

Ce qui reste après la traversée : analyse des realia dans les traductions italiennes du cycle du commissaire Llob de Yasmina Khadra

Elena Buttignol

Università degli studi di Udine

What remains after the crossing: Analysis of realia in the Italian translations of Yasmina Khadra's Commissioner Llob Series – *Abstract*

Francophone literature is embedded with cultural and linguistic elements strongly tied to the country from which it originates. These elements, called realia, are a common challenge in translation as they do not have a direct equivalent in the target language. This paper examines realia in the Italian translations of Yasmina Khadra's crime novels *Le Dingue au bistouri*, *Morituri*, *Double blanc* and *La Part du mort*. The study focuses on four types of cultural references — real and mythological figures, food, religion, and other political and socio-cultural elements — with the aim of describing the different strategies employed by the translators and their overall approach to the original text. Comparing the translations has shown that changes in publishers and translators have had a significant impact on the final result due to differences in editorial approaches and the individual strategies employed by translators when dealing with culture-specific elements. The lack of a unified translation strategy has resulted in a fragmented portrayal of Khadra's crime novels in Italian compared to the unity that can be found in the French books.

Keywords

Translation, Yasmina Khadra, Realia, Commissaire Llob, Critical analysis

CONTACT

 Elena Buttignol, 138471@spes.uniud.it, Università degli studi di Udine, Via Palladio, 8, 33100 Udine (UD), Italy

1. Introduction

De nombreux articles ont été consacrés à l'étude des romans noirs de Yasmina Khadra (cf. Leperlier, 2017 ; Boudjaja, 2009), ses œuvres s'étant imposées sans conteste comme une référence incontournable du genre policier au Maghreb et ailleurs, en s'éloignant de ses prédécesseurs et en « marquant un tournant décisif dans l'évolution du policier algérien » (Canu, 2007, p. 35). Toutefois, la production critique examinant ses œuvres d'un point de vue traductif est moins riche¹, notamment celle portant sur l'analyse des realia et sur leur traduction².

Les realia sont des mots ou expressions désignant des objets, des réalités culturelles, sociales ou matérielles propres à un pays, une région ou un peuple, et qui portent une forte connotation locale, nationale ou historique (Vlahov et Florin, cité dans Osimo, 2011, p. 112). Étant étroitement liés à la culture et à l'histoire du pays d'origine, les realia représentent un défi récurrent pour les traducteurs (Leppihalme, 2011, p. 126) car ils n'ont pas de traduction directe. Cependant, différentes solutions sont envisageables (p. 128) selon l'approche plus ou moins « éthique » (Berman, 1995) du traducteur et du lecteur modèle que le traducteur imagine pour sa traduction.

Cet article examinera l'application de certaines de ces stratégies aux polars de Yasmina Khadra, dont l'ancrage profond dans la société algérienne se traduit par une abondance de références culturelles. La focalisation sur ce type d'éléments permet de mieux analyser les choix effectués par les traducteurs, de décrire leur approche générale et de comparer les diverses approches entre elles.

En particulier, cet article³ portera sur les traductions des romans *Le Dingue au bistouri*, *Morituri*, *Double blanc* et *La Part du mort*, qui appartiennent au cycle des polars mettant en scène le commissaire Llob. Bien que *L'Automne des chimères* soit une œuvre fondamentale du cycle, elle ne sera pas prise en considération, n'ayant pas encore été traduit en italien.

1.1. Le cycle du commissaire Llob

Le cycle policier de Yasmina Khadra, centré sur l'inspecteur Llob, dresse un tableau saisissant de l'Algérie de la fin du XX^e siècle, gangrenée par la violence, la corruption et les tensions politico-religieuses. Si dans *Le Dingue au bistouri*, l'inspecteur affronte un tueur en série mû par une vengeance personnelle, la situation prend une ampleur plus vaste dans *Morituri*, où Llob se retrouve plongé au cœur de la mafia politico-financière algérienne. *Double blanc* poursuit cette même ligne d'enquête, qui s'étend à la résolution d'un complot orchestré par une élite cherchant à s'appropriier le patrimoine industriel du pays. Finalement, *La Part du mort* aborde un épisode délicat de l'histoire algérienne : la guerre civile opposant *harkis* et *fellagas*. Llob y est manipulé pour éliminer un haut dignitaire de l'État, sans que les véritables instigateurs ne soient compromis. Ces quelques lignes de résumé visent à souligner l'ancrage des romans de Khadra dans un contexte socio-politique spécifique, ce qui explique ainsi la forte présence des realia dans ses œuvres.

Du point de vue de la publication, la série a connu une histoire éditoriale complexe, tant en France qu'en Italie. Si une analyse approfondie de ce contexte permettrait sans doute d'éclairer plus finement les enjeux liés à l'évolution de la série, celle-ci dépasse néanmoins le cadre du

¹ Une exception étant Arregui Barragá (2016) qui s'est concentrée sur l'étude de la traduction espagnole des métaphores zoomorphiques dans les œuvres de Khadra.

² Une étude similaire et très approfondie a été rédigée par Sassen (2006) pour la traduction néerlandaise du récit autobiographique *L'écrivain* (Khadra, 2001).

³ Ce projet a bénéficié du soutien cofinancé par le Fonds social européen Plus de la Région autonome Friuli-Venezia Giulia, dans le cadre du Programme régional FSE+ 2021-2027.

présent article, centré principalement sur les stratégies de traduction adoptées et leurs effets. C'est dans cette optique que sont fournis, à titre contextuel, quelques repères concernant la genèse et la circulation éditoriale des romans.

Khadra commence à écrire les histoires du commissaire Llob à la fin des années 1980 et c'est ainsi que naît le premier roman, *Le Dingue au bistouri*, d'abord publié en Algérie en 1990 par Laphomic, avant que les droits ne soient transférés à Flammarion. *La Foire des enfoirés* voit également le jour dans le pays natal de l'auteur, mais ce dernier choisit de ne pas le faire republier, estimant l'intrigue trop faible. L'ouvrage est ainsi devenu pratiquement introuvable. Ensuite, l'auteur cherche une maison d'édition française et bien que Gallimard ait apprécié *Morituri*, écrit en 1994, il le refuse, à cause des attentats de Paris de 1995. Ce sera la toute nouvelle maison d'édition Baleine à le publier en 1997. Ce roman marque le début de la renommée de l'écrivain, d'abord en France, puis à l'échelle internationale, sous le nom de plume de Yasmina Khadra. Ce pseudonyme permet à l'auteur, dont le véritable nom est Mohammed Moulessehoul, de contourner la censure militaire. Chez Baleine, spécialisée dans le roman policier et célèbre pour la collection Le Poulpe, Khadra publie aussi, en 1997, *Double blanc* et *L'Automne des chimères* en 1998, bien que ces deux épisodes aient été rédigés entre 1986 et 1997. Dans ce dernier roman, le commissaire Llob meurt, un choix motivé par la crainte que l'identité de l'auteur ne soit révélée, alors que des journalistes français commençaient à enquêter sur la personne dissimulée derrière le pseudonyme. Par conséquent, d'un point de vue chronologique de l'histoire, *L'Automne des chimères* est le roman conclusif du cycle. C'est pourtant *La Part du mort* qui est publié en dernier, en 2004, bien que rédigé au début des années 1990, car l'éditeur Robert Laffont souhaitait éliminer certains passages qu'il jugeait trop violents⁴.

Si le parcours des publications françaises est chaotique, l'histoire des traductions italiennes l'est davantage encore. Le premier roman publié en Italie a été *Morituri*, en 1998, chez Edizioni e/o, suivi en 1999 par *Doppio bianco*, chez le même éditeur qui a toujours été animé par une passion pour la littérature française, les auteurs issus du continent africain et le genre policier, en introduisant le noir méditerranéen en Italie. Ensuite, en 2005, *La parte del morto* paraît chez Mondadori dans la collection Strade Blu, dédiée à des auteurs novateurs, et caractérisée par la politique de ne pas réimprimer les titres publiés. Finalement, *Il pazzo col bisturi* paraît chez Edizioni del Capricorno en 2017, une petite maison d'édition indépendante spécialisée dans des ouvrages consacrés au territoire et à sa valorisation, avec une collection dédiée au roman noir. La complexité des traductions italiennes ne se limite pas à ces aspects, dans la mesure où elle est exacerbée par le fait que chaque traduction a été confiée à un traducteur différent, voire à deux dans le cas de *La parte del morto*.

Le tableau ci-dessous résume l'ordre chronologique de l'histoire ainsi que celui des publications françaises et italiennes :

⁴ Ces informations ont été tirées de l'interview de Fabio Gambaro à Yasmina Khadra, publiée dans la monographie réalisée lors du Festival *Dedica* de Pordenone, en Italie, en 2016 quand l'écrivain a été le protagoniste du Festival.

Ordre chronologique de l'histoire	<i>Le Dingue au bistouri</i>	<i>La foire des enfoirés</i>	<i>La Part du mort</i>	<i>Morituri</i>	<i>Double blanc</i>	<i>L'Automne des chimères</i>
Ordre de publication en France	4° 1999	X	5° 2004	1° 1997	2° 1997	3° 1998
Ordre de publication en Italie	4° 2017	X	3° 2005	1° 1998	2° 1999	X
Maison d'édition	Edizioni del Capricorno		Mondadori	Edizioni e/o	Edizioni e/o	
Traducteur(s) /trice(s)	Roberto Marro		Roberto Alajmo et Annick Le Jan	Maurizio Ferrara	Stefania Cherchi	

Figure 1. Tableau récapitulatif des publications

1.1.1. Données paratextuelles

Avant de procéder à l'analyse détaillée des realia, nous résumerons rapidement certaines données concernant le paratexte (cf. Genette, 1987), car elles sont significatives pour comprendre les macrostratégies adoptées par les traducteurs.

Dans le « prototexte » (cf. Popovič, 2006) du *Dingue au bistouri* il y a 13 notes de bas de page, tandis que le « métatexte » (cf. Popovič, 2006) en compte 27. L'auctorialité (c'est-à-dire le sigle *NdA*) des notes du prototexte qui ont été maintenues dans le métatexte n'est pourtant signalée que deux fois. Les notes de l'auteur sont ainsi mêlées aux notes de Marro. Par la suite, nous pourrions constater comment le traducteur a eu une certaine difficulté dans la gestion des notes.

Le prototexte de *Morituri* présente 6 notes de bas de page, toutes conservées dans la traduction et correctement signalées, afin de les différencier par rapport aux 4 autres, insérées par Ferrara. En plus des notes de bas de page, le traducteur se sert d'un glossaire pour expliquer 17 mots. Une seule note a été employée par Khadra (2001, p. 24) dans *Double blanc* pour créer une référence intertextuelle avec *Morituri*. La note auctoriale a été maintenue par la traductrice (1999, p. 18) qui en a ajouté une deuxième (p. 19) expliquant que les termes en italiques dans le texte renvoient au glossaire où figurent 14 entrées.

La Part du mort compte 5 notes de bas de page, qui ont été supprimées dans le métatexte. Il est à préciser qu'une de ces notes est intégrée à l'intérieur du texte sous forme de « binôme traductif » (Podeur, 1993), 2 ont été éliminées car elles se référaient au *Dingue au bistouri* (qui n'avait pas encore été traduit à l'époque) et à *L'Automne des chimères*, et 2 ont été incluses dans le glossaire qui compte au total 36 entrées.

Ces données nous permettent déjà de délinéer deux macrostratégies différentes : le recours aux notes de bas de page par Marro et l'usage du glossaire par Ferrara, Cherchi, Alajmo et Le Jan. À l'exception de quelques cas, ces deux stratégies n'ont été utilisées que pour la gestion des realia, ce qui démontre que ceux-ci représentent un défi pour les traducteurs qui ont à disposition plusieurs stratégies pour contourner le problème.

Dans les paragraphes suivants, nous analyserons en détail la gestion des realia et examinerons également les autres stratégies employées par les traducteurs.

2. Les realia dans les polars de Yasmina Khadra

Le rapport de Khadra avec le genre noir a évolué au fil du temps. Au début, Khadra méprisait ses deux premiers romans, qualifiant *Le Dingue au bistouri* de « livre de gare »⁵ et refusant de republier *La foire des enforçés*. De plus, il a avoué avoir choisi le polar car il était considéré comme un genre mineur, ce qui réduisait les risques d'attirer l'attention de l'armée. Cependant, Khadra a rapidement changé d'avis et a commencé à percevoir le roman noir comme un genre militant, « capable de raconter la société et de rendre la complexité de la réalité » (Gambaro, 2016, p. 34, notre traduction). Preuve en est que ces romans sont désormais considérés comme de véritables « études sociologiques » (Bechter-Burtscher, 2000, p. 83) et ils sont « un moyen pour raconter la réalité sociopolitique » (Canu, 2007, p. 30) de l'Algérie⁶.

