

## La traduction du texte théâtral, le cas d'*El Lithem* de Abdelkader ALLOULA

Rihab ALLOULA <sup>(1)</sup>

« Bien qu'il soit sans doute utopique de croire qu'une théorie ou une méthode de traduction puisse épouser parfaitement les méandres de la pensée traduisante, rien n'interdit de tendre vers cet idéal »<sup>1</sup>.

### Introduction

La présente contribution vise essentiellement à attirer l'attention du traducteur sur le rapport qu'il peut entretenir avec le texte théâtral. La démarche mise en œuvre tend, non pas à justifier les choix entrepris par certains traducteurs mais à comprendre leurs motivations afin de dégager les prémices d'une approche alternative, qui introduit une nouvelle attitude vis-à-vis du texte dramatique à traduire.

La confusion peut sembler profonde dès lors qu'il s'agit d'art ou de littérature. Et bien qu'actuellement le texte dramatique déborde largement le moule littéraire qu'on lui a longtemps attribué, les recherches entreprises jusque-là n'apportent pas encore de réponses exhaustives aux problèmes liés à la traduction théâtrale. Le théâtre n'étant plus un genre littéraire, il se définit comme une "pratique" littéraire et artistique essentiellement sociale.

Il s'ensuit que la question de la traduisibilité de la théâtralité se pose de manière édifiante et ouvre, par la même occasion, des

---

(1) Unité de recherche en traduction et terminologie / CRASC, 31000, Oran, Algérie.

<sup>1</sup> Delisle, J. (1980), *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa-Canada, éd. Université d'Ottawa, p. 238.

voies de recherche tant au niveau du texte dramatique à traduire qu'au niveau de la représentation théâtrale avec tous ses éléments constitutifs, scéniques et/ou esthétiques. Il n'en demeure pas moins qu'un tel phénomène pose le problème général de la traduction en vue de la représentation théâtrale et nous amène déjà à nous interroger : qu'est-ce donc finalement que traduire pour la scène et quels éléments pourraient servir conjointement le texte et la représentation ?

Le texte dramatique *El Lithem*, écrit et réalisé par Abdelkader ALLOULA en 1989, nous offrira la possibilité de parcourir certains aspects liés à la traduction du texte dramatique et nous incitera par la même occasion à mettre en relief les contextes historique, culturel et social qui se conjuguent et agissent à l'intérieur du texte dramatique. *El Lithem*, écrit en 1987 et traduit en français en 1995 par Messaoud BÉNYOUCÉF sous le titre *Le Voile*, est adapté dans une version :

- bilingue franco-arabe en 2003.
- L'adaptation en question, et à laquelle nous avons contribué, s'est vu obligée d'intervenir sur la traduction française. Cette dernière est revue et adaptée pour la scène avant d'être montée et jouée trente fois en France lors d'une tournée organisée dans le cadre de Djazaïr 2003, l'Année de l'Algérie en France.

## **Le théâtre de Abdelkader ALLOULA**

### ***Le genre théâtral***

« Ni théâtre de boulevard, ni théâtre naturaliste, ni théâtre de la cruauté, ni pop art, ni halqisme [...] Ni théâtre passéiste, ni théâtre folkloriste, la pensée développée est bien ancrée dans le présent, assurément tournée vers le futur, solidement chevillée à des fondations ancestrales maghrébines. Théâtre de l'universel<sup>2</sup>, posant les jalons de la forme *Halqa (le cercle)* et s'inspirant de sources populaires et universelles, ALLOULA travaille à créer un nouveau statut pour le spectateur algérien, un statut faisant de lui un élément actif et désaliéné dans la représentation »<sup>3</sup>. Proposant

---

<sup>2</sup> Khadda, J. (1997), *Alloula Dramaturge Algérien, Analyse et traduction*, Mémoire de D.E.A, Université de Paris - Sorbonne (Paris IV), p. 152.

