación a que pueden estar sometidos, en cuanto al tiempo de ejecución de los mismos, etc., no significa afirmar que entre el discurso oral y el discurso escrito existe una oposición tajante. »<sup>13/14</sup>

---

<sup>8</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 54-55.

<sup>9</sup> Claire Blanche-Benveniste, *Le français. Usages de la langue parlée*, Leuven/Paris : Peeters, 2010, p. 160.

<sup>10</sup> Jacques Anis, *L'écriture. Théories et descriptions*, Limoges : Lambert-Lucas, 2017 [1988], p. 123.

<sup>11</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.* p. 106. / Michel Arrivé, *Réformer l'orthographe ?*, Paris : PUF, 1993, p. 20.

<sup>12</sup> Peter Koch & Wulf Oesterreicher, *art. cit.*, p. 585.

<sup>13</sup> « Admettre qu'il existe une série de différences polarisées entre transmission orale et transmission écrite, c'est-à-dire, entre vocalité ou production et réception d'un message par le canal phonique et émission produite ou obtenue par le canal graphique, du point de vue de la planification à laquelle elles peuvent être soumises, de leur temps d'exécution, etc., ne revient pas à affirmer qu'il existe une opposition catégorique entre discours oral et discours écrit. » Antonio Briz, *El español coloquial : situación y uso*, Madrid : Arco/Libros-La Muralla, (coll. Cuadernos de lengua española), 2017 [1996], p. 18.

<sup>14</sup> L'ensemble des traductions proposées en notes de bas de page sont de notre fait et à prendre avec la circonspection conséquente.

Certaines productions écrites assument en effet « des contraintes “typiquement” orales »<sup>15</sup> (SMS, écrit dialogué) alors que d’autres répondent à des contraintes plus « typiquement » écrites (lettre officielle, article scientifique). Inversement, certains énoncés oraux s’approchent davantage de l’énonciation écrite (oraison funèbre, discours officiel) que d’autres (conversation entre amis, dispute concernant les croquettes du chat). Et si l’abondance de structures syntaxiquement incomplètes ou interrompues, de répétitions et de redondances, de dislocations, d’incorrections et de transgressions diverses passe pour représenter la propriété principale et la plus objective de la langue parlée, c’est parce que l’étude de l’oral s’effectue arbitrairement sur la base de la structure de la phrase graphique, délimitée par une majuscule à gauche et un point à droite<sup>16</sup>.

Même si le concept de continuum communicatif ne suffit pas à rendre compte des moyens et des contraintes dont l’écrit dispose pour représenter l’oral, il dresse en revanche « un portrait robot de l’imaginaire de l’oralité »<sup>17</sup>, conçue comme le pôle de l’immédiateté et de la spontanéité dans le langage :

« Quel que soit le genre (roman, récit de jeunesse, pièce de théâtre), l’oralité apparaît comme doublement fictionnelle : à la fois imaginaire social de la langue (oral imaginaire et imaginaire de l’oral) et élément d’un univers narratif et émotionnel. »<sup>18</sup>

S’il est impossible de mettre l’oral lui-même dans l’écrit, il reste toutefois possible de *donner l’impression* au lecteur que ce qu’il a sous les yeux relève de la langue parlée. Selon Rudolf Mahrer, cette impression peut être produite par des *phonogrammes* (mots écrits où les lettres ont valeur de sons) ou par des *topogrammes* (signes de ponctuation). Les phonogrammes, « représentations graphémiques à valeur phonétique »<sup>19</sup>, incitent le lecteur à s’écouter lire : *Le Michel, il prononce Jurrrrrrra.* (phonogramme marqué comme tel), *Dépêchteouar*

---

<sup>15</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 10.

<sup>16</sup> Antonio Narbona Jiménez, « Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad », dans *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Rolf Eberenz (éd.), Madrid : Verbum, 2001, p. 195.

<sup>17</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.* p. 48.

<sup>18</sup> Yves Gambier & Philippe Lautenbacher Olli, « Oralité et écrit en traduction », *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, num. 15, 2010, p. 7.

<sup>19</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 130.



mainnnan, on va ête en r'tard à la Tchaux ! (phonogramme interprétatif<sup>20</sup>), *Che ne gombrends bas*. (notation d'accents), *J'adooooooooore le chocolat !* (variation prosodique), etc. Quant aux topogrammes, sujet du présent travail dans la mesure où ils instruisent la prosodie, nous les décrirons plus précisément au chapitre 2 avant d'en observer le fonctionnement dans l'analyse comparative (chapitres 4 et 5).

## 1.2. THÉÂTRE : TRACE GRAPHIQUE ET PERFORMANCE

Selon Sophia Totzeva, l'*écrit théâtral*<sup>21</sup> doit être envisagé « [...] als ein Angebot zur Interpretation. Die Inszenierung mit ihrer Vielstimmigkeit legt den Vergleich mit einem Orchester und einer Partitur nahe. Das Drama wird als theatraler Metatext bestimmt. »<sup>22</sup> Les signes graphiques (lettres, topogrammes, blancs, etc.) distribués de manière à organiser les pages d'un ouvrage de théâtre peuvent en effet être comparés aux signes (notes, silences, tonalité, etc.) placés sur une portée musicale. De même que la partition musicale se destine à être jouée par un orchestre, la *partition théâtrale* se destine génériquement à être *performée* par des acteurs. Partition musicale et partition théâtrale permettent diverses interprétations : avoir entendu l'interprétation du *Requiem* d'Arturo Toscanini<sup>23</sup> ne veut pas dire qu'il soit dépourvu d'intérêt d'entendre aussi celles d'autres chefs d'orchestre, tout comme avoir vu le *Cyrano* de Jean Liermier n'enlève rien au plaisir de découvrir celui de Dominique Pitoiset<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Les phonogrammes interprétatifs sont, selon Rudolf Mahrer, des « cacographies » (mots ou suites de mots dont l'orthographe dévie de la norme) dont la compréhension n'est possible que par le détour de la prononciation. *Ibid.*, p. 158-162.

<sup>21</sup> Nous emploierons le terme d'*écrit théâtral* pour désigner la part graphique (indépendante de toute mise en scène effective) d'une pièce de théâtre, le terme de *texte* pouvant tout aussi bien s'appliquer à l'énonciation orale de cette pièce. Par contraste, nous appellerons *performance* (à la fois spectacle et mise en actes) le processus phonique issu de cet écrit théâtral.

<sup>22</sup> « [...] comme une proposition interprétative. La mise en scène, par sa polyphonie, suggère la comparaison avec un orchestre et une partition. Le drame s'affirme ainsi en tant que métatexte théâtral. » Sophia Totzeva, *thèse cit.*, p. 39.

<sup>23</sup> Premier enregistrement en 1950 du *Requiem* de Mozart.

<sup>24</sup> Alors que la mise en scène de Jean Liermier (récemment programmée au Théâtre Kléber-Méleau à Lausanne) reste très classique, celle de Dominique Pitoiset réinvente la pièce en déplaçant l'action dans un asile psychiatrique.

Le *spectacle* est un processus qui fait *geste* en lui-même (pour l'interprète et pour le spectateur); contrairement à sa partition, il est limité dans le temps et l'espace. La *performance* constitue toujours un acte singulier, dont les *spécificités spectaculaires* (corps, voix, mimiques, décors, lumières, etc.) complètent la trace linguistique dont elle est issue. Si tout écrit littéraire peut être transposé à d'autres systèmes de signes et sur d'autres supports médiatiques – qu'on pense par exemple à l'adaptation de romans au cinéma –, le texte théâtral est en effet le seul écrit littéraire autonome qui *conceptualise une transformation médiatique dès sa création* : il dote ainsi sa matière graphique de *propositions scéniques* utiles à la performance<sup>25</sup>. Ainsi que le souligne Susan Bassnett :

« To begin with, a theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized. [...] As work in theatre semiotics has shown, the linguistic system is only one optional component in a set of interrelated systems that comprise the *spectacle*. [...] the written text is a functional component in the total process that comprises theatre and is characterized in ways that distinguish it from a written text designed to be read in its own right. »<sup>26</sup>

Didascalies et indications données par le dialogue sont en ce sens autant de marques de représentation d'un oral (fictif) et d'instructions d'un autre oral (effectif) à venir. C'est en effet la partition qui permet la performance, sa variation et sa répétition : « Der Textbegriff impliziert etwas Konstantes, immer wieder Aufzurufendes. Die Inszenierung ist eine Abstraktion, ein Konzept, das real Gegebene sind die verschiedenen Aufführungen einer Inszenierung. »<sup>27</sup> La trace écrite, tout en s'opposant au processus oral, en est donc aussi, en l'occurrence, la condition : la partition fait office d'archive et garantit la possibilité de réitérer le

---

<sup>25</sup> Sophia Totzeva, *thèse cit.*, p. 43-46.

<sup>26</sup> « Pour commencer, un texte théâtral induit un rapport de lecture différent. Il est lu comme quelque chose d'*incomplet* plutôt qu'en tant qu'œuvre définitive, puisque c'est seulement dans la performance que le plein potentiel du texte est réalisé. [...] Comme la recherche en sémiotique théâtrale l'a montré, le système linguistique n'est qu'une des composantes de la palette de systèmes interdépendants qui, ensemble, composent le *spectacle*. [...] le texte écrit apparaît comme une composante fonctionnelle de l'ensemble des éléments formant le théâtre, ce qui le distingue d'un texte conçu pour la seule lecture et qui se suffit à lui-même. » Susan Bassnett, *Translation studies, 4th Revised edition*, Londres: Routledge, 2013 [1980], p. 128-129.

<sup>27</sup> « La notion de "texte" suppose quelque chose de constant, qu'il est encore et toujours possible de rappeler. La scénographie est une abstraction, un concept; la part concrète, réelle, d'une scénographie, ce sont ses diverses performances. » Sophia Totzeva, *thèse cit.*, p. 87.

spectacle<sup>28</sup>. L'écrit théâtral tout à la fois *simule* une énonciation orale et *permet ensuite sa concrétisation* sur la scène d'un théâtre : il se trouve donc en permanente tension entre sa nature graphique et sa destination orale. Il doit faire entendre une voix, renseigner les mimiques et les gestes de la performance, créer, en somme, un effet d'oralité à l'échelle du texte.

### 1.3. TRADUIRE DU THÉÂTRE

Au vu des particularités de l'écrit théâtral que nous venons de décrire, il paraît évident que sa traduction devra également se plier à des contraintes spécifiques. Depuis le « creative turn » (1990), la traduction est envisagée non plus uniquement comme une opération de transfert d'une langue à l'autre (évaluée en termes de « fidélité »), mais également comme un *procédé de création* qui, s'il implique inévitablement des pertes, peut également engendrer des profits. Chaque texte est considéré comme un système en soi, que la traduction se donne pour objectif de décoder (processus analytique) pour le recoder ensuite (processus créatif) en un nouveau système. La question de la « fidélité » se déplace ainsi au niveau macro-textuel : « Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une source, c'est ce que fait un texte ; il n'y a qu'une cible, faire dans l'autre langue ce qu'il fait. »<sup>29</sup> Traduire un texte c'est donc écrire un autre texte, qui tend à produire les mêmes *effets* (de sens, de style, effets littéraires, rhétoriques, comiques, etc.<sup>30</sup>) que l'original : « [...] a central consideration of the theatre translator must therefore be the performance aspect of the text and its relationship with an audience »<sup>31</sup>. La traduction théâtrale se doit ainsi de reproduire les *matrices textuelles de représentativité*<sup>32</sup> génériquement inscrites dans tout écrit qui se destine à une

---

<sup>28</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 274.

<sup>29</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse : Verdier (coll. Poche), 1999, p. 27.

<sup>30</sup> Jean-René Ladmiral, « De la linguistique à la littérature : La traduction », dans : *Le signe et la lettre. En hommage à Michel Arrivé*, Marc Arabyan (dir.), Paris : L'Harmattan, 2002, p. 341.

<sup>31</sup> « [...] l'aspect performantiel du texte et la relation qu'il entretient à une audience doivent par conséquent faire partie des considérations principales du traducteur de théâtre. » Susan Bassnett, *op. cit.*, p. 140.

<sup>32</sup> « Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de "représentativité" ; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte. Spécificité non tant du texte que de la lecture qui peut en être faite. » Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin (coll. Lettres Sup), 1996 [1977], p. 16-17.

performance. De même que la partition théâtrale de départ, la traduction doit donner les informations nécessaires à la prise en charge vocale et gestuelle du discours et l'ouvrir à une (ou plusieurs) performance(s).

« Le texte écrit, ou texte dramatique, n'est qu'une trace destinée à être parlée/jouée au cours de la représentation, dans une combinaison de signes parlés/sonores/visuels appelée "texte scénique". [...] On comprend dès lors aisément que le traducteur ne peut affronter son travail avec les mêmes critères que ceux qu'il utiliserait pour un texte littéraire destiné à la seule lecture, sauf à penser qu'il traduit pour la page, et non pour la scène, ce qui peut arriver certes dans une optique exclusivement philologique et divulgatrice du texte dramatique, mais qui s'oppose à l'essence même de ce texte, conçu dans l'esprit de l'auteur pour la représentation, le plus souvent en fonction de corps, de voix, d'espaces de jeu bien précis. »<sup>33</sup>

Le traducteur de théâtre, assis à sa table de travail murmure répliques et didascalies, dans une langue puis dans l'autre, il s'exclame, fait des gestes, des mimiques. Il cherche à savoir si son texte « sonne » de la même manière, s'il provoque les mêmes effets prosodiques et gestuels que le texte qu'il traduit : comme le dramaturge, *il pense la performance tout en en rédigeant la partition*. À sa manière, il est lui-même metteur en scène, non pas d'une, mais de tout un éventail de mises en scène potentielles ; sa traduction devient partition seconde, qui, sans être la copie de la partition première, se donne pour objectif de renseigner la performance de manière similaire.

À l'instar de l'écrit original, la traduction théâtrale se fixe pour objectif de donner l'impression au lecteur d'entendre un dialogue oral là où ne se trouve qu'un ensemble de signes visuels. Afin de *transposer les effets d'oralité* d'un écrit théâtral, une traduction peut s'appuyer sur divers procédés lexicaux ou morphosyntaxiques (similaires ou différents de ceux utilisés par l'écrit théâtral qu'elle transpose) : mots « forts » ou particulièrement expressifs, registre populaire, répétitions, reprises ou reformulations, dislocations, apocopes et

---

<sup>33</sup> Françoise Decroisette, « "Uh, che mai ha detto !" Traduire la langue-corps du théâtre », dans *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 20-21.

élisions, interrogatives à structure assertive, etc. Ainsi que le souligne Susan Bassnett,

« the language in which the play text is written serves as a sign in the network of [...] *auditive* and *visual* signs. And since the play text is written for voices, the literary text contains also a set of *paralinguistic* systems, where pitch, intonation, speed of delivery, accent, etc. are all signifiers. »<sup>34</sup>

Il s'agit donc de coder à l'écrit les signes paralinguistiques nécessaires à la performance, rôle que la ponctuation, indications didascaliques mises à part, assume en grande partie.

#### 1.4. HORIZON TRADUCTIF ET VARIATION ORAL/ÉCRIT

*Transposer l'oralité* est un geste qui ne peut être envisagé hors de la relation qu'il entretient avec les langues de départ et d'arrivée de la traduction ; il implique également de prendre en considération la variation linguistique entre expression orale et expression écrite dans l'une comme dans l'autre langue. Toute traduction est fonction d'un *horizon traductif*, « d'une part définissant ce-à-partir-de-quoi l'agir du traducteur a sens et peut se déployer » (texte et langue de départ) et désignant d'autre part « ce qui clôt, ce qui enferme le traducteur dans un cercle de possibilités limitées »<sup>35</sup> (langue et textualité d'arrivée). L'espagnol et le français, langues sur lesquelles portera notre analyse, sont deux langues romanes auxquelles on peut supposer une proximité linguistique. Elles n'en restent pas moins deux langues distinctes dont la ressemblance apparente ne doit pas masquer les dissemblances fondamentales. Chacune de ces deux langues entretient notamment un rapport singulier à l'oralité et conçoit différemment sa représentation graphique.

Si l'on en croit les observations de Claire Blanche-Benveniste, le français, par son lexique, sa grammaire et son type phonologique, serait « la moins romane des

---

<sup>34</sup> « La langue dans laquelle le texte scénique est écrit sert en tant que signe dans un réseau de [...] signes *acoustiques* et *visuels*. Étant donné que le texte scénique se destine à des voix, le texte écrit comprend en outre un ensemble de dispositifs *paralinguistiques* qui instruisent l'intensité, l'intonation, le débit, l'accentuation, etc. » Susan Bassnett, *op. cit.*, p. 139.

<sup>35</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard (coll. NRF Essais), 1995, p. 80-81.

langues romanes »<sup>36</sup>. C'est notamment la seule langue à faire une distinction entre pronoms personnels sujets faibles et forts permettant un redoublement (« *moi je* »), tout comme elle est la seule qui fasse usage d'un pronom indéfini neutre (*on*) et d'une double négation (*ne + pas*). À l'inverse, elle ne comporte presque aucun suffixe et a progressivement éliminé à l'oral les marques du pluriel<sup>37</sup>. Ces divergences, principalement marquées à l'oral, expliquent en partie que l'on « n'écrit pas le français comme on le parle », alors que d'autres langues romanes s'écrivent et se parlent de manière relativement similaire. Selon l'analyse comparative des *profils variationnels* entre langue orale et langue écrite réalisée par Peter Koch et Wulf Oesterreicher<sup>38</sup>, le français serait en effet *la langue romane où les variations entre discours oraux et écrits sont les plus marquées*. Analysant la variation oral/écrit, ou *variation diamésique*, des langues romanes indépendamment de leurs variations diatopiques (dialectes), diastratiques (sociolectes, jargons) et diaphasiques (registres, styles), les deux linguistes remarquent en effet que « [...] si l'italien, le portugais et le roumain offrent une quantité moyenne de différences entre le parler et l'écrit, le français, quant à lui, exploite massivement cette dimension, tandis que l'espagnol ne la fonctionnalise pratiquement pas »<sup>39</sup>. Le français serait donc la langue romane présentant la plus grande différence morphosyntaxique entre système oral et système écrit.

En toute logique, on peut en déduire que le français dispose de moyens utiles au codage graphique de l'oral dont l'espagnol est dépourvu. L'horizon traductif du français en matière de représentation de l'oral à l'écrit paraît ainsi davantage limité en amont – la faible variation diamésique de l'espagnol limitant dans le texte original les marques d'oralité – qu'en aval – la forte variation diamésique du français dotant la traduction de supports de représentation de l'oralité plus variés. Autrement dit, là où une pièce de théâtre hispanophone emploie une langue standard, sa traduction francophone aura tendance à dévier de la norme écrite et à adopter un tour plus « typiquement oral ». Pour ce qui regarde la ponctuation, qui

---

<sup>36</sup> Claire Blanche-Benveniste, *op. cit.*, p. 11.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> Peter Koch & Wulf Oesterreicher, *art. cit.*, p. 605-608.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 607.

nous intéresse plus spécifiquement ici, remarquons qu'une traduction s'appuyant sur la morphosyntaxe de l'écrit afin d'adopter une tournure plus orale modifiera non seulement la lettre du discours, mais encore les signes de ponctuation organisant et structurant celui-ci, et, du même coup, les effets prosodiques instruits par certains d'entre eux.

Afin de définir plus précisément ce qu'est la ponctuation et le rôle qu'elle est susceptible de jouer dans l'interprétation prosodique d'un écrit, nous allons à présent nous attacher à décrire les fonctions qu'elle assume, en français et en espagnol, ainsi que l'usage que peuvent en faire théâtre et traduction.

## 2. PONCTUATION, ORALITÉ ET TRADUCTION

«La ponctuation est le système des signes graphiques qui contribuent à l'organisation d'un texte écrit en apportant des indications prosodiques, marquant des rapports syntaxiques ou véhiculant des informations sémantiques»<sup>40</sup>, nous enseigne la *Grammaire méthodique du français*. Cette définition, quoiqu'elle montre parfaitement l'importance que revêt la ponctuation dans l'élaboration du discours, exige quelques précisions : le présent chapitre aura donc pour objectif de la préciser et de montrer l'intérêt d'entreprendre l'analyse comparative des signes de ponctuation d'écrits théâtraux et de leurs traductions. Sauf indications contraires, les informations données ci-après valent tant pour le français que pour l'espagnol<sup>41</sup>.