Ancrées dans la société algérienne, ses œuvres sont « riches d'éléments marqueurs de cette culture » (Sassen, 2006, p. 4). Certains de ces éléments sont déjà expliqués dans le prototexte par l'auteur, à travers des notes de bas de page, car l'écrivain estimait qu'une « partie de son audience francophone ne comprendrait peut-être pas sans élaboration » (Sassen, 2006, p. 4). Il en va de même pour les traductions italiennes, mais dans ce cas, il faut généralement traduire d'autres éléments culturels qui pourraient être inconnus pour un lecteur non-francophone car, comme le souligne Hagfors, « les lecteurs de traductions font deux voyages. Ils sont non seulement transportés à l'époque et au lieu de l'original, mais aussi à l'époque et au lieu du texte cible » (2003, p. 119).

Il existe différentes stratégies pour traduire les realia, selon le type de texte, le « skopos » (cf. Vermeer, Reiss, 1984), leur importance dans le contexte ou encore le degré de tolérance des mots étrangers dans la langue du prototexte⁷ (Osimo, 2011, pp. 113-114).

Dans le cadre de cette étude, pour des raisons de clarté, nous avons considéré et subdivisé les realia en quatre groupes : les personnages réels ou mythologiques ; la nourriture ; la religion ; et une dernière catégorie plus ample englobant tous les éléments historico-politiques et culturels, algériens et arabes, qui ne rentraient pas dans les autres catégories.

Dans la section suivante, nous procéderons à l'analyse des realia figurant dans le cycle du commissaire Llob.

3. Les realia liés à des figures réelles ou mythologiques

Dans *Morituri*, il est possible de repérer 6 références à des figures réelles, liées au monde arabe et algérien⁸ (Chawki, El Anka, Idir, saint Ziri, Tahar Djaout, Tewfik el Hakim). Même si ces noms peuvent être inconnus pour les lecteurs italiens, le « cotexte » (Podeur, 1993) permet de tirer des informations qui aident à comprendre au moins la profession de ces personnages. Cependant, pour saint Ziri, le traducteur a jugé nécessaire d'ajouter une note de bas de page précisant qu'il s'agit d'un « ancêtre fabuleux » (« antenato favoloso », Khadra, 2000, p. 64). En revanche, le cotexte (« notre père à nous », « grand mécène de son vivant », Khadra, 2003, p. 78)

⁵ Il l'a affirmé alors d'un entretien au Festival du livre de Mouans-Sartoux, le 9 octobre 2022. La totalité de l'entretien est disponible sur la page Facebook du Festival, https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=668309741174702.

⁶ En témoignage de son succès dans ce genre littéraire à l'échelle internationale, en février 2025, lors du festival de la Novela Negra de Barcelone, il a remporté le prestigieux prix Pepe Carvalho.

⁷ Pour une explication complète des stratégies exploitables nous renvoyons à la classification rédigée par Osimo (2011, pp. 112-113).

⁸ Sur un total de 15 citations, les autres références sont liées à des personnages largement connus, à titre d'exemple Joseph Goebbels, Spike Lee et Woody Allen. Par conséquent, elles n'ont pas été considérées car elles ne constituent pas un défi en traduction. Il en va de même pour les autres romans.

laisse penser que l'auteur faisait référence à Bologhine ibn Ziri, fondateur de la ville d'Alger. Dans ce cas, nous estimons que le malentendu pourrait procéder de la difficulté, il y a plus de 20 ans, de repérer ce genre d'informations. Dans le cas de Tahar Djaout, une note explicative est également présente, mais il s'agit de la traduction directe de la note auctoriale (p. 157).

Doppio bianco présente une situation comparable : 6 personnages sont cités (Aït Amed, Belaïd Abdeslem, Ben Bella, Cheb Hasni, Crésus, Lakhdar Belloumi), dont les 3 premiers sont compréhensibles grâce au cotexte, tandis que le sens de 3 personnages reste « opaque » (« opaco », Donaire, 1991, p. 91).

De même, *La parte del morto* contient 14 références appartenant au monde arabe (Abbas Akkad, Crésus, Denis Martinez, Driss Chraïbi, El Mounfalouti, Fayçal Ibn Séoud, Franz Fanon, Gamal Abdel Nasser, Hoari Boumediene, Mohamed Issiakhem, Mohamed Khemisti, Muammaral-Kadhafi, Saddam Hussein, Kateb Yacine). 11 citations sont compréhensibles grâce au cotexte, tandis que 3 pourraient rester incompréhensibles à la plupart des lecteurs. Cependant, le traducteur suit cohéremment le choix éditorial de ne pas utiliser de notes.

Le cas de *Il pazzo col bisturi* est le plus complexe et hétérogène. 40 personnages sont cités. En ce qui concerne les 6 citations sans doute connues par le public italien (Adolphe Hitler, Damoclès, Jacques Brel, Jacques Tati, Lino Ventura et Vercingétorix), il est intéressant de noter que le traducteur a opté pour l'ajout d'une note pour Damoclès (Khadra, 2019, p. 58) et pour Jacques Brel (p. 85).

Pour 19 références liées au monde arabe, le cotexte aide encore une fois le lecteur à avoir un aperçu des personnages (Abd el-Kàder, Abdelkader Alloula, Ben Badis, Cheb Khaled, Cheikh Bouamama, Djamel Dib, El Afghani, El Ghazali, El Mokrani, Malek Benabi, Meriem Ben, Mohamed Demagh, Mohamed Issiakhem, Mohamed Fellag, Mohamed Moulessehou, Nabile Farès, Omar Khayyam, Rachid Mimouni, Samia Gamal). Cependant, le traducteur décide à nouveau d'ajouter 3 notes pour Mohamed Saïd Fellag⁹, Abdelkader Alloula¹⁰ et Samia Gamal¹¹. Or, le contenu des notes ajoute des informations supplémentaires à une référence qui est déjà (presque) suffisante, les rendant ainsi facultatives et dispensables (Sardin, 2007, § 9). Donaire (1991, pp. 83-88) classe les notes de bas de page selon trois typologies : interventions érudites ; connotations culturelles ou linguistiques que le traducteur suppose incompréhensibles pour le lecteur de la traduction (mais qui ne l'étaient pas pour le lecteur du prototexte) et connotations culturelles et linguistiques perdues au moment de la traduction. Les informations contenues dans les trois notes susmentionnées semblent liées à l'idée que les lecteurs de *Il pazzo col bisturi* ne soient pas capables de comprendre la connotation culturelle des références. Toutefois, nous estimons que ces notes interrompent la lecture sans vraiment apporter davantage d'informations par rapport à ce qui était déjà explicite dans le prototexte, perturbant ainsi le flux naturel du discours (Arbulu Barturen, 2020, p. 548).

Un autre exemple frappant de cette attitude envers les lecteurs est l'insertion d'une note expliquant que le vendredi est le jour sacré pour les musulmans¹². Cette note, d'une part, brise

⁹ « Mohamed Saïd Fellag: attore, umorista, commediografo, regista teatrale e scrittore algerino » (Khadra, 2019, p. 13).

¹⁰ « Abdelkader Alloula (1939-1994), commediografo algerino ferito da due membri del Fida (Fronte Islamico per la Jihad Armata) il 10 marzo 1994, in un agguato davanti alla sua casa di Orano. Trasferito in un ospedale di Parigi, morì quattro giorni dopo » (p. 71).

¹¹ « Nota attrice e danzatrice egiziana (1924-1994), protagonista di oltre quaranta film (tra cui *Ali Baba e i quaranta ladroni*, di Jacques Becker), nominata danzatrice di Stato egiziana da re Farouk nel 1949 » (p. 122).

¹² « Nei paesi musulmani il venerdì equivale alla domenica cristiana ; il giovedì sera, dunque, è l'equivalente del nostro sabato sera » (Khadra, 2019, p. 117).

le rythme rapide de la narration du polar et, de l'autre, rapproche la culture arabe de la culture italienne, allant à l'encontre d'une traduction « ethnocentrique » (Berman, 1995). De plus, les informations contenues dans cette note semblent se fonder sur une image « forcément partielle, que le traducteur (ou, dans bien des cas, l'éditeur ou l'instance éditoriale) se fait de son public » (Kassai, 1994, p. 510), car cette notion est largement connue par les lecteurs contemporains. Pour les 12 autres citations du *Dingue au bistouri* (Ahmed Agoumi, Ali Mâachi, Da Djaout, Djilali Khellal, Haj Méliani, Khaled Graba, Kateb Yacine, Malek Haddad, Souheil Dib, Tahar Ouetar, Tewfik Hakem, Bouzar), Marro a gardé les notes du prototexte pour Malek Haddad (Khadra, 2019, p. 81) et Tewfik Hakem (p. 60), sans toutefois en signaler l'auctorialité. Il a également ajouté une note pour Ahmed Agoumi¹³ et Kateb Yacine. En ce qui concerne ce dernier exemple, là où l'auteur citait Yacine à travers un adjectif (« arabe katebien », Khadra, 1999, p. 65), le traducteur a inséré une note occupant physiquement presque un tiers de la page :

Kateb Yacine (1929-1989) è stato un importante scrittore, poeta e drammaturgo algerino. Sostenitore della causa del popolo, scriveva le sue opere in un arabo dialettale comprensibile da tutti, rifiutando di usare la lingua classica rivolta soltanto alle élite colte. Il suo pensiero politico d'ispirazione marxista e la sua dura laicità lo resero poco amato negli ambiti religiosi del suo Paese, al punto che, alla sua morte, ci fu chi propose d'impedirne la sepoltura in Algeria in terra consacrata musulmana. In realtà venne sepolto nel cimitero degli eroi a El-Alia (Algeri), il 1° novembre (festa nazionale), in una cerimonia alla quale parteciparono migliaia di donne, militanti comunisti e artisti (Khadra, 2019, p. 52).

Pour Jean-René Ladmiral, le traducteur « n'a pas à se transformer en commentateur » (1994, p. 231). Dans ce cas, l'ampleur de la note concernant Yacine est difficilement explicable, car il n'y a aucune motivation qui justifie une plus grande importance de cet écrivain par rapport aux autres personnages. D'ailleurs, la note intervient dans un passage où le commissaire Llob attend un appel de l'assassin qu'il cherche à arrêter, rompant ainsi « l'unité du texte » (Sardin, 2007, § 14) et brisant la tension du moment, en négligeant le but général du roman noir qui est aussi d'entretenir le lecteur et de créer du suspense¹⁴.

Quant à la note sur l'acteur Agoumi, elle paraît peu cohérente vu que dans le prototexte il est mentionné deux fois et que dans le métatexte la deuxième référence est substituée avec le terme général « acteur » (Khadra, 2019, p. 90)¹⁵. Une généralisation a également été employée pour la figure de Moulay El Hassan (p. 137). Finalement, par rapport aux autres traducteurs, Marro a opté pour une option plus extrême, c'est-à-dire l'élimination totale de la référence, pour Lazzouni (p. 29) et Abderlahman Lounes (p. 113). Si, dans le premier cas, nous assistons seulement à la perte de la référence directe, la citation de Lounes fait partie d'une comparaison, qui est une caractéristique stylistique récurrente de Khadra (des centaines de comparaisons et

¹³ « Sid Ahmed Agoumi: attore algerino, è stato direttore del Teatro Nazionale Algerino. È apparso in numerosi film internazionali, tra cui *Z l'orgia del potere*, di Costa-Gavras » (Khadra, 2019, p. 61).

¹⁴ Dans l'interview à Gambaro, c'est Khadra qui insiste justement sur le but du roman noir : « je continue à penser que [le roman noir] doit avant tout être capable d'amuser et de distraire le lecteur » (Gambaro, 2016, p. 34, notre traduction).

¹⁵ Dans les tableaux récapitulatifs les deux stratégies seront comptabilisées, à savoir l'insertion de la note et la généralisation du *realia*. Il en va de même pour tous les autres cas où des stratégies différentes ont été utilisées pour traduire la même référence.

de similitudes peuvent être repérées dans chaque polar). Il en découle donc une « destruction des systématismes » (Berman, 1995, pp. 77-78) de l'auteur¹⁶.

