Revue Multilinguales **Volume: 14 / N° : 01 (2026), pp. 946-971**

Reçu le 31/10/2025 Accepté le 29/03/2026 Publié le 30/06/2026

TRADUCTION THÉÂTRALE MULTIMODALE, MÉMOIRE HISTORIQUE ET RÉCEPTION INTERCULTURELLE : RETOUR D'EXPÉRIENCE SUR *CAUTIVO EN ARGEL* ET *LA LUZ DE LA NOCHE* D'ANTONIO BUENO GARCÍA

MULTIMODAL THEATRICAL TRANSLATION, HISTORICAL MEMORY, AND INTERCULTURAL RECEPTION: A CASE STUDY OF *CAUTIVO EN ARGEL* AND *LA LUZ DE LA NOCHE* BY ANTONIO BUENO GARCÍA

Imane Amina MAHMOUDI[1*]
Antonio Bueno GARCIA[2]
[1]Université Alger 2, Algérie imene.mahmoudi@univ-alger2.dz
[2]Université de Valladolid, Espagne antonio.bueno@uva.es

Résumé

Cet article présente un retour d'expérience sur un projet de traduction théâtrale multimodale supervisé par l'auteure principale, portant sur deux pièces d'Antonio Bueno García : Cautivo en Argel et La luz de la noche. Réalisée avec une équipe de trois traducteurs, la traduction vers l'arabe vise à préserver la mémoire historique espagnole tout en assurant une réception interculturelle fluide auprès du public arabophone. L'étude combine une approche traductologique, sémiotique et

[*] Auteur correspondant

pratique intégrant l'oralité, la performativité et le sous-titrage, dans une perspective de médiation entre langues et cultures. Les résultats mettent en lumière la dimension créative et éthique de la traduction multimodale : un espace où se rencontrent fidélité expressive, adaptation culturelle et dialogue entre mémoires.

Mots-clés : traduction théâtrale, multimodalité, mémoire historique, réception interculturelle, antonio bueno garcía

Abstract

This article presents a case study based on a multimodal theatrical translation project supervised by the author, focusing on two plays by Antonio Bueno García: Cautivo en Argel and La luz de la noche. Carried out with a team of three translators, the Arabic translation seeks to preserve Spanish historical memory while ensuring a smooth intercultural reception among Arabic-speaking audiences. The study combines a traductological, semiotic, and practical approach that integrates orality, performativity, and subtitling, within a framework of mediation between languages and cultures. The findings highlight the creative and ethical dimension of multimodal translation—an interpretive space where expressive fidelity, cultural adaptation, and dialogue between memories converge.

Keywords: theatrical translation, multimodality, historical memory, intercultural reception, antonio bueno garcía

La traduction littéraire – et plus spécifiquement théâtrale – constitue un véritable passage d'une langue et d'une culture vers une autre, une traversée « d'un monde à un autre », pour reprendre les mots d'Umberto Eco (2003, p. 39-46). À l'ère de la mondialisation des échanges culturels et de la révolution numérique, traduire une pièce de théâtre ne se réduit plus à transposer des dialogues d'une langue à une autre : il s'agit d'embrasser une opération intersémiotique où texte, voix, images et sons s'entremêlent. Dans ce contexte, les enjeux dépassent la simple fidélité linguistique.

Comment la traduction théâtrale peut-elle s'adapter aux exigences de la multimodalité tout en respectant les spécificités historiques et culturelles des œuvres originales ? Plus particulièrement, lorsque l'on traduit vers l'arabe deux pièces d'Antonio Bueno García – Cautivo en Argel et La luz de la noche – profondément ancrées dans la mémoire historique espagnole, comment préserver cette dimension tout en assurant une réception interculturelle optimale auprès du public arabophone ?

Dans cette perspective, notre étude s'articule autour des questions de recherche suivantes :

Comment la traduction théâtrale multimodale permet-elle de transmettre une mémoire historique spécifique dans un contexte interculturel ?
Quels dispositifs traductifs favorisent une réception efficace auprès d'un public arabophone ?

Nous formulons l'hypothèse que la traduction théâtrale multimodale, en mobilisant simultanément des ressources linguistiques, sémiotiques et culturelles, ne se limite pas à une transposition textuelle, mais constitue un processus de médiation interculturelle permettant de reconfigurer la mémoire historique dans un nouvel espace de réception.

