

AGATA ROLA
Université de Wrocław

TRANSFERT INTERLINGUISTIQUE ET INTERSÉMIOTIQUE D'OSCAR ET LA DAME ROSE D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT : DIEU AUX YEUX D'UN JEUNE MALADE

INTRODUCTION

Oscar et la dame rose d'Éric-Emmanuel Schmitt (Albin Michel, 2002) est un récit qui semble avoir un grand potentiel théâtral. *Oscar... et Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, autre récit du même auteur, ont été mis en scène 6 à 8 fois plus fréquemment que les autres œuvres en prose de Schmitt¹. En Pologne, c'est *Oscar...* qui a eu le plus de premières². Il a été mis en scène pour la première fois le 29 octobre 2004 par Anna Augustynowicz au Teatr Współczesny de Szczecin sous le titre d'*Oskar i pani Róża*. Ce spectacle a été créé à partir de la traduction du récit par Barbara Grzegorzewska, parue chez Znak au début de 2004. Dans notre recherche, nous étudierons la façon dont Oscar perçoit Dieu. Nous comparerons d'abord la traduction polonaise au texte original pour passer ensuite à l'analyse du transfert intersémiotique, en prenant en considération le texte polonais et le spectacle qui en a été tiré. Dans l'analyse intersémiotique, nous nous concentrerons sur les systèmes de signes théâtraux qui jouent un rôle primordial dans la création de l'image de Dieu du jeune patient.

DIEU AUX YEUX D'UN JEUNE MALADE : TEXTE ORIGINAL

Le récit de Schmitt raconte l'histoire d'Oscar, un garçon de dix ans atteint d'un cancer qui passe ses derniers jours à l'hôpital. Le jeune patient dont nous faisons la connaissance ne connaît pas Dieu. La dame rose, une bénévole qui

¹ <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-oscar-et-la-dame-rose.html>, consulté le 17.11.2012; <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Monsieur-Ibrahim-et-les-fleurs-du-Coran.html>, consulté le 17.11.2012.

² <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/13338,sztuka.html>, consulté le 17.11.2012; <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/18930,sztuka.html>, consulté le 17.11.2012.

fréquente Oscar à l'hôpital, est la première personne à présenter Dieu à l'enfant de manière sérieuse et explicite. Ses conversations avec Oscar nous font découvrir l'image que le garçon se fait de Dieu et influencent son évolution tout au long du récit. La plupart des paroles du jeune patient qui montrent sa méconnaissance de Dieu se trouvent dans la première partie du texte, tandis que la majorité de celles qui prouvent la foi d'Oscar sont présentes dans la seconde partie. Le garçon écrit la plupart de ses lettres à Dieu comme si celui-ci n'était pas omniscient, omniprésent ni omnipotent, et comme si sa nature était identique à la nature humaine. Le jeune malade explique tout à Dieu dans le détail et le considère comme un personnage pouvant éprouver de la fatigue, soumis aux limites du temps et d'un corps. D'après Oscar, Dieu n'est pas non plus éternel, et il le voit comme un personnage fictif. Il croit que le contact avec Dieu est nécessaire à l'homme seulement quand il a des problèmes. Pourtant, le jeune malade ne se sent attrayant pour Dieu que quand il se porte bien. Au début du livre, le garçon identifie aussi le sacrifice de Dieu à de la faiblesse et préférerait un Dieu héros. Oscar bâtit quand même une relation de plus en plus profonde avec Dieu, et surtout, il découvre sa vraie divinité. Le garçon commence à le respecter et cesse de le traiter comme un copain qui peut lui rendre service. Dieu devient un confident d'Oscar, et le garçon semble savoir entendre les paroles de Dieu. Le jeune patient découvre que c'est un être omniscient, omnipotent, infatigable et exceptionnel.

