



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

La notion d'*ethos* comme outil de traduction des textes dramatiques

Alicia Gerena Meléndez

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

alextoavita@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0680-6713>

Reçu le 31-07-2020 / Évalué le 01-10-2020 / Accepté le 19-10-2020

Résumé

Cet article présente la notion d'*ethos* comme un outil de traduction pour des dramaturgies basées sur le dialogue et la construction des personnages. L'explication de la pratique de l'*ethos* comme outil de reformulation et révision critique du texte de départ est illustrée par un exemple délimité et concret de la reconstruction du personnage Abou Tarek / Nihad Harmanni dans deux traductions à l'espagnol de la pièce *Incendies* de Wajdi Mouawad.

Mots-clés : traduction de drame, *ethos*, personnages

La noción de *ethos* como herramienta de traducción de textos dramáticos

Resumen

El siguiente artículo plantea al concepto de *ethos* como una herramienta de traducción para dramaturgias basadas en el diálogo y en la construcción de los personajes. La explicación de la práctica del *ethos* como herramienta de reformulación y revisión crítica del texto meta se ilustra con un ejemplo acotado y concreto de la reconstrucción del personaje Abou Tarek / Nihad Harmanni en dos traducciones al español de la obra *Incendios* de Wajdi Mouawad.

Palabras clave: traducción de drama, *ethos*, personajes

The notion of *ethos* as a tool for the translation of dramatic texts

Abstract

This article presents the notion of *ethos* as a tool for the translation of dramatic texts which are based on dialogue and character building. The explanation of the practice of *ethos* as a tool for the reformulation and critical evaluation of the target text is illustrated with a delimited and concrete example of the reconstruction of the character Abou Tarek / Nihad Harmanni in two Spanish translations of Wajdi Mouawad's play *Incendies (Scorched)*.

Keywords: drama translation, *ethos*, characters

Introduction

De prime abord et pour éviter une interprétation prescriptive de l'outil présenté, il est indispensable de dire qu'il est conçu surtout pour des projets de traduction de textes dramatiques orientés vers la lecture¹. De même, il s'adresse à des projets de traduction dont la double finalité est, d'une part, de faire passer le discours du sujet-écrivain (Meschonnic, 1999 : 30) et d'autre part, de fonctionner dans le système de traduction littéraire de la langue-culture cible comme une traduction métalittéraire ou documentaire de la pièce.

Par ailleurs, le dispositif est destiné à la traduction des dramaturgies dont l'écriture repose sur les personnages et le dialogue ; celle-ci prend alors comme unité d'analyse et donc de traduction les personnages des pièces. Ceci relève du postulat de voir le dialogue comme l'une de deux composantes essentielles de ce genre (dialogue et didascalies), d'après les théoriciens Ubersfeld et Veltruský. Or, si le dialogue est l'une des composantes basiques du genre, les personnages sont donc l'un des éléments de l'unité sémantique du texte qui produit l'une des composantes majeures du genre, le dialogue, par lequel l'univers fictif de la pièce se construit et se fait connaître, ainsi que les personnages eux-mêmes.

Si nous prenons comme unité d'analyse et de traduction les locuteurs fictifs, il s'avère intéressant de nous servir du concept d'*ethos* (représentation du locuteur au moyen de son discours [*ethos montré*] ou de ce qu'il dit sur lui-même [*ethos dit*]), et dans notre cas aussi, de ce que les autres personnages disent ou de ce qui est dit dans les didascalies à son sujet) comme outil d'analyse de pré-traduction et critique du texte cible, car nous pensons justement que leur création implique, de la part du dramaturge (premier énonciateur), la recherche d'une certaine représentation de ceux-ci dans la pièce, animée par une dimension argumentative spécifique.