Pour résumer, les traducteurs de *Morituri*, *Double blanc* et *La Part du mort* ont laissé aux lecteurs la tâche de tirer les informations nécessaires du co(n)texte ou de les rechercher hors du texte. Ceci est cohérent avec le prototexte, car la plupart des citations qui demeurent opaques pour le lecteur italien l'étaient aussi pour le lecteur francophone. Par conséquent, pour ce qui est du traitement des *realia*, ces trois traductions demeurent assez proches les unes des autres, ainsi que du prototexte. En revanche, pour *Il pazzo col bisturi*, l'hétérogénéité injustifiée des stratégies adoptées et les informations fournies dans les notes créent une confusion interne au métatexte et un éloignement par rapport au prototexte et aux autres romans du cycle.

4. Les *realia* liés à la nourriture

Cette catégorie compte moins d'éléments, mais cela ne la rend pas moins significative.

Les *realia* liés à la nourriture sont les suivants : *carantica* et *chorba* (*Le Dingue au bistouri*), harissa (*Double blanc*), *méchoui* (*Double blanc* et *La Part du mort*) et *merguez* (*Morituri*, *La Part du mort*, *Le Dingue au bistouri*).

Les glossaires de *Morituri*, *Doppio bianco* et *La parte del morto* permettent de conserver les *realia* tout en fournissant une description objective. Aucune référence n'est éliminée, *méchoui* a été généralisé dans *Doppio bianco* (« banchetto », « festa grande », Khadra, 2019, pp. 8, 134) et une fois *merguez* a été généralisée dans *La parte del morto* (Khadra, 2005, p. 79).

Les solutions adoptées pour les 3 *realia* dans *Il pazzo col bisturi* sont 2 notes de bas de page et une généralisation. La note employée pour *carantica*¹⁷ ne se limite pas à fournir une description dénotative, comme c'est le cas dans les glossaires des autres traductions, mais elle la compare à un plat italien, tout comme le vendredi musulman avait été comparé au dimanche chrétien. Plusieurs critiques déconseillent cette pratique, car l'insertion d'un élément d'une culture (dans ce cas italienne) dans un contexte spécifique (l'Algérie) pourrait entraîner « l'intrusion dans le texte d'éléments sémantiques qui ne sont pas compatibles avec les données offertes par l'original » (Paduano, 2006, p. 26, notre traduction). Cela n'est pas encore le cas pour *carantica*, mais le devient dans l'extrait suivant. En effet, le traducteur insère un *realia* italien, le *salame*, dans une comparaison :

Il essaye de se tirer, mais je l'ai ligoté comme
un **filet de veau** (Khadra, 1999, p. 18).

Cerca di liberarsi, ma l'ho legato come un
salame (Khadra, 2019, p. 16).

Le problème qui surgit est double : non seulement un élément italien est inséré dans un contexte spécifique, mais cela engendre également une forme d'inadéquation en raison de l'interdiction des musulmans de consommer de la viande de porc, dont le *salame* dérive, et au regard de l'histoire racontée (le commissaire Llob est pratiquant), alors qu'il aurait été possible de maintenir la comparaison avec le veau. Comme le rappelle Diadori, « les coordonnées spatio-temporelles ne sont pas les seules à être importantes, les coordonnées culturelles et psychologiques le sont également » (2012, p. 116, notre traduction). Le traducteur devrait

¹⁶ En guise d'exemple, la destruction des systématismes susmentionnée est visible également dans « aussi haut que Zenati » (Khadra, 1999, p. 81), traduit par « altissimo » (Khadra, 2019, p. 64) ; dans « T'as une tête qui ferait blêmir un bureaucrate véreux » (Khadra, 1999, p. 31), indûment éliminé ; ou dans « Llob, c'est la rejla pur-sang. Comme une balle, quand ça part, ça revient jamais. [...] Les Arguez sont morts avec les Amokrane » (Khadra, 1999, p. 119), traduit par « Llob è come una palla, quando parte non torna indietro. [...] Non ci sono più i duri di una volta » (Khadra, 2019, p. 94). Dans ce dernier exemple, outre la traduction erronée de « balle » (en italien « pallottola, proiettile »), nous pouvons constater l'élimination injustifiée de *rejla* et la généralisation d'*Arguez* et *Amokrane*.

¹⁷ « Piatto simile alla nostra farinata, a base di farina di ceci » (Khadra, 2019, p. 84).

connaître le contexte culturel dans lequel les romans ont été écrits pour éviter de commettre des fautes (Cavagnoli, 2019, p. 40).

Ensuite, si, d'une part, nous assistons au remplacement de *merguez* par un terme générique (« salsiccia piccante », Khadra, 2019, p. 81), de l'autre, le traducteur fournit une longue définition de *chorba*¹⁸. Cavagnoli affirme que l'un des plus grands défis du traducteur est « d'expliciter ce qui serait autrement incompréhensible ou ambigu pour le lecteur et ne pas expliciter ce qui serait simplement superflu » (2019, p. 40, notre traduction). Si nous considérons que la *chorba* est un plat assez connu (ou, du moins, il est facile d'obtenir cette information), l'insertion de la note peut être considérée comme superflue, surtout lorsque la lecture est déjà interrompue dans la même page par la note expliquant le *realia carantica* et dans la page précédente et suivante par 2 autres notes.

Nous constatons donc que Ferrara, Cherchi, Alajmo et Le Jan ont gardé une même approche cohérente dans la traduction des *realia* de cette catégorie, tandis que Marro a employé plusieurs solutions différentes, parfois peu cohérentes avec le contexte historico-culturel des romans de Khadra.

5. Les *realia* liés à la religion

Les *realia* liés à la sphère religieuse dans *Morituri* sont 13 : *minbar* est expliqué dans une note de bas de page, qui est la traduction directe de la note auctoriale ; *mollah* reste opaque, tandis que *imam* et *ramadan* sont connus ; 6 *realia* figurent dans le glossaire (*chaabane*, *fatiha*, *fetwa*, *kamis*, *médersa*, *sunna*) et 3 (*hourī*¹⁹, *marabout*²⁰ et *muphti*) ont une traduction directe en italien (« urī », « marabutto » et « muftī »). Sur ce dernier point, il est intéressant de noter que, bien qu'il existe une forme lexicalisée en italien pour *hourī*, les traducteurs *Du dingue au bistouri* (Khadra, 2019, p. 82) et de *La Part du mort* (Khadra, 2007, p. 66) ont opté pour une généralisation.

Ensuite, le terme *marabout* a causé une certaine inconsistance. Si nous regardons la définition du terme sur le site du CNRTL²¹, nous pouvons constater qu'il désigne aussi bien un moine-soldat musulman vénéré comme un saint (et, par extension, son tombeau), qu'un échassier de grande taille. En revanche, l'italien prévoit deux termes différents : « marabutto »²² pour le moine et « marabù »²³ pour l'oiseau. Marro ne semble pas saisir la référence et traduit « In cima a un grande airone » (Khadra, 2019, p. 109), tandis qu'Alajmo et Le Jan la saisissent (« Eremita, beato dell'Islam. Il termine sta a indicare anche la sua tomba », Khadra, 2007, p. 370), tout en employant « marabù » au lieu de « marabutto »²⁴.

¹⁸ « Piatto diffuso nel Maghreb, ma anche in numerose altre aree euroasiatiche (Balcani, Kazakhstan, Kirghizistan): è una zuppa a base di carne ovina, in Algeria spesso preparata con il frik (un cereale parente del bulgur) » (p. 84).

¹⁹ Les termes qui disposent d'une forme reconnue en italien (comme *hourī*, *muftī*, *képi*, *fakir*, *nabab*) ont été pris en compte car ils restent liés à la culture arabe et bien qu'ils possèdent une traduction acceptée, dans certains cas, les traducteurs ont tout de même opté pour une généralisation. Ils ont été classés dans la catégorie du maintien, dans la mesure où leur graphie est restée inchangée ou n'a subi que des variations minimales.

²⁰ En ce qui concerne *kamis* et *marabout*, dans quelques cas, Ferrara a choisi de généraliser la référence. Pour cette raison, comme pour Agoumi, ces choix seront comptabilisés comme deux stratégies distinctes.

²¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/marabout>.

²² https://www.treccani.it/enciclopedia/marabutto_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

²³ <https://www.treccani.it/enciclopedia/marabu/>.

²⁴ Étant une faute, les traductions de *marabout* ne figurent pas dans les données des tableaux.

Sur un total de 6 realia, dans *Doppio bianco*, la prière d'*El Icha* est maintenue telle quelle (1999, p. 81) et les autres realia sont expliqués dans le glossaire (*djinn, haj, Kamis, moulana, mullah*).

À l'exception de *marabout* et de la généralisation de *hour* et *mehdi*, les autres 8 realia de *La Part du mort* figurent dans le glossaire du métatexte (*djinn, fatiha, fatwa, haj, hidjab, imam, imamat, Kamis*).

Dans *Il pazzo col bisturi*, nous pouvons compter 3 généralisations (*djinn, hour, Oumra*) ; un binôme traductif (pour *mehdi*, « Mehdi, il Salvatore », Khadra, 2019, p. 18), aucune stratégie pour la prière d'*El Icha* (p. 48) et 4 notes de bas de page, pour *hadith* (p. 83), *ayat al-Kursi* (p. 93), *cadi* (p. 49) et *taleb* (p. 13).

En guise de résumé, pour cette catégorie, *La parte del morto* est le roman qui a su garder plus de cohérence en termes de stratégies adoptées. Par rapport aux premières catégories, *Morituri* et *Doppio bianco* montrent une plus faible cohésion entre eux, tout en restant généralement cohérents avec leurs choix et proches de *La parte del morto*. Finalement, *Il pazzo col bisturi* s'avère être derechef le roman où le traducteur a adopté le plus de stratégies, sans qu'il y ait toutefois une justification claire à la base de cette variation. Cette multiplicité augmente davantage son détachement par rapport à l'unité créée par les autres traductions.

6. Les realia liés à la société et à la culture algérienne

Dans ce paragraphe, nous allons nous attaquer à des éléments de la culture et des us et coutumes du monde arabe. Pour leur gestion, Ferrara choisit plusieurs solutions : maintien du realia sans aucune explication (*casbah, douar, harem, képi, mollah, nabab, shah*), entrée dans le glossaire (*chaabane, erguez, kasma, raïs, sebsi, taghout, wilaya*) et généralisation (*baraka, bled, doyen, gourbi, hitiste, tchitchi, toubib, zazou*). Il ajoute une note pour *Dzaïr* et remplace le mot *chéchia* par « fez » (1999, pp. 61, 80) comme dans *Double blanc*. Les coiffes ne sont pas précisément la même chose, mais cette substitution a au moins le mérite d'avoir été appliquée de façon cohérente dans les traductions de la même maison d'édition.

Dans *Doppio bianco*, 5 realia sont gardés sans explications (*casbah, fakir, nabab, raïs, souk*), 8 sont expliquées dans le glossaire (*chador, fellah, gandoura, kif, mollah, mujaeddin, taghout, tergui*) et 7 sont généralisés (*baraka, bled, douar, gourbi, toubib, sérail, smalas*). Parmi ces derniers, le mot *baraka* a été substitué par « imprimatur » (Khadra, 1999, p. 73) qui a un sens très proche, mais se lie au monde catholique, déterminant l'intrusion d'un élément étranger dans le contexte arabe. En revanche, la généralisation de la même référence dans *Morituri* (« benedizione », Khadra, 2000, p. 25) a l'avantage d'être plus neutre et elle fonctionne aussi pour le contexte musulman.

Ensuite, malgré la fréquence du realia *bled* (30 répétitions dans les quatre romans), le mot est généralisé par tous les traducteurs.

Arrêtons-nous également sur *douar* (15 récurrences) car il s'agit d'un cas exemplaire qui démontre, une fois de plus, que le même défi peut avoir différentes solutions en traduction : Ferrara le garde comme s'il faisait partie du toponyme (« Douar Nemmiche » et « Douar Nayem », Khadra, 2000, pp. 101, 149-150) ; Cherchi (« villaggio », Khadra, 1999, p. 105) et Marro (« villaggio », « edifici », « quartiere », Khadra, 2019, pp. 49, 74, 82) le généralisent ; et Alajmo et Le Jan l'insèrent dans le glossaire et dans 2 cas emploient aussi des généralisations « villaggio » et « paese » (Khadra, 2005, pp. 14, 231).

