

Le traducteur et les œuvres théâtrales

BENHAMAMOUCHE Fatma

Je commencerai par rappeler cette présence du traducteur en vous demandant de prendre conscience du fait que, si vous connaissez les œuvres de Gorki, Tchekov, Dickens, Pirandello, Cervantès, Lope de Vega et d'autres, c'est grâce à cette personne qui travaille dans l'ombre et qui nous offre la possibilité de lire une œuvre dont l'écriture aurait dû nous rester étrangère. Nous avons tendance à nous soucier du nom de l'auteur et non de celui qui nous a permis d'accéder à l'imaginaire de l'autre, dans ce cas : un créateur autre, une culture autre.

J'ai opté pour parler du traducteur et de sa relation aux œuvres dramatiques d'abord parce que je m'intéresse au théâtre, plus spécifiquement au théâtre espagnol, et parce que le rôle du traducteur dans ce genre littéraire est bien différent de celui qui s'adonne à la lyrique ou à la narrative.

Nous signalerons tout d'abord que cette profession se détermine avant tout par deux soucis majeurs : celui ne pas trahir l'auteur et celui de ne pas perdre de vue que le texte théâtral, sur lequel elle travaille, se caractérise avant tout par son oralité qui a ses propres exigences.

Le texte premier, c'est à dire l'original, est soumis à un rythme, une énergie, un mouvement, des pauses qui doivent être concrétisés dans le texte d'arrivée, c'est à dire le texte traduit (1).

La traduction dramatique exige une langue rapide, vive et précise qui doit atteindre la salle à travers les acteurs ; elle doit tenir compte de l'importance du geste sur la scène, geste qui véhicule le message. Tous ces éléments sont d'autant plus importants que contrairement au livre, il est impossible de relire, de s'arrêter ou de tourner des pages. Tout se joue dans un laps de temps où le langage s'adresse à un sens que la lecture n'utilise pas : l'ouïe, l'écoute du récepteur.

Ce sont les réalités auxquelles s'affronte un traducteur de théâtre. Son texte est destiné à la représentation, a été écrit pour la scène et est régi par des normes qui lui sont propres.

En outre les coordonnées spatio-temporelles dans lesquelles se situe le texte original exige du traducteur l'effort de les convertir pour un nouveau public, destinataire de son travail, c'est à dire, d'adapter les situations originales à ses nouveaux destinataires. Tout ce que nous venons de souligner démontre bien que si celui-ci ne réinvente pas dans une autre langue, le langage qui fusionne l'imaginaire original avec l'imaginaire verbal, culturel et poétique du spectateur, l'œuvre ne fonctionnera pas (2).

Ces données sont devenues très importantes pour les metteurs en scène eux-mêmes, qui à notre époque travaillent de plus en plus en collaboration avec les traducteurs lorsqu'il s'agit d'une œuvre dramatique étrangère.

Cela nous amène directement à considérer le fait que la traduction théâtrale est une activité dramaturgique plus que linguistique et, à nous rendre compte, qu'entre la langue de départ et la langue d'arrivée intervient une troisième, celle de la scène et de la représentation comme le souligne d'ailleurs J.M. Deprats dans son œuvre *Traduire l'Europe*(3) .

Nous pouvons donc nous rendre compte à quel point le travail d'un traducteur d'œuvres dramatiques n'est pas un travail de solitaire mais un processus d'équipe.

Pour revenir à l'écriture scénique, je voudrais rapporter ce que Carla Matteini, spécialiste en traduction espagnole d'œuvres dramatiques, plus spécialement de Passolini et Dario Fo, nous dit : « La voix du traducteur ne peut, ni ne doit s'accrocher à la littéralité du texte original parce qu'il n'y a pas de langue qui reproduise la syntaxe, les tournures, les métaphores comme une copie mimétique de l'autre » (4)

C'est à partir de ces données que les traducteurs ont gagné le droit à la visibilité et ont pu devenir plus créatifs. Mais création n'est pas entendu ici comme écrire un autre texte, mais seulement écrire avec son propre parfum.