<sup>3</sup> Entretien avec Abdelkader ALLOULA, par M'hamed DJELLID, Professeur de Sociologie et Critique de Théâtre, octobre 1985, Oran. (in) thèse de M'hamed DJELLID.

une synthèse poétique de la réalité, il attribue au conteur la fonction de stimulateur et non de simulateur, contrairement au type aristotélicien qui enferme le spectateur dans un rôle de passivité. « Par ailleurs, le type *Halqa*, se suffisant à lui-même de par ses acteurs, ses modes d'expression, son public et son assise économique, est un théâtre complet. C'est alors que ALLOULA l'élève à partir d'acquis en y articulant un contenu actuel ; "élever" *el Halqa* afin d'élever le niveau esthétique des représentations grâce à la recherche, à la pratique et à la création. Il est possible que je sois sur le chemin de la création d'un genre » dit-il « mais il reste beaucoup à faire, beaucoup de questions sans réponses et d'inquiétudes. L'art est aussi complexe que la vie et il s'agira dans ce domaine de «pratiquer», de réfléchir, de créer et encore créer... »<sup>4</sup>.

### ***La langue théâtrale***

Abdelkader ALLOULA, dit Ahmed CHENIKI « entreprenait un extraordinaire travail sur la langue, sa rythmique, sa prosodie, ses images et sa syntaxe. Simple, sans fioritures, rappelant parfois la parole des poètes populaires, la langue de ALLOULA, condensée et synthétisée, donne à voir un univers extrêmement ouvert et remplit les « blancs » de la représentation en évitant les redites, les clichés et les stéréotypes »<sup>5</sup>. Abdelkader ALLOULA trouve dans la langue du terroir, en plus de la poésie et de la symbolique dont elle est porteuse, des caractères esthétiques qu'il juge utile d'explorer afin de ne jamais dénaturer ou corrompre l'originalité, la spécificité algérienne. D'autre part, il considère que la langue n'est qu'une composante de la totalité du langage artistique qui s'associe à une multitude d'autres éléments tout aussi nécessaires au fonctionnement de la représentation théâtrale. C'est ainsi que le silence, le gestus, le corps, la musique ou encore l'éclairage, entrent dans une relation dialectique avec l'expression linguistique pour constituer l'ensemble du langage théâtral.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

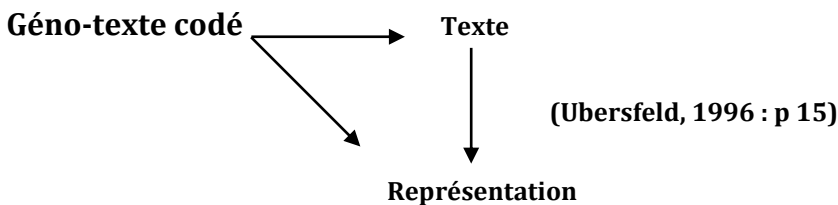
<sup>5</sup> Ouardi, B. (2010), « Algérie : Langues et pratique théâtrale », *Synergies Algérie*, n° 11. p. 206.

## Le texte dramatique

### *Les signes de la théâtralité*

La théâtralité joue un rôle décisif dans l'identification du texte dramatique. Par définition, elle s'oppose au texte dramatique lu ou conçu sans la représentation mentale d'une mise en scène. Selon le sens artaudien, elle s'opposerait à la littérature. Chez Roland BARTHES, elle signifie le théâtre moins le texte<sup>6</sup>. Pourtant, Anne UBERSFELD s'interroge quant à cette situation qui expulse le texte de la théâtralité pour la réserver uniquement à la représentation. Le texte de théâtre a une double existence, explique-t-elle, il précède la représentation et ensuite l'accompagne. Il est porteur de matrices textuelles de représentativité et donc analysable selon des procédures spécifiques qui mettent en lumière les noyaux de théâtralité qu'il porte. Ainsi, le texte dramatique découle d'une "représentation" ; une représentation mentale, antérieure à l'écriture dramatique.

Chez l'auteur dramatique, la représentation mentale appelle l'imagination de la forme de la scène, du style des comédiens, de leurs diction, du type de costumes, etc. Bien qu'elle soit rudimentaire, cette représentation-appelée géno - texte codé - est tout ce qui informe le texte écrit grâce au code théâtral du temps et aux conditions d'émission du message qui y figurent et qui font foi de matrices textuelles. Le **géno-texte codé** mène au **texte** écrit et le texte écrit conduit à son tour à la **représentation** scénique.



---

<sup>6</sup> Pavis, P. (1980), *Dictionnaire du théâtre, Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, éd. Sociales, p. 409.