### 2.1. PONCTUATION : LA TOPOGRAPHIE DE L'ÉCRIT

Comme le souligne la *Grammaire méthodique du français*, la ponctuation assume trois fonctions principales : une fonction prosodique (indications partielles concernant les pauses, le rythme et l'intonation de la phrase), une fonction syntaxique (organisation, séparation, jointure des éléments syntaxiques de la phrase) et une fonction sémantique (complément d'information quant au sens de la phrase). Elle comprend une dizaine de signes graphiques « indépendants » : la virgule [,], le point-virgule [;], le deux-points [:], le point [.] , le point d'exclamation [!], le point d'interrogation [?], le point de suspension [...], les guillemets [« »], le tiret [-], les parenthèses [( )] et les crochets [ ]<sup>42</sup>. À cela viennent s'ajouter les signes « liés » (majuscule, italique, trait d'union, etc.), la « ponctuation blanche » (blanc intermot, interligne, de page, etc.) et, plus largement, tous éléments de mise en page utiles à la lecture et à la compréhension.

---

<sup>40</sup> M. Riegel, J.-C. Pellat & R. Rioul, *op. cit.* p. 140.

<sup>41</sup> La vérification de la correspondance entre l'un et l'autre système a été effectuée sur la base des divers écrits théoriques mentionnés en bibliographie et, principalement, pour l'aspect normatif, de la 16ème édition (2016) du *Bon usage* de Maurice Grevisse et André Goose André [1936] pour le français et du *Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española* coordonné par Elena Hernández Gómez (2015) pour l'espagnol.

<sup>42</sup> À titre très personnel, nous déplorons une telle aridité. Que de clarté apporteraient au discours point de doute et point d'ironie (pensons aux travaux universitaires) ! Et comment ne pas voir l'utilité prosodique et non verbale d'un point d'amour, d'un point d'acclamation ou d'une virgule d'exclamation ?



Historiquement, la ponctuation est apparue dès l'Antiquité par nécessité d'indiquer à l'écrit les pauses qu'un orateur devait faire en parlant. En tant que système auxiliaire des écritures alphabétiques, elle se résumait alors à trois signes instruisant la longueur des pauses à marquer à l'oral. Ce n'est qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que son usage a réellement commencé à se développer et à se diversifier<sup>43</sup> : ses fonctions syntaxiques et sémantiques se sont ainsi progressivement mises à concurrencer sa fonction pneumatique.<sup>44</sup> Aujourd'hui, on considère qu'elle *agence, distingue, hiérarchise et modalise* le discours et ses différentes unités<sup>45</sup>.

Si l'on en croit Nina Catach, « la ponctuation [...] aide à la construction, exprime les pauses, les sentiments, l'intonation, et participe au sens, de façon associée et parfois même autonome »<sup>46</sup>. Difficile, donc, de la considérer comme un élément secondaire du discours, bien qu'elle reste la part la plus mobile et la plus subjective du système graphique. La ponctuation ou *topographie*, selon les termes de Jacques Anis et de Rudolf Mahrer à sa suite, constitue un sous-système de « dispositifs spatiaux », propre au discours écrit, qui investit « les rapports positionnels sur deux axes et la manière dont la langue écrite les règle »<sup>47</sup>. Elle se compose d'un ensemble d'unités appelées *topogrammes*, qui « mettent en place – d'où le nom que nous leur donnons – les unités textuelles, fournissent des indications syntagmatiques indispensables »<sup>48</sup>. Les différentes charges que la ponctuation est susceptible d'assumer nous semblent pouvoir se résumer à deux fonctions principales : une *fonction d'organisation du discours* et une *fonction d'instruction prosodique*, toutes deux capables de renseigner le sens du discours. Organisatrice du discours, la ponctuation permet de hiérarchiser, regrouper et

---

<sup>43</sup> Mentionnons notamment l'article « Ponctuation » de l'*Encyclopédie* rédigé par Nicolas Beauzée, qui définit comme suit ce qu'il convient de marquer dans un texte grâce à la ponctuation : « 1 ° Le besoin de respirer ; 2 ° La distribution des sens partiels qui constituent le discours ; 3 ° La différence de degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens partiels dans l'ensemble du discours. » Nicolas Beauzée, cité par Nina Catach, *La ponctuation*, Paris : Presses Universitaires de France (coll. Que sais-je ?), 1994, p. 37.

<sup>44</sup> Pour une histoire très complète de la ponctuation, voir *ibid.*, p. 11-47.

<sup>45</sup> Jacques Dürrenmatt, *La ponctuation en français*, Paris : Ophrys Éditions (coll. L'essentiel français), 2015, p. 23-24.

<sup>46</sup> Nina Catach, *op. cit.*, p. 48.

<sup>47</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 72.

<sup>48</sup> Jacques Anis, *op. cit.*, p. 88.

séparer les unités graphiques d'un texte, de manière à en simplifier la compréhension. Instruction prosodique, elle code les pauses, l'intonation et le rythme du discours oral. L'analyse que nous nous proposons de mener dans ce travail s'intéressera principalement *aux instructions données par la ponctuation en vue de la performance du dialogue théâtral et aux modifications prosodiques que peut provoquer sa traduction*. Précisons donc à présent ce que nous entendons par « fonction d'instruction prosodique » de la ponctuation.

## 2.2. PONCTUATION ET INSTRUCTIONS PROSODIQUES

Il n'existe pas de correspondance systématique entre signes de ponctuation et traits prosodiques<sup>49</sup> et plusieurs intonèmes (signes acoustiques de l'intonation) correspondent fréquemment à un unique topogramme. Dans la phrase *Et vous en vendez ?*, le point d'interrogation ne suffit pas à déterminer si la question effectivement posée est « Est-il possible de vous en acheter ? » ou « À ce prix-là, il y a des gens pour vous en acheter ? ». À l'oral, l'intonation donnée à la phrase permettrait en revanche d'en gommer l'ambiguïté : dans de nombreux cas, la prosodie bénéficie d'un pouvoir de structuration supérieur à celui de la ponctuation<sup>50</sup>.

Bien que la ponctuation ne permette pas de structurer le discours de manière aussi précise que l'intonation, toutes deux constituent des systèmes non verbaux de communication (structurant et organisant le discours) qui coexistent avec le système verbal (les mots du discours) et assument des fonctions similaires :

« chacune, dans son domaine, est porteuse d'indications syntaxiques, thématiques et énonciatives ; quand nous lisons un texte, nous décodons les topogrammes et si nous oralisons, à partir des significations perçues, nous utilisons des marques intonatives correspondantes. »<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Angela Ferrari & Letizia Lala, « Emplois de la virgule en italien contemporain. De la perspective phono-syntaxique à la perspective textuelle », *Langue française*, 2011/4, num. 172, p. 54-55.

<sup>50</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 328.

<sup>51</sup> Jacques Anis, *op. cit.*, p. 154.

À l'oral, l'intonation modalise, hiérarchise, désambiguïse et organise l'énonciation ; à l'écrit, ce rôle incombe à la ponctuation<sup>52</sup>. Ni l'une ni l'autre ne sont entièrement codées et elles offrent par conséquent une relative liberté.

Analysant la relation qu'entretiennent ponctuation et intonation, Rudolf Mahrer remarque que certains topogrammes assument une *fonction intonographique* qui les rend susceptibles de provoquer des « effets prosodiques ». La ponctuation assume de manière « visuo-graphique et arbitraire [...] une fonction primaire d'organisation syntagmatique sur les deux axes de l'espace graphique. Sa sémiotique est inhérente au système de l'écrit ; son expression est visible et son contenu insonore »<sup>53</sup>. Si elle cesse d'assumer ce rôle, elle remplit alors sa fonction intonographique : une virgule qui passerait pour « mal placée » ou manquante (relativement à la logique d'organisation du discours) suggère au lecteur une interprétation prosodique et sollicite une réalisation orale<sup>54</sup>.

Dans la phrase *Et vous en vendez ?* (« Est-il possible de vous en acheter ? » / « À ce prix-là, il y a des gens pour vous en acheter ? »), nous l'avons dit, le point d'interrogation ne suffit pas à clarifier le sens de la phrase ; une sollicitation prosodique (passage par l'oral) permet en revanche au lecteur d'en identifier l'ambiguïté et, dès lors, de choisir quelle intonation et quel sens il souhaite lui donner. De même, dans les phrases *Je me suis promis de finir mon mémoire, et de terminer mes études. Or, j'ai bien du mal !*, aucune des virgules n'est nécessaire à l'organisation du discours puisqu'elles redondent un connecteur et une conjonction<sup>55</sup>. Dans de tels cas, on leur reconnaît univoquement un fonctionnement intonographique : pour deux périodes intonatives (correspondant aux deux phrases graphiques), on compte ainsi quatre segments intonatifs. La mise en relief du segment *et de terminer mes études* par la virgule provoque ici un effet de focalisation qu'un lecteur aura tendance à interpréter comme oral alors que la saillance de *Or*, isolé en début de phrase, provoque de même un effet

---

<sup>52</sup> Nina Catach, *op. cit.*, p. 99. / Antonio Briz, *op. cit.*, p. 46-48.

<sup>53</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 344.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 344-345.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 350-351.

d'oralité en suggérant une interprétation très expressive de la conjonction (*Hélas !*).

La fonction intonographique ou *fonction d'instruction prosodique* de la ponctuation comprend en outre l'ensemble des phénomènes topographiques susceptibles de provoquer des « effets d'écoute »<sup>56</sup> tels que le sur-marquage et le sous-marquage topographiques du discours<sup>57</sup> ou les « points de suspension et autres topogrammes à contenu phonique »<sup>58</sup> ainsi que *tout fait topographique susceptible de renseigner la durée, l'intensité ou la mélodie du dialogue théâtral*. Elle englobe donc non seulement les cas d'infractions ou d'anomalies topographiques, mais également les topogrammes qui, tout en l'organisant, sont interprétés comme instruisant le contour intonatif d'une énonciation orale. Elle nous semble par conséquent particulièrement apte à servir l'analyse de la ponctuation de l'écrit théâtral, pensé en fonction de et pour une énonciation orale et invitant plus que tout autre le lecteur/interprète à considérer ses topogrammes comme des instructions prosodiques.

### 2.3. TOPOGRAPHIE DE L'ÉCRIT THÉÂTRAL

Il suffit de feuilleter une pièce de théâtre pour en reconnaître le genre et interpréter ce qu'on lit comme représentation graphique d'un oral destiné à être joué sur une scène. L'écrit théâtral fait en effet partie des « pratiques discursives [qui] élèvent pour ainsi dire la représentation de productions orales au rang de trait générique définitoire »<sup>59</sup>. Immédiatement identifiable en tant que représentation graphique d'un oral, l'œuvre théâtrale invite ainsi d'emblée le lecteur à s'écouter lire.

Sauf mention d'un sous-titre générique (« Comédie », « Drame en cinq actes », etc.), l'annonce des personnages constitue traditionnellement la première

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 222.

indication du lien qu'entretient l'écrit à la performance<sup>60</sup>. Dans la tradition classique française, elle est placée en pleine page juste après le titre et se présente sous la forme d'une liste précisant le rôle assumé par chacun des personnages de la pièce. Aujourd'hui, si certaines maisons d'édition sacrifient encore à cette convention (Gallimard, L'Avant Scène), d'autres préfèrent s'en éloigner et intégrer l'annonce (sans noms d'acteurs) au texte en la plaçant sur la page de gauche face au début de la pièce (l'Arche, Actes Sud, Les Solitaires intempestifs). D'autres, plus radicalement encore, choisissent d'y renoncer (Albin Michel, Le Seuil), affirmant ainsi l'indépendance d'un écrit où tout fait littérature, noms de personnages et didascalies inclus.

Le théâtre classique espagnol se contente quant à lui de lister les personnages (en deux ou trois colonnes suivant leur nombre), en introduction à la première page de la pièce. Cette disposition a aujourd'hui été abandonnée par les éditions théâtrales hispanophones, qui préfèrent séparer plus distinctement l'annonce en la plaçant sur la page de gauche face au début de la pièce (Espasa Libros, Catedra, Centro Editor de cultura) ou la supprimer totalement (KRK, Artezblai).

La disposition « nom de personnage / réplique », quelle que soit la forme graphique exacte qu'elle adopte, constitue le second lien fort à la performance, indiquant à chaque *tour de parole* que quelqu'un *dit* quelque chose. La mise en page du théâtre classique français indique le nom du personnage en petites capitales aligné au centre de la page, avec ou sans majuscule et ponctué d'un point, puis la réplique avec un retour à la ligne, alignée à gauche ou au centre de la page :

---

<sup>60</sup> Nous nous intéresserons ici uniquement aux aspects internes du livre. Pour ce qui regarde son aspect externe (couverture, quatrième, papier, etc.) nous renvoyons à l'analyse détaillée qu'en propose Pierre Banos dans « La mise en livre du texte de théâtre contemporain : une mise en scène des mots », dans *L'Esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman (dir.), Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, p. 4-8. La pagination indiquée ici est celle de la version digitale de cet article (lien mentionné en bibliographie).



## SCENE II.

TARTUFFE, LAURENT, DORINE.

TARTUFFE *sperceuant Dorine.*

LAURENT, serrez ma Haire, avec ma Discipline,  
 Et priez que toujours le Ciel vous illumine.  
 Si l'on vient pour me voir, je vais aux Prisonniers,  
 Des aumônes que j'ay, partager les deniers.

DORINE.

Que d'affectation, &amp; de foifanterie!

TARTUFFE.

Que voulez-vous ?

DORINE.

Vous diré...

TARTUFFE.

*Il tire un mouchoir de sa poche.*

Ah! mon Dieu, je vous prie,

Avant que de parler, prenez-moy ce mouchoir,

DORINE.

Comment ?

TARTUFFE.

Courez ce Sein, que je ne sçauois voir,  
 Par de pareils objets les ames sont blessées,  
 Et cela fait venir de coupables pensées.

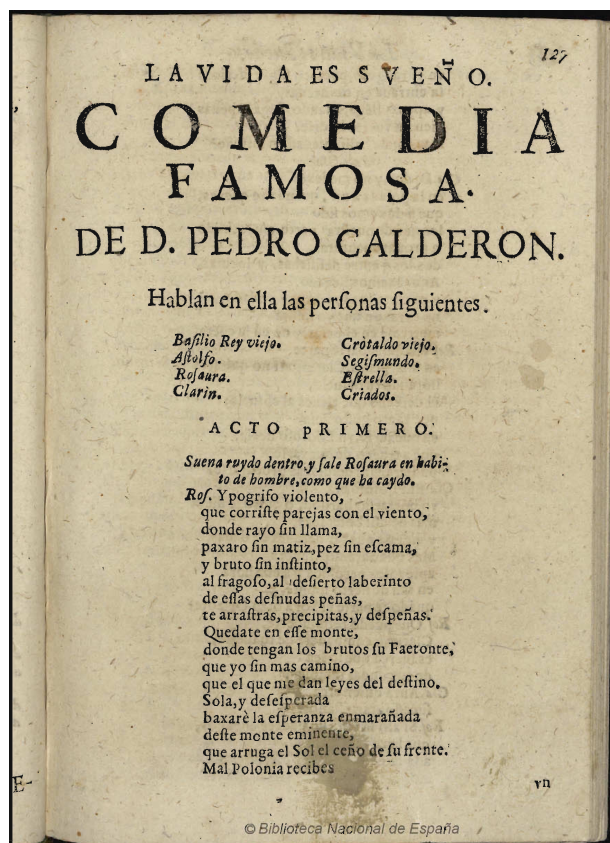
DORINE.

Vous estes donc bien tendre à la tentation;  
 Et la Chair, sur vos sens, fait grande impression?  
 Certes, je ne sçay pas quelle chaleur vous monte;  
 Mais à conuoiter, moy je ne suis point si prompt;

Cette disposition, visuellement très marquée, est aujourd'hui assez rare (quelques exemples chez Les Solitaires intempestifs ou P.O.L.), exception faite des éditions en vers ou en prose de pièces classiques et du théâtre destiné à la jeunesse. Pour le reste, les mises en pages varient en fonction des éditeurs : « nom de personnage – deux-points – réplique » sur une même ligne (Gallimard, revue *Avant Scène Théâtre*) ; « nom de personnage – point – réplique » sur une même ligne également (Actes Sud, Le Seuil) ; « nom de personnage – point – tiret – deux espaces blancs – réplique » (inventé pour Samuel Beckett et conservé depuis par Minuit)... Ces différents choix de mise en page soulignent le lien qu'entretiennent les écrits à leur performance : la séparation d'une réplique par un point ou un point suivi d'un tiret tend notamment à réduire l'écart séparant texte et paratexte et à intégrer tout le lisible comme partie intégrante d'un texte unique<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Pour davantage de précisions sur ces questions de mise en page, se référer à Pierre Banos, *art. cit.*, p. 8-17.

La mise en page du théâtre classique espagnol est beaucoup moins marquée visuellement. Les noms de personnages, parfois légèrement décalés à gauche, sont immédiatement suivis par les répliques, sans autre marque graphique qu'un blanc intermot. Lorsqu'ils dépassent trois ou quatre lettres, ils sont abrégés et ponctués d'un point :



Aujourd'hui, la mise en page « standard »<sup>62</sup> du théâtre hispanophone reste assez proche de la présentation classique, bien qu'elle opte pour une séparation graphique plus marquée : nom de personnage – point – *raya simple* (tiret) – réplique. Les éditeurs prennent cependant volontiers des libertés : certains adoptent une mise en page proche du modèle classique (Espasa Libros), alors que d'autres varient la mise en page selon les pièces (Catedra). Les éditeurs de théâtre contemporain aux formes dramaturgiques plus originales inventent volontiers des

<sup>62</sup> *Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española*, Elena Hernández Gómez (coord.), Barcelone : Penguin Random House Grupo Editorial, 2015, p. 558.

prises en page atypiques afin de mieux servir les textes (Artezblai, La Uña Rota, KKK).

Les didascalies, enfin, sont considérées en espagnol et en français comme la part la « moins orale » de l'écrit théâtral, et par conséquent traditionnellement clairement séparées du dialogue par l'italique (et éventuellement la parenthèse ou le gras). Cette norme, à l'instar des autres conventions théâtrales, est aujourd'hui toutefois plus ou moins respectée et varie selon les éditeurs et les textes qu'ils publient.

Certains signes topographiques de l'écrit théâtral répondent également à des usages conventionnels. Le point de suspension est notamment utilisé dans l'écrit théâtral tant pour coder les pauses et silences du dialogue oral (interruptions, effets d'attente, suggestion, etc.) que pour indiquer la modalité qu'adopte l'émetteur d'un énoncé (hésitation, doute, surprise, etc.).

En espagnol, le couple de signes interrogatifs employé sans signes alphabétiques (¿?) marque conventionnellement le silence surpris ou interrogateur d'un personnage. Le français a tendance à utiliser un point de suspension suivi d'un point d'interrogation, mais cet usage est moins réglé que ne l'est la formule hispanophone.

Mentionnons encore les topogrammes de séparation des noms de personnages de la réplique consécutive (tiret, point, deux-points et leurs combinaisons) qui n'ont pas de correspondants prosodiques, mais suggèrent l'identification du dialogue théâtral à la « retranscription » d'une conversation orale et le caractérisent (plus ou moins selon les topogrammes choisis) en tant que partition écrite d'une performance orale.

Tous les autres signes de ponctuation échappent aux conventions théâtrales, en espagnol comme en français. Ils n'échappent pas cependant aux conventions linguistiques de l'une et l'autre langue, et leur traduction se doit d'opérer leur transposition, non seulement d'une langue à l'autre, mais également d'un système topographique à l'autre.



