

La traduction du texte théâtral Expérience personnelle

Ahmed Hammoumi
Université d'Oran

D'emblée, disons que le traducteur du texte théâtral diffère du traducteur du texte littéraire ou scientifique. Ce dernier est tenu à une fidélité exacerbée à l'endroit du texte original. La probité intellectuelle qui caractérise – ou, pour le moins devrait caractériser les universitaires, lui commande de ne pas trahir le producteur du texte et de ne pas conduire le lecteur potentiel dans des pistes non tracées ni pensées par l'auteur. Or le traducteur du texte dramatique, en Algérie, jouit dans son action, d'une liberté, ce qui lui confère une certaine spécificité. Cette spécificité est surdéterminée par ce qu'au départ, il jouit de l'assurance de n'essuyer aucun blâme au cas, fort probable, où il ne respecterait point le texte dramatique, objet de sa traduction. Pour lui, *traduttore traditore* est et reste une évidence, *ad vitam aeternam*. A cela, plusieurs raisons. Pour expliciter tout cela et avant d'aborder le comment, posons le pourquoi de cette traduction pour comprendre cette propension du traducteur algérien de textes dramatiques et, subséquemment, cette « prétention » à violer les textes d'autrui en toute impunité. Dans le domaine du théâtre, traduire est une nécessité. Quand un metteur en scène veut dire « quelque chose » à la société, il puise la pièce qui véhicule « son » idée là où elle se trouve¹. Le recours à la traduction se justifie d'autant plus chez nous qu'il faut remonter au commencement primordial du théâtre arabe pour remarquer que la traduction a été, dans le même temps, son levier et son levain. Le

spectacle théâtral arabe a été totalement construit, puisqu'inéxistant auparavant², sur le modèle occidental. Chez nous en Algérie, même plus tard, alors que les bases de ce phénomène sont bien assises, le texte théâtral n'est produit que pour être joué sur scène³. Si nous frôlons, par ce dire, la tautologie, c'est pour signifier que le texte dramatique en Algérie est très rarement publié, à fortiori le texte dramatique traduit car, très rarement, écrit pour la publication. Le texte théâtral en Algérie est fonctionnel, selon l'excellente formule de Mustapha Kateb. Or, être joué suppose, pour un texte théâtral, d'être représenté devant un public. Qui dit public dit un ensemble hétéroclite de gens⁴, issus d'horizons multiples, d'âge et de sexe différents. Il est tout à fait plausible que des parents voient le même spectacle au même endroit, à la même heure : un père avec sa progéniture, un jeune homme avec sa mère ou sa sœur etc. d'autres combinaisons restant possibles. Ce fait oblige le traducteur de textes dramatiques étrangers à éviter les scènes, les séquences ou les paroles qui pourraient « gêner » les membres d'une même famille. Certains « écarts » de langage pourraient du reste, gêner des gens qui ne se connaissent nullement, mais qu'un spectacle donné a réunis dans une salle donnée, un moment donné, la pudeur étant un phénomène social. De ce fait, le montage de la pièce de théâtre *Qui a peur de Virginia Woolf* d'Edward Albee est renvoyé aux calendes grecques, chez nous et dans beaucoup de pays arabes⁵.

Le théâtre étant simultanément l'art le plus social lors de ses émission et réception, et le « miroir » de la société, il est permis de dire que le miroir algérien est celui qui produit le plus fidèle reflet. D'où l'« obligation » pour les dramaturges et les traducteurs algériens de « coller » à la réalité⁶. C'est ainsi qu'on peut comprendre et la thématique et la langue véhiculaire du théâtre algérien.

Cela étant dit, notons tout de même que le théâtre s'est toujours, et partout inspiré de la réalité. *Les Perses* d'Eschyle relate la défaite infligée par les Grecs aux Mèdes. L'éviction des divinités du champ théâtral par Euripide reflète la tiédeur religieuse des Grecs, dans le

même temps où l'homme/personne prenait de plus en plus conscience de son ego ; le *connais-toi, toi-même* de Socrate en est l'illustration. A travers le théâtre de Molière, Corneille et Racine, il est loisible d'étudier la société française du XVII^e siècle. Victor Hugo, malgré sa *révolution* contre les classiques, insiste sur la couleur locale comme étant parmi « *ce qu'on doit demander au drame* »⁷. Le traducteur algérien de textes dramatiques à l'instar du dramaturge algérien⁸, tient compte de ce nécessaire lien, d'autant plus que les spectateurs algériens boudent ce qui ne les touche point.

Abordons maintenant la question du comment.