IMAGE DE DIEU — TRANSFERT INTERLINGUISTIQUE

La traduction polonaise rend tous les aspects de l'image que le petit Oscar se fait de Dieu ainsi que son évolution. Mais nous pouvons avancer l'hypothèse que le texte polonais accentue, très discrètement, la différence entre la relation du garçon avec le Dieu méconnu et le Dieu connu. Dans le texte polonais, l'Oscar qui ne connaît pas Dieu est plus direct et utilise plus de formules familières, ce qui correspond à sa façon de prendre Dieu pour un copain comme les autres. Cela arrive par exemple quand il lui décrit le jour où il s'est caché dans les placards à balais pour échapper à ses parents :

- (1) C'est comme ça que je me suis retrouvé dans les placards à balais où j'ai passé le reste de la matinée car, *peut-être que tu ne le sais pas*, Dieu, mais les placards à balais, ça s'ouvre de l'extérieur, pas de l'intérieur [...]. (OELDR 27)

W ten sposób znalazłem się, Panie Boże, w szafie na szczotki, gdzie spędziłem resztę przedpołudnia. Bo *nie wiem, czy Ci wiadomo*, Panie Boże, że szafy na szczotki można otworzyć od zewnątrz, ale nie od wewnątrz [...]. (OIPR-L 20)

Oscar répète deux fois le même verbe : « *nie wiem, czy Ci wiadomo* » ('je ne sais pas si tu le sais'). Ce peut être simplement un défaut de style ou un jeu de mots comique, voire ironique, car le garçon ne sait pas encore que Dieu est omniscient. Son style relâché se manifeste aussi sous la forme de modifications des formules de politesse. Une de ses lettres se termine par la formule :

- (2) A demain, bisous, Oscar. (OELDR 22)
No to do jutra, całusy, Oskar. (OIPR-L 16)

La traductrice a fait précéder la formule d'un 'alors' (« no to ») qui est propre à des salutations entre personnes entretenant des relations familiales. D'un autre côté, Oscar traite Dieu avec plus de révérence. Le jeune malade connu des lecteurs polonais atténue par exemple ses propos concernant le mauvais état physique de Dieu. On lit :

- (3) [la dame rose] ne voulait pas m'avouer que, toi aussi, Dieu, *tu es en mauvais état.* (OELDR 32)
 [pani Róża] nie chciała mi powiedzieć, że Ty też, Panie Boże, *nie jesteś w najlepszej formie.* (OIPR-L 23)

Le garçon utilise un euphémisme qu'on pourrait retraduire par « tu n'es pas dans ta meilleure forme ». On y voit une modulation des propos d'Oscar.

Quand le patient finit par mieux connaître Dieu, sa manière de s'exprimer est aussi différente de celle de l'Oscar du texte original. Pourtant, ici, les changements ne sont pas aussi nombreux et ne présentent aucune tendance. Nous y trouvons beaucoup de compensations.

Dans la version polonaise, quelques-uns des énoncés d'Oscar sont donc plus familiers que ses propos français, surtout dans les passages où nous faisons la connaissance de l'Oscar pour qui Dieu est encore un être étrange et incompris. L'image de Dieu qu'a le jeune malade est alors une image de copain. Cela ne veut pas dire que l'Oscar français n'est pas enfantin ou direct dans sa relation avec Dieu, mais en traduction, ces traits du jeune malade sont un peu plus renforcés. Nous pourrions mieux apprécier la valeur de ces changements, si discrets au niveau textuel, après avoir observé leur influence sur le texte présenté lors du spectacle d'Anna Augustynowicz.

TRANSFERT INTERSÉMIOTIQUE (THÉORIE)

Avant de passer à l'analyse de l'image de Dieu dans le spectacle *Oskar i pani Róża* (*Oscar et la dame rose*) mis en scène par Augustynowicz, parcourons quelques théories du transfert intersémiotique et surtout de l'adaptation théâtrale.

Selon Roman Jakobson, la traduction intersémiotique consiste en un transfert du texte dans un autre système de signes. Jakobson distingue ce type de translation à côté du transfert intralinguistique et interlinguistique³. Cependant, le cas d'*Oscar et la dame rose* dépasse le cadre du transfert intersémiotique, car le spectacle est basé sur un récit qui a été d'abord traduit d'une langue dans une autre. On parlera donc d'adaptation théâtrale précédée d'un transfert interlinguistique.