## 2.4. D'UN SYSTÈME TOPOGRAPHIQUE À L'AUTRE

Parmi les critiques de la rubrique « Théâtre » du *Matricule des Anges* du mois d'avril 2018, nous avons eu la surprise de découvrir un article qui, événement rarissime, donnait la parole à la traductrice Noëlle Renaude. Elle commentait ainsi son souci de faire entendre la langue singulière – entendue ici en termes de style personnel – de l'auteur de la pièce, John Millington Synge :

« Faire entendre la langue de Synge dans la nôtre, c'est ce que j'ai tenté, cherchant à reproduire ces tout petits sons monosyllabiques souvent, onomatopées, cris de bêtes, sifflement de vents, molécules de matière, les pulsant en respectant trous d'air, hiatus, apnées, souffles, allitérations – ***ma ponctuation est exactement la sienne, dérégulant la logique syntaxique française*** –, j'ai réinventé en quelque sorte, pour mon propre compte, sa méthode. »<sup>63</sup>

Ce bref commentaire a retenu notre attention, d'une part parce qu'il montre que les traducteurs n'ignorent pas le rôle que la ponctuation peut jouer dans la création d'effets rythmiques et stylistiques. D'autre part, nous avons été surprise de constater que la traductrice se fait une gloire d'avoir littéralement traduit la pièce de Synge *virgule à virgule*. Et de poursuivre, sans voir où se situe le problème, que, ce faisant, elle dérègle « la logique syntaxique française ». Voulant lui être fidèle, et bien qu'elle postule avoir réinventé la méthode de l'auteur, elle trahit ainsi la pièce originale, ignorant une évidence : la ponctuation du texte original ne déréglaient en rien la logique syntaxique anglaise. La traduction fonctionne en décalage par rapport au système topographique du français alors que l'original fonctionnait en accord avec celui de l'anglais. L'objectif de la traduction, nous l'avons dit, est de produire le même effet (prosodique, pour ce qui nous intéresse) que le texte qu'elle transpose d'un système linguistique (et topographique) dans un autre. « [Les] *effets de sens*, qui résultent de l'emploi particulier d'un signe de ponctuation, supposent, pour être analysés, de se référer au système de signes

---

<sup>63</sup> Noëlle Renaude, dans Laurence Cazaux, « Voir ailleurs », *Matricule des Anges*, num. 192, 2018, p. 12. Nous soulignons.

dans lequel il s'inscrit»<sup>64</sup> : la traduction virgule à virgule de Noëlle Renaude a donc aussi peu de chances d'atteindre son objectif qu'une traduction mot à mot.

Selon Carolina Figueras, la ponctuation peut être envisagée d'un point de vue pragmatique comme un mécanisme dont la fonction consiste à *contrôler l'interprétation du lecteur*. Si l'on adopte ce point de vue et que l'on considère que «[...] cada signo de puntuación constituye una indicación, **colocada intencionalmente**, para que el lector interprete el texto **en el sentido previsto por el escritor**»<sup>65</sup>, il apparaît que toute traduction se doit de prêter attention non seulement à la lettre, mais encore à la ponctuation d'un texte. Il lui faut décoder les signes d'un premier système topographique et le recoder dans un autre, avec les modifications que cette opération implique, afin de provoquer les mêmes effets (syntaxiques, sémantiques et prosodiques).

Bien que les systèmes topographiques du français et de l'espagnol soient relativement similaires, certaines des nuances qu'ils présentent peuvent toutefois avoir une influence sur les instructions prosodiques données par leurs topogrammes. Prenons quelques exemples.

Les points d'interrogation et d'exclamation marquent les modalités correspondantes, en espagnol comme en français. Toutefois, les points d'interrogation et d'exclamation ouvrants de l'espagnol (« ¿ » / « ¡ »), précédant les signes fermants correspondants (« ? » / « ! »), assument une fonction d'annonce qu'ignorent les topogrammes du français (uniquement fermants). Les topogrammes ouvrants ne se placent en outre pas nécessairement en début de phrase en espagnol, ce qui les rend susceptibles de préciser la portée de la modalité : «[...] los signos de apertura (« ¿ ¡ ») se han de colocar **justo donde empieza la pregunta o la exclamación**, aunque no corresponda con el inicio del

---

<sup>64</sup> Myriam Ponge, « Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction (français-espagnol) », *La Linguistique*, vol. 47, 2011/2, p. 133.

<sup>65</sup> «[...] chaque signe de ponctuation sert d'indication – **insérée intentionnellement** – permettant au lecteur d'interpréter le texte **dans le sens prévu par l'auteur**. » Carolina Figueras Solanilla, *Pragmática de la puntuación*, Barcelone : Ediciones Octaedro, 2001, p. 11. Nous soulignons.

enunciado [...]»<sup>66</sup>. Bien que d'autres topogrammes (deux-points, point virgule, virgule) permettent en français de limiter la portion de discours sur laquelle porte une interrogation ou une exclamation, leur emploi est loin d'être systématique et n'a pas la clarté graphique des topogrammes ouvrants de l'espagnol.

La virgule, principal signe d'organisation du discours, est à la fois le plus fréquent, le plus subtil et le plus ambigu des topogrammes du français et de l'espagnol. Souvent facultative d'un point de vue syntaxique, sa présence ou son absence influe dans de nombreux cas sur le sens du discours<sup>67</sup>. Ses principaux usages normés sont similaires en espagnol et en français<sup>68</sup>, et elle est considérée dans les deux langues comme le topogramme le plus à même de créer des effets sémantiques et prosodiques, notamment lorsqu'elle redonne un connecteur et une conjonction, marque l'ajout d'une apposition, sépare une dislocation ou différencie deux relatives. Remarquons toutefois que l'espagnol préfère l'intégration et la coordination, alors que le français montre une tendance à la juxtaposition, à l'antéposition et à l'incise, ce qui laisse supposer qu'il recourt à la virgule plus fréquemment que l'espagnol<sup>69</sup>.

Le choix d'un topogramme, conscient ou inconscient, impose au lecteur une analyse textuelle excluant certaines possibilités : *enlever une virgule, c'est déjà interpréter un texte*. En cela, la traduction théâtrale est sans doute déjà une forme de *mise en scène intérieure*, ainsi que le défendent nombre de traducteurs :

« [...] tout choix du traducteur, **même la moindre virgule**, imposé par le passage d'une langue-culture à une autre langue-culture, n'a-t-il pas nécessairement une retombée sur la respiration, sur l'intonation, sur le geste que l'acteur va produire sur la scène en émettant une phrase, fermant du même coup les "possibles" d'une mise en scène à venir ? »<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> « [...] les signes ouvrants (« ¿i ») doivent être placés **à l'endroit exact où commence la question ou l'exclamation**, même s'il ne coïncide pas avec le début de l'énoncé [...] » *Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española*, op. cit., p. 371. Nous soulignons.

<sup>67</sup> Angela Ferrari & Letizia Lala, art. cit., p. 56-58.

<sup>68</sup> *Le bon usage*, op. cit., p. 135-141. / *Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española*, op. cit., p. 144-148.

<sup>69</sup> Myriam Ponge, art. cit., p. 132.

<sup>70</sup> Françoise Decroisette, art. cit., p. 22.

Si elle semble évidente à Françoise Decroisette, l'influence prosodique des modifications topographiques opérées par la traduction nous semble mériter d'être questionnée plus avant. Nous allons donc maintenant nous lancer dans l'analyse comparative, après avoir brièvement présenté les textes sur lesquels elle portera et la méthodologie sur laquelle elle s'appuiera.

### 3. TEXTES ET MÉTHODOLOGIE

La volonté d'étudier des œuvres contemporaines a principalement présidé au choix des quatre textes sur lesquels portera notre analyse. Si après une longue réflexion et de nombreuses lectures notre préférence s'est finalement portée sur *La paz perpetua* de Juan Mayorga et *Daisy* de Rodrigo García, c'est d'abord par goût, mais ensuite aussi parce que ces deux pièces ressortissent de tendances dramaturgiques très différentes, ce dont leur topographie témoigne. Même si nous n'insisterons pas sur leurs caractéristiques dramaturgiques, il nous semble qu'une brève présentation de l'une et l'autre pièce ne pourra que profiter à l'enquête. Cette introduction s'intéressera principalement aux pièces elles-mêmes et aux contextes dramaturgiques dans lesquels elles s'inscrivent. Il ne nous restera plus enfin qu'à présenter la méthodologie adoptée pour pouvoir nous lancer dans l'analyse.

#### 3.1. *LA PAZ PERPETUA, DAISY* : THÈSE ET PLATEAU

Pour Juan Mayorga, tout théâtre est politique. C'est un art performatif qui transmet une expérience : il doit créer une tension, questionner le spectateur et le pousser à s'impliquer philosophiquement dans la représentation. Le théâtre est donc un engagement, jamais uniquement un divertissement ; sa parole doit être libératrice et combative :

« En vez de adhesión, [el teatro] debe buscar conversación. No tiene que dar respuestas. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la fragilidad de cualquier respuesta. Antes que proclamando la libertad, el teatro la defiende ejerciéndola. ¿Puede el teatro transformar el mundo? Hay que hacerlo como si pudiera. »<sup>71</sup>

Le théâtre de Juan Mayorga *s'ancre dans le texte*, premier et essentiel, dont la scène est *une virtualité*, mais pas une condition : « Construir un espectáculo es escribir en el espacio y el tiempo : componer un conjunto de signos que el

---

<sup>71</sup> « [Le théâtre] ne doit pas chercher l'adhésion mais la conversation. Il n'a pas à donner de réponses. Sa mission est de montrer la complexité du questionnement et la fragilité de toute réponse. Le théâtre défend la liberté en l'exerçant plutôt qu'il ne la proclame. Le théâtre peut-il changer le monde ? Il faut le faire comme s'il le pouvait. » Juan Mayorga, *Razón del teatro*, dans *Elipses. Ensayos 1990-2016*, Segovia : Ediciones la Uña Rota, 2016, p. 95.

espectador ha de leer.»<sup>72</sup> Cette conception du théâtre (et de l'art en général) rattache la dramaturgie de Juan Mayorga au théâtre « à thèse », qui considère qu'un écrit théâtral doit avant tout transmettre une pensée, à un lecteur autant qu'à un spectateur.

*La paz perpetua* [2009] (*La Paix perpétuelle*, traduction de Yves Lebeau [2010]), du nom d'un essai d'Emmanuel Kant [1795], est une pièce philosophique qui interroge les méthodes de répression du terrorisme à travers les yeux de quatre chiens et d'un humain. Trois chiens, Odin, Emmanuel et John-John s'affrontent au cours d'une série d'épreuves dans l'espoir d'être l' élu qui rejoindra l'unité antiterroriste d'élite K7 (K10 en français). Après s'être soumis à toutes les épreuves imposées par Cassius, ancien héros canin de la lutte antiterroriste, Odin, John-John et Emmanuel se trouvent à égalité. Lors d'une épreuve décisive obligeant les candidats à effectuer un choix d'ordre moral, Emmanuel s'interpose – au nom de la présomption d'innocence – entre un homme soupçonné de terrorisme et ses deux acolytes, qui le massacrent alors sans états d'âme. Malgré le sérieux de son propos et son fatalisme, cette pièce « à thèse » n'en oublie pas d'amuser son lecteur/spectateur : la personnification de chiens pas tous aussi malins les uns que les autres assure en effet une bonne dose d'humour au dialogue.

Le théâtre de Rodrigo García se situe dans une tendance dramaturgique tout à fait opposée à celle embrassée par Juan Mayorga : le « théâtre de plateau ». Cette tendance implique un rapport étroit entre discours et interprète, écriture et performance : c'est la proximité du plateau qui fait vivre l'écrit théâtral. Le texte doit *sortir du livre pour obéir aux formes et à l'ordre de la scène*<sup>73</sup>.

Les pièces de Rodrigo García tendent à la déconstruction et ressemblent à des juxtapositions d'éléments que rien ne semble lier : fragments de récit, réflexions morales, recettes de cuisine, diatribes contre la société de consommation, etc.

---

<sup>72</sup> « Élaborer un spectacle, c'est écrire dans l'espace et dans le temps : composer un ensemble de signes que le spectateur devra lire. » *Ibid.*, p. 99.

<sup>73</sup> Bruno Tackels, *Rodrigo García. Écrivains de plateau*, Besançon : Les Solitaires intempestifs (coll. « Du désavantage du vent »), 2007.

Provocant et subversif, le dramaturge cherche à mettre le public mal à l'aise en le confrontant à ses propres peurs et fantasmes. Ses mises en scène insolentes ont souvent provoqué d'importantes polémiques : il a notamment été accusé de faire preuve de violence gratuite, de gaspiller de la nourriture (pour *Golgota Picnic* [2011], la scène était couverte de hamburgers éventrés) et de mettre des animaux à mort sur le plateau (les homards d'*Accidens* [2015] mis à part, ce n'est en réalité jamais arrivé).

*Daisy* est une suite de fragments monologués introduits par des titres faisant office d'annonces : « Les cafards participent aux tâches domestiques. Sa chère et tendre trouvait que le corps, c'était de la merde. Le ski nautique comme humiliation en public. L'homme cactus va à la plage », « L'interprétation freudienne des rêves et les tripes à la milanaise. Les empiristes affirment que tous les habitants du canton de Fribourg rêvent la nuit de sucer une bite », etc. Ces fragments sont adressés à une petite chienne nommée Daisy (ainsi que l'explique la « Nota del autor »), spectatrice et interlocutrice fictive de la verve acerbe du personnage monologuant – qui ne s'adresse directement à elle qu'en une seule occasion (143/63)<sup>74</sup>. Elle seule assure un lien ténu entre armée de cafards, danseurs de disco junkies, habitants du canton de Fribourg, Martina Navratilova, clown en deuil ou sage coiffé d'une casquette imitation Adidas. Chez Rodrigo García, le sérieux est toujours débordé par la dérision, et *Daisy* ne fait pas exception : entre joies du ski nautique et influence de la fondue savoyarde sur les rêves, le cynisme tourne souvent au burlesque.

Alors que la publication de *La paz perpetua* a précédé sa mise en scène, *Daisy* a d'abord été jouée [2009], avant d'être traduite par Christilla Vasserot [2014] et enfin publiée en espagnol dans un recueil de pièces intitulé *Barullo* [2015]. La partition graphique de cette pièce a donc été établie sur la base d'une performance effective et porte les marques de la liberté laissée à ses interprètes. Ce rapport

---

<sup>74</sup> Les numéros de pages indiqués entre parenthèses consécutivement aux exemples choisis pour illustrer notre propos correspondent à la pagination des ouvrages publiés indiqués en bibliographie. Le premier numéro indiqué correspond à la pagination de la version hispanophone, le second, à celle de la traduction.

différent à la performance laisse présumer d'un usage distinct des instructions prosodiques qu'elle comporte par rapport à celles données par une partition « de précision » telle que celle de *La paz perpetua*.

### 3.2. MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE

La traduction a pour visée de devenir à la fois double du texte original et œuvre à part entière. En ce sens, elle devient *un nouvel original*, dans une autre langue, qui peut et doit être envisagé pour lui-même, dans sa cohérence interne et dans le rapport qu'il entretient avec *son propre système linguistique*. En tant qu'œuvre, il obéit à un système et à une logique internes et ne nécessite pas, pour être reçu, de compléments (sinon, personne ne lirait de traductions).

Quels que soient les contextes d'écriture, de traduction ou de performance, c'est à travers l'écrit *publié* qu'une pièce atteint un public, sans intermédiaire dans le cas d'une lecture, à travers ses interprètes lors d'une mise en scène. C'est donc dans une comparaison *texte à texte* (sur la base des textes publiés, en espagnol et en français) que notre analyse pourra évaluer en termes « d'effets » les différences prosodiques observables entre partitions hispanophones et francophones. Il s'agira de déterminer si les instructions prosodiques données par la ponctuation d'une traduction théâtrale, envisagée par rapport au système et aux normes linguistiques et discursifs auxquels elle obéit, correspondent à celles données par l'écrit théâtral original, envisagé par rapport à son système linguistique propre.

Notre objet étant linguistique avant d'être traductologique, nous nous abstenons donc de toute évaluation qualitative du processus de traduction lui-même<sup>75</sup>. Nous ignorerons par ailleurs tout enregistrement potentiel d'une performance effective et n'envisagerons que les instructions prosodiques potentielles données par la ponctuation de nos quatre partitions graphiques.

---

<sup>75</sup> Pour plus de précisions concernant la critique des traductions, se référer à la fort stimulante réflexion menée par Antoine Berman concernant la conception et la méthodologie d'une critique « productive » de la traduction, *op. cit.* p. 35-95.



En raison de l'hétérogénéité des instructions prosodiques que leurs signes de ponctuation codent à l'écrit, nous analyserons séparément chacune des deux pièces. Nous étudierons tout d'abord *La paz perpetua* et sa traduction, à la structure dialoguée « classique », avant de nous pencher sur les particularités topographiques de *Daisy*. Pour chaque pièce, nous commencerons par une brève analyse quantitative avant d'aborder l'analyse qualitative de phénomènes topographiques spécifiques.

L'analyse de *La paz perpetua* s'intéressera plus particulièrement aux potentiels effets d'oralité instruits par l'agencement typographique, les topogrammes conclusifs de modalité et les virgules de dislocation de ses deux versions. Nous chercherons à déterminer dans quelle mesure ces trois aspects de l'écrit renseignent la prosodie et si les instructions données par la partition seconde (traduite) sont analogues à celles données par la partition originale.

L'étude de *Daisy* approfondira plus spécifiquement l'analyse de la ponctuation blanche, des topogrammes conclusifs (et de leur absence) et des topogrammes d'insertion parenthétique (virgules, tirets, parenthèses), ainsi que les potentielles instructions prosodiques qu'ils codent dans l'original et dans la traduction. Encore une fois, nous chercherons à savoir si les deux versions renseignent la performance de manière similaire.

Enfin, la ponctuation, outre sa fonction d'instruction prosodique, assume un rôle dans la *représentation graphique de la communication non verbale* (mimiques, gestuelle, interaction discursive). Bien que les didascalies soient généralement omises lors de la performance, elles édifient en amont sa scénographie ainsi que les déplacements, gestes et mimiques des interprètes<sup>76</sup>. La

---

<sup>76</sup> « Cuando la escritura con su puntuación nos evoca esas imágenes acústicas y visuales que nos hacen revivir al personaje se está llevando a cabo un proceso múltiple de percepción, imaginación y recreación cuyo análisis atañe [...] al campo de la comunicación no verbal, identificando no sólo cada uno de los códigos extraverbales básicos sino cuantos elementos no verbales concurren con la lectura en un medio ambiente dado. » « Lorsque l'écriture, à travers à sa ponctuation, nous suggère ces images acoustiques et visuelles qui nous rendent le personnage vivant, se met en œuvre un processus multiple de perception, d'imagination et de création dont l'analyse touche [...] au champ de la communication non verbale, en identifiant non seulement chacun des codes

ponctuation de la première didascalie de *La Paz perpetua* et de sa traduction dictée par exemple à un potentiel interprète d’Odin la gestuelle à adopter :

*Examina el lugar. Comprueba que las puertas están cerradas. (29)*

*Il examine le lieu. Vérifie que les portes sont fermées. (7)*

Odin ne vérifie pas ici que les portes sont fermées *tout en examinant* le lieu (ce qui serait l’effet d’un deux-points ou d’une virgule) ; il *examine d’abord* le lieu, puis, *ensuite*, vérifie que les portes sont fermées. En ne traduisant pas le pronom, la version francophone instaure une relation textuelle forte entre les deux phrases graphiques et insère une irrégularité absente en espagnol (ellipse du sujet), qui empêche de reconnaître la seconde phrase comme une spécification de la première : comme la version hispanophone, elle présente donc deux actions consécutives ayant un même agent.

Dans le dialogue, une instruction prosodique implique souvent un geste ou une mimique. Pensons par exemple aux «topogrammes détournés» – points d’interrogation, d’exclamation ou de suspension employés «sans graphèmes alphabétiques»<sup>77</sup> – qui expriment par ellipse l’attitude modale d’un personnage (perplexité, surprise, indignation, doute, etc.). Ces topogrammes isolés («¿?» / «...?», «¡¡¡!!!» / «!!!», «...?» / «?!», etc.) n’ont pas de correspondants phoniques autres que le silence ; ils dictent en revanche l’attitude (gestes et mimiques) adoptée par un personnage durant ce silence.

Notre analyse qualitative se limitera à l’étude des instructions prosodiques données par le dialogue ; nous n’analyserons donc que les cas où un signe de ponctuation renseigne à la fois la prosodie et la communication non verbale. En vertu de leur capacité à préciser les gestes et mimiques du dialogue, nous incluons toutefois les signes de ponctuation des didascalies dans l’analyse quantitative qui ouvrira notre étude de *La paz perpetua*. De même, nous incluons dans l’analyse quantitative de *Daisy* les signes de ponctuation de la «Nota del

---

extraverbaux élémentaires mais encore l’ensemble des éléments non verbaux qui concourent à la lecture dans un environnement donné. » Fernando Poyatos, *La comunicación no verbal III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*, Madrid : Istmo, 1994, p. 170.

<sup>77</sup> Jacques Anis, *op. cit.* p. 143.

autor » et des titres de fragments, qui nous semblent devoir faire partie intégrante de la performance.