Si la plupart des textes de théâtre ont été écrits ou traduits par des gens ayant un lien quelconque avec la pratique théâtrale, la raison en est que cette population connaît la scène – écriture et planches, côté court et côté jardin, les entrées et sorties des comédiens, l'existence d'une régie son et lumière, les coulisses et tout ce qui s'y passe, en plus de toutes les contraintes inhérentes - le volet pécuniaire n'est pas le moindre - à la production des pièces théâtrales, ce qui n'est pas le cas des gens de Lettres, dans notre pays, excepté un nombre d'auteurs, du reste, assez restreint. D'où l'indigence des étalages de la bibliothèque théâtrale algérienne. De cette connaissance de la scène et des contraintes qui entourent et enserrent toute entité de production théâtrale, nous pouvons avancer, sans crainte d'être démenti, que le montage d'une pièce comme *Topaze*⁹ est problématique voire même très difficilement envisageable, dans son intégralité, s'entend. La pièce s'ouvre sur « *une salle de classe (qui est assez large pour contenir douze mioches et dont) les murs sont tapissés de cartes géographiques, de tableaux des poids et mesures, d'images antialcooliques* »¹⁰. Le traducteur de ce texte devra nécessairement se doubler d'un adaptateur. L'acte premier devra être totalement remodelé, synthétisé car il est nécessaire pour le spectateur de voir la chute provoquée de *Topaze*. Cette incision est d'autant plus profitable que les bambins ne restent sur scène que le temps d'une leçon de morale inachevée¹¹.

Restons dans le comment pour aborder un autre problème ressortissant à la traduction. Que faut-il rendre, le mot ou le sens ? Faut-il rendre le mot par son correspondant en arabe ? La chose n'est pas toujours aisée. Prenons l'exemple de la pièce *La Leçon* d'Eugène Ionesco¹². Ainsi, pour aider sa jeune élève qui, énumérant les saisons bute sur l'automne, le professeur lui souffle - mû en cela par une gentillesse qui se rapporte plus à l'obséquiosité qu'au souci pédagogique: *ça commence comme automobile, mademoiselle*¹³. A la traduction de cette tirade, il est impossible de rendre automobile pour amener l'élève à nous donner *kharif* (خريف) d'où la nécessité de passer par un mot qui commence comme Kharif. (خير ، خريطة) Plus loin¹⁴ le professeur dit à l'élève, après la sortie de la Bonne : (...) *revenons à nos moutons arithmétiques*. Ce à quoi l'élève répond : *Je vous suis, Monsieur*. Pour traduire cette réponse il faut savoir que le vieil enseignant est ensorcelé par sa jeune élève. Il prend donc le verbe *suivre* au sens propre car tel est son désir inavoué. C'est pour cela il dit, spirituel *tout en restant assise !* On traduirait en arabe littéraire, *je suis à votre diapason* *alors qu' en dialectal, le sens voulu par l'enseignant est rentable par (راني نتبع فيك) *je vous suis à la trace*, ce qui exprime, dans le même temps, le désir abject du professeur.

Pour illustrer notre propos sur les choix que doit opérer le traducteur, revenons à *Topaze*. Après avoir vu, tout au long de l'acte premier, l'intégrité et la probité quasi malade du héros, nous le voyons le long du deuxième acte dans l'attente du couperet de la justice, qu'il pense recevoir sur la nuque de manière imparable. Parmi les situations proposées par l'auteur, il en est une¹⁵ qu'il est impossible de traduire en l'état. Pagnol pour rendre Topaze épouvanté par la populace qu'il croit au fait de toutes ses malversations de la même manière qu'il en est lui-même conscient, fait rassembler des gens sous les fenêtres de ses bureaux. Le prétexte, nous l'apprenons par le policier – l'illustration parfaite de la main de la justice – qui monte demander à Topaze *de vouloir bien empêcher sa dactylo de montrer ses nichons aux passants*, en y mettant la forme, toute de politesse, et avec mille

courbettes. Il n'est pas dans les mœurs de nos dactylos, fussent-elles les plus dissolues, de se mettre sur le balcon et d'exhiber leur poitrine. D'où la nécessité de penser à un autre prétexte pour ameuter les gens et maintenir Topaze, dans la même frayeur, et *obliger* le policier à monter.

Le traducteur algérien ne choisit pas le texte à traduire au hasard. Parmi tous ceux qu'il a lus, son choix va vers tel ou tel texte, selon ce qu'il veut exprimer comme idée. Bien souvent, un auteur dramatique vous propose vos idées bien emballées dans un texte bien construit, sur la base d'une trame bien brodée. Il vous reste à étudier les parties en conflit pour voir si elles fonctionnent dans la société algérienne. Remarquons ici, que le traducteur se trouve être reproducteur du sens imprimé par l'auteur mais, aussi, producteur de son propre sens qu'il adjoint, de manière harmonieuse à ceux de l'auteur. Il a cette latitude de « toucher » à l'original, pour une question de couleur locale, pour une question d'actualisation des événements, ou changer un sens voulu par l'auteur et refusé sciemment par le traducteur ¹⁶. Dans la pièce *Récréation de clowns* de Nouedine Aba, le lieutenant Zegalfayer et ses acolytes, à la réception d'un *Arabe* qui devait passer à la question, et après avoir quitté les personnages des clowns, redeviennent, les Paras qu'il n'ont jamais cessé d'être. On saura, aussi, que le lieutenant a été tortionnaire à Dachau où il avait gagné en prime le sobriquet de *l'étouffoir*, de la manière dont il exécutait ses prisonniers. Or on le voit dans la pièce ¹⁷ humain, prêt à *chialer* parce que *Francine*, personnage civil lui a parlé et l'a regardé d'une certaine manière. Son tortionnaire d'adjoint se permet même le luxe d'évoquer *la danse des palmes(...)* ¹⁸, autrement dit, un véritable poète. Dans la version traduite nous nous sommes permis d'élaguer tout cela pour que le tortionnaire ne soit jamais dédouané.