L'étendue de la théâtralité ainsi que sa présence quasi systématique dans le processus de la création théâtrale (de la mise en scène à la mise-en-scène) fait que le texte dramatique, plus qu'un simple texte littéraire, laisse toute possibilité de représentation scénique et/ou mentale. C'est un texte qui se doit d'être achevé, complété par un réalisateur (lecteur ou metteur en scène) puisqu'il est troué et qu'il permet au texte de mise en scène de s'y inscrire. Ainsi, le simple lecteur devient lecteur-spectateur et le spectateur devient à son tour lecteur d'une mise en scène, d'une scénographie ou encore d'un jeu d'acteur. Dès lors, il devient inconcevable d'envisager la traduction du texte théâtral sans passer par un géno-texte. Ce dernier peut, vraisemblablement, constituer un élément clé dans l'opération traduisante puisque le processus traducteur représente un processus mental.

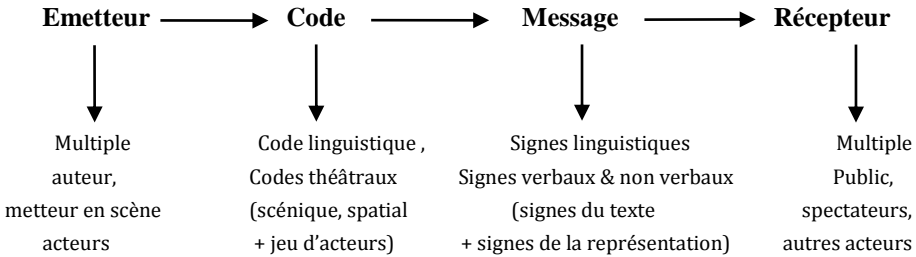
### ***L'articulation Texte-Représentation***

Bien qu'ils soient complémentaires, le texte et la représentation ne revêtent pas le même caractère : la matière de l'expression du texte est linguistique, celle de la représentation est multiple (verbale et non verbale). Néanmoins, le texte initial écrit **T** est appelé à se transformer en un autre texte (mise-en-scène) **T'** pour aboutir à la performance **P** ;

**{T + T' → P} (Ubersfeld, 1996 : p 19).**

La performance théâtrale est constituée d'un ensemble de signes: le texte, analysable selon le procès de communication (émetteur --- code --- message --- récepteur) et la représentation qui comporte une série complexe d'émetteurs, de messages et de récepteurs ;

## Graphe représentatif de la communication au sein de la représentation théâtrale<sup>7</sup>



La représentation antérieure, la théâtralité, la synergie des multiples textes sont des éléments tout aussi importants les uns que les autres dans le processus de création théâtrale. Et si l'écriture du texte de théâtre ne peut se faire sans la perspective de l'objet-théâtre, à savoir la dimension d'une représentation théâtrale totale, il en est alors ainsi pour sa traduction.

### ***El Lithem* de Abdelkader ALLOULA**

Écrite en 1987, l'œuvre dramatique d'*El Lithem* atteste prodigieusement de la recherche entreprise par Abdelkader ALLOULA ; Le voile réalisait ainsi le dépassement dialectique des Dires et des Généreux<sup>8</sup>, *El Lithem* porte en lui une forte connotation. Il est à la fois le voilement et le dévoilement, l'oppression et la libération, l'absence forcée et la présence révoltée. Il est l'axe majeur sur lequel se greffe l'existence de toute une société et de ses contradictions. Le traitement dramatique du texte est ouvert sur la cohabitation heureuse de petites scènes et de passages narrés par les conteurs qui, par le biais de digressions multiples, ouvrent des parenthèses sur des tranches de vie ou sur les péripéties liées à une situation vécue par le personnage principal Barhoum. Le texte est précédé d'une ballade

<sup>7</sup> Graphe largement inspiré des propos de Ubersfeld, Anne.

<sup>8</sup> Alloula, A. (2002), *Les sangsues, Le pain, La folie de Salim, Les Thermes du Bon-Dieu*, traduction, présentation, annotations de Messaoud Benyoucef, éd. actes Sud-Papiers, p. 8.

musicale ; prose rimée et rythmée, narrant d'autres travailleurs de cette classe ouvrière théâtralisée par ALLOULA.