#### 4. LA PAZ PERPETUA ET SA TRADUCTION

Avant de nous intéresser plus spécifiquement à sa ponctuation, soulignons brièvement que la traduction de *La paz perpetua* se révèle tout à fait représentative de la différence de variation diamésique entre l'espagnol et le français. La particule de double négation *ne y* est presque systématiquement omise, le pronom personnel sujet de deuxième personne du singulier *tu* fréquemment élide, le *on* souvent préféré au *nous* et le présentatif *c'est* fort représenté. La version française pousse parfois loin la stylisation orale d'une portion de discours tout à fait standard en espagnol :

JOHN-JOHN ¿Y? ¿Quién ha ganado? ¿Cuánto más tendremos que esperar?  
Me prepararon para la acción, no para estar esperando. No me prepararon para esto, me prepararon para... (82)

JOHN-JOHN. - Alors? Qui c'est qu'a gagné? Va falloir attendre encore longtemps? Je suis fait pour l'action, moi, pas pour attendre. Je suis pas fait pour ça, je suis fait... (55)

Mais revenons à nos topogrammes, puisque c'est à leur analyse que ce travail entend maintenant accorder toute son attention.

##### 4.1. RELEVÉ QUANTITATIF

Quelques précisions :

- a) La formule « point-espace-tiret » introduisant les répliques en français n'est pas prise en compte dans le relevé ci-dessous : nous la considérons en effet comme purement conventionnelle et sans correspondance phonique. La version espagnole adoptant une autre mise en page, nous aurons toutefois l'occasion d'y revenir.
- b) Les associations de signes du type « ... ? », « !! », ou « ?! » sont regroupées sous le terme de *constructions topographiques* et les topogrammes qui les composent ont été isolés du compte des occurrences où ils apparaissent seuls.
- c) Les parenthèses ouvrante/fermante sont comptabilisées comme un seul signe ; chaque occurrence de tiret est à l'inverse considérée séparément de son éventuel redoublement (non systématique).

	<i>La paz perpetua</i>	<i>La paix perpétuelle</i>
Points	1009	979
Points d'interrogation	249	258
Points d'exclamation	19	45
Points de suspension	48	52
Deux-points	47	53
Points-virgules	15	11
Virgules	614	809
Tirets demi-cadratin	4	14
Parenthèses	27	51
Points d'exclamation / d'interrogation	-	5
Points d'interrogation / d'exclamation	-	1
Points d'interrogation ouvrants/fermants	7 1 suivi d'un point de suspension	-
Points de suspension / d'interrogation	2	7
Points d'interrogation / de suspension	3	1
Deux points d'affilée	-	1
Total	2044	2679

Le relevé quantitatif montre une augmentation globale importante des signes de ponctuation : pour 2044 topogrammes en espagnol, on en compte 2679 en français (131 %, 635 topogrammes supplémentaires).

Toutes les parenthèses comptabilisées isolent des didascalies, en espagnol comme en français. Leur augmentation dans la traduction s'explique par une tendance à inclure les didascalies dans les répliques, là où l'espagnol les isole du dialogue par un retour à la ligne :

JOHN-JOHN Cinco coma cuarenta y ocho.

JOHN-JOHN abre los ojos. No sabe dónde está, quiénes son los otros.

JOHN-JOHN Cinco segundos cuarenta y ocho centésimas. Con el viento en contra.

En sus auriculares escucha algo que no oímos. Marca su territorio.

JOHN-JOHN ¿En serio necesitaste siete y medio? ¿Te hicieron correr con una pata atada al lomo?

La música cesa. Los tres esperan que pase algo. No pasa nada.

JOHN-JOHN Mira dónde pones la cola. ¿No ves las marcas?

(31-32)

JOHN-JOHN. - Cinq quarante-huit ! (*John-John ouvre les yeux. Il ne sait pas où il est, qui sont les autres.*) Cinq secondes quarante-huit centièmes ! Avec vent de face. (*Ce qu'il entend dans ses écouteurs ne nous parvient pas. Il marque son territoire.*) T'as mis sept trente, je le crois pas ? Ils t'ont fait courir une patte attachée dans le dos ? (*La musique s'arrête. Les trois attendent quelque chose. Rien ne se produit.*) Fais gaffe à ta queue. Les marques, là, t'as pas vu ! ?

(9)

Si l'on retranche du décompte total des topogrammes supplémentaires de la version francophone ces 24 parenthèses additionnelles ainsi que les 9 signes de ponctuation que compte en français l'annonce des personnages (omise en espagnol), restent encore 602 topogrammes surnuméraires, dont 191 virgules.

Cette augmentation massive de virgules dans la traduction semble confirmer la tendance du français à juxtaposer les éléments syntaxiques autonomes là où l'espagnol préfère les intégrer ou les coordonner. Prenons par exemple :

ENMANUEL Ya os he dicho : nos observan. Seguro que hay micrófonos por todas partes. (*Señalando a un espectador.*) ¿No es eso una cámara ? (38)

EMMANUEL. - Je vous le disais, on nous observe. C'est truffé de micros, c'est clair. (*Montrant un spectateur.*) Ce n'est pas une caméra, ça ? (15)

Le français présente ici trois virgules en trois phrases. La première remplace un deux-points, atténuant d'une part le marquage du lien logique entre les constituants de la phrase et modifiant d'autre part la prosodie de l'énoncé : alors que l'espagnol instruit deux séquences intonatives distinctes, le français n'en code qu'une seule, marquée d'une (brève) pause. La deuxième sépare en français deux segments introduits parallèlement par le présentatif *c'est*, qui permet de remplacer la tournure, fréquente dans le langage « colloquial » espagnol, *seguro que* (« sûr que ») élidant le verbe *être* conjugué à la première personne. Si l'on peut considérer que l'effet d'oralité produit en espagnol est maintenu (voire accentué) en français, le parallélisme de la structure à présentatif (*C'est..., c'est...*), qui exige la séparation par un topogramme, instruit une proéminence intonative marquée d'une pause (accentuation de la syllabe finale de la première séquence) codée ici par la virgule. Dans le cas de la troisième, le français réorganise les constituants de la phrase et disloque le pronom démonstratif *ça* en fin de phrase, le séparant de celle-ci, par une virgule à l'écrit, une pause à l'oral. La virgule,

dans cet exemple comme dans le précédent, n'assume certes pas seule les instructions prosodiques données par la phrase : elle confirme cependant celles déjà interprétables à partir de la structure syntaxique.

À l'inverse des virgules, les points sont moins fréquents (-30) dans la traduction que dans l'original. Le nombre de phrases, au sens graphique du terme, ne diminue que très faiblement (-5), ce qui exclut l'hypothèse d'un remplacement massif de points par des virgules. Si l'on considère attentivement le relevé, on observe que la version française compte 9 points d'interrogation, 26 points d'exclamation (!) et 4 points de suspension supplémentaires. Elle est donc plus fortement modalisée que l'original, et même si l'on exclut les points de suspension, qui ne concluent une phrase graphique que s'ils sont suivis d'une majuscule, les 35 topogrammes conclusifs avec modalité supplémentaires en français risquent fort de provoquer des modifications d'instructions prosodiques. Nous y reviendrons.

Quant aux deux-points et aux points-virgules, ils sont moins sujets à variation (-4 /+ 6) ; on pourrait donc supposer que la traduction les reproduit en grande partie à l'identique. Un coup d'œil sur le texte nous montre cependant que dans les faits, elle les remplace par des topogrammes plus (des points) ou moins (des virgules) forts ou en utilise pour remplacer des topogrammes plus (des points) ou moins (des virgules) forts. Nous ne ferons pas le détail ici de ces modifications et nous abstiendrons, pour l'heure, d'aborder la difficile quoique sans doute passionnante question des différences d'instructions prosodiques distinguant virgules, points-virgules et deux-points.

Pour ce qui regarde les constructions topographiques, nous constatons qu'elles composent l'ensemble des topogrammes autonomes en français. L'interrogation muette signifiée en espagnol par le couple de signes interrogatifs « ¿? » est codée dans la majorité des cas en français par la construction topographique « ...? ». Ainsi que nous le montrerons ci-après, les constructions topographiques apparaissant en fin de phrases (en espagnol comme en français) sont davantage

sujettes à variation. Nous verrons en effet qu'une construction topographique n'en remplace pas nécessairement une autre :

JOHN-JOHN Te crees muy listo ¿no? (37)

JOHN-JOHN. - Tu te crois futé, c'est ça ?! (14)

Ne souhaitant pas surinterpréter les données construites par le relevé quantitatif, nous arrêterons ici cette première analyse. Les observations que nous venons de faire doivent en outre être envisagées avec précaution, l'augmentation du nombre de mots dans la traduction invitant à les relativiser. Même si le taux d'augmentation des topogrammes reste plus élevé que celui des mots (131 % contre 117 %), les 1714 mots supplémentaires de la partition francophone expliquent en partie l'accroissement du nombre de signes de ponctuation. Une analyse qualitative plus détaillée s'impose donc si l'on souhaite rendre compte des modifications d'instructions prosodiques significatives que code la ponctuation des deux textes.

#### 4.2. AGENCEMENT TYPOGRAPHIQUE

Nous l'avons dit, le genre théâtral présente dans la majorité des cas un agencement typographique conventionnel, qui n'est pas sans importance quant à l'effet d'oralité global provoqué par une pièce. Le schéma « nom de personnage aligné au centre et réplique à la ligne / didascalies entre parenthèses et en italique, clairement séparées du dialogue » permet idéalement au lecteur d'interpréter immédiatement l'écrit théâtral en tant que représentation graphique d'un oral ; dès qu'on bouscule cette mise en page, on risque de (on cherche à ?) perturber cette interprétation.

À cet égard, la mise en page de la version hispanophone de *La paz perpetua* est, sur le plan de sa visibilité, nettement moins destinée à une performance que sa traduction. Voyons les premières pages, de la version originale d'abord (29-30) et de sa traduction ensuite (7-8).



<p>Cualquier lugar cerrado con dos puertas.</p> <p>ODÍN, ENMANUEL y JOHN-JOHN duermen. JOHN-JOHN lleva puestos unos auriculares.</p> <p>ODÍN despierta con malestar. No sabe dónde está, quiénes son los otros. Guiado por su olfato, busca agua, la encuentra, la huele, bebe. Observa a los otros, que todavía duermen. Examina el lugar. Comprueba que las puertas están cerradas.</p> <p>ENMANUEL despierta. No sabe dónde está, quiénes son los otros.</p> <p>ENMANUEL ¿Puedes ayudarme, amigo? Estoy enfermo.</p> <p>ODÍN Ni yo soy tu amigo ni tú estás enfermo.</p> <p>ENMANUEL Alguien me dio de beber y luego... No recuerdo nada de luego.</p>	<p>ODÍN Echa un trago, te sentará bien. Es buena. El mareo, el amargor en la boca, el frío en la barriga, enseguida se te pasarán. No estás enfermo. Nos drogaron. Es lógico.</p> <p>ENMANUEL ¿Qué es lógico? ¿Que nos droguen?</p> <p>ODÍN No quieren que sepas dónde estás. Es lógico.</p> <p>ENMANUEL bebe agua. Empieza a sentirse mejor.</p> <p>ENMANUEL Mi nombre es Enmanuel.</p> <p>Ofrece su mano a ODÍN, que la ignora.</p> <p>ODÍN No recuerdo haberte visto en el estadio, Enmanuel.</p> <p>ENMANUEL Éramos más de cien.</p> <p>ODÍN A la bella durmiente sí la recuerdo. Estaba en el grupo c. ¿Y tú?</p> <p>ENMANUEL En el f.</p> <p>ODÍN ¿En el f? ¿Estás seguro? No recuerdo ningún pastor alemán en el f.</p> <p>ENMANUEL No te fijarías bien.</p> <p>ODÍN ¿Qué tiempo hiciste en la carrera de obstáculos?</p>
---	--

Comme on peut le voir, bien que *La paz perpetua* corresponde structurellement au modèle théâtral standard – développement d’une intrigue au travers d’un dialogue entre plusieurs personnages dont les réactions (psychologiques et gestuelles) sont renseignées par des didascalies –, son agencement typographique s’éloigne de la mise en page conventionnelle du théâtre hispanophone actuel (nom de personnage – point – tiret – réplique).

Les noms de personnages ne se distinguent du dialogue que par l’usage des petites capitales (+ double espace) et un corps de texte légèrement plus petit (9 cm contre 9,5 cm). Le retrait de 0,5 cm à gauche aux premières lignes des répliques délimite les plus longues d’entre elles, mais reste inefficace dans les suites de répliques plus courtes et les cas où le dialogue est suivi de didascalies. L’interligne séparant les répliques est le même que leur interligne interne, ce qui complique leur interprétation en tant que tours de parole alternés et leur confère un aspect plus compact que celui attendu aujourd’hui dans un écrit théâtral.

L’isolement graphique des didascalies, exception faite des cas où elles interviennent à la suite d’un nom de personnage ou en cours de réplique (auquel cas elles sont placées entre parenthèses et en italique), reste de même très léger. Présentées en minuscules, sans italique ni parenthèses, elles ne se distinguent en

effet du dialogue que par un interligne double, un corps de texte très légèrement plus petit (9 cm contre 9,5 cm pour les répliques) et un retrait de 0,5 cm à gauche. Ce retrait, similaire à celui des répliques, constitue davantage un facteur de confusion avec celles-ci qu'un support de différenciation.

L'absence de séparation claire entre les noms de personnages et les répliques et entre les répliques elles-mêmes rappelle la mise en page du théâtre classique espagnol ; le manque d'isolement des didascalies par l'italique et l'usage des petites capitales excluent cependant l'hypothèse d'un retour direct à la présentation classique de l'écrit théâtral. Les particularités de la mise en page de *La paz perpetua* nous semblent en revanche témoigner d'une volonté d'élaborer, indépendamment de la performance, un « texte dramatique total dans lequel tout fait littérature, tout fait sens ; un texte dramatique composé à la fois de la pièce, mais également du paratexte à savoir les bornes, la liste de personnages/émetteurs, les didascalies. »<sup>78</sup> L'omission de l'annonce des personnages, première marque d'identification générique, participe également de la mise à distance de la scène. On ne découvre qui sont les personnages qu'au fur et à mesure que l'on progresse dans une partition qui prime sur la performance, bien qu'elle en conserve la virtualité. D'une certaine manière, l'agencement typographique plus « littéraire » que théâtral de la *La paz perpetua* instruit la prosodie à l'échelle du texte en invitant la performance à être *lecture avant d'être interprétation*.

La mise en page de la version traduite quant à elle revient à une présentation plus théâtrale :

---

<sup>78</sup> Pierre Banos, *op. cit.*, p. 10.

<p><i>N'importe quel lieu, fermé de deux portes.</i></p> <p><i>Odin, Emmanuel et John-John sont endormis. John-John a des écouteurs sur les oreilles.</i></p> <p><i>Odin se réveille, mal dans sa peau. Il ne sait pas où il est, qui sont les autres. Guidé par son flair, il cherche de l'eau, en trouve, la sent, la boit. Il observe les autres, toujours endormis. Il examine le lieu. Vérifie que les portes sont fermées.</i></p> <p><i>Emmanuel se réveille. Il ne sait pas où il est, qui sont les autres.</i></p> <p>EMMANUEL. – Ami, tu peux m'aider ? Je suis malade.</p> <p>ODIN. – Un, je suis pas ton ami ; deux, t'es pas malade.</p> <p>EMMANUEL. – On m'a fait boire et puis... Après, je ne me souviens de rien.</p> <p>ODIN. – Bois un coup, ça te fera du bien. Elle est bonne. Le mal au cœur, le sale goût dans la bouche, le froid au ventre, ça va te passer d'un coup. T'es pas malade. On nous a drogués. C'est logique.</p>	<p>EMMANUEL. – Qu'est-ce qui est logique ? Qu'on nous drogue ?</p> <p>ODIN. – Ils veulent pas que tu saches où tu es. C'est logique.</p> <p><i>Emmanuel boit de l'eau, il se sent tout de suite mieux.</i></p> <p>EMMANUEL. – Moi, c'est Emmanuel.</p> <p><i>Il tend la main, Odin l'ignore.</i></p> <p>ODIN. – Je me rappelle pas t'avoir vu au stade, Emmanuel.</p> <p>EMMANUEL. – On était plus de cent.</p> <p>ODIN. – De la belle endormie, oui, je me souviens ! Elle était dans le groupe C. Et toi ?</p> <p>EMMANUEL. – Dans le F.</p> <p>ODIN. – Dans le F ? T'es sûr ? Je vois pas de berger allemand dans le groupe F.</p> <p>EMMANUEL. – T'as pas dû bien regarder.</p> <p>ODIN. – T'as fait quel temps à la course d'obstacles ? <i>(Musique. Emmanuel et Odin attendent quelque chose. Rien ne se produit.)</i> J'ai fait sept trente. T'as fait combien, toi ?</p>
---	---

Comme on le constate aisément, la mise en page du texte en français répond visuellement plus clairement aux conventions théâtrales francophones actuelles. Les noms de personnage sont composés de petites capitales (corps de texte 9) et séparés par un point suivi d'un tiret et d'un espace, ce qui les distingue très lisiblement des répliques (en minuscules et corps de texte 9,5 cm) qu'ils introduisent. Les répliques sont en outre clairement séparées les unes des autres par un interligne double, rendant le dialogue bien moins compact qu'en espagnol.

De même, les didascalies sont graphiquement isolées du dialogue par un interligne double et soulignées par l'italique (minuscules, corps de texte 9,5 cm). Elles sont en outre isolées par des parenthèses lorsqu'elles s'insèrent dans une réplique et par une virgule lorsqu'elles suivent directement un nom de personnage. La publication française réintroduit par ailleurs l'annonce des personnages, listant leurs noms et leurs races : on sait donc d'avance à quels personnages canins on aura affaire.

Alors que la mise en page de l'original invite le lecteur à entrer directement dans l'écrit, celle de la traduction lui suggère de se le figurer comme indice d'une performance. Plus lisible génériquement, la partition francophone appelle le lecteur à s'écouter lire et, ce faisant, produit un effet d'oralité global plus marqué que celui de la partition hispanophone : c'est en désignant la performance comme destination première de l'écrit que la version française instruit la prosodie de la pièce.

#### 4.3. TOPOGRAMMES CONCLUSIFS ET MODALITÉ

Lorsqu'il s'exprime, un énonciateur peut soit transmettre une information (fonction assertive), soit poser une question (fonction interrogative), soit encore donner un ordre à son interlocuteur (fonction d'intimation)<sup>79</sup>. Graphiquement, les topogrammes conclusifs correspondant logiquement à ces trois fonctions sont le point, le point d'interrogation et le point d'exclamation, respectivement. En contexte, les points d'interrogation et d'exclamation se révèlent en outre aptes à instruire plus spécifiquement l'attitude d'un énonciateur (attente, souhait, appréhension, colère, joie). De même, le point de suspension, qui possède également dans certains cas des valeurs modales, permet de dicter à l'écrit certaines postures énonciatives (hésitation, émotion, doute, suggestion).

Ainsi que nous l'avons remarqué dans l'analyse quantitative, *La Paix perpétuelle* modalise plus fortement le dialogue que sa version hispanophone. Voyons plus en détail ce qu'il en est, en commençant par le topogramme de modalité le plus conventionnellement réglé au théâtre.

Le point de suspension code l'incomplétude d'un acte énonciatif : lorsqu'il intervient au milieu d'un mot, cette incomplétude instruit une interruption ; lorsqu'il ponctue une phrase ou un segment de phrase complets, il prend d'autres significations, dépendantes de la situation d'énonciation, et il est susceptible d'acquérir une dimension modale. Au théâtre, il marque conventionnellement

---

<sup>79</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 84-85.

l'interruption et la reprise d'une réplique non terminée, mais il peut également instruire une hésitation, une suggestion, un doute...

1. ODÍN No olvides que es perro listo. No dejes que te líe. Demuéstrale que tú eres más listo que él. Ahí vienen. Ya sabes, como un relámpago.

JOHN-JOHN Como **un rel...** (46)

ODIN. - Et oublie pas, il est malin le chien. Le laisse pas t'embobiner. Montre-lui que c'est toi le plus malin. Ils reviennent. Comme l'éclair, vu ?

JOHN-JOHN. - Comme **l'écl...** (22-23)

2. JOHN-JOHN [...] Pero ahora sé que, si quiero progresar en esta profesión, debo enfrentarme al tema, porque muchos de esos cabrones se pasan el día rezando, y si no sabemos a qué **rezan...** (69)

JOHN-JOHN. - [...] Seulement maintenant je sais que si je veux faire mon chemin dans la profession, je dois prendre le problème à bras le corps, parce que y a pas mal de ces salauds qui passent leur temps à prier et nous, si on sait pas ce qu'ils **prient...** (43)

Dans ces exemples, le point de suspension apparaît à l'identique dans l'une et l'autre langue : dans le premier cas, il marque l'interruption d'une réplique ; dans le second, il suspend l'énoncé en en suggérant la conclusion.