Cet article propose un retour d'expérience complet sur ce projet de traduction multimodale. Après avoir exposé le cadre théorique (concepts de traduction multimodale, mémoire historique et altérité interculturelle) et la méthodologie employée, nous présenterons une analyse pratique fondée sur des exemples traductologiques tirés des monologues de Cautivo en Argel et La luz de la noche. L'objectif est d'articuler de manière cohérente les réflexions théoriques avec la pratique traductive, afin de montrer en quoi la traduction théâtrale – conçue ici comme un acte de médiation entre mémoires culturelles – peut devenir un espace de dialogue interculturel. Enfin, une conclusion reviendra sur les principaux résultats et ouvrira des perspectives sur la traduction multimodale de corpus historiques dans un cadre multilingue.

1. CADRE THÉORIQUE : TRADUCTION, MÉMOIRE ET ALTÉRITÉ DANS UN CONTEXTE MULTIMODAL

L'articulation entre traduction, mémoire et altérité permet de comprendre comment le texte traduit devient un espace de dialogue entre les cultures, tout en intégrant les dimensions visuelles, sonores et performatives propres au contexte multimodal contemporain. Ce cadre théorique met en lumière la

dynamique interculturelle et mémorielle qui sous-tend la création et la réception des œuvres traduites.

1.1. Traduction multimodale et monde globalisé

Dans un contexte de mondialisation des échanges culturels, la traduction s'inscrit de plus en plus dans une dynamique multimodale. Comme le souligne Yves Gambier (2021, p. 69-77), les pratiques traductives contemporaines mobilisent simultanément plusieurs modes d'expression, obligeant le traducteur à dépasser la seule dimension linguistique.

En effet, le théâtre – art total par excellence – mobilise simultanément le texte, la parole, le geste, la mise en scène, le son et l'image. Traduire une pièce aujourd'hui, c'est donc prendre en compte un système sémiotique complexe, dans lequel chaque élément (verbal ou non verbal) contribue à l'expérience du spectateur.

Le théâtre contemporain circule au-delà des frontières linguistiques et géographiques, devenant un vecteur d'échanges interculturels. Comme le note Caron, le spectacle vivant peut réduire les distances culturelles en favorisant une immersion dans des univers variés . (Caron, 2024 p. 79-87)

La traduction théâtrale s'inscrit dès lors dans une démarche de médiation qui vise à faire découvrir au public cible une autre réalité culturelle, sans pour autant gommer l'identité de l'œuvre source.

1.2. Mémoire historique et fidélité à l'Autre

Traduire des œuvres ancrées dans une mémoire historique spécifique – en l'occurrence l'histoire espagnole – soulève la question de la fidélité à l'Autre et de la préservation de l'« étrangeté » du texte.

Antoine Berman a montré que « la visée éthique de la traduction […] s'oppose par nature à [l']injonction [ethnocentrique] : l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien ». (Berman, 1984, p. 111, 118)

Autrement dit, la traduction littéraire atteint son but lorsqu'elle accueille l'altérité du texte source, au lieu de la neutraliser.

Dans cette optique, Lawrence Venuti distingue deux grandes stratégies traductives : une méthode *domestiquante* (qui naturalise le texte étranger pour le conformer aux valeurs culturelles de la langue cible) et une méthode *étrangéisante* ou *exotisante* (qui au contraire met en relief la différence pour « faire sentir la différence linguistique et culturelle du texte étranger » au lecteur, en l'« envoyant à l'étranger »). (Venuti, 1995, p. 337-342)

Venuti plaide pour cette seconde approche, la *foreignisation*, estimant qu'elle donne plus de visibilité au traducteur et respecte davantage la dimension culturelle de l'œuvre source. (Venuti, 1995, p. 337-342)

Appliquée à notre corpus, cette perspective implique de préserver les références historiques et culturelles espagnoles

dans la mesure du possible, tout en les rendant compréhensibles pour un public arabophone. Il ne s'agit pas de sacrifier la mémoire espagnole sur l'autel de la lisibilité, mais de la rendre accessible par divers procédés (notes, contextualisation dans les dialogues, choix d'équivalents fonctionnels, etc.), afin de féconder la culture cible par la médiation de l'étranger.

1. 3. Oralité, performativité et traduction théâtrale

Une spécificité majeure de la traduction théâtrale réside dans la dimension orale et performative du texte. La littérature dramatique est écrite pour être dite, jouée et entendue ; elle incarne ce que Henri Meschonnic appelle l'oralité, entendue non pas comme simple opposition à l'écrit, mais comme le *rythme* et le *souffle* qui portent le langage. (Meschonnic, 1999, p. 133-140)

Meschonnic affirme ainsi que « la littérature est la réalisation maximale de l'oralité » et que la tâche du traducteur littéraire est d'entendre cette oralité pour la recréer dans une autre langue. (Meschonnic, 1999, p. 133-140)

En traduction théâtrale, respecter l'oralité signifie conserver le rythme du discours, l'intonation, les silences et les nuances expressives qui donnent vie aux personnages sur scène.