Les solutions de *La parte del morto* pour les realia restants se rapprochent de *Morituri* et *Doppio bianco* puisque le couple de traducteurs a gardé 4 références sans explications (*casbah, hammam, raïs, souk*), généralisé 11 realia (*baraka, bled, dey, douar, gourbi, harem,*

képi, nabab, toubib, wilaya, zazou) et inséré les 23 autres dans le glossaire (*ALN, arguez, FLN, chahid, chaoui, chéchia, dechra, douar, fellaga, gandoura, hakim, harkis, houkouma, khôl, mouhafada, mudjahid(a), mujaeddin, pied-noir, qassam, sy, wali, wilaya, zaïm*). Le realia SNP dans le prototexte était expliqué à travers une note mais, vu le choix éditorial de ne pas utiliser des notes en bas de page dans l'édition italienne, le traducteur a inséré directement l'explication dans le texte comme une incise (p. 30).

Pour ce groupe de realia Marro a choisi d'insérer 3 notes de bas de page (*hitistes, khemass, UNFA*), de garder 7 références telles quelles (*casbah, fakir, hammam, kif, pied-noir, souk, tchichi*), de traduire un élément par un calque (*SNTA*, « Monopolio Tabacchi », Khadra, 2019, p. 107) et de généraliser 10 realia (*amazigh, ANEP, hrouz, langue El Akkad, qacida, slougui* outre *Amokrane, Arguez, bled, douar*, que nous avons déjà cités). Toutefois, il est difficile de justifier l'adoption de différentes stratégies pour le même type de realia (les sigles, par exemple) et l'élimination totale de la référence (à l'instar de *rejla* ou de *tergui*, p. 23), surtout quand elle avait été précédemment explicitée : le mot *souk* a été gardé une première fois (p. 14) pour être ensuite totalement éliminé (p. 75).

7. Répartition et analyses des stratégies

La liste de classification des stratégies ci-dessous s'inspire du travail de Sassen (2006, p. 56), mais, vu le nombre réduit d'occurrences dans certains cas, le nombre de catégories a été limité et les plus proches ont été regroupées :

- | | |
|-----|---|
| E1 | Maintien (et maintien + petits changements facilitant la lecture) |
| E2 | Maintien + glossaire |
| E3 | Maintien + note de bas de page |
| E4 | Maintien + traduction littérale (binôme traductif) |
| NE1 | Suppression |
| NE2 | Remplacement par un realia plus connu |
| NE3 | Remplacement par une traduction générique/hypéronyme ou description |
| NE4 | Remplacement par une traduction assez littérale/calque |

Ces graphiques récapitulatifs montrent les stratégies adoptées selon les différentes catégories : Personnages (P), Nourriture (N), Religion (R) et Société (S) :

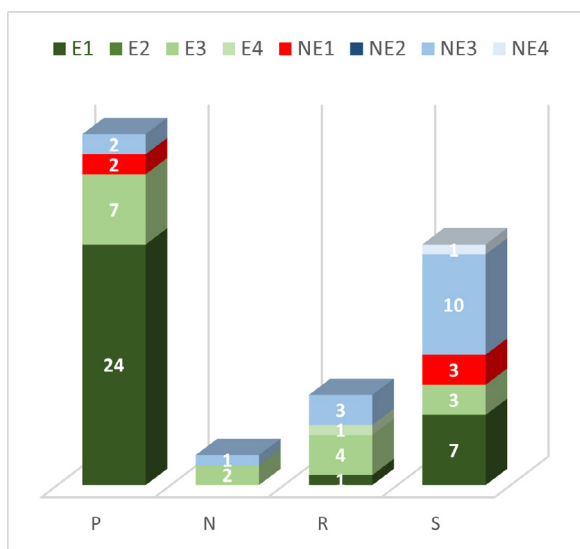


Figure 2. Stratégies de traduction dans *Il pazzo col bisturi*

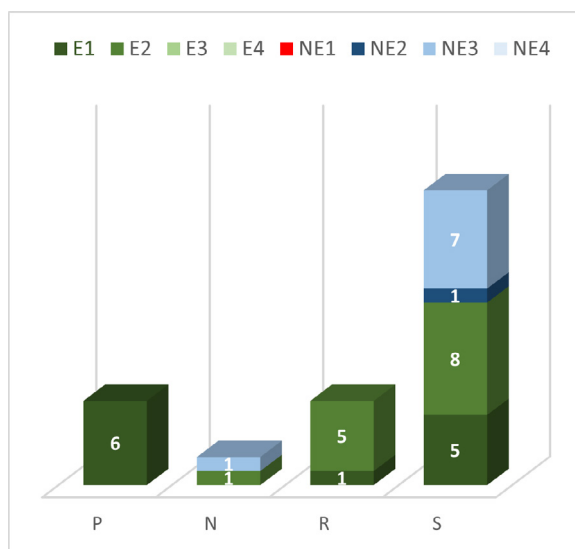


Figure 3. Stratégies de traduction dans *Doppio bianco*

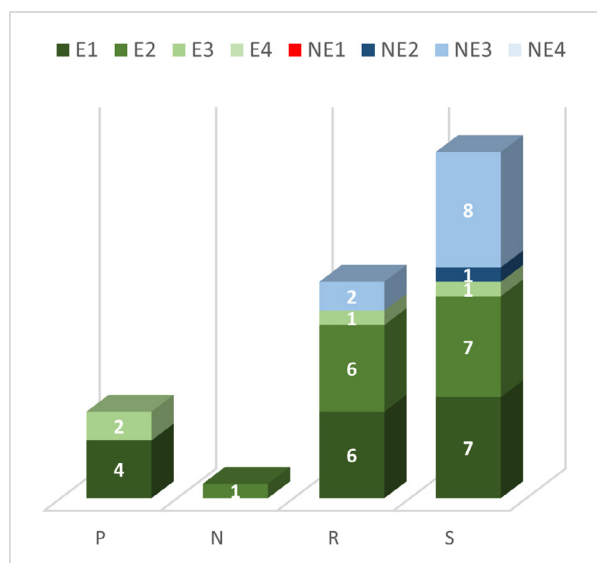


Figure 4. Stratégies de traduction dans Morituri

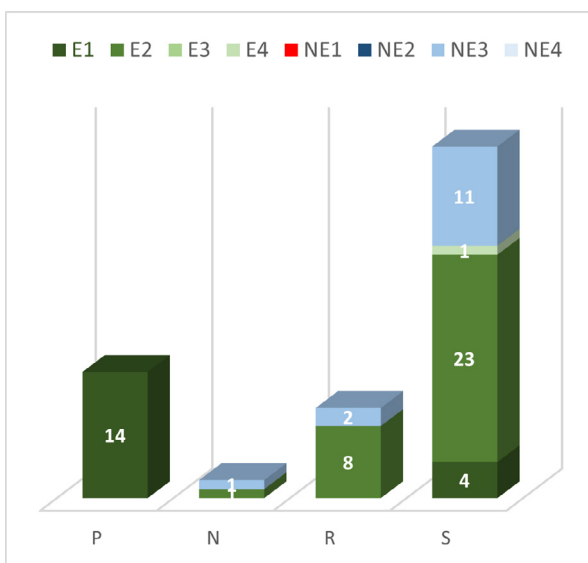


Figure 5. Stratégies de traduction dans La parte del morto

Il est vrai que le nombre d'occurrences est parfois insuffisant pour permettre une analyse pleinement fiable, mais les tableaux confirment certaines affirmations déjà formulées et en révèlent d'autres. Il est évident que Marro (figure 2) privilégie la stratégie de la note de bas de page, tandis que les autres traducteurs optent pour le glossaire. En dehors de ces stratégies liées au « péri-texte » (Genette, 1987), la solution la plus couramment utilisée est le maintien sans explication. Cela démontre que face aux éléments culturels, le traducteur doit décider « s'il veut laisser les informations implicites ou s'il doit adopter une stratégie pour les expliciter » (Osimo, 2011, p. 285, notre traduction). Toutefois, le maintien est presque exclusivement limité à la catégorie des personnages réels. L'autre solution la plus fréquente dans toutes les catégories pour tous les traducteurs est la généralisation.

Le traducteur doit donc décider, en fonction de la dominante du texte, quelles références conserver et lesquelles omettre car, dans le passage d'une langue à l'autre, il y a inévitablement des pertes (p. 103). En examinant les figures 2, 3, 4 et 5, il est évident que les traducteurs ayant adopté une approche plus cohérente et éthique sont Alajmo et Le Jan (figure 5) car ils se sont concentrés sur 3 stratégies. Les représentations graphiques permettent de visualiser la proximité de *La parte del morto* avec *Doppio bianco* (figure 3) et *Morituri* (figure 4) et mettent en évidence leur divergence par rapport à *Il pazzo col bisturi* (figure 2).

Ces réflexions sur les stratégies traductives sont étroitement liées à la question du lecteur modèle. En effet, « les *realia* se traduisent par toutes sortes de stratégies [...] et tant des stratégies naturalisantes qu'exotisantes sont utilisées, selon la meilleure façon de traduire le *realia* en question pour le lecteur cible » (Sassen, 2006, p. 57). Le lecteur modèle de *Morituri* et *Doppio bianco* est somme toute le même : il s'agit d'un lecteur actif (car il doit récupérer beaucoup d'informations) et il est prêt à accueillir la culture Autre, grâce à la conservation des *realia* de la part du traducteur et à leur explication dans le glossaire. Le lecteur de *La parte del morto* se rapproche lui aussi de ce type de lecteur modèle. La seule différence est que, dans ce cas, les traducteurs fournissent beaucoup plus d'informations sur les *realia* liés à la société algérienne. Ce choix est sans doute motivé par le fait que la compréhension même de l'intrigue passe avant tout par la connaissance de l'histoire et de la politique algérienne.

La situation de *Il pazzo col bisturi* est plus complexe. Non seulement Marro adopte différentes stratégies pour la même catégorie beaucoup plus souvent que ses collègues, mais il opte aussi pour des stratégies destinées à deux types de public différents. Le traducteur laisse souvent

aux lecteurs la tâche de rechercher les *realia*, exigeant des lecteurs très actifs. Cela est toutefois réfuté par les informations fournies dans les notes qui, en plus d'interrompre fréquemment la lecture, présentent des notions connues par un lecteur contemporain ou destinées à un public très passif. De plus, les omissions injustifiées et les faux-sens laissent supposer que le traducteur aurait pu bénéficier d'une meilleure prise en compte des « connaissances extralinguistiques » (« *conoscenze extralinguistiche* », Osimo, 2011, p. 286, notre traduction) nécessaires à une compréhension approfondie du prototexte. Pourtant, il disposait de ressources lui permettant de confronter son travail à celui de ses collègues, d'accéder à des outils de recherche plus avancés, ainsi que d'échanger directement avec l'auteur.

8. Conclusion

Des facteurs extralinguistiques (cf. Holz-Mänttari, 1984 ; Nord, 2018) qui dépassent le cadre de cette analyse ont conduit à ce que les romans soient traduits par des maisons d'édition de tailles et de lignes éditoriales variées, ce qui a entraîné des conséquences sur le produit final²⁵. Cela est dû non seulement aux choix entre l'utilisation de glossaires ou de notes de bas de page, ce qui relève davantage d'une décision éditoriale, mais surtout à la capacité individuelle des traducteurs à gérer ces stratégies dans le traitement des éléments culturels caractérisant les œuvres de Khadra.

À cet égard, de nombreux critiques soulignent l'importance pour les traducteurs d'avoir un « projet de traduction » clairement défini (Berman, 1995, p. 16), « tenant compte des spécificités propres à l'œuvre à traduire » (Tajani, 2022, p. 29), et de respecter la « dominante » du texte (Cavagnoli, 2019, p. 25). Toutefois, le changement de traducteur entraîne inévitablement une modification du produit final, car la traduction est étroitement liée à la subjectivité du traducteur (cf. Osimo, 2011), qui imprime au texte « des présupposés du contexte socioculturel dans lequel il évolue » (Sardin, 2007, § 2).