³ R. Jakobson, « Językowe aspekty tłumaczenia », [dans :] S. Pollak (dir.), *Przekład artystyczny*, tome 2, Ossolineum, Wrocław 1975, p. 110.

Tadeusz Kowzan met le texte au cœur de l'adaptation théâtrale de tous les genres de textes. Il accentue aussi la nécessité d'analyser le passage du mot écrit au mot prononcé, car le texte exprimé à haute voix est rarement « neutre »⁴. Il énumère ensuite d'autres éléments scéniques qui accompagnent la parole : la mimique, les gestes, le mouvement, le maquillage, la coiffure, le costume, les accessoires, l'éclairage, le décor, la musique et le bruitage⁵. Ces éléments constituent la représentation qui est à la fois la « spatialisation du contenu verbal, littéraire » de l'oeuvre, « l'interpénétration constante du conceptuel et du sensible » et qui place l'ouvrage littéraire « sur le plan de la création et de la perception collectives »⁶. L'élément de temps présent dans la littérature est donc enrichi par l'élément de l'espace, peu typique des textes romanesques selon Kowzan. Ensuite, une fois l'oeuvre mise en scène, toute l'intrigue qui se déroulait seulement dans l'imagination du lecteur est désormais saisie par les sens. Enfin, on passe de la lecture, acte d'habitude individuel, à une réception collective de l'oeuvre.

Suzanne Lantagne est d'accord surtout avec l'explication psychologique de l'adaptation qui souligne le passage de l'oeuvre de l'imaginaire au réel. Effectivement, « il s'agit de donner de la chair aux mots sans perdre de vue l'objectif de l'histoire, du moins celui qu'on a identifié »⁷. En parlant de chair, elle accentue le rôle du corps de l'acteur dans la mise en scène, car elle est une créatrice intéressée particulièrement par le mouvement scénique. D'après elle, l'adaptation des textes romanesques est même plus avantageuse que celle des drames, car d'habitude, les romans contiennent beaucoup plus d'informations « quant aux actions, aux ambiances, à l'environnement, à la qualité des regards entre les personnages, à l'allure de ceux-ci, à leurs sentiments et réflexions, etc. ». Souvent, ces informations sont en plus très précises⁸. Pourtant, nous allons voir qu'Augustynowicz n'en profite pas.

Rodrigue Villeneuve distingue trois types d'adaptations théâtrales des textes romanesques, qu'il découvre grâce à sa propre expérience de metteur en scène. Le premier type est l'adaptation « traditionnelle » ou « vraie » qui :

consiste à fondre la matière romanesque dans la forme dramatique comme on l'a connue jusqu'à la fin du XIX^e siècle, fondée sur le présent de l'action et l'échange dialogué, à l'exclusion de tout procédé de médiation». Ce type d'adaptation convient surtout aux romans où on trouve beaucoup de dialogues⁹.

⁴ T. Kowzan, « Spectacle théâtral comme synthèse de la littérature et de tous les arts », [dans :] *La littérature et les arts*, t. 1, Diffusion Didier érudition, Paris 1997, p. 247.

⁵ *Ibidem*, p. 248.

⁶ *Ibidem*, pp. 248–249.

⁷ S. Lantagne, « L'adaptation théâtrale. *Le festin chez la comtesse Fritouille* de Gombrowicz », *Jeu : revue de théâtre* 53, 1989, p. 45.

⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁹ R. Villeneuve, « Le théâtre et le livre. Le roman à la scène (un art de contradiction) », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 33, 2003, pp. 16–17.

Il s'agit en fait de dire les dialogues dans leur intégralité, si la longueur du livre le permet, tout en respectant les lois de l'art théâtral de l'expression, et de montrer tout le reste du roman à l'aide d'autres moyens d'expression théâtrale tels que les décors, les costumes, la musique, etc. Villeneuve a tenté de le faire en mettant en scène les *Frères Karamazov* de Dostoïevski¹⁰.