La notion d'*ethos* appliquée à la traduction de textes dramatiques

D'après Dominique Maingueneau (2001, 2013, 2014 : *passim*), le concept d'*ethos* en tant qu'outil d'analyse du discours, n'a jamais été univoque, ni à son origine, ni de nos jours. Dans la rhétorique antique, l'*ethos* était perçu par la manière de s'exprimer, voire par la personnalité que montraient les orateurs au moyen de leur discours. Dans l'analyse du discours, à la différence de la rhétorique classique, l'*ethos* est un concept pertinent pour tout type de discours, car, selon Maingueneau (2013 : s.p.), dès qu'il y a une énonciation, le locuteur, à travers son discours, active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de l'énonciateur. Par ailleurs, tous les discours (même écrits) possèdent une vocalité spécifique qui permet de les rapporter à une caractérisation psycho-sociale de l'énonciateur

(et non, bien entendu, du locuteur extradiscursif) construite par le destinataire, à un garant qui à travers son ton authentifie ce qu'il dit ; le terme de « ton » présente l'avantage de valoir aussi bien pour l'écrit que pour l'oral (Maingueneau, 2013 : s.p.). À la suite de Maingueneau, nous sommes à même de déduire que le personnage *garant* dans la pièce est l'énonciateur montré d'après sa manière de dire le texte (oral ou écrit), qui fait partie et permet d'accéder à un « monde éthique » (stéréotype), activé à travers la lecture. Donc, on peut réaliser que la perspective de l'*ethos* de Maingueneau va au-delà du cadre de l'argumentation, ou relève d'une conception plus vaste de l'argumentation définie par Ruth Amossy dans son œuvre *L'argumentation dans le discours* (2008 : s.p.). Pour Amossy l'argumentation se retrouve *a priori* dans le discours ; c'est une caractéristique inhérente de celui-ci puisque la parole est toujours une réponse à la parole d'autrui, une réaction à ce qu'on a dit auparavant, qui le confirme, le modifie ou encore le conteste.

D'où l'importance qu'attribue Amossy à la distinction entre *intention argumentative* et *dimension argumentative* des textes pour éviter les confusions. Même si la nature dialogique du discours possède comme qualité inhérente la capacité d'agir sur les autres, de les persuader, il faut distinguer la persuasion programmée ou *intention argumentative* qui caractérise certains types de discours (électoral, publicitaire, politique, etc.) et la *dimension argumentative* que mettent en avant des discours dont le but n'est pas la persuasion en tant que telle (conversation familiale, récits de fiction, articles d'actualité, etc.). En ce qui concerne la *dimension argumentative*, le but de persuasion est indirect et généralement caché. Cependant, il ressort dans la textualité du discours dont le but principal était d'emblée différent, clairement non-argumentatif (décrire, informer, raconter, etc.), afin de guider le regard de l'allocuteur et, d'une certaine manière, de le conditionner.

Dans ce sens l'*ethos*, conçu par Maingueneau, ne fonctionne pas seulement comme un dispositif d'analyse pour des textes argumentatifs, mais aussi comme un instrument pour d'autres types de texte, car il permet de réfléchir au processus plus général d'adhésion des sujets à une position, idée, vision du monde, idéologie, récit, personnage, etc.

De plus, sa vision de l'*ethos* est ouverte, car, de même qu'Auchlin, il croit que l'*ethos* est une notion dont l'intérêt est essentiellement pratique, et non un concept théorique clair (cité dans Maingueneau, 2013 : s.p.). C'est pourquoi il considère que l'important est de définir le cadre dans lequel on mobilise la notion d'*ethos*, et non de chercher à coïncider avec une illusoire orthodoxie aristotélicienne (Maingueneau, 2013 : s.p.).

Enfin, Maingueneau est un des théoriciens de l'analyse du discours qui a traité l'*ethos* comme un outil qui peut s'appliquer à l'analyse des textes littéraires, dont les textes dramatiques (même si par ailleurs il pense que le terme n'a pas été assez précisé pour les aborder dans toute leur diversité). Par rapport à ceux-ci, il a aussi montré l'existence de deux types d'*éthê* dans les pièces, de par la double énonciation qui s'y opère : l'*ethos* de l'archiénonciateur (l'auteur de la pièce) et les *éthê* des personnages (Maingueneau, 2013 : s.p.).

En conséquence, sa vision de la notion d'*ethos* dans le discours est celle que l'on prend comme point de départ pour définir comment elle est conçue en tant qu'outil d'analyse et de révision critique de la traduction des dramaturgies décrites.