Cette exigence rejoint la notion d'équivalence pragmatique et émotionnelle : la traduction doit produire un effet comparable sur le spectateur étranger. Umberto Eco rappelle qu'aucune traduction ne peut être absolument identique à l'original, mais qu'il faut tendre à "dire presque la même chose". (Umberto Eco, 2003, p. 39-46)

Cela implique un travail d'interprétation sémiotique du texte source, afin d'en dégager l'intention et le fonctionnement interne. Le traducteur de théâtre se mue ainsi en lecteur-modélisateur, qui doit décoder les indices scéniques et stylistiques inscrits par l'auteur pour ensuite les réencoder dans la langue cible. (Umberto Eco, 2003, p. 39-46)

En somme, traduire pour la scène exige une approche holistique : le texte n'est pas qu'un ensemble de mots, c'est un artifice "syntaxico-sémantico-pragmatique" prévoyant sa propre interprétation, incluant son incarnation future sur les planches.

La traduction théâtrale relève donc d'une médiation créative, équilibrant fidélité au script et adaptation au public, dans un va-et-vient constant entre le respect du verbe étranger et l'accueil des attentes de la culture d'arrivée.

2. MÉTHODOLOGIE

Pour étudier ces questions, nous avons adopté une démarche qualitative et comparative, s'appuyant sur le corpus multimodal constitué par les deux pièces d'Antonio Bueno García (Cautivo en Argel et La luz de la noche) éditées par Comares dans leur version originale espagnole et dans leur version traduite en arabe. Ce projet s'inscrit dans un cadre de recherche-création, l'équipe de traducteurs que je supervisais était constituée de trois traducteurs étant partie prenante du processus et documentant ses choix tout au long du travail. La méthodologie donnée peut être décrite en trois volets complémentaires :

a) Analyse textuelle comparative

Nous avons examiné de près des extraits significatifs – notamment des monologues – en comparant la version source espagnole pour procéder à la traduction vers l'arabe. Cette analyse contrastive vise à identifier les stratégies traductives mises en œuvre (transposition, modulation, équivalence, explicitation) et à évaluer comment elles répondent aux défis de l'oralité, de la culture et de la multimodalité.

b) Prise en compte des composantes multimodales

Étant donné que les traductions étaient destinées à une édition multimédia (avec représentation filmée et sous-titrage), notre analyse intègre les dimensions visuelle et auditive. Concrètement, nous avons étudié la synchronisation des sous-titres avec le jeu scénique, l'adaptation des références visuelles ou sonores, ainsi que la cohérence globale de l'expérience spectatorielle. Cette approche interdisciplinaire mêle traductologie et études du spectacle vivant.

c) Retour d'expérience et évaluation de la réception

Enfin, nous avons recueilli des retours qualitatifs auprès de spectateurs arabophones (sous forme d'échanges informels, de commentaires ou d'observations lors des projections pilotes et présentation de l'ouvrage) à la casa del libro Alicante (1 février 2025) et à Cervantès à Alger (26 avril 2025). Sans constituer une enquête sociologique formelle, ces retours éclairent la réception interculturelle de la traduction : quels éléments ont été compris ou appréciés, quelles éventuelles incompréhensions ou

décalages subsistent. Ils permettent de nourrir une réflexion critique sur l'efficacité des choix de traduction du point de vue du public cible.

Cette analyse de la réception s'inscrit dans une approche qualitative à visée exploratoire. Les données recueillies reposent sur des observations contextualisées ainsi que sur des retours spontanés du public lors des présentations publiques des œuvres. Il ne s'agit pas d'une enquête empirique fondée sur un protocole expérimental structuré ni sur un échantillon statistiquement représentatif.

Cette démarche s'inscrit dans une logique de recherche-création articulant pratique traductive et analyse réflexive.

Par conséquent, les résultats doivent être interprétés avec prudence et ne prétendent pas à une généralisation. Ils constituent néanmoins des indicateurs pertinents permettant d'évaluer la réception interculturelle dans un cadre de recherche-création, en mettant en lumière les dynamiques de compréhension, d'appropriation et d'interprétation du public cible.

L'articulation de ces méthodes vise à couvrir l'ensemble du processus traductif, de la conception à la réception, afin de dégager des enseignements à la fois pratiques et théoriques sur la traduction théâtrale multimodale d'un corpus marqué par la mémoire et l'altérité qui lie l'Espagne à l'Algérie.