Le rôle de ces éléments devient secondaire dans la « mésadaptation », adaptation comprise comme une lecture du texte séparée de ce qui se passe sur la scène. Cette façon d'adapter le texte du roman est liée à :

l'idée de le faire entendre. Non pas tant d'en faire un spectacle, donc, mais simplement de le lire à d'autres pour qu'ils connaissent et partagent un récit [...]. Il ne s'agit pas de chercher, par-delà le répertoire dramatique [...] mais de se donner un cadre où dire un texte. Un « retour au texte » donc [...]. Il s'agit [néanmoins] en fait de mettre texte et scène en rapport de tension, en tentant de conserver à chacun le plus d'autonomie possible¹¹.

Bien que la récitation du texte, de ses parties dialoguées et narratives, domine donc dans une telle adaptation, son rapport à la scène persiste. Ce rapport est pourtant libre en ce sens que les signes théâtraux ou le jeu des acteurs ne doivent pas illustrer le texte avec la fidélité exigée dans l'adaptation traditionnelle. Ils peuvent par exemple accentuer un autre aspect du texte que l'écrivain a voulu mettre en relief. Dans des cas extrêmes, la scène peut paraître pleine d'éléments qui n'ont rien à voir avec le texte du roman, mais un tel procédé doit toujours avoir un but concret. Villeneuve considère sa mise en scène de *L'automne le plus nébuleux de Grisæil*, nouvelle de Robert Musil, comme une « mésadaptation » exemplaire¹².

Le dernier type d'adaptation est la « désadaptation ». C'est une simple lecture comprise au sens premier de « profération ». Le spectacle s'oppose complètement à l'adaptation traditionnelle car il n'est pas une « représentation » du roman et son seul but est de « raconter » le texte¹³. « Il est donc, plus que jamais, difficile de parler d'adaptation. Il s'agit plutôt ici d'une forme d'instrumentalisation du texte [...] dans le cadre d'une situation proposée par la mise en scène »¹⁴. Tout lien entre le texte et la scène s'évanouit dans ce cas et le texte perd totalement sa valeur scénique. Il est déclamé automatiquement et il ne devient qu'un phénomène acoustique au sens physique. La représentation de *Lenz*, nouvelle de Georg Büchner, est un bon exemple de « désadaptation »¹⁵.

¹⁰ *Ibidem*, p. 15. Le spectacle a été préparé par la compagnie de théâtre Les Têtes Heureuses en 1999. La représentation était une adaptation de Jacques Copeau revue par Rodrigue Villeneuve.

¹¹ *Ibidem*, p. 20.

¹² *Ibidem*, p. 15. Le spectacle a été monté par la compagnie de théâtre Les Têtes Heureuses en 1995.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 25–26. Le spectacle a été préparé par la compagnie de théâtre Les Têtes Heureuses et mis en scène par Rodrigue Villeneuve.

IMAGE DE DIEU — TRANSFERT INTERSÉMIOTIQUE (ANALYSE)

Dans notre analyse du transfert intersémiotique de la traduction polonaise du récit *Oscar et la dame rose*, nous nous concentrerons sur l'adaptation du motif de Dieu, surtout de son image aux yeux d'Oscar et de la manière qu'a celui-ci de se mettre en contact avec Dieu. Nous prendrons donc en considération les systèmes de signes théâtraux choisis, y compris le texte de la représentation.