Parfois aussi, il marque la non-clôture d'une énumération (au sens de *etc.*) :

ODÍN [...] Explosiones, gritos, **ambulancias...** Ese tío está colgao. (41)

ODIN. – [...] Explosions, cris, **ambulances...** Il est à la masse, ce mec. (19)

Ces exemples pourraient laisser penser que le point de suspension se traduit idéalement sans appeler à modification. C'est pourtant loin d'être le cas et les différences sont fréquentes : un point de suspension en espagnol peut être remplacé en français par un point (32/10 ; 44/20), et inversement (44/20 ; 47/23), ou un point de suspension suivi d'un point d'interrogation en espagnol résolu en un point de suspension seul (40/17). Un point de suspension peut même être remplacé par un point d'exclamation :

ODÍN Que eres un primavera. Un panoli. Eso va diciendo de ti.

JOHN-JOHN Hijodelagranputa... (46)

ODIN. - Que t'es un blanc-bec. Un rigolo. Il dit ça de toi.

JOHN-JOHN. - L'ordure ! (22)

Le changement de topogramme (joint à la différence de longueur de l'énoncé qu'il ponctue) instruit une prosodie différente. En espagnol, le point de suspension

instruit une accentuation en début de période, suivie par une intonation basse, insistante puis « suspendue » en fin d'énoncé. En français, le point d'exclamation dicte une forte accentuation en fin de période et une intonation sèche et appuyée.

Les points d'exclamation et d'interrogation, nous l'avons dit, codent tous deux des modalités énonciatives et instruisent conséquemment la prosodie de la performance théâtrale. Le point d'exclamation ponctue l'expression de sentiments très variés : admiration, joie intense, frustration, étonnement, désaccord, etc. Quant au point d'interrogation, il peut, outre sa valeur interrogative simple, assumer des valeurs telles que l'étonnement ou l'incrédulité (comme on l'a vu dans l'exemple *Et vous en vendez ?*). Lorsque nous avons constaté leur augmentation dans la traduction de *La paz perpetua*, nous avons supposé qu'ils pouvaient « simplement » remplacer des points ici et là. C'est loin d'être aussi commode : assertions, interrogations et exclamations s'intervertissent d'une langue à l'autre.

Lorsqu'un énoncé assertif devient interrogatif, cela modifie non seulement les instructions prosodiques données par la partition, mais également le sens même du dialogue :

1. ODÍN ¿Sabes qué encontraste ? (*Se troncha. Juega con la expectación de JOHN-JOHN.*) Gusano, eso fue lo que encontraste. (35)

ODÍN. - Tu sais ce que t'as trouvé. (*Il se tord de rire. Joue avec les nerfs de John-John.*) Un cloporte, c'est tout ce que t'as trouvé. (12)

2. JOHN-JOHN Pero entonces, tú... Tú tendrás tu propia idea de Dios. No la de Pascal, la tuya. ¿Cómo ves tú el tema? (59)

JOHN-JOHN. - Mais alors, toi... De Dieu, t'as une idée perso ? Pas celle de Pascal, une idée bien à toi ? Comment tu vois ça ? (33)

Dans le premier exemple, la première période de l'énoncé ne peut être qu'interrogative (montante), alors qu'à l'inverse en français, le point final marque une assertion (intonation descendante avec accents sur la seconde et la dernière syllabes). Le second exemple transforme consécutivement deux points en points d'interrogation. En espagnol, John-John s'adresse à lui-même, prenant conscience qu'Emmanuel a sa propre idée de Dieu ; en français, il n'est pas sûr qu'Emmanuel ait sa propre idée de Dieu et il lui adresse une question directe. Cette modification

transforme le sens de la réplique, les instructions prosodiques qu'elle donne ainsi que l'attitude non verbale qui l'accompagne.

Les exemples de modifications entre points et points d'exclamation ne manquent pas non plus :

1. HUMANO Alto, John-John. Alto, Odín. (88)  
HUMAIN. - Stop, Odin ! Stop, John-John ! [...] (59)
2. ODÍN ¡Sí ! ¡Habla como un dogo ! (38)  
ODIN. - Exact ! Il parle comme un dogue. (15)

Le premier exemple montre le remplacement d'un point en espagnol par un point d'exclamation en français, alors que le second exemple effectue la modification inverse. Dans les deux cas, les instructions prosodiques des énoncés (et probablement l'attitude non verbale qui accompagne le premier) sont différentes. Dans le premier cas, là où l'espagnol code une intonation régulière (appelle au calme), le français instruit une prosodie beaucoup plus expressive (injonctions d'arrêt). Dans le second, alors qu'en espagnol Odin exprime un vif assentiment (accentuation sur l'avant-dernière syllabe), en français, il fait une constatation (accents sur la deuxième et la dernière syllabes).

D'autres fois encore, c'est un point d'interrogation qui est remplacé par un point d'exclamation dans la traduction :

- ODÍN ¿Cómo no va a dolerle la cabeza, oyendo esta mierda ? (41)  
ODIN. - [...] Et il a mal au crâne, tu m'étonnes, à écouter cette merde ! [...] (17)

Même s'il semble évident qu'Odin pose ici une question rhétorique, la performance de l'un et l'autre énoncé ne s'en trouvera pas moins légèrement modifiée : quelle que soit l'interprétation qu'on en fasse, la prosodie d'une question ne peut être tout à fait équivalente à celle d'une exclamation.

Ainsi que nous l'avons déjà souligné, le redoublement des points d'interrogation et d'exclamation en espagnol est susceptible de préciser leur portée :

- JOHN-JOHN Mierda, mierda, ¡mierda ! [...] 56)

JOHN-JOHN. – **Et merde, de merde, de merde !** [...] (30)

En espagnol, le dernier *mierda* présente une intonation différente des deux premiers, il est accentué et plus expressif (« explosif » pourrions-nous dire) : le redoublement du point d'exclamation implique un décrochement prosodique. En français, l'accentuation porte sur les trois *merde* consécutifs : le point d'exclamation « simple » instruit ici une prosodie graduelle.

Tous les topogrammes autonomes sans exception instruisent un silence, une absence de réponse. Leur modalité renseigne cependant en outre l'attitude non verbale (mimiques, gestes) qui les accompagne : un silence peut être très différent d'un autre.

Dans *La paix perpétuelle*, l'ensemble des topogrammes autonomes est formé par des constructions topographiques (pour compenser l'absence de points d'interrogation ouvrants en français ?). Les topogrammes autonomes sont au nombre de sept dans l'original, six « ¿? » et un « ¿?... ». Le couple de signes interrogatifs « ¿? » est systématiquement remplacé en français par la construction topographique « ... ? », à une exception près où la traduction se contente d'un point de suspension. Pour ce qui est du « ¿?... », il est remplacé lui aussi par un point de suspension seul. Si l'instruction prosodique et non verbale de la construction « ... ? » en français correspond globalement à celle du couple de signes interrogatifs de l'espagnol, son remplacement par un point de suspension modifie l'attitude non verbale accompagnant le silence qu'il instruit, le point de suspension seul ne suffisant pas à coder une attitude interrogative :

CASIUS ¿Por qué esconde esa cicatriz?

ENMANUEL ¿?

(78)

CASSIUS. - Pourquoi cachez-vous cette cicatrice ?

EMMANUEL. - ...

(50-51)

Ce qui se reproduit dans le cas du remplacement de « ¿?... » :

ENMANUEL Quizá no hubiese nada que encontrar.

JOHN-JOHN ¿?...

(36)



EMMANUEL. – Peut-être n’y avait-il rien à trouver.

JOHN-JOHN. - ...

(13)

Remarquons enfin, concernant les constructions topographiques en fin de phrases graphiques, que lorsque la construction topographique « !? » du français remplace un topogramme qu’elle contient, l’instruction prosodique n’est que légèrement modifiée (sans doute si légèrement que la performance aurait du mal à rendre compte d’une telle nuance) ; en revanche, lorsqu’elles remplacent un point, l’instruction prosodique assertive de l’original se transforme en instruction fortement modalisée (exclamative *et* interrogative) à l’intonation montante en fin d’énoncé.

JOHN-JOHN Conque un primavera, ¿eh ? Conque un panoli. Conque menos acera que Valencia. (47)

JOHN-JOHN. - Un blanc-bec, hein, un rigolo !? Et la machine à cambrier les bananes, hein !? (23)

Outre les topogrammes de modalité pointant sans détour l’expressivité (considérée comme surreprésentée à l’oral) de l’énonciation, d’autres, dont les marques graphiques et phoniques sont sans doute plus discrètes, sont également susceptibles de provoquer des effets d’oralité et d’instruire la prosodie du dialogue théâtral. C’est notamment le cas des virgules, plus encore quand elles soulignent un phénomène linguistique aisément interprété comme relevant de l’oral : la dislocation.

#### 4.4. LA DISLOCATION

La dislocation fait partie des phénomènes linguistiques du français souvent mentionnés comme représentatifs de la grammaire de l’oral (*La maîtresse, elle est pas gentille.*) : « en tant que segmentation typiquement orale [elle] apparaît probablement dans toutes les langues [romanes] dès que la situation est caractérisée par la spontanéité et l’affectivité de l’immédiat. »<sup>80</sup> À l’oral, la dislocation se traduit par une unité intonative qui se réalise dans la zone précédent

---

<sup>80</sup> Peter Koch & Wulf Oesterreicher, *art. cit.*, p. 597.

(dislocation à gauche) ou suivant (dislocation à droite) le noyau et provoque un décrochement intonatif généralement marqué par une pause.

Ainsi que le remarque Rudolf Mahrer :

« [...] là où l'oral démarque régulièrement l'extraposition par un contour intonatif spécifique, l'écrit privilégie une logique grammaticale : ne pas disjoindre par la virgule l'argument de son terme recteur. Par suite, l'absence de virgule rend pertinente une actualisation prosodique (pour compenser l'absence de regroupement visuel) et sa présence incline à une *actualisation intonographique* du topogramme. »<sup>81</sup>

Le fréquent codage graphique des dislocations par une virgule en français peut et doit par conséquent être envisagé comme instruction prosodique.

Bien que l'espagnol n'ignore pas la dislocation à gauche et qu'il l'attribue, à l'instar du français, à la langue parlée<sup>82</sup>, elle reste un phénomène linguistique plus rare qu'en français. La dislocation du sujet à gauche, fréquente en français (*Ce mémoire, il n'est pas simple à terminer.*), perd beaucoup de son effet en espagnol en raison de l'absence de pronom personnel sujet dans une grande majorité des énoncés. Plus généralement, la dislocation à gauche est considérée en espagnol comme un phénomène linguistique relevant des variations diaphasique (registre populaire) et diatopique (particularité linguistique régionale) de la langue et ne constitue par conséquent que rarement un outil de codage de la variation diamésique (oral/écrit).

Les dislocations à gauche, bien que rares, ne sont pas tout à fait absentes du texte hispanophone : *ODÍN Te equivocas. Mi amo número cuatro, ese me adoraba. [...] (58)*. Pour ce que nous avons pu constater, la traduction les conserve, ici en remplaçant un groupe à fonction épithète par une apposition : *ODIN. - Là, tu te plantes. Mon dernier maître, le numéro quatre, il m'adorait.*

---

<sup>81</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 392.

<sup>82</sup> Mercedes Sedano, « Dislocación a la izquierda y a la derecha en España y Latinoamérica », *Lingüística*, vol. 29 (2), 2013, p. 153-189.

(32). En de nombreuses occurrences, elle présente par ailleurs des dislocations à gauche là où l'espagnol recourt à d'autres structures<sup>83</sup> :

1. JOHN-JOHN Falta dos pruebas. No vas a quitarme el collar. (36)  
JOHN-JOHN. - Y a encore deux épreuves. **Le collier**, tu **le** tiens pas. (12)
2. JOHN-JOHN [...] « Defina "terrorismo". » ¿A qué cojones viene eso ? **Hasta un cachorro sabe qué es el terrorismo.** (56)  
JOHN-JOHN. – [...] Définir « terrorisme ». Quel intérêt, bordel ! **Le chiot qui tête sa mère, le terrorisme, il sait ce que c'est.** (30)

Comme on peut le constater dans ces deux exemples, la présence d'une dislocation à gauche en français modifie la prosodie de l'énoncé et opère un léger glissement de sens (thématisation d'un ou plusieurs éléments). Le premier exemple présente une structure graphique tout à fait standard en espagnol alors que sa traduction disloque à gauche le complément d'objet direct et l'isole par une virgule (insérant une pause intonative dans la structure prosodique linéaire de l'espagnol). Dans le second exemple, le français présente une double dislocation à gauche : deux syntagmes nominaux, soustraits de la portée des verbes et repris par le pronom sujet *il* et le pronom *ce* (attribut de la relative périphrastique), sont ainsi rendus syntaxiquement autonomes et instruisent, du même coup, deux accentuations segmentales absentes en espagnol. La période intonative du français se scinde en trois séquences prosodiques, séparées par deux pauses, alors que, comme dans l'exemple précédent, celle de l'espagnol reste linéaire.

Si la grande majorité des dislocations à gauche en français sont isolées par des virgules, remarquons toutefois pour conclure qu'on trouve des exceptions :

JOHN-JOHN Necesito este trabajo, señor. [...] (72)

JOHN-JOHN. – [...] M'sieur, **ce travail il me le faut.** [...] (46)

---

<sup>83</sup> Nous avons choisi de laisser de côté les dislocations à gauche du sujet en français, la comparaison avec l'espagnol s'avérant difficile en raison de la fréquente absence du pronom personnel sujet en espagnol soulignée précédemment. Dans l'exemple suivant, on pourrait en effet interpréter la structure espagnole comme disloquée : JOHN-JOHN ¿Cómo que los perros no tenemos lado? [...] / (57) JOHN-JOHN. - Comment ça, les chiens, on a pas de bord ? [...] (31). Toutefois, comme on peut le constater, elle n'appelle pas l'ajout d'une virgule puisque la reprise du sujet reste implicite, contrairement à ce qui se passe en français, où une virgule isole le sujet, avant de le reprendre par le pronom indéfini *on*.

La dislocation à droite, fréquemment utilisée en français dans la représentation écrite de l'oral, constitue un fait énonciatif encore plus rare que la dislocation à gauche en espagnol, y compris dans les études de corpus oraux<sup>84</sup>. Nous n'en avons en effet relevé aucune dans *La paz perpetua* alors que sa traduction y recourt en de nombreuses occasions :

1. ODÍN Explosiones, gritos, ambulancias... Ese tío está *colgao*. (41)  
ODIN. - [...] Explosions, cris, ambulances... **Il** est à la masse, **ce mec**. (17)
2. ODÍN Echas de menos tu colegio, ¿eh, chaval ? (45)  
ODIN. - Tu **le** regrettes, **ton collègue**, hein gamin ? (21)

Le premier exemple illustre encore une fois la différence de variation diamésique entre l'espagnol et le français. Alors que l'oralité de l'énoncé espagnol s'appuie uniquement sur une déformation lexicale – abréviation d'un adjectif du registre familier<sup>85</sup>, souligné graphiquement par l'italique –, celle du français peut non seulement compter sur le lexique – à *la masse* et *mec* – mais encore sur la modification morphosyntaxique de l'énoncé – dislocation à droite d'un syntagme nominal annoncé par un pronom sujet. De la même manière que les dislocations à gauche décrites ci-dessus, cette dislocation à droite, isolée par une virgule, instruit une segmentation prosodique inexistante en espagnol. La dislocation à droite du complément d'objet direct dans le second exemple provoque le même effet, ajoutant en français un troisième segment intonatif (isolé entre virgules) aux deux déjà codés par la ponctuation de l'espagnol.

À l'instar de la dislocation à gauche, l'isolement des dislocations à droite par la virgule comporte de rares exceptions :

1. JOHN-JOHN Le expliqué lo de Pascal, pero no sé si me hice entender, me duele la cabeza de tanto Pascal. [...] (83)  
JOHN-JOHN. - Je lui ai dit pour Pascal, mais je suis pas sûr d'avoir été compris, **il me prend la tête le Pascal**. [...] (55)

Comme dans le cas de la dislocation à gauche, l'absence de virgule nous semble ici pouvoir instruire soit une pause intonative par sollicitation prosodique

<sup>84</sup> Mercedes Sedano, *art. cit.* p. 186.

<sup>85</sup> « Colgado : 4. adj. coloq. Qui se trouve sous l'effet de drogues. » *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* en ligne, <http://dle.rae.es/?id=9lxG5uo>, consulté le 1<sup>er</sup> juin 2018.

(clarification), soit une intonation continue plus proche de celle dictée par l'espagnol. Remarquons toutefois que dans un écrit globalement conçu pour une performance orale, la seconde option nous semble la plus naturelle : par l'absence ou la présence de la virgule, l'écrit instruit une prosodie spécifique parmi les deux autorisées par la dislocation.

Nous avons conscience que la ponctuation de *La paz perpetua* et de sa traduction recèle encore de nombreux phénomènes topographiques dont une analyse plus poussée saurait profiter. Les exemples et particularités présentés ici nous semblent toutefois particulièrement représentatifs des différentes voies empruntées par les topogrammes des partitions hispanophone et francophone de la pièce afin de coder à l'écrit la prosodie de potentielles performances. Bien que nous regrettions de ne pouvoir l'approfondir, notre analyse, espérons-le, aura su montrer que la ponctuation constitue un *aspect essentiel de l'écrit théâtral comme partition en instruisant sa performance sur le plan prosodique*. Par conséquent, l'ensemble des modifications topographiques qu'engendre inévitablement toute traduction théâtrale ne peut manquer de *transposer, à l'échelle du texte, la partition dans une nouvelle tonalité*.

Nous reviendrons plus globalement sur les particularités de la ponctuation de *La paz perpetua* au moment de présenter nos conclusions, ce qui nous permettra de les comparer avec celles de la ponctuation de *Daisy*, dont nous allons maintenant proposer une analyse détaillée.

## 5. DAISY ET SA TRADUCTION

*Daisy* est parue en espagnol dans un recueil de pièces de théâtre de Rodrigo García préfacé par l'auteur en 2015 ; sa traduction a été publiée seule, suite à la performance de la pièce au Théâtre des Haras d'Annecy en 2013, dont elle liste tous les participants (acteurs, assistant à la mise en scène, musiciens, costumiers, régies son et lumière, etc.) en pleine page juste après la page de titre. Par des moyens différents, original et traduction s'annoncent donc tous deux en tant que partitions graphiques de performances passées et/ou à venir. Le monologue lui-même est agencé de manière sensiblement similaire en espagnol et en français. Comme nous le verrons, quelques différences méritent toutefois d'être relevées.

Contrairement à ce que nous avons constaté dans *La paz perpetua*, la traduction modifie peu ici la morphosyntaxe conventionnelle de l'écrit (maintien de la particule de double négation *ne*, faible recourt au présentatif *c'est* et au pronom *on*, etc.) : comme l'original, l'effet d'oralité qu'elle provoque est principalement lié au registre populaire (voire vulgaire) du discours et à l'aspect spontané de l'organisation de celui-ci. Tout en conservant les caractéristiques (cohésion et cohérence) nécessaires à sa réception par une audience, *Daisy* (pièce monologuée sans intrigue ni « actions en scène ») adopte en effet pour partie les traits d'une retranscription. Avant d'approfondir cette question et de nous intéresser plus spécifiquement à trois phénomènes topographiques significatifs de la pièce, voyons ce qu'une analyse quantitative peut nous apprendre sur la ponctuation de *Daisy*.

### 5.1. RELEVÉ QUANTITATIF

Quelques précisions :

- a) *Daisy* ne comporte ni didascalies ni annonce de personnages. La « Nota del autor » a été prise en compte dans le relevé : elle nous semble en effet faire partie intégrante de la partition comme de sa performance.

- b) Les topogrammes composant les 7 émoticons :) n'ont pas été pris en compte<sup>86</sup>.
- c) De même que pour *La paz perpetua*, les parenthèses ouvrantes/fermantes sont comptabilisées comme un seul signe ; pour les tirets, en revanche, chaque occurrence a été prise en compte séparément.

	Daisy (espagnol)	Daisy (français)
Points	215	210
Points d'interrogation	10	10
Points d'exclamation	1	1
Points de suspension	18	13
Deux-points	88	86
Points-virgules	5	7
Virgules	968	1295
Tirets demi-cadratin	44	48
Parenthèses	21	9
Crochets	-	8
Émoticon :)	7	7
Total	1370	1694

La traduction de *Daisy* montre une augmentation globale de la ponctuation : de 1370 topogrammes, on passe à 1694 (123 %, 325 topogrammes supplémentaires). Cette augmentation reste cependant plus faible que celle observée dans la pièce de Juan Mayorga (131 %, 635 topogrammes supplémentaires) : on peut donc faire l'hypothèse que la topographie de *Daisy* reste plus stable que celle de *La paz perpetua*.