L'*ethos* comme outil de reconstruction des personnages des pièces

Comme dispositif critique de reconstruction² de la représentation du personnage dans le texte cible, pour des projets de traduction décrits lors de l'introduction, l'*ethos* discursif sera conçu comme la représentation du personnage dans son propre discours construite à partir de son *idiolecte*³ et de stéréotypes ; dans les didascalies (*ethos montré*), et dans le discours des autres personnages (*ethos dit*), dont le but est de produire un effet esthétique, rhétorique et / ou argumentatif. Cette représentation du personnage ou *ethos* fonctionne comme une figure rhétorique avec une *dimension argumentative* qui vise à créer a) un effet esthétique ; b) un effet de vraisemblance des personnages dans l'univers fictif, c'est-à-dire, à faire interagir le lecteur avec le personnage sans le remettre en question ; et / ou c) à convaincre le lecteur d'adhérer, à travers la représentation des personnages, à une vision du monde, à une idéologie, ou de s'y refuser. Cela dépend de chaque personnage ou de chaque pièce. Donc, l'*ethos* repéré dans le texte source pendant l'analyse de tous les éléments qui façonnent le discours du personnage et le personnage même (*idiolecte* et stéréotypes) devient un instrument qui sert à deux fins : la réécriture des personnages pendant la traduction et l'évaluation critique de cette réécriture ou reconstruction du personnage dans le texte cible.

À partir du concept d'*ethos* comme outil premier des lectures-écritures critiques de la traduction, il nous est proposé d'évaluer la reconstruction de la représentation des personnages d'une pièce en comparant les *éthê* tirés des personnages du texte de départ (analysés et repérés avant la rédaction du texte cible) avec ceux qu'on a produit dans la traduction lors des lectures de post-reformulation. En plus, il nous est recommandé de prendre en compte les points suivants concernant l'*ethos* des personnages, afin de pouvoir les analyser et les reconstruire d'une façon plus efficace :

- 1) Pour appréhender l'éthos, il faut se baser et se servir de l'analyse du personnage proposée par Ubersfeld ainsi que de l'analyse de leur stéréotypie car les personnages se construisent en *s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer* (Maingueneau, 2014 : s.p.).
- 2) Lorsque nous analysons l'*ethos* d'un personnage à travers les discours des autres personnages, depuis la construction de l'*ethos* d'autrui, il faut tenir compte du dispositif d'énonciation (deixis pronominale, adverbiale, verbale), du choix du lexique, de la modalisation, de la désignation, de la coréférence, de la cohésion, de la cohérence, de la progression thématique, de l'emploi de marqueurs et des connecteurs du discours ; bref, de la *texture* dont on se sert pour s'exprimer, désigner et nommer les autres. Ceci doit aussi s'appliquer au processus d'analyse du discours d'un personnage spécifique pour dévoiler son *ethos*, car le locuteur est nécessairement inscrit dans son discours.
- 3) Il faut considérer également certains paramètres qui, d'après Maingueneau (2013 : s.p.), exercent une influence sur la construction de l'*ethos* des personnages littéraires, mais dans ce cas, des *éthê* des personnages du texte dramatique de départ : le contexte historique du texte source, la diversité des genres, des courants poétiques à l'intérieur du genre dramatique auquel le texte appartient et la position esthétique de l'auteur, en général, mais surtout dans le texte source à traduire.
- 4) Se développant selon la progression de l'action et de leur prise de parole à différents moments du texte, les personnages peuvent montrer et dire des *éthê* différents tout au long de la pièce. Dans ce sens, il faudrait repérer tous leurs *éthê*, analyser leurs effets et leurs sens, afin de les reconstruire dans la traduction et être à même d'évaluer leur reformulation selon la finalité du projet de traduction.
- 5) Les *éthê* effectifs d'un personnage dits et montrés dans le texte de départ, peuvent être différents des *éthê* construits dans le texte cible ; d'où l'importance des lectures-écritures d'évaluation critique de la traduction effectuées après sa rédaction. Cependant, le traducteur peut et, devra peut-être, transformer les *éthê* des personnages, consciemment ou inconsciemment, d'après la nature de son projet de traduction et de sa finalité, car toute lecture, interprétation et réécriture sont subordonnées incontestablement à leurs conditions de ré-énonciation, même si tout traducteur entreprend des analyses qu'il veut exhaustives et bien informées. La seule chose qui lui reste à

faire est d'assumer la situation et de faire de son mieux pour mener à bien son projet de traduction, en évitant la négligence, les recherches superficielles, le manque de créativité. Tout ceci dans le but de résoudre les problèmes de traduction qu'il devra affronter, au regard de la responsabilité éthique vis-à-vis du discours d'autrui et du sien.