2.1. Analyse traductologique : stratégies d'adaptation et réception interculturelle

L'étude traductologique des œuvres met en évidence les multiples procédés d'adaptation mis en œuvre pour assurer la réception du texte dans un horizon culturel différent. Ces stratégies permettent de concilier fidélité au texte source et sensibilité au public cible, en tenant compte des spécificités linguistiques, culturelles et performatives de chaque œuvre.

2.1.1 Adaptation multimodale des monologues : texte, oralité et mise en scène

Les monologues occupent une place centrale dans Cautivo en Argel et La luz de la noche, formant souvent le cœur émotionnel et narratif de ces pièces. Leur traduction vers l'arabe a constitué un véritable défi traductologique, car il a fallu préserver toute la force expressive de ces moments d'introspection, tout en les inscrivant dans un nouveau contexte linguistique et scénique.



Graphique 1 : couverture du livre Cervantes en Argel, 2024. (ed. Comares)

Un premier enjeu a été de restituer le rythme et l'intonation propres à la parole espagnole dans une prosodie arabe naturelle. Nous nous sommes engagés dans un travail de « déconstruction-reconstruction » de l'oralité originale : il a fallu identifier les inflexions, les accélérations ou silences significatifs dans le texte source, puis recréer en arabe des segments textuels produisant un effet équivalent sur scène.

Par exemple, un monologue comportant de longues phrases exaltées en espagnol pourra être traduit par des phrases arabes plus courtes et rythmées, si cela permet de maintenir l'intensité dramatique et de faciliter la diction de l'acteur. L'important est de préserver le ton et les émotions sous-jacentes – colère, désespoir, nostalgie – véhiculées par le monologue, sans que la barrière de la langue ne vienne atténuer l'impact sur le spectateur. Comme le rappelle Gambier, la traduction théâtrale exige bien plus qu'une transcription littérale des répliques : c'est une adaptation qui doit intégrer les paramètres culturels et contextuels pour que « la voix du personnage soit authentiquement ressentie par un public [étranger] ». En d'autres termes, faire entendre la voix du personnage dans une autre langue requiert de la créativité : choix lexicaux connotés, registres de langue appropriés, et parfois reformulation d'images idiomatiques pour qu'elles « parlent » à l'auditoire arabophone. (Gambier, 2021, p. 69-77)

Ensuite, l'adaptation des monologues a dû s'inscrire dans la dynamique multimodale de la mise en scène. La traduction ne se déroule pas dans le vide : elle doit opérer simultanément avec les gestes de l'acteur, ses expressions faciales, le décor,

l'éclairage, la musique, etc. Ainsi, la synchronisation entre la parole prononcée (ou projetée en surtitres) et l'action scénique est un facteur critique.

Nous avons veillé à ce que les sous-titres en arabe respectent le timing des répliques espagnoles originales, de sorte que le spectateur puisse lire le texte sans perdre l'action de vue. Un sous-titrage théâtral efficace ne consiste pas en une simple traduction écrite : c'est un dispositif de médiation multimodal à part entière, qui doit fonctionner en harmonie avec la scène.

Par exemple, si un acteur marque une pause significative ou un silence tendu dans un monologue, il peut être judicieux de fragmenter le sous-titre en deux écrans, laissant apparaître un temps mort à l'écran également, pour respecter le rythme dramaturgique. De même, un éclat de rire ou un soupir du personnage pourra être rendu non par des mots, mais par une onomatopée écrite ou un commentaire entre crochets dans le sous-titre, afin que l'information paralinguistique soit transmise au public qui lit. Ces choix minutieux relèvent d'une approche intersémiotique : le traducteur ne traduit plus seulement des mots, il coordonne des signes visuels, sonores et textuels dans un ensemble cohérent.

La conséquence de cette approche est que le traducteur se mue en une sorte de co-metteur en scène textuel. Il rejoint ce que Francis Brisset décrit dans le cas du doublage filmique : un « adaptateur […] au service de la multimodalité », qui opère à l'interface du script et de la performance. (Brisset, 2016, p. 47)

Dans notre projet, cela a signifié par exemple ajuster la longueur de certaines répliques traduites pour qu'elles puissent être lues

intégralement pendant qu'elles sont prononcées sur scène (respect du débit de parole), ou encore choisir un mot arabe plus court qu'un équivalent littéraire trop long, afin de ne pas surcharger l'écran et distraire le spectateur.

