

Traduire l'Afrique du Sud

Comme je ne suis pas théoricienne, cet article se contentera de relater mes expériences de traduction de l'auteur dramatique Athol Fugard, dans sa période spécifiquement sud-africaine (par opposition à sa période semi-américaine des quelques dernières années). Mon implication dans la traduction et la mise en spectacle de l'œuvre de Fugard ayant été fortement teintée de militantisme anti-apartheid, il ne faut voir dans mon relatif désengagement ultérieur que la conséquence de considérations personnelles, les pièces récentes, pour être toujours aussi belles, étant nettement moins acharnées. Par ailleurs, mon effort en ce domaine s'est toujours inscrit dans le cadre d'une pratique théâtrale effective soit avec la Compagnie des Quatre Chemins de Catherine de Seynes, farouche militante devant l'éternel, soit dans le sillage de Roger Blin avec lequel j'avais formé la compagnie portant son nom ; dans le cadre d'un programme, nous avons plus tard pu la qualifier ainsi : « (une compagnie)... vouée à la création de textes contemporains et traitant de sujets contemporains... qui voudrait dire les choses qui ne font pas plaisir, sur ici et sur ailleurs : France, Afrique du Sud, Japon, Irlande... qui s'engage politiquement mais qui préfère la poésie au tract... qui voudrait parler à tous en donnant à chacun le meilleur. Une véritable « tour d'ivoire populaire ». » Aussi bien, ce n'est donc pas un amoindrissement de mon intérêt pour l'auteur ou pour l'Afrique du Sud, mais la disparition de Roger entraînant elle-même la disparition de la Compagnie, avec ce que cela comporte de désagréments financiers et personnels, qui peut expliquer qu'à partir d'une certaine époque j'aie moins traduit du Fugard (dont, soit dit très précisément, les droits de traduction aussi bien que de représentation ne sont « pas donnés »).

Les œuvres de Fugard traduites par moi sont donc dans l'ordre chronologique de traduction :

– *Boesman et Lena*, créée au Théâtre de la Resserre/Cité Internationale en 1976 et reprise au Théâtre National de Chaillot Salle Gémier deux ans plus tard ; je reviendrai en détail sur cette pièce.

– *Statements After an Arrest Under the Immorality Act*, en français : « Inculpation pour violation de la loi sur l'immoralité », montée au Petit Tep en 1979 dans une mise en scène de Edwine Moatti, avec Catherine De Seynes, Miloud Khetib et Olivier Hémon ; cette pièce décrit le harcèlement policier subi par une femme blanche et un homme noir coupables d'avoir entretenu une relation amoureuse.

– *The Island* (« L'Ile-prison »), écrite en collaboration avec les acteurs John Kani et Winston Nshona, montée en 1979 par Catherine De Seynes au Théâtre Essaïon avec Baaron et Gérard Essomba ; c'est une description de la vie des prisonniers politiques au pénitencier de Robben Island.

– *Hello and Goodbye*, sur le sous-prolétariat blanc de la ville populaire de Port-Elizabeth, montée par moi au théâtre de la Tempête en 1983.

– *Dimetos*, jamais montée.

A titre d'exemple, je m'attacherai cependant, comme dit précédemment, à *Boesman et Lena*, dans la mesure où celle-ci met en jeu des groupes ethniques opposés dont la difficulté à communiquer constitue l'un des plus puissants ressorts dramatiques de l'œuvre.

Dans la mesure également où, sous la conduite de Roger Blin, le texte définitif a procédé d'un travail théâtral particulier et remarquable.

En ce qui concerne l'histoire, autant reprendre la description faite par le critique du journal *Libération* au moment de la création :

« Boesman et Lena sont des « hotnot », des métis, ils ont un privilège notable sur les « nègres » ; au lieu de crever dans des réserves ou des ghettos, eux peuvent crever en vagabondant de terrains vagues en décharges publiques. Boesman vit justement du ramassage et de la revente des bouteilles vides, le maigre produit de la vente étant réinvesti dans des bouteilles pleines (de vin)... A peine de quoi se saouler... Lena vagabonde avec lui de colère en résignation. Un matin, leur baraque de bidonville se fait écraser par le bulldozer de l'homme blanc. La litanie de la pièce, leur itinéraire, fait plus de désenchantements que d'espoirs, d'un bidonville à l'autre, est interrompue par l'arrivée d'un inconnu, un vieux cafre qui ne parle que le bantou : Lena le possède comme le chien qu'elle avait perdu le matin même, elle l'« achète » à Boesman (qui le rejette violemment) contre une bouteille de vin. En fait, c'est pour elle un événement inouï dans une vie désespérément vide et chacun d'eux se servira d'Outa, le cafre, contre l'autre. Chacun le domine, lui en braillant son autorité de mâle métis, elle en en faisant un complice muet et forcé qu'elle cajole. « L'événement » y perdra la vie et la vie, justement, continuera comme par le passé : Boesman et Lena ne peuvent pas se séparer, ils ne peuvent que se supporter à coups de gueulantes, pour mieux vivre dans le monde de l'homme blanc, dont ils ne se sont même pas aperçus qu'ils avaient reproduit le mécanisme de domination... »