Exemple d'emploi de la notion d'*ethos* comme outil de traduction de textes dramatiques

Le personnage que nous avons choisi en guise d'étude de cas pour la mise en œuvre de la notion d'*ethos* comme outil de reconstruction des discours des personnages et des personnages mêmes dans un texte cible, est celui d'Abou Tarek /Nihad Harmanni de la célèbre pièce *Incendies* de Wajdi Mouawad.

Les sujets les plus récurrents de la dramaturgie mouawadienne sont les suivants : la quête d'identité (la réconciliation avec soi-même à travers la mémoire), la perte de l'innocence, la rupture de l'ordre du quotidien, le déracinement des êtres exilés, l'exil et la guerre civile libanaise. Tous ses personnages entreprennent des voyages pour se retrouver au moyen de la douleur et de l'amour ; d'où la confrontation de son théâtre avec le spectateur, qui mène ce dernier à questionner ses propres douleurs, ses propres malaises. Voilà pourquoi sa dramaturgie a été qualifiée de « théâtre de témoin, de témoignage, de survivance » (Moss : 2001). La dramaturge et critique du genre Karen Malpede a désigné comme « théâtre de témoin » les pièces de dramaturges contemporains qui mettent en scène les histoires des traumatisés de l'Histoire. La mise en scène et le texte dramatique ne fonctionnent pas comme un documentaire historique, mais plutôt comme un espace où la « victime » peut raconter son traumatisme psychique et s'en purifier alors que le public devient une communauté d'appui, empathique et solidaire (Moss : 2001). Mouawad présente dans ses paratextes et entretiens (surtout dans celui de la deuxième édition d'*Incendies*) sa dramaturgie, son théâtre et son écriture dans ces mêmes termes, comme des espaces pour parler de l'horreur. En même temps, son texte déclenche des rapports de solidarité, en dehors de toute hiérarchie, afin de guérir les blessures et d'en finir avec la perpétuation de la haine causée par les guerres.

Pour Moss, ces dramaturgies accomplissent aussi un travail de deuil dont le but est de revivifier la foi perdue en l'humanité. Elles mettent en scène l'interruption et la dévastation de la vie quotidienne des citoyens lambda dont le public a l'occasion d'être à son tour le témoin.

Incendies est un exemple de ces tragédies car le traumatisme et la guérison sont mis en scène à travers la mémoire et l'accomplissement de promesses, comme un voyage initiatique en vue de se connaître soi-même. La pièce a donné lieu à deux éditions, la première de 2003 et la deuxième de 2009, réimprimée en 2010. Les différences entre l'une et l'autre sont considérables (suppression de textes « redondants » qui rendaient, selon nous, les dialogues un peu lourds ; quelques répliques ont été ajoutées, beaucoup d'autres réduites et quelques dialogues reformulés). Cependant, la différence la plus importante entre les deux éditions consiste dans le changement du dénouement. Le texte de 2003 comprenait 39 scènes et la dernière intitulée *La dernière cassette*, narrait la rencontre familiale après la mort de Nawal et Wahab. Dans la version de 2009, cette scène a été supprimée et la pièce se termine par la scène 38, *La lettre aux jumeaux*.

En ce qui concerne les traductions en espagnol qui ont servi d'application pour cet article, la première correspond à la traduction en espagnol du Mexique de la première édition, effectuée par Humberto Pérez Mortera, pour la mise en scène de la pièce d'Hugo Arrevillaga à Mexico, en 2009. Ce texte cible a été publié en 2011 par la maison d'édition Los textos de la Capilla. Cette traduction a donc été créée expressément pour servir de texte de base à la mise en scène. Dans un entretien privé, Pérez Mortera a précisé qu'il avait corrigé son texte en collaboration avec les acteurs. Cette version est donc le produit de la lecture d'une équipe de travail, dont l'objectif majeur était de servir à une mise en scène spécifique et à la compréhension du texte par un public, une langue-culture cible concrète ; d'où son éloignement sensible du texte de départ.