La traduction est une véritable « négociation » (Eco, 2003) et il existe diverses solutions pour un même problème. La « compétence traductive » (Pym, 2003) réside dans la capacité à choisir une seule option parmi les alternatives possibles et les parties impliquées devraient en ressortir avec un sentiment de satisfaction mutuelle, selon le principe que l'on ne peut pas tout avoir (Eco, 2003). Cet article a mis en évidence que les traducteurs Cherchi et Ferrara, appartenant à la même maison d'édition, ont généralement su maintenir une certaine continuité entre les deux romans qu'ils ont traduits. Bien que *La parte del morto* ait été traduit par d'autres traducteurs et publié par une autre maison d'édition, des stratégies similaires ont permis d'éviter un trop grand éloignement par rapport à *Morituri* et *Doppio bianco*. Les choix de Ferrara, Cherchi, Alajmo et Le Jan sont clairs : ils ont choisi de maintenir les *realia* sans ajouts, de les accompagner d'un glossaire ou de les remplacer par une traduction générique. Ils ont ainsi réussi à préserver les éléments de la culture arabe et algérienne sans altérer les caractéristiques stylistiques propres à l'auteur. Leur approche éthique acquiert d'autant plus d'importance que les traductions datent de plus de vingt ans.

En revanche, *Il pazzo col bisturi*, dernière traduction dans l'ordre chronologique, n'a pas su tirer parti du temps écoulé depuis la publication de l'original ni des ressources extralinguistiques devenues accessibles pendant cette période. L'adoption de différentes solutions n'est pas nécessairement une pratique erronée, mais les choix effectués devraient être appliqués avec cohérence (cf. Mounin, 1965, p. 140). Une confusion interne au métatexte dans la gestion des

²⁵ Ferrari dans une étude qui, bien que datée, semble être la seule menée de manière approfondie sur la réception des romans maghrébins en Italie, suggérait que l'intérêt des éditeurs italiens pour cette typologie de littérature est globalement modeste (2004, p. 98).

realia s'est ainsi installée, aggravée par d'autres éléments qui n'ont pas été abordés dans le cadre de cet article, tels que les jeux de mots ou les variétés non standard de l'oral.

Les notes de bas de page sont désormais reconnues comme une pratique traductive légitime (cf. Osimo, 2011, pp. 122-123), mais elles se sont révélées plus difficiles à gérer que le glossaire, couramment adopté par les écrivains postcoloniaux et leurs traducteurs (Cavagnoli, 2019, p. 51). « Souvent excessives, parfois supplétives » (Sardin, 2007, § 12), les notes du traducteur ont trop souvent interrompu le rythme du polar, sans apporter d'informations véritablement pertinentes. En outre, cette stratégie traductive n'a pas été appliquée de manière cohérente au sein d'un même groupe d'éléments. Cela s'ajoute à l'impression que le traducteur n'a pas suffisamment analysé le prototexte, modifiant des caractéristiques stylistiques de l'auteur.

En définitive, si l'on constate une relative cohérence entre les approches et solutions adoptées par Ferrara, Cherchi, Alajmo et Le Jan, les stratégies traductives de Marro, plutôt ethnocentriques et hétérogènes, ont conduit à un éloignement à la fois du prototexte et des autres traductions. Il en résulte une perte d'unité que, malgré une histoire éditoriale mouvementée, les romans de Khadra étaient pourtant parvenus à préserver dans leur version originale en français comme dans les premières traductions italiennes.

9. Références

Sources primaires

- Khadra, Y. (1999). *Le Dingue au bistouri*. Flammarion.
 Khadra, Y. (1998). *L'Automne des chimères*. Éditions Baleine.
 Khadra, Y. (1999). *Doppio bianco*. Trad. it. Stefania Cherchi. Edizioni e/o.
 Khadra, Y. (2000). *Morituri*. Trad. it. Maurizio Ferrara. Edizioni e/o.
 Khadra, Y. (2001). *Double blanc*. Gallimard.
 Khadra, Y. (2003). *Morituri*. Gallimard.
 Khadra, Y. (2005). *La parte del morto*. Trad. it. Roberto Alajmo, Annick Le Jan. Arnoldo Mondadori Editore.
 Khadra, Y. (2007). *La Part du mort*. Gallimard.
 Khadra, Y. (2019). *Il pazzo col bisturi*. Trad. it. Roberto Marro. GEDI.

Sources secondaires

- Arbulu Barturen, M.B. (2020). la visibilidad del traductor: las notas al pie de página en las traducciones españolas de la *Grammatica della fantasia* de Gianni Rodari. *Orillas*, 9, 543-571. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/61/59>
 Arregui Barragán, N. (2016). Créativité et traduction des métaphores zoomorphiques chez Yasmina Khadra. In M. Montoro Araque & C. Alberdi Urquizu (dir.), *L'entre-deux imaginaire. Corps et création interculturels* (pp. 39-54). Peter Lang.
 Bechter-Burtscher, B. (2000). Yasmina Khadra. *Le Maghreb Littéraire*, 4(7), 79-90.
 Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Gallimard.
 Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Éditions du Seuil.
 Boudjaja, M. (2009). La pratique intertextuelle dans le polar de Yasmina Khadra. *Synergies Algérie*, 4, 115-122. <https://gerflint.fr/Base/Algerie4/boudjaja>
 Canu, C. (2007). Le roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra. *Francofonia*, 16, 29-49. <https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/8429/33757276.pdf?sequence=1>
 Cavagnoli, F. (2019). *La voce del testo: l'arte e il mestiere di tradurre*. Feltrinelli.
 Diadori, P. (2012). *Teoria e tecnica della traduzione: strategie, testi e contesti*. Le Monnier Università.
 Donaire Fernández, M. L. (1991). Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural. In F. Lafarga & M. L. Donaire Fernández (dir.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia* (pp. 79-92). Publicaciones de la Universidad de Barcelona. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6019>
 Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Bompiani.
 Ferrari, A. (2004). Le letterature magrebine nelle scelte dell'editoria italiana traduzioni e edizioni originali. *Francofonia*, 46, 89-112. <https://www.jstor.org/stable/i40116693>
 Gambaro, F. (2016). *Yasmina Khadra*. Thésis association culturelle.
 Genette, G. (1987). *Seuils*. Édition du Seuil.

- Hagfors, I. (2003). The translation of Culture-Bound Elements into Finnish in the Post-War Period. *Meta*, 48, 115-127. <https://doi.org/10.7202/006961ar>
- Holz-Mänttari, J. (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Suomalainen Tiedekatemia.
- Kassai, G. (1994). Pour un dictionnaire des connotations construit sur les notes du traducteur. *Studi Italiani di Linguistica Teorica ed Applicata*, 23, 509-521.
- Ladmiral, J.R. (1994). *Traduire : Théorèmes pour la traduction*. Gallimard.
- Leperlier, T. (2017). Littérature algérienne : le best-seller introuvable ? Le cas de Yasmina Khadra. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 15. <https://doi.org/10.4000/fixxion.12272>
- Leppihalme, R. (2011). *Realia*. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies* (Vol. 2, pp. 126-130). John Benjamins Publishing Company.
- Mounin, G. (1965). *Teoria e storia della traduzione*. Einaudi.
- Nord, C. (2018). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Routledge.
- Osimo, B. (2011). *Il manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Hoepli.
- Podeur, J. (1993). *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*. Liguori.
- Popovič, A. (2006). *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*. Hoepli.
- Pym, A. (2003). Redefining translation competence in an electronic age. In defence of a minimalist approach. *Meta*, 48(4), 481-497. <https://doi.org/10.7202/008533ar>
- Sardin, P. (2007). De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes*, 20, 121-136. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.99>
- Sassen, H. (2006). L'affrontement de trois cultures. Les *realia* dans la traduction en néerlandais de *L'Écrivain* de Yasmina Khadra. Mémoire de fin d'études. Université d'Utrecht.
- Tajani, O. (2022). *Après Berman. Des études de cas pour une critique des traductions littéraires*. Edizioni ETS.
- Toledano Buendía, C. (2010). ¿Qué hay tras las notas del traductor? In R. Rabadán, M. Fernández López & T. Guzmán González (dir.), *Lengua, traducción, recepción: En honor de Julio César Santoyo* (Vol. 1, pp. 637-662). Universidad de León. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5224894>
- Vermeer, H. ; Reiss, K. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Niemeyer.
-



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

From text to stage:

Exploring performance-based language work with student translators

Béatrice Costa

University of Mons

Abstract

In response to the growing influence of artificial intelligence and post-editing on the translation market, the Faculty of Translation and Interpreting at the University of Mons (FTI) has integrated digital tools into its curriculum. Yet, despite this significant reform, future language professionals remain inadequately equipped to navigate the complexities of real-world mediation, particularly the interactional and emotional dimensions of such practice. This article presents a case study from a second-year course in German as a second language (L2), taken during the second year of a five-year translation programme (comprising both bachelor's and master's levels). The students – who will later receive mandatory training in Public Service Interpreting at the beginning of their master's studies – participated in a theatre-based project staging Wolfgang Herrndorf's *Tschick*. This project explores how performative practices – particularly Meisner's repetition exercises – can support the development of pragmatic awareness, subjectivity, and emotional resilience at a formative stage in translator training. Drawing on an anthropological perspective as proposed by Henri Meschonnic, the study emphasises the dynamic interplay between discourse and life, positioning the translator as an “experiencer of language.” It builds on Meisner's principle that a truthful connection to emotion is essential for aspiring actors – an idea extended here to encompass future translators, cultural mediators, and dialogue interpreters. In doing so, the study demonstrates how artistic interaction can function as a form of in-language translation and offers new insights into bridging the gap between theoretical instruction and embodied practice in the training of professionals for both written and spoken language mediation.

Keywords

Performance-based language, cultural mediation, repetition exercises, Meisner-method

CONTACT

 Béatrice Costa, Beatrice.costa@umons.ac.be, University of Mons (UMONS), Place du Parc, 20, 7000, Mons, Belgium

1. Introduction

Access to reliable information is essential for individuals as they navigate educational and professional decision-making. Such access not only helps to prevent disillusionment but also supports a meaningful alignment between career outcomes and personal fulfilment. In this context, universities responsible for training future translators – such as the Faculty of Translation at the University of Mons – bear a threefold responsibility: to fulfil their general educational mandate, to provide specialised translational training, and, crucially, to inform prospective students prior to enrolment about the nature and ongoing transformation of the translation profession. This informational obligation is particularly significant in light of the dynamic and often opaque character of the language services market, which continues to be reshaped by digital innovation and evolving forms of human interaction. Awareness of both technological and interpersonal developments is essential for cultivating realistic expectations and effectively preparing students for a rapidly transforming professional landscape. Within this context, it is incumbent upon higher education institutions to delineate the competencies that are projected to gain prominence in the evolving translation market. Of particular note is the increasing centrality of skills that have historically been marginalized – most notably, interpersonal and interactional competencies. Traditionally, translator training has been heavily text-oriented, often overlooking the significance of human interaction. However, in today's multilingual and multimodal communication environments, attunement to interactional dynamics is emerging as a critical complement to linguistic accuracy. This shift highlights a growing need to reconsider how translation students are trained, particularly within curricula that may have become disproportionately focused on modern technologies.

The first part of this article addresses the broader question of how students of translation studies can be equipped with interactional competencies – an area that remains underdeveloped in many programmes where technological proficiency is prioritised. The second part outlines my approach to theatrical staging within the framework of language instruction for translation students, with a particular focus on how theatre can support the development of such competencies in the context of a German language class. The third section turns to the theoretical underpinnings of this approach. While the placement of theory after practice may seem unconventional in scholarly writing, this structure is intentional: the premise is that certain anthropological dimensions of language are best apprehended through embodied experience – specifically through theatrical engagement. The fourth part introduces the “Meisner exercises”, which align closely with Meschonnic's anthropology of language. In the final section, I return to the theme of emotional dynamics in translation practice, drawing together insights from the theoretical and practical components to offer an integrated perspective on the role of emotional awareness in translator education.