La traduction française du texte est réalisée par Messaoud BENYOUCEF en 1995 sous le titre *Le Voile*. Cette première traduction s'est faite dans l'urgence et s'est inscrite dans une démarche particulière du travail sur la mémoire. Elle est moins destinée à la scène qu'à faire connaître le dramaturge auprès d'un autre public. L'adaptation bilingue du texte est réalisée en 2003 dans le cadre de Djazaïr, une année de l'Algérie en France<sup>9</sup>. Elle ne reconsidère pas le texte dans son intégralité mais fait l'objet d'une adaptation pour la scène. Le texte est adapté de manière à traduire l'univers de ALLOULA pour un public aussi bien monolingue (francophone ou arabophone) que bilingue. Des parties du texte sont revues dans une perspective scénique bilingue qui voit s'actualiser plus d'un contexte.

### ***Le contexte historique***

Le contexte historique impose des exigences auxquelles tout traducteur est appelé à se soumettre. Il ne s'agit plus de bien ou de mal traduire mais de traduire pour son époque, pour le public de l'époque, pour la situation d'usage de l'époque et de reconsidérer, ne serait-ce que partiellement, l'œuvre théâtrale.

Ne pouvant reprendre *Le Voile*, la version bilingue réemploie le titre original de la pièce, à savoir (*El Lithem* اللثام) car garder *Le Voile* pouvait, à l'époque, porter préjudice à la pièce. En 2003, la question du « voile islamique » engendre en France une grande polémique et *Le Voile* est susceptible de porter une connotation fortement péjorative. Parmi les maintes propositions énoncées : le masque, le bâillon, la muselière, le cache-nez, la voilette, le turban, aucune ne laissait entrevoir la charge sémantique que portait en lui le titre de l'original. Pourtant, opter pour *El Lithem* était également prendre inconsciemment un grand risque car l'ambiguïté du titre d'une pièce de théâtre peut contribuer gravement à décourager le spectateur. Notons que le titre a non

---

<sup>9</sup> L'adaptation est réalisée par l'ensemble de la troupe *El Ajouad*, avec la précieuse collaboration de Arnaud Meunier et Eddy Pallaro, (*respectivement metteur en scène et comédien*).

seulement pour fonction de marquer le début d'un texte, mais surtout, de constituer le texte en marchandise<sup>10</sup>.

### ***Le contexte social***

Les noms des personnages d'une pièce de théâtre revêtent, de manière implicite ou explicite, un aspect ethnologique et social, fondamental à la traduction ; personnages socialisés et constamment personnifiés, soit sur scène, soit dans l'imaginaire du lecteur/spectateur. Cet aspect ethnologique qui relève directement de la société représente déjà un dénouement aux problèmes liées à la traduction « la solution des problèmes de traduction » dit Eugene A. Nida « est aussi souvent d'ordre ethnologique que proprement linguistique »<sup>11</sup>.

A riches connotations, les noms des personnages d'*El Lithem* véhiculent des valeurs sociales et humaines profondes, non seulement symboliques dans la société algérienne mais également chères à l'auteur. C'est le cas pour Barhoum le timide (برهوم الخجول), Ayoub l'intransigeant (أيوب الأصرم) ou encore pour Cherche-la-paix (مسلكة الأيام), Veut-le-bien (قاصد الخير), Vit-comme-elle-peut (الهادي) et Le Calme). Chez Abdelkader ALLOULA, les noms des personnages sont très souvent accompagnés d'attributs qui, en plus d'informer sur le personnage, sont totalement justifié dans le récit. Il s'ensuit que le nom de Ayoub (أيوب الأصرم) père de Barhoum, dirigeant syndical flamboyant, a été traduit dans la version française par Ayoub le sec. Jugeant que l'adjectif sec ne traduisait pas toute la charge affective de l'original (الأصرم), il est remplacé par intransigeant. L'intransigeance de Ayoub, synonyme de son dévouement pour sa patrie, était plus apte à exprimer la passion et la détermination du personnage.

### ***Le contexte culturel***

Traduire la culture est au cœur de l'opération traduisante. Il ne s'agira plus, dira-t-on, de langue-source et de langue-cible mais de langue-culture-source et de langue-culture-cible. La langue étant la mémoire de la culture et le moyen qui la véhicule, elle permet

---

<sup>10</sup> Barthes, R. (1985), *L'aventure sémiologique*, paris, Seuil, p. 334.