La deuxième traduction de la pièce en espagnol a été réalisée par Eladio de Pablo, en espagnol d'Espagne. Son texte de départ est la deuxième édition de la pièce (2009). Le texte de de Pablo a été publié par les éditions KRK en 2011. La traduction est précédée d'un paratexte où le traducteur introduit le public espagnol à la dramaturgie de Mouawad et explicite sa lecture du texte. Dans un entretien privé, il m'a commenté qu'il l'avait traduite pour l'étudier avec ses étudiants de dramaturgie de l'École Supérieure d'Art Dramatique d'Asturies. C'est pour cela qu'il a essayé de produire une version la plus proche possible du texte source. Par conséquent, cette traduction n'a pas été conçue pour une mise en scène spécifique, mais pour être étudiée et publiée. Sa finalité était donc de présenter la dramaturgie de l'auteur à sa communauté.

Les deux traductions s'orientaient vers la *lecture*, même si la première version de Pérez Mortera visait une *performance*. Toutes deux ont été publiées et présentées comme le texte cible qui a introduit la pièce dans leurs respectives variantes dialectales et cultures. Cependant, le texte cible de Pérez Mortera, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, aura tendance à s'éloigner de son texte source, en raison de sa première orientation. C'est dans ce sens que nous soulignons notre volonté de limiter l'usage de ces textes traduits à des ressources d'application de l'outil d'évaluation critique de la reconstruction de l'*ethos* du personnage choisi, pour un projet de traduction comme celui que nous avons expliqué dès le début. Aussi notre intention ne sera-t-elle jamais celle de discréditer les décisions de reformulation des traducteurs car une traduction est considérée comme « réussie », d'après sa finalité, la communauté cible, les acteurs impliqués et ses circonstances d'énonciation et de production. En somme, il n'y a pas une seule manière correcte de traduire un texte, sinon uniquement des projets de traduction, conçus à partir de contextes et de buts spécifiques, et il en va de même pour les théories, discours, stratégies ou dispositifs développés au cours de cette pratique.

Application de l'outil d'évaluation critique de la reconstruction de l'*ethos* du personnage choisi

L'anecdote de la pièce est la suivante : Jeanne et Simon, enfants de Nawal Marwan (libanaise exilée au Québec, dont la filiation religieuse pourrait être sunnite ou chiite), assistent à la lecture des dernières volontés de leur mère, prononcée par le notaire Hermile Lebel, ami fidèle de la défunte. Dans ces dernières volontés, Nawal leur demande d'aller à la recherche de leur père, qu'ils croyaient mort, et de leur frère, dont ils ne connaissaient pas l'existence, afin de leur remettre les lettres qu'elle leur avait écrites. Au début ils refusent, mais un peu plus tard ils finissent par entreprendre le voyage au « pays natal » pour connaître les membres perdus de leur famille et la vérité sur leurs origines. En même temps, la vie de leur mère est racontée et montrée à travers des scènes « flashback » illustrant les horreurs et les crimes dont celle-ci a été victime. C'est ainsi que l'on apprend qu'elle a accouché d'un premier enfant, fruit de son amour avec Wahab, qu'on le lui a arraché lors de sa naissance et qu'elle le cherche durant la guerre. La quête du fils parsème sa vie d'une série d'aventures, d'apprentissages et de tragédies. Elle devient réfugiée et milicienne de la résistance du Sud ; ce qui la mène à tuer Chad « le chef de toutes les milices », afin de protester pour la mort de tous les réfugiés. À cause de cette révolte, elle finit prisonnière à Kfar Rayat. Dans cette prison, elle est torturée et violée par le responsable Abou Tarek. Nawal tombe enceinte de son bourreau et

accouche de jumeaux, Jeanne et Simon. Le concierge de la prison a pitié d'eux et les sauve de la mort. Des années plus tard, Nawal les récupère et s'exile avec eux au Canada. Pendant les procès contre les bourreaux de la prison de Kfar Rayat, elle reconnaît en Abou Tarek, son bourreau, son fils perdu, fruit de son seul et unique amour. L'impact de cette atroce révélation la plonge dans un silence total jusqu'à sa mort. Finalement, Jeanne et Simon apprennent toute l'histoire de leur mère pendant leur propre voyage. Ils tiennent leur engagement, rompent le silence et de cette façon, tarissent la haine héritée de leur mère.