Ce travail sur la forme est indissociable du fond : en allégeant un sous-titre ou en le segmentant différemment, on peut amplifier l'impact d'une tirade ou d'une chute de scène. Le résultat visé est une expérience immersive fluide pour le public arabe, où la lecture des sous-titres s'intègre naturellement à la réception de l'ensemble pièce, sans heurt ni confusion.

En somme, l'adaptation des monologues de Cautivo en Argel et La luz de la noche a mobilisé un éventail de stratégies traductives et sémiotiques. La dimension textuelle (choix des mots, syntaxe, registres) a été orchestrée en tenant compte de la dimension orale (rythme, intonation, expressivité) et de la dimension scénique (visuel et sonore). Cette démarche complexe confirme que traduire pour le théâtre n'est pas un simple exercice linguistique : c'est un acte de création interculturelle où le traducteur, telle une passerelle vivante, bâtit des ponts entre les mondes pour que la magie du texte opère dans une autre langue.

2.2. Réception interculturelle et adaptation des références culturelles

Le deuxième volet de notre analyse concerne la réception interculturelle des pièces traduites, en particulier la manière dont les références culturelles et historiques espagnoles ont été recontextualisées pour un public arabophone. Les œuvres de Bueno García sont fortement imprégnées d'histoire : Cautivo en

Argel, par son titre même, renvoie à la captivité d'un Espagnol en terre d'islam (un thème qui évoque notamment l'histoire de Cervantès à Alger), tandis que La luz de la noche comporte également des allusions à des épisodes ou personnages du passé espagnol. Pour un public non familier de ces référents, une traduction à l'identique risquerait de laisser des zones d'ombre, voire de provoquer des contresens.

Notre démarche a donc consisté à identifier les éléments de "mémoire culturelle" espagnole présents dans les textes et à décider, au cas par cas, de la meilleure manière de les restituer en arabe. Dans certains cas, la stratégie de conservation a été privilégiée : le nom d'un lieu, d'une bataille ou d'une figure historique a été maintenu tel quel, accompagné éventuellement d'un bref éclairage contextuel inséré dans le dialogue ou en didascalie. L'idée était de ne pas priver le public arabe de la rencontre avec l'Autre – fut-il du passé – et de stimuler la curiosité plutôt que d'effacer la différence. Cette approche, conforme à la vision de Berman sur l'accueil de l'étranger, vise à « préserver les références [historiques] tout en les adaptant à un public dont le cadre culturel diverge » du texte source. (Berman, 1984, p. 111, 118)

Dans d'autres cas, nous avons opté pour une stratégie d'adaptation ou de localisation culturelle. Certaines références très spécifiques, si elles avaient été simplement traduites littéralement, seraient restées obscures pour le public cible. Par exemple, une allusion littérale à la Reconquista espagnole ou à une figure comme Lope de Vega n'aurait sans doute pas la même résonance dans l'imaginaire arabe. Cette démarche rejoint la réflexion de Lawrence Venuti (1995, p. 19), pour qui la

traduction suppose un déplacement culturel visant à rendre visible l'altérité tout en assurant l'intelligibilité du texte dans la culture d'arrivée.

Il ne s'agit pas ici de sous-estimer la culture du public, mais de reconnaître que ces termes portent en Espagne un poids émotionnel et historique particulier, qui se perdrait s'ils étaient énoncés sans cadre explicatif en arabe. Dans Cautivo en Argel, l'intrigue de la captivité en terre étrangère fait certes écho à des thèmes universels (l'exil, la confrontation des identités) auxquels le public arabe est sensible. Toutefois, pour que la profondeur de ces thèmes soit pleinement appréciée, un éclaircissement des traditions culturelles espagnoles a été nécessaire. Concrètement, nous avons parfois remplacé une référence directe par une périphrase évocatrice. Par exemple (cas fictif illustratif), au lieu de mentionner un lieu historique espagnol inconnu du public, la traduction pourrait parler de « son village natal, laissé derrière lui », une formulation plus générale mais qui suscite la même émotion de nostalgie. De même, une citation d'un poème espagnol célèbre a pu être rendue par une tournure proverbiale arabe aux effets comparables, plutôt que de laisser l'original incompris. L'objectif de ces adaptations est de conserver l'intention dramatique et le symbolisme de l'original, en le transposant dans un registre accessible culturellement aux spectateurs arabophones. Il s'agit d'une démarche d'équivalence dynamique : on échange un signe culturel contre un autre, non pour effacer l'altérité, mais pour la rendre éloquemment intelligible.