<sup>11</sup> Ladmiral, J-R. (2002), *Traduire : théorèmes pour la traduction*, éd. Galimard, Paris, p. 18.



de fixer, par le biais de l'oralité ou de l'écriture, l'identité culturelle d'une société. Traduire la culture c'est également passer par l'explicitation. Seulement, ces Notes du Traducteur (N.d.T), en plus de fatiguer les yeux du lecteur, interceptent son imagination. Et si le contexte dans lequel apparaît le mot emprunté peut, dans certains cas, couvrir l'absence d'explicitations et permettre au lecteur de saisir progressivement le sens, le temps et l'instantanéité de la représentation ne le permettent guère.

Dans *El Lithem*, certains mots empruntés ont été remplacés par d'autres plus explicites, comme c'est le cas pour *trabendo* (الترابندو). Ce mot qui figure dans un passage de la pièce avait été explicité dans la version française par une note définissant son sens et son origine. N'ayant pas sa place dans la représentation, l'explicitation fut écartée et le mot remplacé par *marché-noir*, sachant que *trabendo*-à forte connotation dans la culture algérienne- pouvait être insignifiant pour un spectateur français.

Force est de constater que dans la représentation, le contexte a tendance à évoluer pour passer d'un contexte global à un contexte instantané qui nourrit cycliquement le global pour le renforcer à l'histoire racontée, jouée au présent. Cette même histoire, narrée à partir de l'argument écrit, va évoluer progressivement, reflétant la culture, la société et l'époque dont elle est témoin. Les contextes historique, social et culturel marquent toute œuvre dramatique. A eux seuls, ils sont un sens, un message, un langage.

## **Conclusion**

Traduire pour la scène exige du traducteur d'être un co-auteur, un élément actif dans la représentation théâtrale. La notion de représentation englobe ici la représentation antérieure (celle de l'auteur), la représentation imaginaire (celle du lecteur/spectateur) et la représentation scénique réelle (celle du metteur en scène, des acteurs et du public).

Le traducteur du texte dramatique + a, en effet, cette possibilité d'être à la fois lecteur, metteur en scène, acteur et auteur. Lecteur, car il représente mentalement le texte au moment de la lecture. Metteur en scène, car il procède à la « mise en œuvre » de sa propre représentation imaginaire. Acteur, car il s'engage dans la réécriture linguistique, esthétique, historique, sociale et culturelle. Et enfin, car il obéit aux lois de la représentation antérieure

génératrice de l'écriture dramatique. Cette transmutation que vit le traducteur-d'une représentation imaginaire embryonnaire à une représentation antérieure procréatrice - peut déboucher sur une approche traductionnelle consciente et fonctionnelle.

Ainsi que nous l'avons illustré, la traduction du texte dramatique ne peut nullement faire l'objet d'une analyse du discours proprement dite, en raison de la multitude de discours que porte en lui le texte théâtral. La question du discours au théâtre demeure en effet ambiguë entre l'ensemble de messages que produit l'auteur dramatique (producteur unique) et l'ensemble de signes que produit la représentation théâtrale (producteur multiple : auteur, acteur, metteur en scène, scénographe, créateur lumière, créateur son, concepteur costumes, etc.). Se trouvant à l'intersection des courants méthodologiques, la traduction dans l'écriture dramatique embrasse une multitude d'aspects, historique, socioculturel, esthétique et scénique, qui se conjuguent pour actualiser le texte théâtral, entraînant ainsi un renouvellement infini de la matière textuelle.

## **Bibliographie**

### **Œuvres**

Alloula, A. (1995), *Les généreux, Les dices, Le voile*, Trad. de l'arabe par Benyoucef, M. Actes Sud – Papiers.

Alloula, A. (2002) *Les sangsues, Le pain, La folie de Salim, Les Thermes du Bon-Dieu*, traduction, présentation, annotations de Benyoucef, M. éd. Actes Sud-Papiers.

Alloula, A. (2009), *Œuvres complètes*, Oran, éd. Les Trois Pommes.

### **Ouvrages, articles et études universitaires**

Barthes, R. (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

Delisle, J. (1980), *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa-Canada, éd. Université d'Ottawa.

Khadda, J. (1997), *Alloula Dramaturge Algérien, Analyse et traduction*, Mémoire de D.E.A, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

Ladmiral, J.- R. (2002), *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard.

Ouardi, B. (2010), « Algérie : Langues et pratique théâtrale », *Synergies Algérie*, n°11.

Pavis, P. (1980), *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, éd. Sociales.