L'augmentation la plus frappante concerne les virgules : alors qu'on compte au total 324 topogrammes supplémentaires, ce sont 327 virgules supplémentaires que présente la traduction. Notre première intuition a consisté à expliquer cette

---

<sup>86</sup> On pourrait toutefois s'interroger sur les moyens de représenter des émoticons lors d'une performance. En effet, s'ils ont pour objectif de coder graphiquement une part du langage paraverbal (visage souriant, triste, en colère, etc.), les recoder inversement, chargés d'une connotation graphique nouvelle, ne se résout pas dans l'imitation physique de l'attitude qu'ils dictent.

augmentation, du moins en partie, par le redoublement en français des pronoms personnels de première personne en forme tonique et atone (*moi, je*) pour traduire la mention, non requise en espagnol, du pronom personnel *yo* devant la forme conjuguée du verbe correspondant. Les premières pages de la pièce sont particulièrement frappantes à cet égard :

Mientras tanto, **yo** me dedicaba a adiestrar [...] / Pendant ce temps, **moi, je** m'échinai à dompter [...] (96/9)

Y **yo** preparaba a las cucarachas [...] / Quant à **moi, je** dressais les cafards [...] (97/10)

Y mientras **yo** enaltecía El Cuerpo [...] / Pendant que **moi, j'**exaltais Le Corps [...] (98/11)

Le redoublement du pronom en français, marqué par la virgule, modifie l'instruction prosodique donnée par l'écrit original, isolant un segment intonatif en début de phrase et soulignant la focalisation du discours sur le *je* parlant. Dans l'ensemble de la traduction, on ne trouve toutefois pas plus de 13 occurrences de redoublement du pronom marquées par des virgules et 3 sans marques topographiques. Il nous faut donc chercher ailleurs les virgules supplémentaires de la version francophone.

Le relevé quantitatif indique que le nombre de deux-points et de points-virgules reste stable dans la traduction (93 avec 2 deux-points en plus et 2 points-virgules en moins) et bien qu'un examen plus détaillé des modifications affectant ces topogrammes montre qu'elles ne se limitent pas à deux simples échanges (deux-points et points-virgules apparaissent en français là où l'espagnol préfère d'autres topogrammes, et inversement), la traduction ne montre pas de tendance particulière à les remplacer par des virgules. Il nous semble donc que l'hypothèse à faire ici concerne encore une fois la tendance du français à remplacer inclusion et coordination par des constructions paratactiques et/ou des insertions parenthétiques. Nous y reviendrons.

Fait assez surprenant au vu de leur limitation initiale et de leur systématique (?) omission en fin de « paragraphes », le nombre de points diminue ici aussi, quoique très légèrement (-5).



Aucune des deux versions ne présente de constructions topographiques. Les points d'interrogation, ponctuant les mêmes phrases en français et en espagnol, sont rares (10) et 7 d'entre eux ponctuent du discours rapporté, dont 4 une même phrase répétée plusieurs fois d'affilée : *¿No comes más patatas fritas? / Tu manges plus de chips ?* (104/18). Les 3 restants apparaissent tous dans un même passage plus suggestif que véritablement interrogatif :

¿Qué opinión tendrán de este almendro, que florece dos meses antes que ninguno, los otros árboles de alrededor, los castaños, los avellanos aún desnudos, aún escuálidos, raquíticos?

¿Dirán que lo hace para llamar la atención, para provocar envidia? ¿O tal vez para señalar que es el más solitario y necesitado de todos los árboles vecinos al camposanto? (129)

Que peuvent-ils bien penser de cet amandier qui fleurit deux mois avant tout le monde, les autres arbres autour, les châtaigniers, les noisetiers encore nus, encore décharnés, rachitiques ?

Diront-ils qu'il fait ça pour attirer l'attention, pour rendre jaloux ? Ou peut-être pour montrer qu'il est le plus solitaire et démuné de tous les arbres du cimetière ? (46)

Les deux versions du texte présentent un seul et unique point d'exclamation, ponctuant une interjection<sup>87</sup> – *¡qué va !* (111) / *tu parles !* (26). Elles comptent également peu de points de suspension (18 en espagnol et 13 seulement en français), dont une majorité (11 en espagnol et 8 en français) sont placés entre parenthèses pour indiquer le passage manquant d'une citation ou d'une portion de discours rapporté. Dans les autres cas, il signale une énumération non close (au sens de *etc.*) : ses fonctions proprement théâtrales et modales ne sont donc pas mises à profit ici.

C'est dire si *Daisy* et sa traduction paraissent étonnamment pauvres en topogrammes conclusifs et complètement dépourvues de marquage topographique de modalité ! Cette apparente carence, qu'on suppose compensée par la

---

<sup>87</sup> La ponctuation de l'interjection par un point d'exclamation correspond à l'usage recommandé par les grammaires de l'espagnol et du français : « À l'écrit, [l'interjection] apparaît généralement entre signes d'exclamation : ¡ay !, ¡oh !, ¡uy !, ¡cielos !, ¡ea !, ¡venga !, ¡aupa ! ». *Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española, op. cit.* p. 763. / « Quand une interjection est à l'intérieur d'une phrase, on la fait parfois suivre d'une virgule (mais le point d'exclamation paraît préférable). », *Le Bon usage, op. cit.*, p. 134. C'est donc davantage l'absence de ponctuation exclamative de toutes les autres interjections de la pièce qui pourrait surprendre.

topographie « atypique » de la pièce, appelle à commentaire(s). Nous y reviendrons donc également.

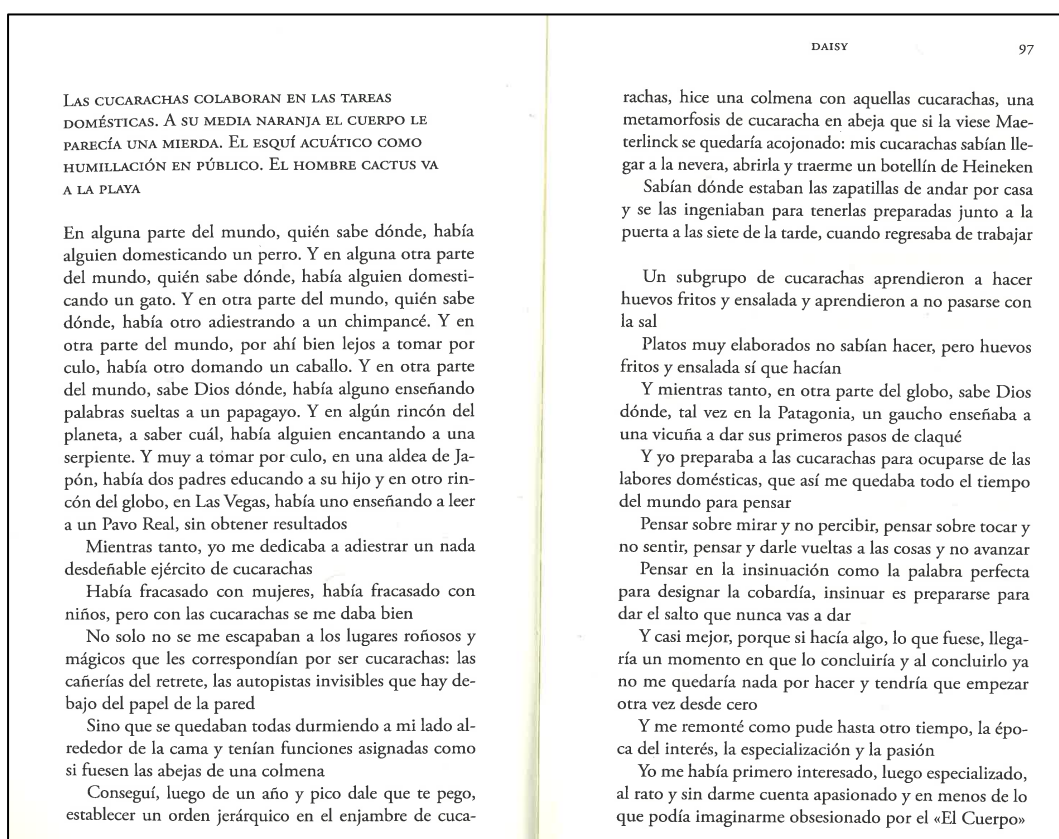
Pour ce qui regarde les topogrammes d'insertions parenthétiques (virgules, tiret et parenthèses), nous pouvons déjà remarquer, outre l'accroissement massif des virgules, que si le nombre de tirets reste assez stable (48 en espagnol pour 44 en français), celui des parenthèses diminue significativement (-12). On constate toutefois que 8 d'entre elles sont supprimées en raison de la préférence donnée aux crochets en français pour encadrer les points de suspension marquant les passages de citations manquants. Sur les 4 restantes, 3 encadrent des points de suspension redoublant fins et reprises de citation et ont été simplement supprimées dans la traduction, qui se contente d'un seul « [...] » (117/33 ; 136/54). Ne restent donc que 3 insertions parenthétiques entre crochets ou entre parenthèses omises en français. Nous reviendrons plus précisément sur ce point en fin d'analyse.

Concernant l'augmentation du nombre de mots, nous constatons qu'elle est plus faible dans *Daisy* (108 %) qu'elle ne l'était dans *La paz perpetua* (117 %) ; elle n'en reste pas moins l'une des explications de l'augmentation globale des topogrammes de la pièce, laquelle est également moindre ici (123 % pour 131 % dans *La paz perpetua*). Remarquons enfin, pour conclure cette analyse quantitative, que le nombre de topogrammes proportionnellement au nombre de mots est significativement plus élevé dans la pièce de Juan Mayorga que dans celle de Rodrigo García (20 % contre 10 % en espagnol et 23 % contre 11 % en français), ce qui laisse supposer que la forme dialoguée (plus fortement modalisée) employée par Juan Mayorga requiert l'usage d'un plus grand nombre de signes de ponctuation que celle, monologuée, adoptée par Rodrigo García.

## 5.2. PONCTUATION BLANCHE

En espagnol, le monologue se présente sous forme de brefs (voire très brefs) « paragraphes » suivis d'un retour à la ligne et d'un retrait de 0,5 cm. L'agencement typographique de l'écrit, « ciselé » par le blanc, y adopte ainsi la

forme d'une « structure liste »<sup>88</sup>, qui n'est pas sans rappeler le morcellement graphique d'un poème. En français, la traduction conserve systématiquement les retours à la ligne, mais supprime les retraits de paragraphe. Cette disposition, quoiqu'assez proche de celle de l'original donne à l'écrit une apparence plus compacte, moins fragmentée, dont le blanc occupe uniquement l'espace de droite<sup>89</sup>. La traduction place par ailleurs les titres des fragments plus bas dans l'espace de la page, augmentant l'espace blanc précédant l'écrit. Voyons les premières pages :



<sup>88</sup> Jacques Anis, *op. cit.*, p. 120.

<sup>89</sup> Apparaissent en espagnol également cinq « super-paragraphes », dont deux sont supprimés dans la version francophone (97/10 ; 147/67) et deux autres fondus dans des sauts de page (111/26 ; 135/54). Nous nous contenterons de remarquer que le texte français accorde ainsi au seul super-paragraphes conservé (137/56) une importance prépondérante qu'il n'avait pas en espagnol. Cette différence n'a toutefois pas d'influence majeure ni sur l'organisation ni sur la prosodie du discours, les rares super-paragraphes ne structurant pas, nous semble-t-il, la pièce de manière significative.

LES CAFARDS PARTICIPENT AUX TÂCHES DOMESTIQUES. SA CHÈRE  
ET TENDRE TROUVAIT QUE LE CORPS, C'ÉTAIT DE LA MERDE. LE  
SKI NAUTIQUE COMME HUMILIATION EN PUBLIC. L'HOMME CACTUS  
VA À LA PLAGE

Quelque part dans le monde, allez savoir où, il y avait quelqu'un qui dressait un chien. Et quelque part ailleurs dans le monde, allez savoir où, il y avait quelqu'un qui dressait un chat. Et encore ailleurs dans le monde, allez savoir où, il y avait quelqu'un d'autre qui dressait un chimpanzé. Et encore ailleurs, loin, très loin, au trou du cul du monde, il y avait quelqu'un qui dressait un cheval. Et quelque part ailleurs dans le monde, Dieu seul sait où, il y avait quelqu'un qui apprenait des mots à un perroquet. Et dans un recoin de la planète, allez savoir lequel, il y avait quelqu'un qui charmait un serpent. Et dans un trou paumé, au fin fond du Japon, il y avait un père et une mère qui éduquaient leur enfant, et dans un autre coin du globe, à Las Vegas, il y avait quelqu'un qui apprenait à lire à un paon, sans parvenir au moindre résultat. Pendant ce temps, moi, je m'échinai à dompter une armée non négligeable de cafards. J'avais échoué avec les femmes, j'avais échoué avec les enfants, mais avec les cafards je m'en sortais plutôt pas mal.

9

Non seulement ils ne s'échappaient pas dans les endroits crasseux et magiques dont ils sont coutumiers en tant que cafards : canalisations des toilettes, autoroutes invisibles cachées sous la tapisserie. Mais ils restaient tous dormir à côté de moi, autour de mon lit, et chacun avait une fonction qui lui était assignée, comme des abeilles dans une ruche. Au bout d'un an et quelques, à force de les tanner, je suis parvenu à établir un ordre hiérarchique dans cet essaim de cafards, j'ai créé une ruche avec les cafards, une métamorphose de cafard en abeille qui aurait foutu les jetons à Maeterlinck s'il avait vu ça : mes cafards savaient aller jusqu'au frigo, l'ouvrir et me ramener une bouteille de Heineken. Ils savaient où se trouvaient mes pantoufles et ils se débrouillaient pour qu'elles m'attendent près de la porte à sept heures du soir quand je rentrais du boulot. Un sous-groupe de cafards avait appris à faire cuire des œufs au plat et à préparer de la salade sans trop forcer sur le sel. Il ne fallait pas exiger d'eux des plats trop élaborés, mais des œufs au plat et de la salade, ça, ils savaient le faire. Et pendant ce temps, dans un autre coin du globe, Dieu seul sait où, peut-être en Patagonie, un gaucho enseignait à une vigogne quelques rudiments de claquettes. Quant à moi, je dressais les cafards aux tâches domestiques, ce qui me permettait d'avoir du temps à revendre pour réfléchir. Réfléchir au fait de regarder sans rien percevoir, réfléchir au fait de toucher sans rien ressentir, réfléchir et tourner autour du pot sans avancer.

10

L'apparence graphique de ces pages montre un écrit beaucoup plus fragmenté en espagnol qu'en français. Là où les retraits de l'original suggèrent visuellement des ruptures sémantiques et prosodiques marquées, leur suppression dans la traduction compose une partition plus compacte. Cet effet est encore plus flagrant dans les passages où la mise en page isole explicitement des morceaux de texte, phrases graphiques ordonnées « verticalement » (142/61) ou structures listes (121/37-38).

La ponctuation blanche constitue un système de « non-lettres », de « signes en négatifs », qui délimite et organise le discours dans les marges, autour des titres, entre les lignes et les mots et ordonne l'espace visuel de la page<sup>90</sup>. Lorsqu'elle excède la longueur généralement appliquée au sein d'un même texte, elle permet également de coder à l'écrit une interruption, un silence ou une pause appuyée<sup>91</sup>. Les fins de paragraphes de *Daisy* instruisent ainsi un *écart prosodique* entre des

<sup>90</sup> Nina Catach, *op. cit.*, p. 93.

<sup>91</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 196.

phrases graphiques dont la séparation n'est que rarement justifiée par des facteurs discursifs ou sémantiques : elles renseignent les pauses, silences et interruptions du monologue. L'apparence plus compacte de la traduction atténue légèrement cette instruction, mais les retours à la ligne suffisent à dégager l'espace blanc nécessaire au maintien de l'effet « pausal » des paragraphes.

La fragmentation en paragraphes octroie par ailleurs à l'aspect graphique de la pièce l'apparence d'un long poème et le décrochement visuel de mots ou de brefs segments de phrases rappelle la mise en relief que provoquent les rejets en poésie. Le passage à la ligne d'un segment de phrase bref en fin de paragraphe l'isole graphiquement, suggérant du même coup une saillance prosodique. Cet effet est provoqué à la fois par les retours de ligne automatiques et les passages à la ligne intentionnels codant une mise en relief sémantique :

Sabían dónde estaban las zapatillas de andar por casa y se las ingeniaban para tenerlas preparadas junto a la puerta a las siete de la tarde, cuando regresaba de trabajar

Un subgrupo de cucarachas aprendieron a hacer huevos fritos y ensalada y aprendieron a no pasarse con **la sal**

Platos muy elaborados no sabían hacer, pero huevos fritos y ensalada sí que hacían

Y mientras tanto, en otra parte del globo, sabe Dios dónde, tal vez en la Patagonia, un gaucho enseñaba a una vicuña a dar sus primeros pasos de claqué

(97)

Ils savaient où se trouvaient mes pantoufles et ils se débrouillaient pour qu'elles m'attendent près de la porte à sept heures du soir quand je rentrais du **boulot**

Un sous-groupe de cafards avait appris à faire cuire des œufs au plat et à préparer de la salade sans trop **forcer sur le sel**

Il ne fallait pas exiger d'eux des plats trop élaborés, mais des œufs au plat et de la salade, ça, ils savaient **le faire**

Et pendant ce temps, dans un autre coin du globe, Dieu seul sait où, peut-être en Patagonie, un gaucho enseignait à une vigogne quelques rudiments de **claquettes**

(10)

Les rejets soulignés ici sont provoqués par un retour de ligne contraint par la composition de la page et, en toute logique, ils varient d'une langue à l'autre : *le sel* perd la saillance dont *la sal* bénéficiait, alors que *boulot* ou *claquettes* en acquièrent une nouvelle. Même si ces éléments graphiques provoquent avant tout un effet visuel et que leur interprétation prosodique reste hypothétique (le lecteur étant conscient des raisons de leur isolement), on ne peut exclure une interprétation orale mettant à profit les effets de saillance qu'ils produisent sur le papier. Pareille interprétation permettrait notamment de provoquer des effets d'attentes, d'hésitation ou simplement de rupture, dont on voit la cohérence avec l'effet de fragmentation qu'instruisent les paragraphes à l'échelle de la pièce.

Voyons maintenant quelques exemples de segments rejetés à la ligne intentionnellement :

Tampoco podría contar mis sueños a nadie porque  
no me apetecía recordarlos

**Nunca me gustó el recuerdo**

Mejor dejar que la imagen de uno la sigan construyendo los demás, con los comentarios, con las suposiciones

(98)

Et je ne pouvais raconter mes rêves à personne, car je  
n'avais pas non plus envie de m'en souvenir

**Je n'ai jamais aimé le souvenir**

Mieux vaut laisser aux autres le soin de forger notre  
image, à partir de commentaires, de suppositions

(12)

L'isolement graphique se double ici plus clairement (en espagnol comme en français) d'un isolement prosodique, la saillance du segment isolé par le blanc étant non seulement graphique, mais encore syntaxique et sémantique. Cette mise en relief coïncide avec un commentaire d'ordre métadiscursif effectué par le personnage et, dans la logique d'un écrit conçu pour la performance, il est possible de l'envisager en tant qu'instruction d'une mise en relief prosodique analogue.

Voyons maintenant un exemple plus « poétique » :

**Una muerte es Una muerte**

Y que en el caso del padre es un amontonamiento de muertes, empezando hace 50 años con los espermatozoides que no llegaron al óvulo y cayeron en combate

[...]

Si hemos de encontrar un responsable de la tristeza :  
yo propongo el sol

**Que dilapida desamparo**

(128)

**Une mort est une mort**

Et que, dans le cas du père, c'est un ramassis de morts, à commencer par les spermatozoïdes qui, il y a cinquante ans, ne sont pas arrivés jusqu'à l'ovule et sont tombés au combat

[...]

S'il faut trouver un responsable à la tristesse, moi, je propose le soleil

**Qui dilapide la détresse**

(45-46)

Ce passage invite le lecteur/interprète à mettre en relation les segments blanchis dans une logique discursive alinéaire (la mort dilapide la détresse)<sup>92</sup>. Bien que la distance textuelle les séparant complique cette interprétation, le parallélisme graphique pourrait ici se doubler d'une résonance prosodique (contour intonatif, pause appuyée avant et après le segment à isoler, etc.) d'ordre poétique.