Ces deux métiers donc (métiers du Cap pour être plus précis) se seraient dans la réalité exprimés, je crois, dans un parler mélangé à forte prédominance afrikaans mais, sans doute dans un souci de plus ample diffusion, utilisaient pour la pièce un anglais à eux, émaillé de mots obligatoirement afrikaans, c'est-à-dire en provenance du groupe linguistique le plus fortement marqué comme raciste ; mots tels que « baas » (qui bien sûr n'est pas « boss » et encore moins « patron ») à garder tels quels dans la traduction pour éviter l'écueil d'une fausse internationalisation et ancrer le texte dans sa réalité de départ, celle d'une Afrique du Sud à tenter d'affirmer dans son étrangéité, dans son existence matérielle, dans ses couleurs et ses sons concrets ; certaines interjections ou insultes aussi dans la mesure où elles pouvaient se comprendre, et bien sûr les multiples noms de lieux, inconnus et rauques, qui dressent comme une carte maudite de la vie de ces déshérités, revenant inlassablement dans leur mémoire comme autant de coups de marteau, contribuant aussi à l'élaboration syncopée d'une douloureuse musique des mots. Avec le recul de quinze ans, il m'aurait maintenant semblé opportun de garder dans leur tonalité d'origine un plus grand nombre de ces mots n'ayant à ma connaissance d'existence que sud-africaine : ainsi « kaffir » autrement plus méchant que « cafre » par lequel je l'avais traduit.

Toutes ces références au territoire sonore sud-africain s'articulaient par ailleurs sur un fond d'épanchement lyrique caractéristique de l'auteur (le style ?), lequel à travers toutes ses pièces domine les particularismes ethniques ou sociaux des différents protagonistes : une manière très « syngienne » de transmuier insensiblement l'immédiat de la réalité dans un ailleurs transposé ; si bien qu'en ce qui concerne les deux rôles titres on est confronté à une surimpression des modes linguistiques, à un étagement des niveaux d'expression :

- un niveau sonore calqué sur la réalité des sons variés de l'Afrique du Sud
- au niveau conceptuel, l'expression d'une mentalité blanche combattante, écartelée d'une part entre culpabilité et compassion, déchirée par ailleurs entre deux appartenances à la race blanche : l'anglo-saxonne et l'afrikaaner.

Le travail de traduction qui n'avait dans un premier temps d'autre finalité que la scène (à l'époque les publications de pièces étaient étonnamment rares) et se voulait donc transmission d'une oralité, dut donc se faire en plusieurs étapes. Après le déchiffrement, à vrai dire simplifié par l'existence d'un glossaire conséquent, eut lieu une écoute des aspérités de la langue grâce à l'enregistrement de la pièce par deux acteurs sud-africains que le hasard, malheureusement pour eux et heureusement pour moi, avait fait échouer à Paris. Ces deux acteurs étant de race blanche, donc de leur propre aveu capables de ne rendre compte que partiellement des sonorités de la pièce, il s'ensuivit à Paris puis à Londres une véritable quête auprès de Sud-Africains de toutes origines à la recherche du son juste de l'ensemble. Ceci fait, il fallut opérer un retour à la table ou plus exactement au magnétophone, le texte « définitif » ou plus exactement le texte soumis aux acteurs étant la transcription de différentes versions

écoutées et mixées. L'étape suivante et, pour la traductrice de théâtre débutante que j'étais, l'étape majeure, consista alors à adapter le résultat de ce jeu varié d'enquêtes « objectives » et d'interprétations personnelles aux manières de parler des formidables acteurs antillais engagés pour les rôles titres et eux-mêmes dépositaires d'un grand trésor d'invention verbale, soit le Guadeloupéen Robert Liensol pour Boesman et Toto Bissainthe la Haïtienne pour Lena. Ce travail de « mise en bouche », pour reprendre une expression de notre jargon du théâtre, eut pour effet de donner au texte une qualité « nègre » dont le français dont j'use n'aurait jamais pu être qu'une piètre imitation, voire une dérision, qualité « nègre » dont ma réputation de traductrice n'a d'ailleurs fait que bénéficier. Le résultat ainsi obtenu et dont le texte finalement publié lors de la reprise au Théâtre National de Chaillot ne peut rendre compte qu'assez schématiquement (improvisations et variations rythmiques journalières auraient été mieux notées musicalement) suscita d'ailleurs une petite polémique, particulièrement dans les milieux « tiermondistes ». D'aucuns contestaient ainsi la capacité des damnés de la terre à s'exprimer de manière aussi élaborée ou aussi forte, un grand poète francophone signalant par ailleurs que dans sa lointaine île il n'était pas jusqu'aux pêcheurs les plus misérables qui ne puissent se vanter d'une riche capacité d'invention verbale. Ce débat étant de tous les temps et difficile à conclure, je me contenterai pour ma part d'en retenir qu'il fut l'objet de ma plus grande satisfaction à l'époque. Apprécié ou contesté, le texte avait été entendu, et c'était bien ainsi ; nous tous dans l'équipe avons apporté notre petite contribution à la lutte contre l'apartheid.