Un outil précieux pour gérer ces décalages culturels a été le sous-titrage enrichi. Contrairement au sous-titrage cinématographique classique, souvent contraint à une stricte concision, le contexte théâtral nous a laissé une certaine latitude pour ajouter des indices contextuels. Par exemple, lors de la première apparition d'un personnage historique espagnol dans le dialogue, son nom a pu être suivi en sous-titre d'un bref appositif (« grand écrivain espagnol », « héros de guerre », etc.), de façon à informer immédiatement le spectateur arabe sur l'importance du personnage. De même, une date ou un toponyme historique a pu être assorti d'une note entre parenthèses dans le surtitre (par exemple : « 1492 (chute de Grenade) ») pour raviver la mémoire historique que l'auteur souhaitait mobiliser. Bien sûr, ces ajouts doivent rester discrets pour ne pas alourdir la réception : ils ont été utilisés de manière parcimonieuse, là où l'intelligibilité du récit en dépendait vraiment.

Par ailleurs, la mise en scène multimédia offre d'autres appuis : des projections visuelles ou le jeu d'un acteur peuvent contribuer à expliciter un contexte. Dans notre cas, la mise en abyme de la captivité d'un personnage espagnol en terre d'islam fait écho à des situations historiques bien connues dans le monde arabo-musulman (les captifs chrétiens à Alger ou Tunis aux XVI–XVII^{e} siècles, par exemple). Nous avons donc mis en valeur cette résonance historique partagée, en soulignant dans la traduction les thèmes de la migration, de l'altérité religieuse ou de la nostalgie de la patrie, autant d'éléments susceptibles de toucher le public arabe contemporain.
Comme le souligne Chaume (2012, p. 67), la multimodalité

scénique et audiovisuelle renforce le potentiel interprétatif du texte traduit, en conjuguant les dimensions verbale, visuelle et culturelle au service de la réception du public. Ce principe rejoint les conclusions de Mahmoudi (2025), qui montre que le transfert interculturel des concepts religieux et juridiques repose sur une médiation symbolique où la fidélité linguistique s'articule à la sensibilité culturelle du récepteur.

Enfin, l'étude de la réception a montré que la dimension interculturelle de cette traduction multimodale ouvre un espace d'échange et de réflexion. Les spectateurs arabophones, confrontés à une œuvre profondément enracinée dans l'histoire espagnole, ont pu non seulement apprécier l'intrigue dramatique universelle, mais aussi découvrir des aspects de l'histoire et de la culture européennes à travers ce prisme accessible. Plusieurs ont exprimé leur intérêt pour ces références historiques intégrées dans la pièce, y voyant l'occasion d'un dialogue entre les mémoires – la leur et celle véhiculée par le texte étranger. D'une certaine manière, la traduction a joué ici le rôle de pont mémoriel, suscitant des discussions sur les parallèles et contrastes entre l'histoire espagnole et l'histoire arabo-musulmane. En cela, on peut dire que le pari d'une traduction ouverte sur l'Autre est réussi : loin d'être un obstacle, l'altérité (qu'elle soit linguistique, culturelle ou historique) est devenue un levier d'enrichissement mutuel dans l'expérience théâtrale.

2.3. Analyse traductologique comparative de monologues tirés de Cautivo en Argel et Luz de la noche d'Antonio Bueno García

Cette section intègre l'analyse traductologique détaillée des quatre extraits monologiques (en espagnol et en arabe), dans la continuité du cadre théorique et méthodologique. Elle constitue la partie pratique principale, illustrant la manière dont les concepts de fidélité, d'adaptation culturelle et de réception interculturelle se manifestent concrètement dans la traduction multimodale.

Extrait 1 : Désespoir et fatalisme du protagoniste en captivité

Espagnol (original) : « No sé ya si quiero irme… no aguanto más. »
Arabe (traduction) : « لم أعد أدري إن كنت أريد الرّحيل… لم أعد أطيق المزيد. » (Bueno García, 2024, p. 49-68)

Dans cet extrait tiré de *Cautivo en Argel*, le protagoniste exprime un état de lassitude et d'épuisement moral. Le choix d'une traduction presque littérale permet de conserver la force déclamatoire et l'effet d'hésitation suivi de rupture. L'équivalence syntaxique et rythmique est maintenue, tout comme la tonalité de détresse. Le traducteur a choisi une fidélité expressive qui restitue le souffle du monologue et la brièveté percutante du discours.

Ce choix illustre l'équivalence fonctionnelle selon Nida : la traduction ne déforme pas le message, elle reproduit l'effet.