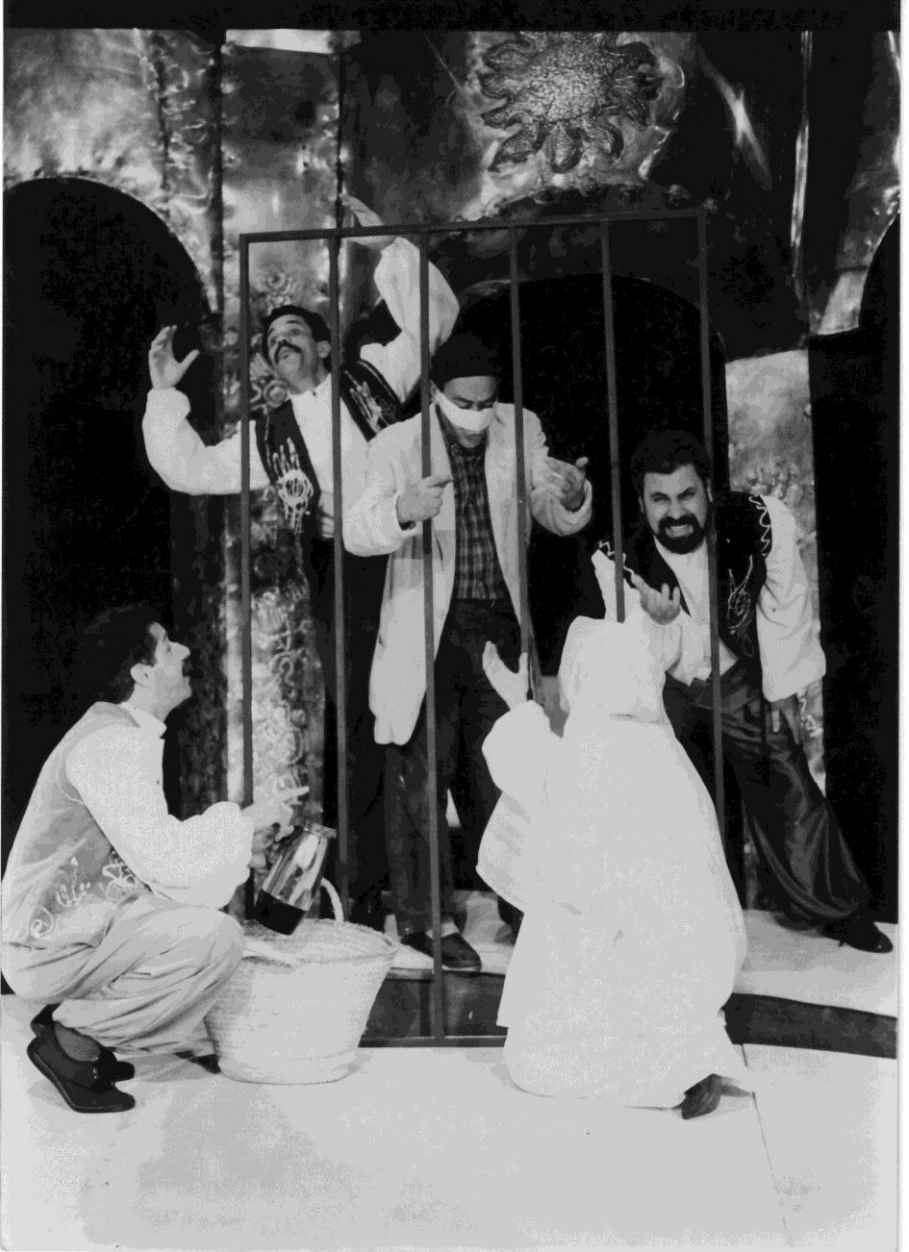
Ubersfeld, A. (1996), *Lire le théâtre I*, éd. Belin.

——— (1996), *Lire le théâtre II*, l'école du spectateur, éd. Belin.

### **Documents archives**

*El Lithem* de Abdelkader Alloula, adaptation en version bilingue par Arnaud MEUNIER, Eddy PALLARO et Troupe *El Ajouad*, Oran 2002, document archives, Fondation Abdelkader ALLOULA.

Entretien avec Abdelkader Alloula, par M'hamed Djellid, Professeur de Sociologie et Critique de Théâtre, Oran, octobre 1985, (in) thèse de M'hamed Djellid.



**EL LITHEM 1989**

Photo fondation Abdelkader ALLOULA