Dans le fragment intitulé « Une chatte collée à une personne. Escargots » (107-108/21-22), c'est ainsi même tout un poème que le blanc révèle au lecteur/interprète :

En mi sueño no soy el perseguido

[...]

Una serenidad sensual

Un sosiego excitante

[...]

Y allí descansar, dormir una vida y mutar

Mutar dentro del sueño

[...]

La Maquinaria-Caracol

(107)

---

<sup>92</sup> Michel Favriaud, « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *Langue française*, num. 172, 2011/4, p. 88.

Dans mon rêve, je ne suis pas poursuivi  
[...]  
Une sérénité sensuelle  
Un apaisement excitant  
[...]  
Et là, se reposer, dormir toute une vie et muter  
Muter à l'intérieur du rêve  
[...]  
La Machinerie-Escargot  
(21-22)

Dans une langue comme dans l'autre, le poème isolé par le blanc est aisément perceptible à la lecture et sa saillance graphique a de fortes chances d'instruire conséquemment sa prosodie. Si la suggestion est ici particulièrement évidente, il nous semble que c'est l'ensemble des segments particulièrement blanchis de la pièce originale et de sa traduction qui méritent une interprétation poétique, avec tous les jeux de rythmes et de sonorités liés à leur énonciation orale que cela implique.

### 5.3. TOPOGRAMMES CONCLUSIFS

Au cours de notre analyse quantitative, nous nous sommes contentée de souligner la faible densité de topogrammes conclusifs relevés dans *Daisy*. Essayons à présent d'apporter quelques précisions à cette constatation et d'analyser l'influence que l'omission de certains signes de ponctuation peut avoir sur les instructions prosodiques données par la pièce originale et sa traduction.

Rodrigo García supprime la totalité des topogrammes conclusifs de paragraphes et la quasi-totalité de ceux concluant les différents fragments qui compose la pièce. En revanche, il conserve tous ceux intervenant à l'intérieur des paragraphes. Il remplace donc tous les topogrammes pausatifs forts par le blanc, pour ne conserver que ceux dont l'instruction prosodique, plus légère, se rapproche de celles des topogrammes d'organisation du discours (virgule, deux-points, point-virgule). En supprimant ainsi les marqueurs prosodiques forts, Rodrigo García applique à l'écrit théâtral les normes topographiques de la poésie,



et invite le lecteur à interpréter l'instruction prosodique donnée par le blanc graphique selon d'autres conventions que théâtrales.

La traduction, si elle reproduit deux d'entre eux (95/29 ; 133/51), déplace l'un des trois points finaux de l'original (point en plus : 127/44 ; points en moins : 142/62) et présente un point de paragraphe (109/23) alors que l'original s'en passe totalement. Ces quelques modifications restent toutefois épisodiques et n'influent pas de manière significative sur les instructions prosodiques données par les deux versions de la pièce.

Comme nous l'avons dit, l'écrit théâtral, puisqu'il se destine à une performance orale dès sa conception, est globalement phonographique et sa ponctuation se place au service de la mise en voix de l'écrit. L'absence de ponctuation conclusive de *Daisy* n'a donc pas pour visée d'indiquer au lecteur/interprète qu'il doit « parler le texte » (il le sait déjà) : son rôle consiste à lui dicter comment le parler, ou à *ne pas le lui dicter* et affirmer ainsi la liberté prosodique relative de l'interprétation.

Rappelons en outre que les topogrammes de modalisation (points d'exclamation, d'interrogation et de suspension) apparaissent encore plus rarement dans la pièce que les points. Un seul point d'exclamation interjectif, quelques points d'interrogation, principalement dans du discours rapporté, et trois points de suspension véritablement conclusifs en fin de paragraphes (105/19 ; 134/53 et 139/59). C'est au lecteur de projeter sur la structure linguistique les contours intonatifs qui conviennent, c'est-à-dire d'en imaginer la prosodie : l'absence de signes de ponctuation l'invite à compléter l'information donnée par l'écrit en passant par l'oral<sup>93</sup>. Plus encore que le lecteur, l'interprète de la partition a à charge de combler la neutralité graphique du blanc. Prenons un exemple :

¿No comes más patatas fritas?  
¿No comes más patatas fritas?  
¿No comes más patatas fritas?  
Cómete una patata frita  
¿Y cómo es que no comes más patatas fritas?  
La última, la *de la vergüenza*  
la última patata frita

---

<sup>93</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 355.

la *de la vergüenza*  
Anda, venga, cómetela  
(104)

Tu manges plus de chips ?  
Tu manges plus de chips ?  
Tu manges plus de chips ?  
Allez, mange des chips  
Comment ça se fait que tu manges plus de chips ?  
Allez, rien qu'une dernière, il en reste une  
la pauvre dernière  
Allez, vas-y, mange-la  
(18)

Dans ce passage de discours rapporté, le mode impératif des énoncés *Cómete una patata frita* / *Allez, mange des chips* et *Anda, venga, cómetela* / *Allez, vas-y, mange-la* invite l'interprète à combler la neutralité topographique (absence de point d'exclamation) par un regain d'expressivité prosodique. De même, il sera tenté de redonner à *la última patata frita* / *la pauvre dernière* l'effet suggestif que ne code pourtant pas explicitement l'écrit (points de suspension). Nous avons conscience que l'interprétation que nous faisons ici est relativement subjective et c'est en cela que la ponctuation blanche de Daisy est véritablement instruction prosodique : en refusant les conventions théâtrales attendues, elle incite le lecteur/interprète à faire un détour par l'énonciation orale pour rétablir l'expressivité du monologue.

Selon Maximiano Trapero et Elena Llamas Pombo, l'absence de ponctuation dans les textes médiévaux dénote la réception orale à laquelle ces textes se destinaient. L'emploi de signes de ponctuation étant profondément lié au développement de la lecture individuelle et de la culture du livre, les textes à la ponctuation réduite laisseraient ainsi à l'interprète le choix des nuances intonatives et sémantiques à leur ajouter : «[...] la ausencia de signos de puntuación en el sistema antiguo de escritura del verso obedece al hecho de que

tal sistema contaba previamente con la realización oral del texto para completar toda su información lingüística»<sup>94</sup>.

Si la ponctuation de *Daisy* – pièce écrite à partir de la scène – instruit faiblement la prosodie, c'est parce qu'elle ne pense pas l'écrit comme une partition permettant de contrôler le plus précisément possible une performance à venir, mais comme la notation d'une performance préalable. L'écrit est ici tourné vers l'*avant* d'un discours, dont il n'est rien de plus en quelque sorte que le procès-verbal. L'enjeu de précision des instructions prosodiques qu'il code n'est donc plus le même et, s'il se trouve actualisé en tant que partition (par une lecture ou une performance), sa topographie fragmentaire incite le lecteur/interprète à en imaginer la prosodie avec une relative liberté.

#### 5.4. PARATAXE ET INSERTIONS PARENTHÉTIQUES

La *parataxe*, à l'instar de la dislocation, fait partie des phénomènes linguistiques les plus représentatifs de l'imaginaire de l'oral. Les constituants d'une phrase graphique sont considérés comme *paratactiques* lorsque leur relation n'est pas codée par des relations syntaxiques mais instruite par des coordonnants, par le contenu sémantique ou par des topogrammes. Cela inclut donc les cas « de rection non marquée », « de juxtaposition », et « de coordination, dans la mesure où *et* est en langue si peu spécifié sémantiquement qu'il peut correspondre en discours à des relations logico-sémantiques variables »<sup>95</sup>. Les constituants paratactiques semblent ainsi s'ajouter les uns aux autres de façon linéaire, sans souci d'intégration syntaxique ni de planification discursive : « la parataxe s'interprète comme un phénomène de registre ou de style, associé au parler, au sens de *ce qui se dit*, de manière préférentielle, par opposition à *ce qui s'écrit* »<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> « [...] l'absence de signes de ponctuation dans le système d'écriture du vers antique s'explique par le fait que ce système s'appuyait préalablement sur la réalisation orale du texte comme complément à son information linguistique. » Maximiano Trapero & Elena Llamas Pombo, « De la voz a la letra: Problemas lingüísticos en la transcripción de los relatos orales. I. La puntuación », *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 52, num. 1, 1997, p. 36-38.

<sup>95</sup> Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 380-381.

<sup>96</sup> *Ibid*, p. 398.

À l'écrit, la topographie constitue le principal support de codage de la parataxe et les énoncés paratactiques se voient ainsi souvent ponctués de nombreuses virgules permettant de séparer graphiquement ses constituants. En tous les cas, le lecteur/interprète confronté à un énoncé paratactique cherchera à combler le manque de liens discursifs explicites en s'appuyant sur les contours intonatifs de son énonciation orale. Les virgules ponctuant une structure paratactique seront donc conséquemment interprétées en tant qu'instructions prosodiques renseignant les pauses et l'intonation du discours oral de manière à en assurer la cohérence. Prenons un exemple :

Y filosofaban y tenían varias botellas de ese vino malo que le gustaba a él, el *beaujolais*, y luego abrían ostras y fumaban los cigarros Partagas que le gustaban tanto a ella y al irse del hotel nadie podía poner pegos porque – las cosas como son – romper no habían roto nada, manchas no se veían por ninguna parte, pero aquella peste, el *olorazo* ese, te digo yo que se queda en la moqueta hasta el día del Juicio Final, que de ahí hasta la Eternidad esa cortina y esa moqueta –y ni te quiero contar las almohadas– apestarán a fritanga Por los Siglos de los Siglos, tufo a ese indefenso lechazo churro *vallisoletano* y a *bugre de Lastres* y a *media docena de parroches*  
(141)

Et ils philosophaient et ils avaient plusieurs bouteilles de ce mauvais vin qui lui plaisait, à lui, le beaujolais, et ensuite ils ouvraient des huîtres et ils fumaient les Partagas qui lui plaisaient tellement, à elle, et quand ils quittaient l'hôtel, personne ne pouvait leur barrer la route vu que – il faut dire ce qui est – de la casse, il n'y en avait pas, des taches, on n'en voyait nulle part, d'accord, mais cette odeur, cette puanteur, je peux te dire qu'elle restera imprégnée dans la moquette jusqu'au jour du Jugement Dernier, et que d'ici à l'Éternité, ce rideau et cette moquette – et les coussins n'en parlons pas – vont puer le graillon Pour les Siècles des Siècles, ça va fleurir bon le pauvre petit agneau de Castille, le homard de Lastres plus une demi-douzaine de sardines  
(60-61)

Les virgules constituent ici, en espagnol comme en français, le principal élément graphique d'organisation et de segmentation d'un discours écrit dont l'enchaînement ininterrompu suggère la subjectivité et l'association libre de l'énonciation orale. L'accumulation de constituants sans liens logiques explicites (sous-articulation du discours) force le lecteur/interprète à se rendre attentif aux instructions sémantiques et prosodiques données par la topographie de l'écrit.

Il est donc surprenant de constater que de 9 virgules en espagnol on passe à 17 en français : même pour traduire un énoncé lui-même paratactique, le français conserve une tendance accrue à la parataxe et à l'antéposition d'éléments syntaxiques. Comme nous le supposions, l'accroissement du nombre de virgules relevé lors de l'analyse quantitative trouve donc effectivement sa principale explication dans la préférence donnée en français à des structures moins intégrées et coordonnées que celles de l'espagnol.

L'effet de spontanéité que confère l'accumulation de formulations paratactiques au monologue de *Daisy* (en espagnol et encore davantage en français) se voit renforcé par les fréquentes insertions parenthétiques ajoutées au discours. Virgules, tirets et parenthèses y encadrent des segments graphiques de longueur variable qui, « tels des parasites », « peuvent s'insérer dans un énoncé hôte avec lequel ils n'ont aucune relation de dépendance syntaxique » et qu'ils interrompent « généralement sans le détruire »<sup>97</sup>.

Les insertions parenthétiques entre tirets et parenthèses de *Daisy* permettent ainsi au personnage d'insérer de brefs commentaires ou des précisions au sein de son monologue : – *que yo recuerde ahora* – (104) / – *dans mon souvenir* – (18) ; – *decían* – (114) / – *ils disaient* – (30) ; (*para los otros*) (123) / (*pour les autres*) (34)... Elles instruisent également les décrochements prosodiques nécessaires à la hiérarchisation des niveaux de discours et à la compréhension des auditeurs.

Si l'on en croit Myriam Ponge, ces signes doubles, « compte tenu de leur autonomie sémantique – tout comme les signes modaux –, [...] sont directement exportables d'une langue à l'autre »<sup>98</sup>. On constate en effet que la traduction les reproduit presque systématiquement à l'identique. Outre l'insertion parenthétique explicative servant à traduire le nom d'un groupe de musique (123/40), la partition française ne présente qu'une seule insertion parenthétique supplémentaire entre tirets :

llegaron incluso a hacer donaciones y fiestas elitistas para recaudar fondos con la finalidad de repartirlos entre esa gente: **niños, mujeres, hombres...** peña de lo más humilde y jodida que se buscaba la vida como podían

---

<sup>97</sup> Claire Blanche Benveniste, *op. cit.*, p. 174.

<sup>98</sup> Myriam Ponge, *art. cit.*, p. 129.

(120)

ils faisaient preuve de charité, ils organisaient des fêtes pour des invités triés sur le volet dans le but de collecter des fonds destinés à être répartis entre tous ces gens – **hommes, femmes, enfants** – nécessiteux et crève-la-faim, qui survivaient tant bien que mal

(36)

D'un point de vue sémantique et syntaxique, la topographie de l'original et celle de la traduction obéissent à des logiques différentes. En espagnol, la ponctuation indique un mouvement de spécification de la catégorie « gens » (deux-points), puis de marquage d'incomplétude de cette spécification (point de suspension) ; en français, elle signale qu'une information est donnée sur un autre plan énonciatif (tiret double), sans préciser la relation entretenue par les plans ainsi distingués. Cet « ajout par ailleurs » d'une information introduit dans le cours du discours exige un isolement prosodique que ne demande pas la logique discursive de la version hispanophone, qui intègre cette information dans le plan énonciatif principal.

Pour ce qui regarde les parenthèses, une seule d'entre elles disparaît en français :

*Diccionario de los emblemas y la sorna*

(confundido durante nueve siglos con el «Diccionario de la sorna emblemática») que ocupa en la actualidad un anaquel entero de la Biblioteca Capitular de Toledo

(120)

*Dictionnaire des Emblèmes et de la Raillerie*

que l'on confondit durant neuf siècles avec le Dictionnaire de la Raillerie Emblématique et qui occupe à l'heure actuelle tout un rayon de la Bibliothèque capitulaire de Tolède

(36-37)

Le contour intonatif, instruit par les parenthèses, signalant en espagnol une portion de discours de seconde importance est ici gommé par la traduction, qui replace les deux informations communiquées au même niveau discursif.

Les insertions parenthétiques codées à l'écrit par des virgules doubles sont beaucoup moins « aisément » transposées par la traduction et il est rare de les trouver à l'identique dans une langue et dans l'autre. Les cas d'insertions

parenthétiques entre virgules sont en effet moins explicitement identifiables graphiquement en tant que tels : le décrochement prosodique qu'ils dictent s'allège – sans disparaître tout à fait – et s'apparente à celui d'une apposition. Lorsque des insertions parenthétiques longues sont instruites par la virgule, leur faible codage prosodique les rend parfois difficiles à identifier :

Y en paralelo había inventado la técnica de hacerse el robot, **anticipándose al negrata Michael Jackson, personaje que en los noventa se blanqueó de arriba abajo al tiempo que se beneficiaba niños, además de comer, en vez de filetes con patatas, pastillas de la farmacia de todos los colores y pernoctar en una burbuja asesina de ácaros**

Formas de bailar en la pista que El Maniquí investigó y desarrolló en privado frente al espejo del baño de su casa y bajo los efectos de las drogas y luego llevó a las discotecas también bajo los efectos de la drogas  
(109-110)

Et, parallèlement, il avait inventé la danse façon robot **bien avant la version nègre de Michael Jackson, un personnage qui dans les années quatre-vingt-dix, avait entrepris de se blanchir des pieds à la tête tout en se tapant des gamins et en avalant non pas des steaks-frites, mais des cachets de toutes les couleurs et en passant ses nuits dans une bulle tueuse d'acariens**

Une façon de bouger sur la piste que L'Automate avait mise au point et approfondie en privé, face au miroir de sa salle de bain et sous l'effet des drogues, avant de la pratiquer en discothèque, également sous l'effet des drogues  
(24)

Cet exemple est l'un des rares où la traduction résout deux insertions parenthétiques en une seule. Dans une langue comme dans l'autre cependant, la digression descriptive à laquelle s'abandonne le personnage provoque un décrochement sémantique et prosodique si long que lorsqu'il la clôt enfin, il semble avoir perdu le fil de son propos principal. Graphiquement, cela se traduit par une rupture de paragraphe : pas de virgule, donc, pour instruire la fin de l'insertion parenthétique et la reprise du propos après-coup, mais un blanc de fin de paragraphe invitant le lecteur/interprète à interpréter cette rupture comme un

silence nécessaire au personnage pour renouer le fil de ses pensées – phénomène propre à l’oral s’il en est.

Comme celle de *La paz perpetua*, la ponctuation de *Daisy*, envisagée à l’échelle du texte, a donc une influence non négligeable sur la prosodie. Bien que ces deux pièces s’appuient sur des phénomènes topographiques différents, l’une comme l’autre recourent à la ponctuation afin de renseigner l’intonation, les pauses, le ton ou encore le rythme de leur énonciation orale. Toutefois, les différences topographiques que présente *Daisy* et sa traduction s’avèrent plus légères que celles observées entre *La paz perpetua* et sa traduction. Ainsi que nous en avons fait l’hypothèse, la topographie de *Daisy* est donc moins sujette à variation que celle de *La paz perpetua*.



## CONCLUSION(S)

En ouverture de ce travail, nous avons fait l'hypothèse que la ponctuation non seulement organise et précise le sens de l'écrit théâtral, mais encore détermine en partie la prosodie de sa performance théâtrale. Par suite, nous avons supposé sa traduction susceptible de présenter une variation entraînant des différences d'instructions prosodiques significatives. Afin de répondre aux questions que posent cette hypothèse, notamment concernant les similitudes et dissemblances des systèmes topographiques de l'espagnol et du français, l'influence potentielle de la ponctuation sur la performance, les variations qu'elle implique (ou n'implique pas) la traduction des topogrammes d'une pièce de théâtre ou encore les causes et les effets de ces variations, nous avons commencé par définir le cadre théorique nécessaire au déploiement adéquat de notre analyse comparative.

Nous avons ainsi tout d'abord précisé que l'oralité perçue à l'écrit par un lecteur repose sur divers procédés graphiques (notamment topographiques) permettant de lui *donner l'impression* que ce qu'il lit est fait pour être entendu. Nous avons ensuite souligné comment cet effet d'oralité se déploie dans un écrit théâtral génériquement conçu comme *partition graphique* d'une *performance orale* et établi que sa traduction constitue une *partition seconde*, dont l'un des objectifs consiste à instruire une performance similaire à celle dictée par la partition originale. Nous avons ensuite rappelé les deux fonctions que la ponctuation est susceptible d'assumer, la *fonction d'organisation du discours* et la *fonction d'instruction prosodique*, toutes deux aptes à renseigner le sens du discours. Plus précisément, nous avons défini comme relevant de sa fonction d'instruction prosodique *tout fait topographique susceptible de renseigner la durée, l'intensité ou la mélodie du dialogue théâtral ou de provoquer des effets d'écoute*. Après avoir mentionné les particularités topographiques de l'écrit théâtral et comparé brièvement les signes de ponctuation de l'espagnol et du français, nous avons enfin soutenu que la traduction des topogrammes d'un écrit théâtral impliquant le passage d'un système topographique à un autre et ne saurait a priori se satisfaire d'un transfert virgule à virgule.

Sur la base de ces remarques théoriques, nous avons ensuite pu entamer concrètement l'analyse de *La paz perpetua* et de *Daisy*. Après avoir brièvement introduit les deux pièces et leurs particularités dramaturgiques ainsi que la méthodologie qui présiderait à leur étude, nous en avons présenté l'analyse en deux volets consécutifs, tous deux amorcés par le commentaire des relevés quantitatifs de leurs topogrammes. Le premier s'est ensuite plus spécifiquement intéressé à l'agencement typographique, aux topogrammes conclusifs de modalité et aux virgules de dislocation de *La paz perpetua* ; le second, à la ponctuation blanche, à la suppression de topogrammes conclusifs et aux topogrammes d'insertion parenthétique de *Daisy*.