To address the challenges posed by the rise of artificial intelligence and to equip future translators for a labour market increasingly shaped by post-editing, the Faculty of Translation at the University of Mons has made substantial efforts to integrate translation and localisation technologies into its curriculum. Nevertheless, it remains unclear whether students are sufficiently prepared for the evolving professional realities, as the translation industry has grown considerably more diverse and complex over the past two decades. Today's translators are not only engaged in post-editing machine-generated texts but are also increasingly required to take on roles as cultural mediators, navigating complex interactional challenges that extend beyond linguistic barriers to include the management of emotions. This shift underscores the intricacy of communication in diverse contexts. Cultural mediators today face these emotional challenges to an unprecedented degree, reflecting broader trends observed in other professions. Lawyers, for instance, are encountering greater demands related to emotional

regulation, a challenge that is also becoming increasingly relevant in dialogue interpreting, where emotional dynamics have become an integral part of professional practice. This growing emphasis on emotional regulation is evident in the work of researchers, such as Lisa Flower, who highlights emotions as a central focus of scholarly inquiry in her study on the relationship between law and emotions (2020, p. 9), where she posits:

My starting point is that emotion abound in all criminal trials [...], and that, consequently, the management of emotions is integral to a role of a defence lawyer: irritation when a client says something damaging in the court, surprise when a witness says something unexpected, disgust towards gruesome evidence, moral outrage at a crime, or even dislike towards an unpleasant client. I am thus interested in revealing how defence lawyers accomplish their professional role, a role which is rooted in the legal obligation of loyal representation and a role which plays a vital part in the accomplishment of justice [...].

My own starting point is that emotions play a crucial role in all areas of cultural mediation and, to a lesser extent, in translation. Just as in criminal trials, where the management of emotions is essential for defence attorneys, the ability to navigate emotional dynamics is equally vital for interpreters and translators. Whether it involves the subtle nuances of a speaker's tone or the emotional weight of specific phrases, emotions are an integral part of effective communication. Even in the seemingly machine-driven domain of translation, the influence of emotions cannot be overlooked. From this perspective, I seek to explore how the management of emotions can be effectively taught to students and future translators, fostering not only their linguistic skills but also their emotional intelligence, which is essential for facilitating meaningful and empathetic interactions.

I firmly believe that the management of emotions should be integrated into translator training from the very beginning. While it is both reasonable and pedagogically sound – particularly in programmes such as that of the Faculty of Translation and Interpreting at the University of Mons – for the first year of study to focus exclusively on language acquisition, especially given that many students begin two foreign languages from scratch, this should not preclude early engagement with interaction-based activities that promote emotional awareness and self-regulation. Emotional awareness and regulation are not skills to be postponed until advanced stages of training; rather, they are intrinsically linked to language learning itself and can be fostered even before students engage directly with translation tasks. Beginners, when supported by appropriate interaction-based methods, are capable of engaging with emotional dynamics and recognising processes of subjectivation. Theatre, as a historically rich site of emotional expression, provides a particularly fertile ground for exploring these processes. What makes theatrical practice especially relevant for translator education is its ability to distil complex subjectivation into rudimentary yet meaningful linguistic forms. As I will demonstrate throughout this article, Meisner's "Repetition Exercises" offer students a structured and accessible way to experience the intricacies of interactional dynamics while simultaneously cultivating their emotional intelligence.

2. Staging *Tschick*

As previously mentioned, the students involved in this project were in their second year of study, having only begun learning German in their first year. During that initial phase, the curriculum appropriately prioritised the acquisition of grammatical foundations – an indispensable step in mastering a language as structurally complex as German. Consequently, students had little opportunity to develop interactional competencies in their first year, as the emphasis lay primarily on linguistic accuracy and structural command. In the second year

they began engaging in translation tasks, gradually shifting from a focus on formal language acquisition to a more communicative and context-sensitive use of language. From the outset, the guiding principle behind my collaboration with second-year bachelor's students in the course *Acquiring Oral Skills in German* was clear – and remains so to this day: I was convinced that these students held deeper insights into certain topics and life experiences than I did. I was keen to learn from the students' narratives, ideas, aspirations, and fears, and my objective was to provide them with tools to express their knowledge, experiences, and emotions on stage. I considered it essential that their voices be heard and their perspectives recognised as a valued part of the university community. This did not, however, imply that I embarked on the project with far-reaching educational aims. Rather, the theatre performance emerged organically from the questions I sought to explore with the students. In this sense, the approach was driven less by pedagogical intent than by artistic curiosity. The process was intentionally open-ended, avoiding reliance on established models or predetermined scenarios. As is often the case in both professional and student theatre, the director's role can be a solitary one, demanding a high degree of autonomy in navigating the students' experiences and contributions throughout the creative process.

Although generally classified as a young adult novel, *Tschick* has been widely disseminated through school reading programmes in Germany, rendering it accessible even to secondary schools students. The novel masterfully blends realism and imagination, constructing a world shaped by language, communication, and media. While our staging work ultimately drew on this world, it did not begin with a full reading of the novel. Instead, the project was initiated through intertextual engagement with a brief supplementary text: Bertolt Brecht's two-line story *Das Wiedersehen* (*On Meeting Again*), from *Geschichten vom Herrn Keuner* (1971). This concise narrative introduced central themes and motifs that resonate throughout *Tschick*, and served as a point of departure for both the creative process and the language work. The performance development involved intralingual translation, as learners worked with excerpts and thematic elements drawn from the German source texts to develop the German they would ultimately speak in the production – thus integrating language acquisition with interpretive and performative exploration from the outset. The following is Brecht's well-known two-line story:

Ein Mann, der Herrn K. lange nicht gesehen hatte, begrüßte ihn mit den Worten: 'Sie haben sich gar nicht verändert.' 'Oh!' sagte Herr K. und erbleichte (Brecht, 1971 [1959], p. 26).

[A man who had not seen Mr. K for a long time greeted him with the words: 'You haven't changed at all.' 'Oh!' said Mr. K. and turned pale (Brecht, 1961, p. 124)]

The exploration of whether change matters – and under what circumstances it becomes significant – served as the guiding thread of our theatre work. Over time, this exploration gave rise to a sequence of scenes, ultimately structured as "Scenes 1 to 8." In the final performance, two different groups each presented their own version of this sequence. This parallel structure allowed us to examine the concept of change not only thematically, but also as a performative and practical process – demonstrating how diverse interpretations and transformations can emerge from a shared textual starting point. The aim was to foreground the often incomprehensible, mysterious, and even absurd dimensions of change. As stated in the programme booklet for our staging, we sought to illustrate how experiences of change impact and shape individuals. *On Meeting Again* served as an effective point of departure, thanks to its concise narrative structure and minimal contextual framing. The story introduces a clearly defined main character, Mr. K., who engages in a brief yet loaded exchange with a secondary

figure. Their interaction ends with an ambiguous tension, raising more questions than it answers. Mr. K.'s reaction – turning pale when told that he has not changed – is particularly striking, as the remark is typically meant as a compliment. His discomfort, however, opens up a space for reflection on the deeper implications of change and self-perception.

During the rehearsals, the students were exclusively confronted with the direct speech phrases 'You haven't changed at all' and 'Oh!'. This deliberate choice was made to avoid any potential influence on interpretative options, thereby fostering authentic engagement with the material. Two distinct groups (Group I and Group II) were formed within the existing group, allowing participants to meander throughout the room and giving them the opportunity to let their thoughts flow without constraint. Upon receiving a specific signal, everyone was instructed to halt, at which point Group I would convey the phrase 'Sie haben sich gar nicht verändert' to the individual directly opposite them, while Group II was expected to respond with 'Oh!'. This interactive exercise was conducted repeatedly, providing all participants with an opportunity to explore the emotional responses elicited by the phrase 'Sie haben sich gar nicht verändert.' Interestingly, in contrast to Brecht's assertions, not all the emotional reactions were negative. Several students expressed a sense of comfort and satisfaction to realise that they had remained unchanged. "I do not wish to undergo constant change," it was stated; "I know that life changes me, but I do not want to lose complete control over it."

In class discussions, attention gradually shifted to the multifaceted theme of change. A critical distinction emerged between individual transformation – understood as personal development – and shifts triggered by the untenability of existing conditions. This conceptual differentiation proved particularly productive in analysing *Tschick*, a novel that explores both personal and societal forms of change. The narrative also gestures toward broader implications of digital transformation, illustrating how ongoing technological developments shape individual trajectories. Engaging with these interconnected dimensions of change offered insight into how personal experience is embedded within wider socio-technical dynamics. These reflections subsequently informed a theatrical investigation designed to render such dynamics both experientially accessible and analytically tangible – a process culminating in the performance staged at the Mons City Theatre.

The Performance took place on 10 May 2024, and I now aim to analyse the event through the lens of praxeological research. Unlike traditional methods, praxeological production analysis shifts the focus away from solely examining the performance or staging, or primarily considering the audience's reception (Klein, 2019, p. 14). Instead, it delves into the specific relational dynamics of the work process, which will be exemplified through Meisner's so-called 'First Exercise'. The approach I used integrated strategies for both translation and staging, drawing on both Henri Meschonnic's translation theory (1999, 2007) and Meisner's acting techniques (Moseley, 2014).

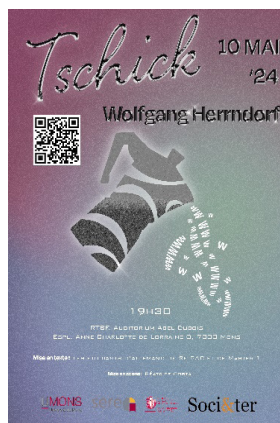


Figure 1. Theatre poster "Tchick"

The image below illustrates the ‘hospital scene’ between the protagonist, Tschick, and the doctor, which is featured in the first chapter of the novel. The positioning of the characters suggests that the scene was directly influenced by Meisner’s repetition exercises. While a comprehensive exploration of how one can achieve full staging through Meisner’s techniques would exceed the scope of this contribution, I will instead focus on the essential principles of the Meisner acting method.



Figure 2. The hospital scene (with the kind permission of the students)

3. Meschonnic or the anthropologic perspective

The staging project, conducted during the 2023-2024 academic year, incorporated all second-year students enrolled in German language courses within the Faculty of Translation and Interpreting (FTI) at the University of Mons. At the beginning of their second year of study, these students were prepared to the translation market through the addition of translation courses to their language curriculum. Since then, they have experienced a steady increase in course intensity, which now also includes training in translation software. Additionally, the second year is strategically designed to equip students with the skills and knowledge necessary to confidently navigate their Erasmus stay, which is typically undertaken in the first semester of their third year. However, a true test of this preparation will emerge in a world where global political developments and new waves of migration present unprecedented challenges to language mediators in both written and spoken forms.

Oral forms of communication, particularly corporate communication (Cornelissen, 2011) and mediation (Winslade & Monk, 2000), have become prominent and pose unique challenges for individuals with second-language knowledge that cannot be adequately addressed using conventional teaching methods or translation apps, which fall short of capturing the nuances and intricacies of dialogue that need to be learned. Although students at the FTI are introduced

to theories of politeness¹ during the first year of their Master's programme, they are expected to apply these concepts directly in interactive exam settings. However, many are insufficiently prepared to do so, particularly if their language instruction has not adequately addressed the interactional implications of these theories. This gap becomes evident in the face-threatening acts observed during assessments, suggesting a disconnect between theoretical instruction and practical communicative competence. One form of communication that has emerged in response to waves of migration is dialogue interpreting, which is commonly defined as participating in an interaction (Wadensjö, 1998). Surprisingly little attention has been paid to how future translators can be equipped for the interactive demands of their profession through language instruction alone, independently of their formal training in translation.²

Further action is essential, and it seems that the educational focus should shift away from the predominant reliance on translation apps and artificial intelligence, and instead prioritise the multifaceted anthropological dimensions essential for aspiring translators. Whatever one's perception or conception of the translation process, it must also be examined anthropologically. The objective of an anthropological perspective on translation involves comprehending the translator's anthropological attributes and simultaneously determining the methodologies and systematics necessary.

The development of an explicit anthropology of translation commenced in the 20th century, with Henri Meschonnic (1932-2009), a prominent French linguistic scholar, being the primary driving force. In his seminal works, *Poétique du traduire* (1999) and *Éthique et politique du traduire* (2007), Meschonnic brought together his insights on translation to form a comprehensive theoretical framework.³ While the principal objective of translation studies typically lies in elucidating the manner in which "empirical" translations operate, Meschonnic's scientific endeavour, much like that of Saussure, is positioned within the extensive theoretical framework of a theory of language. A passage from the *Éthique* is emblematic in this respect:

The most ancient point of view on language is the empirical and empiricist point of view of the translator, whose patron, emblematically, is Saint Jerome, translator of the Bible. From Cicero to Valéry Larbaud, it is a point of view organized according to the effect to be produced, within the limits of a language system. Translation is conceived of as the passage from one language system to another. It is analyzed [*sic*] in terms of contrastive grammar ("differential grammar") and individual style. This point of view presently underlines the teaching of translation in interpreting and translation schools. It seems to have in its favour experience and common sense. Its major precepts are the translator's loyalty and effacement with respect for the text. Its transparency must lead the reader to forget that it is a translation, and aim to be natural. [...] Its weakness comes from its being a mere concept of language not a concept of literature. And since it cannot grasp the

¹ We refer to politeness theories, which have gained prominence in the academic literature following the publication of Brown and Levinson (1990) and have been widely accepted across various languages.