L'auditeur arabophone perçoit la même tension psychologique et la même fatigue existentielle que le spectateur hispanophone. (Nida, 1964, p. 156)

Extrait 2 : Jeu sur le nom de Djemila et adaptation culturelle

Espagnol (original) : « Djemila, tu nombre lo dice: eres hermosa. »
Arabe (traduction) : « جميلة، اسمك وحده يشهد على جمالك. »

Le jeu linguistique sur le nom de *Djemila* (qui signifie « belle » en arabe) oblige ici le traducteur à passer de l'explicite à l'implicite. En espagnol, l'auteur doit expliquer au lecteur le sens du nom ; en arabe, cette explication serait redondante. La traduction adopte donc une stratégie d'adaptation culturelle par reformulation poétique.

Ce choix relève d'une traduction communicative (Newmark, 1988, p.47) : l'objectif n'est pas la littéralité mais la résonance. L'expression « ton nom à lui seul témoigne de ta beauté » introduit une musicalité et un naturel qui renforcent l'émotion scénique. Le spectateur arabe y perçoit une tendresse authentique, non une explication linguistique.

Extrait 3 : Références littéraires (illusions de Don Quichotte)

Espagnol (original) : « No confundo rebaños de ovejas con ejércitos, ni molinos con gigantes; en la oscuridad veo la verdad con claridad. »
Arabe (traduction) : « أنا لا أخلط بين قطعان الخراف والجيوش، ولا أرى في الطواحين عمالقة؛ في الظلام أرى الحقيقة واضحة. »

La fidélité au texte source est ici volontaire : l'intertexte du Don Quichotte est maintenu sans altération. Le traducteur a choisi une équivalence formelle afin de préserver la structure binaire et la portée symbolique des images. Le risque de perte résidait dans la non-reconnaissance du référent culturel (le *Quichotte*). Pourtant, l'effet dramatique demeure compréhensible : le personnage affirme sa lucidité face à la folie, une valeur universelle perceptible dans toutes les cultures.

Cette fidélité dynamique (Nida) illustre une *traduction* de l'effet : elle conserve le même horizon de sens, même si la culture du public diffère. (Nida, 1964, p. 156)

Extrait 4 : Références historiques (Lépante) et explicitation

Espagnol (original) : « Combatí en Lepanto, en la mayor ocasión que vieron los siglos. »

Arabe (traduction) : « حاربت في معركة ليبانتو، أعظم واقعة شهدتها القرون. »

Le mot « bataille », ajouté en arabe, est un cas d'explicitation contextuelle qui clarifie la référence pour le public cible. Ce type d'ajout ne trahit pas le texte original : il enrichit la compréhension et garantit la cohérence historique. Le ton épique et la solennité sont préservés.

Cette stratégie incarne une domestication minimale au sens de Venuti : le traducteur conserve l'étranger (Lépante) mais introduit un repère interprétatif pour le lecteur arabe. Elle illustre la notion de *compensation*, où un petit ajout linguistique restaure la clarté sémantique du texte. (Venuti, p. 337-342)

L'étude de ces quatre monologues confirme que la traduction des pièces de Bueno García repose sur une articulation équilibrée entre équivalence formelle et équivalence dynamique. Selon les contextes, le traducteur oscille entre littéralité (fidélité expressive) et adaptation (compensation culturelle).
Les choix traductifs illustrent l'application concrète des théories de Berman (accueil de l'étranger), de Venuti (visibilité du traducteur), de Nida (effet sur le récepteur) et de Meschonnic (oralité et rythme). Ensemble, ces principes permettent de penser la traduction multimodale comme un acte de médiation interculturelle et non comme une simple transposition linguistique.
Cette analyse vient ainsi renforcer la cohérence entre la réflexion théorique et la pratique traductive développée dans l'article principal, confirmant que la traduction, loin d'être un exercice technique, est une expérience esthétique, éthique et culturelle.

En définitive, cette expérience de traduction multimodale des pièces Cautivo en Argel et La luz de la noche met en lumière la complexité mais aussi la fécondité d'une approche traductive innovante alliant mémoire, multimodalité et interculturalité. Le bilan critique souligne que traduire pour la scène, dans un format enrichi de vidéo et de sous-titrage, ne revient pas à transposer simplement des mots : c'est embrasser un véritable acte de création qui mobilise à la fois des compétences linguistiques, culturelles et techniques. Le traducteur s'y révèle médiateur et co-créateur, soucieux de

préserver le sens, mais tout autant l'émotion et l'impact scénique de l'œuvre originale.