Nous avons choisi le personnage d'Abou Tarek / Nihad Harmanni pour attester l'application de l'outil, car c'est l'un des protagonistes majeurs de la pièce et l'un des plus complexes. Il n'est pas juste un personnage, il joue un rôle actantiel majeur, il est l'objet de la pulsion du texte ; le sujet-objet cherché par Jeanne, Simon et Nawal qui symbolise la quête de l'amour, des origines, de la vérité et de la fin de la perpétuation de l'héritage belliqueux entre les communautés du Liban et, plus amplement, entre les êtres humains. Dans ce sens, il représente la dimension argumentative la plus importante du texte, à travers le paratexte et les entretiens menés par son auteur qui font emphase sur la nécessité de solidarité et d'empathie afin d'éradiquer les dérives meurtrières. En lui s'incarne la dimension argumentative la plus importante du texte : la quête de la compréhension, de l'amour, et même de l'empathie pour le monstre, pour « l'ennemi ».

À la suite de cette contextualisation, nous déploierons la reconstruction d'un des *éthê* du personnage, qui résulte indispensable à la création de son *ethos* majeur, celui qui mène le public à la compassion pour le bourreau et à l'accomplissement de la dimension argumentative de la pièce, c'est-à-dire l'*ethos* d'humanisation du bourreau-violeur de la mère. À notre avis, cet *ethos* se construit à la scène 35 « La voix de siècles anciens », quand Chamseddine (le chef de la Résistance du Sud) raconte à Simon le passé de son père-frère. Cet *ethos* d'humanisation du monstre se tisse à partir des éléments suivants : les adjectifs auxquels recourt le chef pour le décrire (jeune et fier) ; la modélisation et la sémantique des verbes employés pour narrer ses actions (actives, pleines d'espoir au début de la guerre et de plus en plus passives, absurdes et dénuées de toute rationalité au fur et à mesure que celle-ci avançait) ; sa position thématique comme objet des phrases, après avoir été capturé et aliéné par l'armée étrangère ; les compléments circonstanciels de cause-conséquence qui fonctionnent comme des marqueurs discursifs, introduisant la raison pour laquelle Nihad est devenu la machine à tuer et le bourreau-violeur de sa propre mère. Le tableau comparatif ci-dessous introduit quelques uns des éléments mentionnés pour les fins de cette communication (soulignés en italiques) :

Original 2003	Trad. Humberto PM	Original 2009	Trad. Eladio de Pablo
<p>CHAMSEDDINE. [...] Un jour, un homme est venu vers moi. Il était jeune et <i>fier</i>. Imagine-le. Tu le vois ? C'est ton frère. Nihad. Il cherchait un sens à sa vie.</p> <p>[...] Un jour, il est parti : « Où vas-tu ? » lui ai-je demandé.</p> <p>NIHAD. Je vais retrouver ma mère.</p>	<p>CHAMSEDDINE. [...] Un día, un hombre se me acercó. Era joven y <i>orgulloso</i>. Imagínatelo. ¿Lo ves? Era tu hermano. Nihad. Buscaba un sentido a su vida.</p> <p>[...] Un día, se fue: "¿A dónde vas? Le pregunté.</p> <p>NIHAD. Quiero encontrar a mi madre</p>	<p>CHAMSEDDINE. [...] Un jour, un homme est venu vers moi. Il était jeune et <i>fier</i>. Imagine-le. Tu le vois ? C'est ton frère. Nihad. Il cherchait un sens à sa vie.</p> <p>[...] Un jour, il est parti. Où vas-tu ? lui ai-je demandé.</p> <p>NIHAD. Je vais au nord !</p>	<p>CHAMSEDDINE [...] Un día, un hombre vino hasta mí. Era joven y <i>orgulloso</i>. Imagínale. ¿Le ves? Es tu hermano. Nihad. Buscaba un sentido a su vida.</p> <p>Un día se fue. "¿A dónde vas?" Le pregunté.</p> <p>NIHAD. ¡Voy al norte!</p>
<p>[...] CHAMSEDDINE. Et la cause des gens d'ici ? Les réfugiés ? Le sens de ta vie ?</p> <p>NIHAD. Pas de cause, pas de sens !</p>	<p>[...] CHAMSEDDINE. ¿Y nuestra causa? ¿Los refugiados? ¿El sentido de tu vida?</p> <p>NIHAD. ¡No hay causa, no hay sentido!</p>	<p>[...] CHAMSEDDINE. Et la cause des gens d'ici ? Les réfugiés ? Le sens de ta vie ?</p> <p>NIHAD. Pas de cause, pas de sens !</p>	<p>[...] CHAMSEDDINE. ¿Y la causa de nuestra gente? ¿Los refugiados? ¿El sentido de tu vida?</p> <p>NIHAD. ¡No hay causa, no hay sentido!</p>
<p>[...] Il l'a cherchée des années, sans trouver.</p>	<p>[...] La buscó por años sin encontrarla.</p>	<p>[...] J'ai fini par comprendre qu'il tentait de retrouver sa mère. Il l'a cherchée des années, sans trouver.</p>	<p>[...] Acabé por comprender que intentaba buscar a su madre. La buscó durante años, sin encontrarla.</p>
<p>[...] <i>Alors</i> il s'est mis à rire à propos de rien. <i>Plus de cause, plus de sens</i>, il est devenu franc-tireur.</p>	<p>[...] <i>Un día</i> sin razón empezó a reírse. <i>Sin causa, sin sentido</i>, se volvió francotirador.</p>	<p>[...] <i>Alors</i> il s'est mis à rire à propos de rien. <i>Plus de cause, plus de sens</i>, il est devenu franc-tireur.</p>	<p>[...] <i>Entonces</i> se puso a reírse sin motivo. <i>Sin causa, sin sentido</i>, se convirtió en francotirador.</p>