² The interactional principle aligns seamlessly with the premises of anthropological linguistics, a field that has experienced significant growth since the 1980s. During this period, anthropological researchers began to examine language as utilised in specific speech communities, subcultural groups, professional circles, business contexts, and other domains, with the aim of investigating the ways in which members of these groups and institutions interact in their daily encounters (Schiffelin & Ochs, 1986; Besnier & Moerman, 1990; Maynard, 1989; Hanks, 1990). The objective was to elucidate how social relations and reality are collaboratively constructed through discourse.

³ In contrast to the *Poétique du traduire*, which has so far not been released in languages other than French, the *Éthique et politique du traduire* has been rendered into both English (Meschonnic, 2011, Trans. Boulanger), and German (Meschonnic, 2021, Trans. Costa).

specificity of literature, this point of view could not possibly be communicated by the practice it produces (Meschonnic, 2011, Trans. Boulanger, p. 59).

Henri Meschonnic's conceptualisation of the poetic act of speaking, particularly 'la parole', as a distinctive element of discourse renders the anthropological perspective particularly pertinent for contemporary translation students. For him, the subject as an 'experiencer of language' holds paramount significance, considering that the poem emerges from the dynamic interaction between a 'form of discourse' and a 'form of life' (2001, p. 123; 2007, p. 26). At this point, the concept of rhythm, central to his poetic theory, becomes relevant, as rhythm serves to actualise the subject and its temporality. A writing subject is deeply embedded in history to the extent that the historical constraints influencing him are transcended by the unique rhythmic symbols generated within the discourse of the poem.⁴

These theoretical premises formed the foundation of my work with students who had been learning German for a year, when I assumed responsibility for the group in September 2023. The *Poetics of Translation's* emphasis on defining the act of translation from the perspective of the emergent subject⁵ led me to incorporate an underlying anthropological perspective into my staging work. The primary goal was to highlight the subjective nature of the theatrical experience, which mirrors the translation process and makes students aware that the concept of the 'subject' is not simply a clear-cut linguistic category or a fixed individual, but rather an ongoing process of subjectivation that occurs through language. We were not interested in creating a theatre role distanced from the performer's personality. Instead, we aimed to present a stage presence engaged in a game that required reinvention with each iteration. The presence on stage was beholden to certain rules that dictated the performers' behaviour, forcing them to constantly improvise or employ cunning to circumvent the rules. However, these rules were unique to each scene, resulting in distinct conditions being established in each case. Or to speak with Meschonnic, it was less about adhering to a predetermined and immutable notion of the 'subject' or 'person' and more about clarifying the dynamic process through which the 'subject' is formed and evolves within the discourse.

Throughout our rehearsals, traditional theatrical elements like "plot" and "roles" were not the primary focus, although they functioned as a frame of reference. While we drew inspiration from Wolfgang Herrndorf's *Tschick* – which narrates the story of two young Berliners who, feeling alienated, set off on an adventure in an old Lada – the emphasis was not on replicating this plot. Rather, we were concerned with how the digital revolution has transformed the ways in which people interact with others. The students were encouraged to craft their own narratives and develop discourses that were connected to, yet distinct from the original text. "Discourse" came to symbolise the convergence of individuality and diversity, emerging as the central element in our stage exercises. As will be shown in the following sections, students' speech patterns exhibited strong performative quality. The question of whether these patterns corresponded to the generally expected intermediate level of the Common European Framework of Reference (2023) was not the focus of our staging work; rather, it was a matter of motivating the students to investigate their gestures, bodily practices, and everyday rhythms.

⁴ It is accurate to assert that most of the fundamental concepts put forth by Meschonnic are rooted in Ferdinand de Saussure's *Cours de linguistique Générale* (1983 [1916]). More specifically, the concept of "discourse" has played a pivotal role in shaping the anthropology of language developed by the French thinker.

⁵ The two volumes of *Poetics* and *Ethics* are characterised by a unique translational methodology that is both highly specialised and philosophical. This involves examining broader translational concepts to delve into the nature of language, its significance in all human activities, and the influence of human subjectivity on language use. It is not a systematic system of speculation but rather a contemplative exploration of the philosophical ramifications of language and its role in human existence.

The impetus for the staging project stemmed from the inherent parallel between theatrical production and the practice of translation, which I consider a crucial element of both linguistic and artistic pursuits. Theatrical production, particularly in a second language, represents an ongoing and intricate translation process. This process involves constant negotiation between various elements such as speech and movement, written text and performance, different languages and cultures, and various media and materials. Our staging exemplified a practical theory of translation, illustrating how artistic production in a second language inherently entails translation, and shifts the focus from mere content to the deeper significance of meaning, as articulated by Meschonnic in an interview:

How [sic] implies that meaning, contrary to its usual privileged position, is one of the least important things in language—at least in the way meaning is generally understood. Intonation and situation, as everybody knows, can alter the meaning radically. Literature and poetry are the invention of constraints that inscribe the physics of language (its orality) into writing (Bedetti & Meschonnic, 1988, p. 99).

Meschonnic's translation theory, which posits the subject as a dynamic process rather than a fixed entity, offers the possibility that the subject embodies a value that enables every individual to continually reexamine their life as something that has not yet transpired as a symbol of liberation. Even among the most common acts of communication, articulation is always a process of innovation. Conversely, a poem is a singular creation that reinterprets the ordinary. Thus, our primary concern was the investigation of contextualised acts of expression, particularly in relation to their role in subjectivation. Instead of concentrating on subjectively intended meaning, it aims to explore the process of constructing meanings and objects. Meisner's acting techniques were the means to realise these premises.

4. Meisner's First exercise

Sanford Meisner (1905-1997) formulated a structured and sequential method for developing highly creative actors through a comprehensive training system. This system begins with foundational techniques and progressively builds the necessary skills for actors to excel in their craft. Meisner placed considerable importance on voice, speech, and movement as key external elements of acting; however, he was convinced that these aspects should not overshadow an actor's inner life and emotional profundity. An actor lacking a solid emotional foundation is less capable of authentically conveying the complex nuances of the human experience. This understanding highlights the necessity for a holistic approach to acting training that integrates both external techniques and internal emotional exploration, thereby fostering a more versatile and effective performer (Esper & Dimarco, 2008, p. 7).

Meisner's contribution to acting pedagogy fundamentally focuses on the interactions between actors. While numerous acting teachers have adapted their techniques in various ways, the core principle of delivering a genuine, personalised response that depends on the partner's input remains the foundation of any Meisner-inspired approach. The emphasis on authentic connections not only fosters emotional truthfulness in performance, but also highlights the necessity for actors to actively engage with one another, thus creating a dynamic and responsive environment. Meisner's contribution to acting pedagogy fundamentally focuses on interactions between actors. This foundational principle not only emphasises the importance of authentic connections, but also fosters emotional truthfulness in performance, underscoring the necessity for actors to actively engage with one another and create a dynamic and responsive environment (Gonsalves & Irish, 2021, p. 1).

Meisner's exercises aim to assist actors in performing truthfully, with the most well-known being the repetition technique. Named for the way actors openly articulate observations made by one performer about the other (e.g., "You are wearing blue socks"), the partner then echoes those remarks from their own perspective until a circumstance arises that prompts one of the actors to alter their words. This seemingly straightforward activity eliminates the need for either actor to consciously devise a performance by improvising their speech and behaviour based on their character's traits at that moment. Instead, they respond instinctively. Repetition requires the actor to state a simple phrase, removing the pressure to search for words that are clever, insightful, or character driven.

That repetition is a well-established principle of second language education is a truism.⁶ However, the type of repetition Meisner refers to is completely different from a cognitive learning strategy. His repetition exercises were intended to concentrate on the actors' respective scene partners and to respond directly to their reactions. Interactive repetition is based, as the former Meisner student Aileen Gonsalves writes, on the fact that

an actor must agree to put their performance into the hands of another actor; your Lady Macbeth is dependent on their Macbeth; your Falstaff is dependent on their Prince Hal; your Helena is dependent on their Demetrius. This results in the maxim that *acting is reacting* [sic] (Gonsalves & Irish, 2021, p. 3).

This maxim, which has become established not only in many drama schools but also increasingly in a branch of linguistics known as anthropological linguistics (Wiltschko, 2021), has found little resonance in foreign language teaching. The students are unfamiliar with Meisner's principle. Therefore, we started with his "First exercise", a mechanical version of repetitive exercises. In this exercise, two students, S1 and S2, sit on chairs facing each other at a distance that allows them to see not just the face of their partner, but their entire body. After some time, S1 makes a simple statement about what they noticed about the other; this is a physical, irrefutable fact, such as "blue socks." S2 repeats the sentence in the first person. S1 then repeats what they think they have heard and continues until the teacher stops exercising. The underlying principle involves entering a state of heightened awareness wherein one observes the impact of another individual's statement on oneself. Here is the way in which the S1 and S2-utterances relate to each other:

S1: Du trägst blaue Socken.

↘

S2 [responds to what they perceive as having heard of from S1.]: Ich trage blaue Socken.

↘

S1 [responds to what they perceive as having heard of from S2.]: Du trägst blaue Socken.

↘

S2 [responds to what they perceive as having heard of from S1.]: Ich trage blaue Socken.

This "First Exercise" provides significant insight into Meisner's system, which fundamentally asserts the primacy of the sentence as the unit of analysis. The theatre theorist and practitioner was convinced that the processes of subjectivation occur within the sequence of sentences and

⁶ The Latin phrase "repetitio est mater studiorum" (repetition is the mother of learning) accurately reflects the notion that sustained learning can be achieved only through repetition. Even recent scholarly literature has consistently emphasised the significance of having learners reproduce the forms they have encountered to facilitate their recognition of discrepancies between their own production and that of others (Duff, 2000).

can only be comprehended through the examination of these sentence sequences. Through repetition exercises, students can ascertain that information pertaining to interlocutors (speaker and addressee) is syntactically encoded within an interaction. The relative insignificance of words shifts the focus to the sequence of moments within the relationship. Provided that S1 and S2 are responsive to one another, consistently receptive to being influenced by the other's voice and physical presence, the exchange of the sentence "Ich trage blaue Socken" / "Du trägst blaue Socken" can become an external manifestation of the internal journey, not through the words, which remain constant, but through subtle variations in pitch, tone, volume, and stress. The exercise was initially conducted without classroom observation. Subsequently, in the second phase, each pair was instructed to demonstrate the reciprocal exchange of utterances before the entire group, which was directed to observe attentively, recording every reaction, pause, and breath suppression while noting any instances of fidgeting, postural adjustments, or avoidance behaviour.

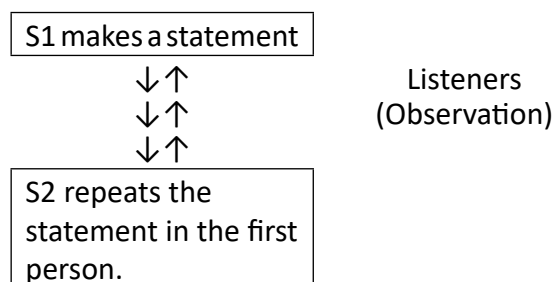


Figure 3. First exercise

One student's comment in this context was particularly enlightening: "I never realised how much energy a few sentences can convey." This statement holds significance as it references a paragraph from the *Poétique du traduire*, which, while focusing on literary interactions, is applicable to all forms of interactions:

Ce n'est pas le langage seulement qui est, comme le postulait Humboldt, non tant un produit, *ergon*, qu'une *energeia*, une activité. C'est aussi chaque acte de langage. Aussi tout texte, qui répond à sa définition littéraire, c'est-à-dire qui agit et qui dure, tout texte est en mouvement. Un texte, étant une suite indéfinie de réénonciations possibles, continue de transformer la lecture et d'être transformé par elle (1999, p. 213).