L'étude des monologues a montré qu'une attention fine portée à l'oralité, au rythme et à la synchronisation pouvait restituer sur scène en arabe la force dramatique du texte espagnol. De même, l'adaptation soignée des références historiques et culturelles a démontré qu'il était possible de faire dialoguer les mémoires : loin de trahir l'esprit de l'original, les choix de localisation culturelle bien pensés ont au contraire renforcé l'accessibilité et l'identification du public cible, sans sacrifier la richesse du contenu source. En cela, notre démarche s'inscrit pleinement dans la visée d'ouverture prônée par Berman, pour qui la traduction réussie est celle qui « féconde le Propre par la médiation de l'Étranger », engageant une rencontre authentique avec l'altérité. (Berman, 1984, p. 111, 118)

Cette traduction expérimentale a également mis en exergue le rôle central du sous-titrage en tant qu'outil multimodal. Plus qu'un simple support, le sous-titrage s'est avéré un espace d'invention où se noue l'équilibre entre texte et scène. Lorsqu'il est bien conçu, il permet au spectateur de s'immerger pleinement dans l'action tout en suivant l'intrigue, prouvant que l'innovation technique peut servir la fidélité expressive et l'émotion théâtrale. Les retours du public confirment que la qualité d'une traduction théâtrale se juge non seulement à la justesse des mots, mais à la manière dont tous les éléments s'entrelacent pour créer une expérience cohérente et engageante.

En somme, cette recherche met en avant la nécessité pour le traducteur de théâtre contemporain de développer une approche holistique. Il doit être à la fois linguiste, anthropologue, dramaturge et technicien, capable de dialoguer avec le passé et le présent, avec le texte et la scène, avec l'auteur et le public. C'est un défi exigeant, mais qui ouvre des perspectives enthousiasmantes. À l'heure où les frontières linguistiques et culturelles s'estompent, la traduction théâtrale multimodale apparaît comme un véritable laboratoire du dialogue interculturel. En traduisant des œuvres marquées par une forte mémoire historique vers d'autres langues, on permet à ces histoires de voyager, de rencontrer d'autres communautés, d'entrer en résonance avec d'autres sensibilités. On rejoint ainsi l'idée que la langue de la culture mondiale, c'est la traduction – cet art subtil qui, de compromis en trouvailles, nous rappelle notre humanité partagée.

BIBLIOGRAPHIE

BERMAN, A., *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

BRISSET, F., *Traduire pour le doublage : une approche multimodale*, Paris, L'Harmattan, 2016.

BUENO GARCÍA, A., *Cervantes en Argel. Teatro. Cautivo en Argel. La luz de la noche* (édition multilingue et multimodale), Grenade, Comares, 2024. [Disponible sur : https://cervantes_en_argel.uva.es], consulté : avril 2025.

CARON, É., « Captation théâtrale et expérience de l'altérité : enjeux sémiotiques et traductifs », *Revue de Sémiotique et Communication Multimodale*, 9(1), 79-87, 2024.

CHAUME, F., *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2012.

ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*, Milan, Bompiani, 2003.

GAMBIER, Y., « Multimodalité et traduction : vers une reconfiguration des pratiques traductives », *Meta: Journal des traducteurs*, 66(2), 265-279, 2021. [Disponible sur : https://doi.org/10.7202/1083607ar], consulté : avril 2025.

INSTITUTO CERVANTES (ARGEL), *Cervantes en Argel. La luz de la noche* [Lectura dramatizada], Oran (Algérie), 26 avril 2025. [Disponible sur : https://cultura.cervantes.es/oran/es/cervantes-en-argel.-la-luz-de-la-noche/176086], consulté : avril 2025.

MAHMOUDI, I. A., « Le transfert interculturel des concepts juridiques religieux issus de la Sharia », *Journal of Languages & Translation*, 5(1), 435-444, Université de Chlef, 2025. [Disponible sur : https://asjp.cerist.dz/en/article/262039], consulté : Avril 2025.

MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1999.

NEWMARK, P., *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988.

NIDA, E. A., *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, E.J. Brill, 1964.

PÉREZ BLÁZQUEZ, D., « Antonio Bueno García, *Cervantes en Argel. Teatro. Cautivo en Argel. La luz de la noche* », *Hermēneus. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, 26, 543-549, 2024. [Disponible sur : https://doi.org/10.24197/her.26.2024.543-549] consulté : Mars 2025.

RADIO ALGÉRIENNE, *El Instituto Cervantes de Argel celebra un evento cultural dedicado a Miguel de Cervantes*, 27 avril 2025. [Disponible sur : https://my.radioalgerie.dz/es/node/38397], consulté : Avril 2025.

VENUTI, L., *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London & New York, Routledge, 1995.