Après avoir entendu l'histoire de Nihad qui le rend humain à nos yeux en révélant les détails de sa tragique condition, comme issue de la voix des siècles anciens, le lecteur ou spectateur est prêt à connaître la vérité et à éprouver de la compassion pour le bourreau-voleur de sa mère. Car, paradoxe cruel, c'est lui qui a torturé,

violé et massacré celle à qui il tenait le plus (le sens de sa vie, son origine, son espoir). La guerre avait fait de lui un monstre.

Dans les traductions des deux éditions du récit de Chamseddine, *fier* est traduit par l'adjectif *orgulloso* en espagnol. Cette décision nous paraît changer complètement l'image du jeune Nihad, qui à un moment de sa vie avait su être digne et noble. D'après le Dictionnaire de la Royale Académie Espagnole, une personne qui ressent juste de l'*orgullo*, éprouve les sentiments suivants : *présomption, estime exagérée qui provoque la rancune et qui parfois peut être simulée, si elle vient de causes nobles et vertueuses*. À la différence de l'adjectif en espagnol, *fier* communique un sens positif. D'après Le Grand Robert de la langue française : *qui a un vif sentiment de sa dignité, de son indépendance et de son bonheur, qui a des sentiments élevés, nobles*. Il nous semble que cette définition correspond davantage au contexte des textes source, car, par la suite, Chamseddine dit à Simon : *Imagine-le. Tu le vois ? C'est ton frère*. Dans ce dialogue le personnage transmet de l'admiration pour la personne décrite, l'image d'un père *fier* de son fils. Les traductions se servant de l'adjectif *orgulloso* ont édulcoré le passé digne et noble de Nihad, ce qui pourrait empêcher d'une certaine manière l'empathie du lecteur et même l'émergence d'une compassion.

Chamseddine continue son récit et nous apprend que Nihad a consacré temps et efforts à la recherche de sa mère mais en vain. Les deux traductions ignorent la dimension argumentative de la folie de Nihad et le discours indirect libre qui tisse le récit de Chamseddine. Sa mère était sa raison de vivre et au moment où il perd l'espoir de la retrouver, tout sombre dans l'absurde. En outre, l'emploi de l'expression « *sin causa* » (sans cause) « *sin sentido* » (dénué de sens) annihile toute explication possible de sa métamorphose en franc-tireur. Toutefois, il y en avait bien une, puisque cette perte irréversible l'a mené à cette décision. Il faut dire que dans la traduction espagnole le marqueur discursif « entonces » (alors) récupère un peu cette causalité, mais pas assez pour la retenir. Mais il faut encore nuancer ceci puisque la traduction mexicaine qui substitue le connecteur consécutif du texte source par une temporalité (« *un día* » / un jour) supprime définitivement la séquence explicative et omet toute tentative de compréhension concernant le processus évolutif de Nihad. Cette analyse ponctuelle prouve que l'*ethos* d'humanisation du monstre a été considérablement atténué par les traductions en espagnol ; réflexion qui pourrait conduire à la disparition de l'enjeu idéologique : l'éveil de la compassion et de l'empathie pour l'ennemi dans le but de contrer les discours médiateurs de haine engendrés par les guerres.