[It is not only language that is, as Humboldt postulated, not so much a product, *ergon*, than *energeia*, an activity. But also, every act of language. Therefore, every text that meets its literary definition, that is, that acts and lasts, is in motion. As an indefinite series of possible re-enunciations, a text continues to transform reading and is transformed by it (translation carried out by the author of this article).]

The concept of "energeia" referenced here became increasingly palpable as exercise progressed. Following the initial adaptation phase, student pairs began to engage in more fluid interactions, demonstrating a concerted effort to maintain the momentum of their interpersonal dynamics, which was in a state of constant flux. The Meisner Technique is predicated on the principle of the reality of doing; thus, rather than merely simulating an action, students executed it authentically. They discovered that engaging in genuine action involves not only observing changes in one's partner but also responding appropriately to those changes. As they immersed themselves in this process, they were able to alleviate the anxiety of being observed and the sensation of performing it by concentrating on the task at

hand and the imperative to complete it. Consequently, Meisner's "First Exercise" can be seen as a form of 'point zero', where one becomes tacitly aware of how one engages with a subject and how one's practices relate to their underlying concepts. According to Meisner, this point marks the inception of the interactive learning experience.

In the course of our deliberations, we established that Meisner's initial exercise represents a realisation of the fundamental essence of language. Through repetition of the phrases 'Ich trage blaue Socken' and 'Du trägst blaue Socken', we inadvertently approached a metaphysical understanding of language more closely than we were initially prepared to acknowledge. These phrases underscored the primordial nature of language, its original vocation that transcends and illuminates all the functions it performs within the human environment. As Meschonnic would undoubtedly agree, the function of language is not confined to mere communication (2002, p. 95); rather, it ensures the coherence of what is articulated and experienced, thereby establishing continuous transformation relationships. Thus, our deliberations revealed that language inherently conveys meaning, serving as a medium through which humans ascribe significance to the world. Meisner's preliminary exercise exemplifies this by illustrating language as a fundamental signifying process embodying the essence of significance. As noted by Meisner scholars Aileen Gonsalves and Tracy Irish, 'this ostensibly straightforward activity alleviates the necessity for either performer to act.'

With Repetition, the actor has a simple phrase to say and does not need to 'go into their heads' to search for other words that are clever or witty or 'in character'. Instead, they focus on their partner and respond to how their partner makes them feel through their voice and behaviour as they open and close their mouths around whatever phrase it is they are repeating. The words in Repetition are unimportant – you may, for example, still be repeating 'You are smiling', when the smile has fallen away. Rather than having their attention on the words, Meisner wanted his actors to develop awareness of the emotional response expressed through those words and the close connection that this creates (Gonsalves & Irish, 2021, p. 2).

What the quotation makes clear is that meaning in Meisner's exercise arises not from the words themselves, but from the relational dynamics they mediate – highlighting the inherently interactive and affective nature of linguistic expression. It is precisely these relational dynamics that establish the bridge to emotional experience, since emotions are not produced by instruction or internal decision, but emerge through the presence and response of the other.

5. Truthful connection to emotions

The two key 'muscles' that Meisner's technique cultivates are: observing clearly and responding authentically from one's perspective. One of Meisner's fundamental principles states: 'What you do does not depend on you; it depends on the other fellow' (1987, p. 34). This implies the necessity to accurately perceive how the other individual is behaving – not how one assumes the other individual as a character should behave, but one's personal perception of how that fellow human is actually behaving at that moment. In relation to the staging of Herrndorf's novel, an excessive reverence for the text can lead actors and directors to adopt approaches that seek a 'correct method' to voice his characters, while pursuing the appropriate interpretation of actions and behaviours. Meisner's technique is fundamentally incompatible with any approach that conceives acting as setting aside the actor's personal experiences to seek some form of abstract ideal of what a playwright intended a character to be, or to animate a marionette manipulated according to the director's dictates (Gonsalves & Irish, 2021, p. 3).

Concurrently, the assertion of authenticity is accompanied by an anthropological constant: the linguistic nature of humanity. In discussions with my students, it became evident that authenticity is negotiated in various contexts between an 'I' and a 'You.' One particularly insightful observation from a student was, "I have just realised how deeply interconnected 'I' and 'You' are, and that the existence of an 'I' is only possible because there is a 'You.'" The student was unaware that the reasoning leading to this conclusion originated from Émile Benveniste, a French linguist born in Aleppo, nor that Meschonnic frequently referenced his essay *De la subjectivité dans le langage* (1958) and his analysis of linguistic subjectivity.⁷ In his famous writing, Benveniste begins with the question of what enables language to facilitate human communication. He rejected the apparent answer that language is a means of communication and is therefore used for this purpose as a circular argument, proceeding to challenge the notion of language as a mere communicative tool. This understanding is misleading as it fundamentally misinterprets the relationship between humans and language. What applies to an instrument or tool does not apply to language; one cannot set it aside. We do not use language as we would a tool; rather, we embody our language.⁸

The discussion with my students clearly demonstrated that the relationship between "I" and "You" is not merely grammatical but is deeply rooted in the interdependence of human subjectivity, thereby revealing the extent to which linguistic expression is entwined with personal identity. This interrelation reinforces the notion that language is more than a communicative tool – it is an embodied practice that both shapes and reflects our relational existence. By engaging with Benveniste's theories, the students came to understand that every utterance of "I" is not only a unique reflection of the speaker's experience but also inseparable from the presence of "You." In other words, the relational dynamic between these pronouns forms the basis of discourse, where every exchange gives rise to a new identity and a new understanding.

6. Conclusion

This exploration of subjectivity through Meisner's repetition exercises provided a crucial pedagogical moment for translation students, making them aware that language is never disembodied or neutral. The act of repeating and responding in dialogue parallels the intersubjective processes at the core of translation and intercultural communication. Just as actors are required to respond authentically to their scene partners, translators, cultural mediators, and dialogue interpreters need to cultivate an attuned sensitivity to the emotional and relational undercurrents embedded in every linguistic exchange. As demonstrated through the students' performances, such awareness cannot be taught solely through abstract theory or technical training but must be cultivated through embodied experience and sustained practice.

In light of these insights, this article argues for the integration of actor training techniques – particularly those centred on emotional truthfulness – into translator education. These approaches not only deepen students' linguistic reflexivity but also foster the emotional intelligence and relational awareness essential for navigating the complex human terrain of multilingual encounters. Moreover, against the backdrop of a rapidly evolving translation market – in which professional boundaries are shifting and automatisations are advancing – language

⁷ Meschonnic conceptualises rhythm in language as the movement of "signifiante", a continuous process that reveals the subject. His theory of rhythm began to take shape through his experience as a writer and translator, particularly during his study of the Bible in Hebrew.

⁸ For further insights, see Hans Lösener's discussion in his book chapter *Auch eine Frage der Stimme. Sprache und Ethik bei Henri Meschonnic* (2021).

and translation educators must recognise the need for a robust conceptual foundation that justifies and secures the academic presence of their disciplines. Within this endeavour, the anthropology of language offers critical arguments for understanding theatre not merely as a performative tool, but as a pedagogical method that engages with the broader question of what it means to communicate as human beings.

The contribution thus positions itself within the expanding field of Arts Education in higher education by highlighting the potential of performative methodologies across disciplines such as translation, language education, and anthropology. While arts-based approaches have gained increasing recognition in school-level pedagogy, their role within universities remains comparatively underexplored. By demonstrating how performance-based methods can address diverse disciplinary aims, the study advocates for a rethinking of translator education and positions the arts as a powerful means of fostering embodied, practice-oriented inquiry in the humanities.

Framing theatre not only as an artistic but also as a linguistic and anthropological practice, it underscores the need for academic institutions to embrace pedagogies that foreground embodiment, subjectivity, and relational awareness. In doing so, it calls for a broader understanding of education – one in which the arts are not peripheral but central to how we teach, learn, and communicate across languages and cultures.

7. References

- Bedetti, G., & Meschonnic, H. (1988). Interview: Henri Meschonnic. *Diacritics*, 18(3), 93–111. The Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/465257>
- Benveniste, É. (1958). De la subjectivité dans le langage. In É. Benveniste (Ed.), *Problèmes de linguistique générale* (Vol. 1, pp. 258–266). Gallimard
- Benveniste, É. (1971). Subjectivity in language. In M. E. Meek (Trans.), *Problems in general linguistics* (pp. 223–230). University of Miami Press. (Miami Linguistics Series No. 8)
- Benveniste, É. (1974). La communication. In É. Benveniste (Ed.), *Problèmes de linguistique générale* (Vol. 2, pp. 67–88). Gallimard
- Besnier, N., & Moerman, M. (1990). Talking culture: Ethnography and conversation analysis. *Language in Society*, 19(1), 104–108. <https://doi.org/10.1017/S0047404500014184>
- Brecht, B. (1961). *Tales from the Calendar* (Y. Kapp & M. Hamburger, Trans.). Methuen
- Brecht, B. (1971). *Geschichten vom Herrn Keuner*. Suhrkamp Taschenbuch. (Original work published 1959)
- Brown, P., & Levinson, S. C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge University Press
- Council of Europe. (2023). *CEFR companion volume: Enhancing engagement in language education*. <https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages>
- Cornelissen, J. P. (2017). *Corporate communication: A guide to theory and practice* (5th ed.). SAGE Publications
- Costa, B. (2023a). Le théâtre comme outil de formation à l'interprétation de dialogue. Comment sensibiliser les apprenants-interprètes au dispositif théâtral. *Parallèles*, 35(2), 104–118. <https://doi.org/10.17462/para.2023.02.01>
- Costa, B. (2023b). Performative language in Bertolt Brecht's 'Life of Galileo'. Didactic reflections on dialogue and interpretation. *Interroger la performativité dans 'La vie de Galilée' de Bertolt Brecht*. Réflexions didactiques sur les articulations entre l'interprétation et le dialogue. *À tradire*, 2. <https://doi.org/10.56078/atradire.295>
- Duff, P. (2000). Repetition in foreign language classroom interaction. Routledge
- Esper, W., & Dimarco, D. (2008). The actor's art and craft: William Esper teaches the Meisner technique. Anchor Books
- Flower, L. (2020). *Interactional justice: The role of emotions in the performance of loyalty*. Routledge. <https://doi.org/10.1093/bjc/azab051>
- Gonsalves, A., & Irish, T. (2021). Shakespeare and Meisner: A practical guide for actors, directors, students, and teachers. Arden Performance Companions
- Hanks, W. F. (1990). Referential practice: Language and lived space among the Maya. Chicago Press
- Herrndorf, W. (2012). *Tschick*. Rowohlt Taschenbuch Verlag
- Klein, G. (2019). Pina Bausch und das Tanztheater: Die Kunst des Übersetzens. Transcript
- Lösener, H. (2021). Sprache und Ethik bei Henri Meschonnic. In N. Mälzer & M. Agnetta (Eds.), *Zum Rhythmuskonzept von Henri Meschonnic in Sprache und Translation* (pp. 157–170). Universitätsverlag Hildesheim Olms

- Maynard, S. K. (1989). *Japanese conversation: Self-contextualization through structure and interactional management*. Bloomsbury Academic
- Meisner, S. (1987). *On acting*. Knopf Doubleday Publishing Group
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier poche
- Meschonnic, H. (2001). *Célébration de la poésie*. Verdier
- Meschonnic, H. (2002). *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. Verdier
- Meschonnic, H. (2007). *Éthique et politique du traduire*. Verdier
- Meschonnic, H. (2011). *Ethics and politics of translating* (P. Boulanger, Trans.). John Benjamins. (Original work published 2007)
- Meschonnic, H. (2021). *Ethik und Politik des Übersetzens* (B. Costa, Trans.). Matthes & Seitz. (Original work published 2007)
- Moseley, N. (2014). *Meisner in practice: A guide for actors, directors and teachers* (2nd ed.). Nick Hern Books. (Original work published 2012)
- Saussure, F. de. (1983). *Course in general linguistics* (R. Harris, Trans.). Duckworth. (Original work published 1916)
- Schiffelin, B., & Ochs, E. (2011). The theory of language socialization. In P. K. Miller & B. T. H. E. R. P. (Eds.), *The Handbook of Language Socialization* (pp. 1–21). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781444342901.ch1>
- Wadensjö, C. (1998). *Interpreting as interaction*. Longman
- Winslade, J., & Monk, G. (2000). *Narrative mediation: A new approach to conflict resolution*. Jossey-Bass
- Wiltchko, M. (2021). *The grammar of interactional language*. Cambridge University Press
-



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.