Dans le spectacle d'Augustynowicz, on entend presque tout le texte du récit traduit par Grzegorzewska. L'omission de certains passages ou les changements d'ordre des mots n'ont pas un grand impact sur le sens de la représentation dans son ensemble. Nous allons nous pencher sur ceux qui influencent l'image de Dieu chez le jeune malade. On trouve en effet trois modifications qui concernent la relation d'Oscar à Dieu. Quand Oscar comprend déjà un peu la nature de Dieu, il avoue se rendre compte que celui-ci l'« [a emmené] au cœur du mystère contempler le mystère ». Il dit :

- (4) Merci, Dieu, d'avoir fait ça pour moi. J'avais l'impression que tu me prenais par la main et que tu m'emmenais au cœur du mystère *contempler* le mystère. Merci. (OELDR 96)
 Dziękuję Ci, Panie Boże, że to dla mnie zrobiłeś. Czułem, że bierzesz mnie za rękę i wprowadzasz w sam środek tajemnicy, aby *zglębiać* tajemnicę. Dziękuję. (OIPR-L 68)
 Dziękuję Ci, Panie Boże, że to dla mnie zrobiłeś. Czułem, że bierzesz mnie za rękę i wprowadzasz w sam środek tajemnicy, aby *zglębić* tajemnicę. Dziękuję. (OIPR-S)

Dans la version polonaise du récit, l'infinitif du verbe utilisé par le garçon ('approfondir') a un aspect inaccompli. Il exprime donc la continuité du travail qu'Oscar doit encore accomplir pour connaître Dieu de mieux en mieux. Augustynowicz a introduit l'aspect accompli. Les spectateurs polonais peuvent donc avoir l'impression qu'Oscar a découvert totalement la nature de Dieu. Il a sûrement fait un très grand progrès, mais ce serait exagéré d'en déduire qu'il connaît maintenant Dieu complètement.

D'autres changements se rapportent au style que le garçon adopte en parlant à Dieu. Il devient généralement plus soutenu.

- (5) Demain, *Dieu*, c'est Noël. J'avais jamais réalisé que c'était ton anniversaire. (OELDR 76)
 Jutro, *Panie Boże*, jest Boże Narodzenie. Nigdy nie kojarzyłem, że to są Twoje urodziny. (OIPR-L 53)
 Jutro, *szanowny Panie Boże*, jest Boże Narodzenie. Nigdy nie kojarzyłem, że to są Twoje urodziny. (OIPR-S)

La forme adressative utilisée par l'Oscar joué par Wojciech Brzeziński est plus élégante que celle qu'on trouve dans le texte de Schmitt et dans la traduction de Grzegorzewska. C'est en effet l'une des formes utilisées en polonais pour commencer une lettre officielle. Un changement semblable est présent dans le passage suivant :

- (6) J'ai compris *que* tu étais là. *Que* me disait ton secret : regarde chaque jour le monde comme si c'était la première fois. (OELDR 95)

Zrozumiałem, że jesteś obok. Że zdradzasz mi swój sekret: codziennie patrz na świat, jakbyś oglądał go po raz pierwszy. (OIPR-L 67)

Zrozumiałem, że jesteś obok i zdradzasz mi swój sekret: codziennie patrz na świat, jakbyś oglądał go po raz pierwszy. (OIPR-S)

La répétition de l'élément introduisant une phrase subordonnée (« que » et son équivalent « że »), qu'on peut classer comme une marque de style familier, disparaît dans l'adaptation d'Augustynowicz. Elle lie les deux phrases à l'aide de la conjonction « i » ('et'), ce qui rend les propos d'Oscar plus soignés.

Ces deux types de modifications stylistiques sont présents dans les passages où Oscar connaît déjà un peu Dieu. La traduction parue en Pologne souligne très légèrement l'image d'un Dieu copain d'Oscar surtout dans les passages qui présentent le garçon alors qu'il ne sait encore rien de la religion chrétienne. L'adaptation complète ou renforce cet effet. Quand l'Oscar du spectacle d'Augustynowicz commence à croire en Dieu, il lui parle plus élégamment.

La distribution du texte du récit entre les acteurs est aussi une question intéressante dans l'adaptation proposée par Augustynowicz. Puisque le metteur en scène a gardé presque l'intégralité du texte du récit, les parties du texte propres au narrateur apparaissent à côté des dialogues, ce qui n'est pas une pratique typiquement dramatique.