Conclusion

Le présent dispositif apte à reconstruire les personnages des textes dramatiques s'offre comme une alternative pour le traducteur. Le but premier était d'adapter au domaine de la traduction les ressources méthodologiques et conceptuelles de l'Analyse du Discours, tel que l'*ethos*. Dans ce sens, nous concevons l'instrument comme une pratique qui pourrait mettre l'accent sur des aspects importants de la construction des personnages dramatiques, parfois négligés par les traducteurs du genre et qui pourraient les aider ou les guider à rendre leur pratique plus consciente, surtout lors d'une évaluation critique de leurs textes ultimes. En fonction de son projet, le traducteur décidera de la pertinence de cet outil pour sa tâche. Dans une vision plus ample, il semble que ce dispositif pourrait être utile non seulement au traducteur en formation ou au traducteur professionnel, mais aussi au critique de traduction ou au traductologue qui entreprend des études interculturelles sur l'évolution et l'interprétation des personnages, archétypes ou stéréotypes des traductions d'une époque et / ou d'une culture à une autre.

Bibliographie

- Amossy, R. 2008. « Argumentation et analyse du discours : perspectives théoriques et découpages disciplinaires ». *Argumentation et Analyse du Discours. La revue électronique du groupe ADARR*, n°1. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/aad/200> [consulté le 20 juillet 2020].
- Maignueneau, D. 2002. « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours » (version raccourcie et légèrement modifiée de « Problèmes d'ethos ». *Pratiques*, n°113-114, [En ligne] : <https://www.doccity.com/fr/l-ethos-de-la-rhetorique-a-l-analyse-du-discours/5058902/> [consulté le 24 juillet 2002].
- Maignueneau, D. 2013. « L'ethos : un articulatoire ». *Contextes*, n°13 [En ligne] : <https://journals.openedition.org/contextes/5772> [consulté le 25 juillet 2020].
- Maignueneau, D. 2014. « Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire ». *Fabula/ Les colloques. Posture d'auteurs : au Moyen Âge à la modernité*, [En ligne] : <https://www.fabula.org/colloques/document2424.php> [consulté le 26 juillet 2020].
- Meschonnic, H. 1999. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier.
- Moss, J. 2001. « The drama of survival: staging posttraumatic memory in plays by Lebanese-Québécois dramatist ». *Recherches Théâtrales au Canada*, n°22/2. [En ligne] : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7032> [consulté le 27 juillet 2020].
- Mouawad, W. 2003. *Incendies*. Montréal-Arles : Lémac / Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. 2009. *Incendies*. Montréal : Lémac.
- Mouawad, W. 2010. *Incendies*. Montréal-Arles : Lémac / Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. 2011. *Incendios*. Oviedo : KRK ediciones.
- Mouawad, W. 2011. Litoral, *Incendios*. México : Los textos de la Capilla.
- Mouawad, W. 2014. « Conferencia magistral: teatro, memoria y resistencia ». México : MUAC UNAM.
- Ubersfeld, A. 1982. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales.

Notes

1. Pour traduire des textes dramatiques, deux orientations sont possibles : l'orientation de lecture ou lectrice et l'orientation de performance. Donc, le texte dramatique peut être traduit pour être lu et publié (orientation de lecture), comme littérature, pour faire connaître la dramaturgie de l'auteur, ou pour être mis en scène et devenir le texte dramatique du texte théâtral.
2. On parle de *reconstruction* ou de *réécriture*, car le préfixe fait référence au fait que la rédaction d'une traduction implique un travail de ré-énonciation d'une première écriture, qui ne peut pas éviter complètement la *resignification* des textes à un certain degré.
3. L'idiolecte d'un personnage, d'après Anne Ubersfeld, est la « langue » dont il se sert, composée de « particularités linguistiques » ou pour employer un terme plus précis, de variations linguistiques, stylisées par le dramaturge dans un but spécifique, à partir d'une idéologie.