Dans un souci de complétude, il convient par ailleurs de signaler l'existence dans « Boesman et Lena » d'un petit problème de traduction à vrai dire assez amusant à résoudre : l'existence face aux deux protagonistes principaux du troisième personnage s'exprimant en langue xhosa, éminemment difficile à prononcer du fait de ses claquantes, et que les autres, spectateurs inclus, ne sont pas censés comprendre. A partir du mot-à-mot xhosa-anglais fourni par l'auteur, nous avons fait un mot-à-mot anglais-français, ensuite retraduit dans la langue de l'acteur interprétant le rôle, lui-même originaire de Côte d'Ivoire. Si bien qu'on peut affirmer que seuls quelques privilégiés de certaine ethnie de Côte d'Ivoire ont pu comprendre l'intégralité de la pièce. Etant donné la malheureusement faible fréquentation africaine à ce spectacle, et la petitesse de l'ethnie en question, c'est à se demander s'il y en eut jamais un seul. Mais, je me répète, le propos de l'auteur étant d'insister sur l'impossibilité des groupes ethniques en Afrique du Sud à se comprendre, sans doute n'avons-nous fait que respecter son souhait.

A titre d'exemple, un court extrait de la pièce sur l'incommunicabilité.

« Lena regarde autour d'elle avec désespoir, puis après un bref regard lancé dans la direction dans laquelle Boesman est parti, elle se dirige vers l'abri à moitié terminé et prend

une des bouteilles d'eau. Elle la débouche et se dépêche de retourner vers le vieillard. Elle lui offre à boire. »

LENA : De l'eau. EAU ! « Manzi » !

Elle l'aide à mettre la bouteille à ses lèvres. Il boit, tout en murmurant dans sa langue. Lena reprend des bouts de phrases et les répète comme si elle les apprenait.

« Bhombozola Outa, Bhombozola »... « Mlomo, mlomo »... Oui, Outa, « dala »

Son monologue s'organise de la manière suivante : le vieillard murmure par intermittence, de temps en temps une phrase semble claire et Lena s'abandonne de plus en plus à l'illusion qu'elle est en train d'avoir une conversation.

Oh, c'est comme tu dis, Outa...

Jetant un rapide coup d'œil pour s'assurer que Boesman n'est pas en vue, elle lui parle avec beaucoup d'intensité du ton dont on raconte un secret.

C'est vrai, t'as raison, mais laisse-moi parler.

Il continue à murmurer.

Mais attends donc que je te raconte moi. J'avais un chien, à Korsten. Oh, c'était juste un bâtard. Chaque fois que Boesman voyait le chien, il lui jetait des pierres. Il n'aime pas les chiens. Et les chiens l'aiment pas. Mais quand il avait le dos tourné, je lui jetais des choses à manger.

Elle rit.

Hé bien, j'ai gagné, Outa. Un soir quand Boesman dormait, le chien est entré... Il est entré, il s'est assis et il s'est mis à me regarder. Et quand Boesman s'est réveillé, il est parti. Et après, ça s'est passé comme ça toutes les nuits. On attendait que Boesman s'endorme et il venait me regarder. Il regardait tout ce que je faisais. Il me regardait faire le feu, il me regardait faire la cuisine. Il me regardait compter mes bleus... il voyait tout. Chien ! Moi je l'appelais chien, mais on pouvait l'appeler n'importe quel nom, si on lui disait gentiment, il remuait la queue et il était content. Je vais te dire ce que c'était ce chien, Outa. Des yeux. Une autre paire d'yeux. Savoir qu'il y a quelque chose qui vous voit. »

Et un exemple caractéristique du style Fugard :

BOESMAN : Fais-moi voir ! Où elle est, cette chose qui m'est arrivée ? Où elle est ? C'était ma baraque, ma vie ? ce matin, les blancs l'ont écrasée. Et si c'est cet abri, le vent va l'éparpiller. Est-ce que c'est la route que j'ai faite aujourd'hui ? Elle est derrière nous. Est-ce que c'est Swartkops ? La semaine prochaine ce sera ailleurs. Est-ce que c'est le vin ? Les bouteilles sont vides. Alors, où elle est ma vie ? »

Isabelle Famchon