De la pièce *Douze hommes en colère* de Reginald Rose, ¹⁹ nous avons supprimé les allusions aux Etats-Unis, pour dénationaliser la pièce et la rendre valable en tous lieux, de manière indifférenciée, car le sujet de la pièce est universel ²⁰. En effet, tant que des hommes auront à juger d'autres hommes, les erreurs judiciaires sont toujours possibles.

Cela est plus dramatique dans les pays où la peine capitale n'a pas été abrogée.

Notes :

¹ - J'entends le metteur en scène au sens académique, doté d'une culture assez vaste pour lui permettre ce genre de choix.

² - Nonobstant tout ce qu'on a pu dire sur l'existence supposée du théâtre arabe, avant 1847, date de la traduction par, Marun Neqqash, de la première pièce historiée jusques et y compris la pièce « algérienne » écrite en 1835 par Ibrahim Danilos et qui ne saurait constituer un début de datation d'un phénomène aussi important que le théâtre, si tant est que nous la considérons pièce de théâtre ; d'autant qu'il n'existe aucune indication sur la relation de cette pièce aux planches.

³ - C'est ainsi qu'il faut comprendre le nombre très réduit des textes écrits par les non- praticiens du théâtre.

⁴ - Nous n'avons toujours pas de publics en corrélation avec la diversité des genres théâtraux, le nombre de pièces et de spectacles étant à un niveau qui frôle le néant.

⁵ - La grande comédienne syrienne Mouna Waaçif que nous avons rencontrée au Caire, lors de la première édition du Festival International du Théâtre Expérimental nous a fait part - les deux metteurs en scène Ait El Hadj Faouzia et Hamida et moi-même - de son vœu de pouvoir créer le rôle de Martha, héroïne de la pièce, aux côtés de George, son protagoniste. Les deux personnages se dénudent moralement devant le public. D'autre part, Faouzia voulait monter cette pièce que j'aurais traduite en dialectal mais sa sœur l'en a dissuadée. En plus, il existe dans cette même pièce, une autre scène qu'il est inconcevable de reproduire parce que assez « osée .»

⁶ - Est-il nécessaire de rappeler que le premier texte fondateur du théâtre algérien (la nationalisation du théâtre algérien a été opérée le 8

janvier 1963) a insisté sur la volonté fortement exprimée, de produire un théâtre selon l'éthique et l'esthétique socialistes.

⁷ - Victor Hugo. *Préface de CROMWELL*. Collection Classiques Larousse. p 46.

⁸ - Ainsi est appelé tout auteur de texte théâtral, nonobstant la qualité de son produit. La critique n'étant point notre objet, dans ce contexte.

⁹ - *Topaze*, pièce de Marcel Pagnol, montée pour la première fois à Paris le 9 octobre 1928.

¹⁰ - Marcel Pagnol *Topaze*. Presses Pocket. Paris. 1976. page 11 (didascalie de l'acte premier.)

¹¹ - Leçon néanmoins édifiante pour les spectateurs qui auront une idée très juste de la probité et de la haute intégrité de Topaze. Du reste la salle de classe se transformera en boudoir, dès la fin de l'acte qui coïncide avec l'éjection de topaze par Monsieur Muche, le patron du pensionnat, pour avoir refusé de changer les notes du fils de la Baronne. Celui-ci n'a mérité, au vu de ses performances, que des zéros, justement infligés par Topaze.

¹² - Ionesco. *La cantatrice chauve* suivi de *La leçon*. Gallimard. Paris. 1954

¹³ - *Id.* P 93

¹⁴ - *Ibidem.*

¹⁵ - *Topaze*. Acte IV, Scène 5, pages 210/211

¹⁶ - Le metteur en scène a, aussi cette possibilité, Aït El Hadj Hamida s'est permis par sa mise en scène, de rendre *Blanche* l'héroïne d'*Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams, positive, alors que l'auteur lui voulait un rôle négatif

¹⁷ - Nouredine Aba. *La récréation des clowns*. éditions galilée. P68

¹⁸ - *id.* p105 Voir aussi p107.

¹⁹ - Il s'agit de douze jurés réunis pour décider du sort d'un jeune, accusé d'avoir tué son père. Onze jurés sont d'emblée, convaincus de la

culpabilité du jeune, alors que le douzième leur demande de discuter le cas, ne serait-ce que pendant une heure. Sydney Lumet en a fait un film sous le même titre, avec Henry Fonda, James Cagney et Lee J. Cobb.

²⁰ - Ceci est facilité par l'auteur qui a proposé des personnages neutres en ne les dotant pas ni de noms ni de prénoms, seulement de numéros (de 1 à 12)