Le roman, la poésie autorisent, mieux : sollicitent cette présence [narratrice]. Le drame, lui, l'interdit. Car elle détruirait la convention d'une action au présent entre les personnages. Cependant, le théâtre épique, dans son travail d'hybridation, d'acclimatation de traits spécifiques au roman, suscite, au sein de la pièce de théâtre, cette présence narrative¹⁶.

Nous allons voir que dans le cas du spectacle analysé, la « présence narrative » n'est pas la seule à introduire des changements temporels dans l'action. En effet, l'adaptation d'Augustynowicz ne peut pas être qualifiée de « traditionnelle ». La totalité du texte est prise en charge par deux acteurs et quelques voix. On voit sur la scène seulement Oscar (Brzeziński) et la dame rose (Anna Januszewska). Les propos des autres personnages (Bacon, Pop Corn, le docteur Düsseldorf, etc.) sont dits par d'autres acteurs qui n'entrent jamais en scène. La focalisation du récit est presque toujours interne. C'est Oscar qui est le narrateur. Dans ses lettres à Dieu, il inclut aussi ses conversations avec la dame rose et ses amis d'hôpital. Seule la dernière lettre est écrite par la dame rose qui devient narratrice à son tour. Sur la scène, les deux acteurs se partagent le texte moitié-moitié, ce qui veut dire que certains passages narratifs d'Oscar sont dits par Januszewska. Ce procédé introduit parfois des changements dans l'image de Dieu et de la relation entre lui et le garçon.

Premièrement, la perspective temporelle est totalement changée. Dans le récit, l'action se développe de manière linéaire. Nous faisons la connaissance d'Oscar

¹⁶ J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, Belfort 2002, p. 230, [dans:] R. Villeneuve, *op. cit.*, pp. 13.

qui se présente dans sa première lettre et qui décrit ensuite sa vie à l'hôpital. On se rend compte que s'il écrit des lettres, elles concernent toujours un jour qui vient de se terminer, mais le décalage de temps n'est pas grand. Dès le début du spectacle, Januszewska tient en mains une petite feuille rouge pliée en deux, comme un livre, qui symbolise les lettres écrites par Oscar. C'est elle qui commence le spectacle par la lecture du début de la première lettre d'Oscar, et dans la suite de l'adaptation, elle fait souvent semblant de lire ces « lettres ». Les spectateurs ont donc l'impression qu'Oscar est déjà mort et qu'Augustynowicz ne présente qu'un souvenir de son histoire. La dame rose est ainsi un personnage réellement présent sur la scène, tandis qu'Oscar n'est qu'un fantôme. Mise à part la distribution des parties narratives, d'autres éléments du spectacle confirment l'idée qu'Oscar se trouverait dans un autre cadre temporel, et spatial aussi, que la dame rose. Les acteurs utilisent des micros portatifs sans lesquels ils ne s'entendraient pas car ils se trouvent toujours dans différentes « salles » de l'hôpital. Ces « salles » sont symbolisées sur la scène par cinq lits séparés par des écrans acoustiques transparents. Cette séparation spatiale des acteurs et leur besoin de micros pour communiquer créent entre les personnages une distance qui n'existe pas dans le récit. De plus, l'un des critiques du spectacle a comparé la scénographie d'Augustynowicz à une salle de dissection¹⁷. Les spectateurs polonais peuvent donc penser que le fantôme d'Oscar a peut-être eu l'occasion de connaître véritablement tout le mystère de Dieu et qu'il nous raconte son histoire dans la perspective d'un jeune homme beaucoup plus sage et plus expérimenté que l'enfant du récit. Brzeziński est en effet un acteur adulte « qui incarne autant d'émotions propres à l'enfant que d'esprit propre à un homme mûr »¹⁸. Les répliques où son Oscar parle familièrement à Dieu seraient donc des clin d'œil qui auraient pour but de rendre son personnage plus enfantin et donc plus naturel. En outre, une partie des propos d'Oscar dévoilant sa méconnaissance de la religion chrétienne est dite par Januszewska. Cette redistribution du texte rend aussi l'Oscar d'Augustynowicz plus mûr que celui de Schmitt.