Cherchant à déterminer dans quelle mesure la partition graphique originale de *La paz perpetua* instruit la prosodie de sa performance et si sa partition seconde (traduite) code des instructions prosodiques analogues, l'analyse comparative de la pièce de Juan Mayorga et de sa traduction nous a permis de relever notamment les phénomènes topographiques suivants :

- a) Le relevé quantitatif montre un supplément de 635 topogrammes dans la traduction. L'accroissement du nombre de mots (117 %) étant moindre que celui des topogrammes (131 %), il n'explique qu'en partie ce supplément massif.
- b) L'agencement typographique de la partition hispanophone s'éloigne de la mise en page conventionnelle attendue et témoigne d'une volonté d'élaborer une partition où tout fait littérature, indépendamment d'une performance, conçue comme virtualité et non comme condition. Celui de la partition francophone, plus lisible génériquement, invite au contraire le lecteur à s'écouter lire et désigne la performance comme destination première de la pièce.
- c) La traduction de *La paz perpetua* est globalement plus modalisée par la ponctuation que l'original (35 topogrammes conclusifs avec modalité supplémentaires). Interrogations et exclamations apparaissent dans la traduction là où l'original présente des assertions (on constate également le

phénomène inverse, quoique plus rarement). Ces variations modifient significativement le sens et la prosodie des énoncés qu'elles concernent.

- d) La construction topographique de fin de phrases graphiques « !? », utilisée uniquement par la version francophone, ne modifie que très légèrement l'instruction prosodique donnée par la version hispanophone lorsqu'elle remplace un topogramme qu'elle contient. Lorsqu'elle remplace un point, en revanche, elle transforme radicalement l'instruction prosodique assertive de l'original.
- e) La précision de portée que permettent les couples de signes interrogatifs et exclamatifs en espagnol est susceptible de dicter des décrochements prosodiques que la traduction ne reproduit pas systématiquement, les remplaçant alors par une prosodie graduelle.
- f) Le nombre important de virgules supplémentaires que présente la traduction est notamment dû à son fréquent recours à la dislocation, phénomène linguistique dont l'original fait peu usage. Dans la traduction, les nombreuses virgules de codage graphique des dislocations à gauche (rares dans la version hispanophone) et à droite (dont nous n'avons pas trouvé d'exemple en espagnol) dictent des instructions prosodiques et sémantiques absentes de l'original.

La topographie de *La paz perpetua* organise le discours et en instruit conséquemment la prosodie, de manière à déterminer avec précision sa performance. Fortement modalisée (encore davantage en français qu'en espagnol, nous l'avons dit), elle mime l'expressivité d'un dialogue élaboré spontanément entre co-énonciateurs, avec les hésitations, interruptions et réajustement de propos que cela implique. Dans la traduction, elle sert par ailleurs le codage graphique de la forte variation diamésique du français en renforçant le marquage prosodique de structures morphosyntaxiques « typiques » de la conversation orale spontanée, dont la dislocation constitue l'un des principaux représentants.

Si l'on considère que la traduction met à profit phénomènes morphosyntaxiques, agencement typographique et topogrammes avec modalité pour coder l'oralité du dialogue théâtral il paraît évident qu'elle s'affirme

génériquement comme partition graphique d'un oral là où l'original tendait à faire primer l'écrit sur la performance.

L'analyse comparative de *Daisy* et de sa traduction nous a quant à elle permis de relever notamment les phénomènes topographiques suivants :

- a) Le relevé quantitatif montre un supplément de 325 topogrammes dans la traduction. Comme nous l'avons constaté concernant *La paz perpetua*, l'accroissement du nombre de mots (108 %) étant moindre que celui des topogrammes (123 %), il n'explique qu'en partie cette importante augmentation.
- b) Aucune des deux versions ne présente de construction topographique. Les très rares points d'interrogation (10) et d'exclamation (1) qu'elles comptent ponctuent les mêmes phrases graphiques et ni l'une ni l'autre ne met à profit la dimension modale du point de suspension. *Daisy* et sa traduction sont donc pratiquement dépourvues de marquage topographique de modalités.
- c) La ponctuation blanche remplace la quasi-totalité des topogrammes conclusifs de fin de paragraphe et de fin de fragments, en espagnol comme en français, alors que les topogrammes conclusifs de fin de phrase graphique ne clôturant pas un paragraphe ou un fragment sont systématiquement conservés. Le blanc ne remplace donc que les topogrammes pausatifs forts.
- d) En espagnol comme en français, l'isolement graphique de mots, groupes de mots, phrases ou segments de phrases rejetés à la ligne (volontairement ou non) suggère une saillance prosodique, particulièrement lorsque ces rejets graphiques redondent une mise en relief sémantique ou lorsqu'ils font explicitement poème.
- e) Contrairement à ce que nous avons constaté dans *La paz perpetua*, la traduction de *Daisy* modifie peu la morphosyntaxe conventionnelle de l'écrit pour représenter l'oral et s'appuie principalement, à l'instar de l'original, sur le registre populaire du discours et l'aspect spontané de l'organisation de celui-ci. La parataxe constitue en effet le principal

phénomène morphosyntaxique mis à profit par la traduction (et l'original dans une moindre mesure) pour coder à l'écrit une grammaire plus « typiquement » orale. Le codage de la parataxe (préférée par le français à l'inclusion et à la coordination) au moyen de la virgule explique ainsi principalement les 327 virgules supplémentaires que présente la version francophone de *Daisy*.

Ces observations mettent en évidence la proximité de la ponctuation de *Daisy* et de sa traduction. Leurs spécificités topographiques – ponctuation blanche, suppressions de topogrammes conclusifs et parataxe –, contrairement à celles de *La paz perpetua* et de sa traduction – agencement typographique, codage de l'expressivité énonciative au moyen de topogrammes de modalité, marquage graphique de la dislocation – ne sont pas à évaluer en fonction de conventions théâtrales auxquelles elles obéiraient avec une plus ou moins grande fidélité. La ponctuation blanche, qui structure l'entier de la pièce, obéit à d'autres conventions, proches de celles de la poésie, auxquelles la traduction ne peut éviter de se conformer si elle entend reproduire l'effet global qu'elles suggèrent en espagnol.

Nous constatons donc que l'analyse comparative des versions hispanophones et francophones de *La paz perpetua* révèle d'importantes différences d'instructions prosodiques alors que celle des versions de *Daisy* montre une plus grande stabilité. Ainsi que nous l'avons souligné dans un commentaire comparatif des relevés quantitatifs des deux pièces, le nombre proportionnel de topogrammes par nombre de mots est significativement plus élevé dans *La paz perpetua* que dans *Daisy* (20 % contre 10 % en espagnol et 23 % contre 11 % en français). Nous avons supposé que la forme dialoguée (plus expressive) employée par Juan Mayorga requiert l'usage d'un plus grand nombre de signes de ponctuation que celle, monologuée, adoptée par Rodrigo García. Les deux analyses dont nous venons de présenter les conclusions confirment cette hypothèse tout en la précisant : la densité topographique de *La paz perpetua* est non seulement requise par sa forme dialoguée, mais également par son adhésion aux conventions topographiques du genre théâtral ; inversement, le blanchiment de la ponctuation

de *Daisy* est non seulement dû à sa forme monologuée mais encore au fait qu'elle préfère à ces conventions celles de la poésie. Alors que la ponctuation de *La paz perpetua* tend à instruire avec précision la prosodie de sa performance, celle de *Daisy* refuse partiellement d'instruire celle de la sienne, affirmant ainsi la liberté prosodique de l'interprétation. Juan Mayorga cherche à contrôler la performance à partir de la partition, Rodrigo García dresse un procès-verbal approximatif à partir de la performance.

Ainsi que nous en avons fait l'hypothèse, les deux analyses comparatives que nous avons menées ont montré que la topographie constitue un aspect essentiel de la partition théâtrale et confirmé sa capacité à instruire la prosodie d'une performance orale, quelles que soient ses spécificités. Elles ont également établi que la traduction de la topographie d'un écrit théâtral engendre des variations plus ou moins importantes qui modifient les instructions prosodiques codées par l'écrit théâtral original.

Arrivée au terme de ce travail, nous regrettons que son extension ne nous ait pas permis d'approfondir et de préciser l'étude proposée ici. Partie avec l'extravagante ambition d'étudier l'ensemble des topogrammes de *La paz perpetua* et de *Daisy*, force nous a été en effet de revoir nos projets et de nous consacrer à l'analyse d'un certain nombre de phénomènes topographiques choisis. Nous sommes toutefois convaincue (ce qui nous reconforte) que l'approche qui a été la nôtre suggère de nombreux prolongements potentiels capables d'intéresser la linguistique, la traductologie et la dramaturgie. En somme, les virgules d'un écrit théâtral instruisent non seulement son sens et sa prosodie, mais encore son étude.

## BIBLIOGRAPHIE

### TEXTES ANALYSÉS

**García** Rodrigo, [2009], *Daisy*, dans *Barullo*, Segovia: Ediciones La uña rota, 2015.

**García** Rodrigo, 2014, *Daisy*, trad. de Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs Éditions.

**Mayorga** Juan, 2009, *La paz perpetua*, Oviedo : KRK Ediciones.

**Mayorga** Juan, 2010, *La paix perpétuelle*, trad. de Yves Lebeau, Besançon : Les Solitaires Intempestifs Éditions.

### LITTÉRATURE SECONDAIRE

**Anis** Jacques, [1988], *L'écriture. Théories et descriptions*, Limoges : Lambert-Lucas, 2017.

**Anis** Jacques, 2004 « Les linguistes français et la ponctuation », *L'Information grammaticale*, num. 102, 2004, p. 5-10.

**Arrivé** Michel, 1993, *Réformer l'orthographe ?*, Paris : PUF.

**Banos** Pierre, 2010 « La mise en livre du texte de théâtre contemporain : une mise en scène des mots », dans *L'Esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman (dir.), Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, p. 227-239, version digitale disponible en ligne, <http://books.openedition.org/pupo/1894?lang=fr>, consultée le 16 mai 2018.

**Bassnett** Susan, [1980], *Translation studies*, 4th Revised edition, Londres: Routledge, 2013.

**Béguelin** Marie-José, 2012, « Le statut de l'écriture », dans *Claire Blanche-Benveniste. La linguistique à l'école de l'oral*, Ruggero Druetta (éd.), Sylvains les Moulins : Éditions Gerflint (coll. Essais francophones, vol. 1), p. 39-51.

**Benito Lobo** José Antonio, 1992, *La puntuación: usos y funciones*, Madrid : Editorial Edinumen.

**Benveniste** Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris : Gallimard.

**Berman** Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard (coll. NRF Essais).

**Berman** Antoine, 1999, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil (coll. L'ordre philosophique).

**Blanche-Benveniste** Claire, 1997, *Approches de la langue parlée*, Paris : Ophrys.

**Blanche-Benveniste** Claire, 2010, *Le français. Usages de la langue parlée*, Leuven/Paris : Peeters.

**Bost** Bernadette, 2009, « Le théâtre de Rodrigo García : un autoportrait à la dynamite », *Recherches & Travaux*, num. 75, 2009, p. 103-110.

**Briz** Antonio, [1996], *El español coloquial: situación y uso*, Madrid : Arco/Libros-La Muralla, (coll. Cuadernos de lengua española), 2017.

**Brizuela** Mabel, 2008, « El teatro de Juan Mayorga : Arte de la memoria », *Primero Congreso International de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Plata, Buenos Aires, <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/i-congreso-2008/ponencias/BrizuelaMabel.pdf>, consulté le 22 avril 2018.

**Brumme** Jenny & **Resinger** Hildegard (éds.), 2008, *La oralidad fingida : obras literarias. Descripción y traducción*, Madrid/Frankfurt am Main : Iberoamericana/Vervuert Verlag.

**Carandell** Zoraida (éd.), 2014, *Traduire pour l'oreille. Versions espagnoles de la proses et du théâtre poétiques français (1890-1930)*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

**Catach** Nina, 1980, « La ponctuation », *Langue française*, num. 45, 1980, p. 16-27.

**Catach** Nina, 1994, *La ponctuation*, Paris : Presses Universitaires de France (coll. Que sais-je ?).

**Cazaux** Laurence, 2018, « Voir ailleurs », *Matricule des Anges*, num. 192, 2018, p. 12.

**Cunha** Dóris A.C. & **Arabyan** Marc, 2004, « La ponctuation du discours direct des origines à nos jours », *L'Information grammaticale*, num. 102, 2004, p. 35-45.

**Danan** Joseph, 2013, « Écriture dramatique et performance », *Communications*, num. 92, 2013, p. 183-191.

**Decroisette** Françoise, 2017, « 'Uh, che mai ha detto !' Traduire la langue-corps du théâtre », dans *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, p. 19-39.

**Demauelli** Claude, 1987, *Points de repère. Approche interlinguistique de la ponctuation anglais-français*, Paris : CIEREC, Université de Saint-Étienne.

**Deny** Aurélie, 2009, « Le théâtre en France et en Espagne : regards croisés sur vingt ans de diffusion éditoriale et scénique (1989-2009) », Thèse de doctorat en Études Hispaniques et Hispano-américaines, sous la direction de Georges Tyras, Grenoble : Université Stendhal Grenoble III.

**Deulofeu** Henri-José, 2011, « Peut-on établir un système de ponctuation des transcriptions de textes oraux linguistiquement fondé ? Les propositions du groupe Rhapsodie », *Langue française*, num. 172, 2011/4, p. 115-131.

**Drolet** Anne-Claude, 2006, « L'emploi de la ponctuation dans les transcriptions de la langue parlée », Mémoire de maîtrise ès arts en linguistique, sous la direction de Jean Dolbec, Québec : Université de Laval.

**Dürrenmatt** Jacques, 1998, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses Universitaire de Vincennes.

**Dürrenmatt** Jacques, 2004, « La virgule entre sujet et verbe : petite histoire d'un emploi oublié », *L'Information Grammaticale*, num. 102, 2004, p. 31-34



**Dürrenmatt** Jacques, 2015, *La ponctuation en français*, Paris : Ophrys Éditions (coll. L'essentiel français).

**Favriaud** Michel, 2011, « Approches nouvelles de la ponctuation, diachroniques et synchroniques », *Langue française*, num. 172, 2011, p. 3-18.

**Favriaud** Michel, 2011, « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *Langue française*, num. 172, 2011/4, p. 83-98.

**Ferrari** Angela & **Lala** Letizia, 2011, « Emplois de la virgule en italien contemporain. De la perspective phono-syntaxique à la perspective textuelle », *Langue française*, 2011/4, num. 172, p. 53-68.

**Figueras Solanilla** Carolina, 2001, *Pragmática de la puntuación*, Barcelone : Ediciones Octaedro.

**Fouquet** Ludovic, 2003, « Rodrigo García ou l'esthétique de la contre-attaque », *Jeu*, num. 106, 2003, p. 104-110.

**Frigau Manning** Céline & **Karsky** Marie Nadia, « Introduction », dans *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 7-14.

**Gambier** Yves & **Lautenbacher** Olli Philippe, 2010, « Oralité et écrit en traduction », *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, num. 15, p. 5-17, [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_15/gpl15\\_01gambier\\_lautenbacher.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_15/gpl15_01gambier_lautenbacher.pdf), consulté le 17 avril 2018.

**Grevisse** Maurice & **Goose** André, [1936], *Le bon usage*, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2016.

**Hernández Gómez** Elena (coord.), 2015, *Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española*, Barcelone : Penguin Random House Grupo Editorial.

**Ibrahim** Amr Helmy & **Filali** Hassane (éd.), 2000, *Traduire. Reprises et répétitions*, Paris : Presses Universitaires Franc-Comtoises.

**Koch** Peter & **Oesterreicher** Wulf, 2001, « Langage oral et langage écrit », dans : *Lexikon der romanistischen Linguistik*, T. 1, Tübingen : Niemeyer, p. 584-627.

**Ladmiral** Jean-René, 2002, « De la linguistique à la littérature : La traduction », dans : *Le signe et la lettre. En hommage à Michel Arrivé*, Marc Arabyan (dir.), Paris : L'Harmattan.

**Mahrer** Rudolf, 2017, *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*, Berlin, De Gruyter Mouton (coll. Études de linguistique française).

**Martin** Philippe, 2011, « Ponctuation et structure prosodique », *Langue française*, num. 172, 2011/4, p. 99-114.

**Martin** Philippe, 2012, « Souveraineté-association en linguistique : l'exemple de l'intonation et de la (macro)syntaxe », dans *Claire Blanche-Benveniste. La linguistique à l'école de l'oral*, Ruggero Druetta (éd.), Sylvains les Moulins : Éditions Gerflint (coll. Essais francophones, vol. 1), p. 57-64.

**Mayorga** Juan, [2001], *Teatro para minutos (28 piezas breves)*, Ciudad Real :

Ñaque Editora, 2009.

**Mayorga** Juan, 2016, *Elipses. Ensayos 1990-2016*, Segovia : Ediciones la Uña Rota.

**Meschonnic** Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse : Verdier (coll. Poche).

**Meschonnic** Henri, 2007, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse : Verdier.

**Milliaressi** Tatiana (éd.), 2011, *De la linguistique à la traductologie*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion (coll. Philosophie & linguistique).

**Monod** Sylvère (coord.), 1989, *Traduire le théâtre : sixièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles : Actes Sud.

**Mounin** Georges, 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris : Gallimard.

**Narbona Jiménez** Antonio, 2001, « Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad », dans *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Rolf Eberenz (éd.), Madrid : Verbum.

**Oustinoff** Michaël, 2006, « La traduction, textualité à part entière », *Palimpseste* [en ligne], Hors série, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/245>, consulté le 17 avril 2018.

**Paco** Mariano (de), 2006, « Juan Mayorga : teatro, historia y compromiso », *Monteagudo*, num. 11, 2006, p. 55-60.

**Paz Octavio**, [1971], *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona: Tusquets. Version digitale publiée en 2012 sur la page web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/traducion-literatura-y-literalidad/>, consultée le 15 mai 2018.

**Pelegrí K.** Andrea, 2011, « La especificidad de la traducción teatral : ¿mito o realidad ? », *Apuntes de teatro*, num. 133, 2011, p. 87-101.

**Philippe** Gilles & **Piat** Julien (dir.), 2009, *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris : Fayard.

**Ponge** Myriam, 2011, « Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction (français-espagnol) », *La Linguistique*, vol. 47, 2011/2, p. 121-136.

**Poyatos** Fernando, 1994, *La comunicación no verbal III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*, Madrid : Istmo.

**Riegel** Martin, **Pellat** Jean-Christophe & **Rioul** René, 2011, *Grammaire méthodique du français*, Paris : Presses Universitaires de France (coll. Quadrige).

**Saussure** Ferdinand (de), [1916], *Cours de linguistique générale*, Paris : Éditions Payot & Rivages (coll. Petite Biblio Payot), 2016.

**Schneider-Mizony** Odile, 2010, « Traduire ou simuler l'oralité ? », *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, num. 15, 2010, p. 80-95, [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_15/gpl15\\_05schneider-mizony.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_15/gpl15_05schneider-mizony.pdf), consulté le 17 avril 2018.

**Sedano** Mercedes, 2013, « Dislocación a la izquierda y a la derecha en España y Latinoamérica », *Lingüística*, vol. 29 (2), décembre 2013, p. 153-189.

**Serça** Isabelle, 2004, « La ponctuation : petit tour d'horizon », *L'Information Grammaticale*, num. 102, 2004, p. 11-17.

**Simeone** Bernard, 2014, *Écrire, traduire, en métamorphose*, Lagrasse : Édition Verdier.

**Tackels** Bruno, 2007, *Rodrigo García. Écrivains de plateau*, Besançon : Les Solitaires intempestifs (coll. « Du désavantage du vent »), 2007.

**Totzeva** Sophia, 1995, *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag sur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*, Tübingen : Gunter Narr Verlag.

**Trapero** Maximiano & **Llamas Pombo** Elena, 1997, « De la voz a la letra : Problemas lingüísticos en la transcripción de los relatos orales. I. La puntuación », *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 52, num. 1, 1997, p. 19-46.

**Ubersfeld** Anne, [1977], *Lire le théâtre I*, Paris : Belin (coll. Lettres Sup), 1996.

## **RESSOURCES EN LIGNE**

Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española en ligne, <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>, consulté le 24 octobre 2017.

Diccionario de americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española, <http://www.asale.org/recursos/diccionarios/damer>, consulté le 24 octobre 2017.