Je me permets de revenir sur le concept de la « visibilité » pour rapporter ce que Carla Matteini nous écrit : « Dans ce pays (l'Espagne), et durant beaucoup de temps, on a mal traduit, d'une manière fausement « fidèle » -terme détestable-, en obscurcissant le brillant des textes originaux et en les enfermant dans un mauvais castillan, avec des tournures inexistantes dans notre langue... Les éditeurs ont découvert qu'une bonne traduction pouvait porter aux nues un livre dans la liste des ventes, et une mauvaise, la plonger dans une pieuse indifférence... » (5).

Cette intromission, cette visibilité du traducteur, est un thème très actuel et polémique dans la Théorie de la traduction qui continue à se questionner sur la marge du traducteur quant à la prise de décision, l'appropriation de l'original, les limites de la visibilité ou de l'invisibilité de celui-ci.

Sonia Bravo, une traductrice cubaine, dit à ce propos : « lorsqu'on traduit, il se produit un processus d'appropriation de l'œuvre, le traducteur la fait sienne », (6) Stanislavsky avait aussi souligné à propos de ce phénomène : « A essayer d'être l'autre le traducteur, se remodèle lui-même, il change ».

Nous avons essayé jusqu'alors de cerner l'image du traducteur, mais il nous paraît tout aussi important de parler du devenir de l'objet de travail : l'œuvre dramatique. Comme le dit Sonia Bravo, la traduction de cette dernière pénètre une autre culture, culture de réception où d'arrivée et développe une existence propre par rapport à l'auteur de l'original, tout comme elle devient indépendante du traducteur qui l'a mise en fonctionnement dans une autre culture. Elle commence à se mouvoir par les chemins logiques de la communication interculturelle et influe sur l'identité propre de la dite culture en la changeant, en l'enrichissant (7).

Pour terminer, je voudrais signaler, en tant qu'hispaniste, que certaines adaptations d'œuvres dramatiques espagnoles ont été mises en scène dans notre pays sans que nous en percevions le degré de visibilité du traducteur. Néanmoins je me permets de vous transmettre la visibilité ou la lisibilité du dramaturge quant à la fusion des imaginaires des deux versants : l'Espagne, l'Algérie.

Dans les années 80, Abdelkader Alloula a adapté *Numance* de Miguel de Cervantès, ce qui lui a permis de traiter directement de la société algérienne en mettant en exergue le même imaginaire développé par ce dernier dans son œuvre, c'est à dire : l'individu qui n'existe que par la Collectivité.

En 1986, *Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca est également adaptée et jouée à Alger. La similitude entre l'âme espagnole, maghrébine et méditerranéenne est soulignée. Le metteur en scène mettra en évidence l'âme de Caen et Abel qui a existé dans nos deux sociétés, tout en primant les notions d'honneur, de vie et de mort similaires à nos deux peuples, mais à des époques différentes.

La notion d'honneur et de collectivité, identiques dans les deux peuples, intéressent aussi la dramaturge Fouzia Ait el Hadj qui en 1990 met en scène *Fuente o Vejuna* de Lope de Vega.

Je mettrai un point final à cette intervention en rappelant que ces adaptations méritent d'être étudiées du point de vue de la critique de la réception, à travers les journaux de l'époque, ce qui nous permettrait d'en connaître l'impact sur l'imaginaire algérien. En outre, ces œuvres ayant été traduites de l'espagnol vers l'arabe et/ou l'algérien, il serait intéressant d'en connaître la visibilité ou l'invisibilité du traducteur.

Notes

1 - Voir. Carla Matteini, « La traducción, un viaje sin fronteras » in *El autor ante el siglo XXI*, Fundacion Autor, Madrid, 1996, p.26

2 - Ibidem, p.51.

3 - Ibidem, p.50;

4 - Carla Matteini, « La traduction, un viaje sin fronteras » in *El autor ante el siglo XXI*, Fundacion Autor, Madrid, 1996, p.27

5 - Ibidem, p.27-28. (traduction personnelle).

6 - Ibidem, p.31.

7 - Ibidem, p.31,