CONCLUSION

La traduction polonaise du récit *Oscar et la dame rose* d'Éric-Emmanuel Schmitt modifie un peu les passages où Oscar est encore non-croyant. Elle le fait en présentant un jeune malade qui communique plus librement, plus familièrement avec ce Dieu qu'il ne connaît pas. On observe la même tendance dans

¹⁷ G. Janikowski, « Teatr spraw ostatecznych », *Życie*, le 2.11.2004 (246), http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/5667.html?josso_assertion_id=3D0408291A310DD4, consulté le 09.05.2012.

¹⁸ « w jego postaci jest tyleż samo dziecięcych emocji, co rozumu dojrzałego człowieka ». E. Podgajna, « Piękny i mądry spektakl dla dzieci i dorosłych », *Gazeta Wyborcza — Szczecin*, le 2.11.2004 (257), <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/5665.html>, consulté le 9.05.2012.

l'adaptation présentée par Augustynowicz puisqu'elle garde presque l'intégralité du texte du récit. Cependant, le metteur en scène a modifié certains fragments qui nous font découvrir un Oscar croyant. Quand le garçon a mieux compris la nature de Dieu, il commence à lui parler plus élégamment. En plus, le personnage d'Augustynowicz est plus mûr que celui de Schmitt.

Ainsi, le transfert intersémiotique réalisé par Augustynowicz crée un Oscar tout nouveau. D'abord, il n'est plus vivant et il se trouve dans un autre cadre spatio-temporel que la dame rose. Nous le constatons grâce à certains changements du texte et à sa redistribution entre les acteurs, mais aussi grâce à la scénographie et à des accessoires tels qu'une feuille rouge symbolisant les lettres du garçon et les micros. Ces éléments ne semblent jouer un rôle que dans la création d'un nouvel Oscar, car en soi, ils n'illustrent pas le récit de Schmitt. Ils sont différents de ceux décrits par l'auteur français. De plus, d'autres systèmes de signes théâtraux utilisés par Augustynowicz, comme les costumes et le maquillage des acteurs, la musique et l'éclairage, que nous n'avons pas la possibilité de développer dans cet article, ne sont plus des représentations réalistes du monde décrit par Schmitt. Selon les critères de Villeneuve, nous pouvons donc classer la mise en scène analysée comme une mésadaptation. Le metteur en scène nous fait entendre la lecture des lettres d'Oscar, et seuls certains signes scéniques entretiennent une relation avec le texte. La plupart d'entre eux restent autonomes.

BIBLIOGRAPHIE DES SOURCES D'EXEMPLES :

- Schmitt, É.-E., *Oscar et la dame rose*, Albin Michel, Paris 2002 (OELDR) ; *Oskar i pani Róża*, traduit par B. Grzegorzewska, Znak, Kraków 2004 (OIPR-L).
Oskar i pani Róża (Éric-Emmanuel Schmitt), Teatr Współczesny, Szczecin, première : le 29.10.2004, mis en scène par A. Augustynowicz, traduit par B. Grzegorzewska (OIPR-S).

INTERLINGUAL AND INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF *OSCAR AND THE LADY IN PINK* BY ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT: GOD SEEN BY A YOUNG PATIENT

Summary

Oscar and the Lady in Pink is the most frequently adapted narrative by Éric-Emmanuel Schmitt. In Poland, the first performance was made based on the translation by Barbara Grzegorzewska published in 2004. First, the paper focuses on the image of God in the original text. Then, we compare his image in the French and Polish text of the narrative. Finally, we pass to the analysis of the image of God in the Polish theatrical adaptation by Anna Augustynowicz. We look at the Polish translation by Grzegorzewska and at the text and others theater signs proposed by the performance director.

Key words: interlingual translation, intersemiotic translation, Oscar and the Lady in Pink, image of God, novel, theatrical adaptation.