

LA TRADUCTION DES ŒUVRES DU THÉÂTRE ET DE L'OPÉRA

ترجمة أعمال المسرح و الأوبرا
Theatre and Opera Translation



RAMDANI Meriem

Université Abou Bek BELAKAID Tlemcen.

Email : ramdani.meriem@gmail.com

الملخص:

إذا كانت ترجمة أعمال المسرح و الأوبرا تعتبر جزء من ترجمة النصوص الأدبية فإن المترجمين المختصين أصبحوا يقاربون هذه الترجمة استنادا إلى عدة عوامل من بينها ثقافة الجمهور المستهدف و الرموز التي تحملها الأعمال الفنية الخاصة بالمسرح و الأوبرا و الأداء الذي يقوم به الممثلون لكي تصبح هذه الترجمة المختصة ابداعا وتأليفا يعتبر المترجم من خلالها عضوا من فرقة الانتاج للعمل الخاص بالمسرح و الأوبرا.
الكلمات المفتاحية: المسرح – الأوبرا- ترجمة الثقافة – المقاربة السيميائية - الابداع

Key words: Opera – Theatre- Cultural translation – Semiotic Approach- Creativity.

Abstract

The theatre and the opera are no longer considered in translation studies as a mere work of literature since professionals approach this peculiar translation activity regarding various criteria: the technicalities of theatre and opera texts, the culture reflected, the semiotic dimension, the performance of actors ...etc

Theatre and opera translation is a pure creativity that enables the translator to join the production team in order to show his art in playing on words.

LA TRADUCTION DES ŒUVRES DU THÉÂTRE ET DE L'OPÉRA

Le théâtre a été pendant bien longtemps négligé par les études traductologiques car les œuvres théâtrales étaient considérées comme partie intégrante de la littérature.

Seul Ludwig Tieck écrivit dans « Lettre au traducteur d'Elektra » :

« Les hommes de lettres et les érudits ont soulevé, d'une part, la question de la traduction fidèle du dialogue dramatique, d'autre part, le texte interprétable et jouable sur scène. (1)

Ce n'est que vers la fin des années 80 que le théâtre suscita l'intérêt de la traductologie lorsque Hans Rothe (traducteur de Shakespeare) déclencha la fureur des académiciens allemands, il ne dissimula point son objectif, celui d'aller au-delà d'une production fidèle à la version Anglaise, pleine d'images et d'allusions à peine compréhensibles, pour créer une version qui serait interprétée et assimilée par le public allemand du XXème siècle (Schröder et al. 1959).

Comment les études traductologiques se sont-elles attelées aux œuvres du théâtre et de l'opéra ? Quels paramètres ont été pris en considération lors de l'activité traductrice ? Et quels sont les exemples vivants de traductions abouties ?

La traduction n'avait pas encore été reconnue comme une discipline autonome lorsque certains spécialistes littéraires(à l'exemple de Levy, 1969 ; Mounin, 1967 ; Bednarz, 1969) et traducteurs(Corrigan, 1961 ; Brenner

Rademacher, 1965 ; Hamberg, 1966 ; Hartung, 1965 ; Sahl, 1965) ont osé approcher la traduction sur les planches.

L'intérêt était toujours porté à la fidélité du texte interprété sur les planches par rapport à la version originale. De plus, les spécialistes du théâtre s'opposaient au fait que les textes traduits devaient être parfois modifiés pendant les répétitions afin de faciliter et d'améliorer leur interprétation sur scène.

Les années 1970 marquèrent les premiers élans des recherches vers une approche traductologique différente du monde du théâtre et de l'opéra, lors du colloque international « Littérature et traduction » qui eut lieu en avril 1976 à Leuven. Susan Bassnet dans son intervention « Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance » qualifie la pièce de théâtre comme bien plus qu'un texte littéraire, mais un mélange de langues et de gestes qui sont en harmonie. (2)

Quant à Aune Ubersfeld (1978 : 153), elle décrit le texte théâtral : « one that emerges into a dense pattern of synchronic signs. »

Patrice Pavis, lui, compare l'interprétation du texte « la mise en scène » avec « la mise en signes ». (3)

Les théories de la traduction ne firent réparation à la traduction théâtrale que pendant les années 80. La première et majeure étape était de définir les caractéristiques propres au texte dramatique en comparaison avec les autres textes littéraires. Aussi, le trait le plus frappant est que le texte théâtral a deux composants : les directions de la planche et le dialogue parlé (spoken) terme qui est invoqué lorsqu'on parle de « stage translation ».

Katrina Reiss dans « typologie du texte » 1971 a identifié « le texte audio médial » comme étant un texte écrit destiné à être lu et chanté qui relève des formes d'expression non verbales mais plutôt acoustiques et visuelles destinées au public. À la différence du roman, de la nouvelle et des poèmes lyriques ; le texte verbal dans les textes audio médial est une composante d'un corps bien complexe et c'est à ce niveau que la traduction pose problème.

L'approche sémiotique se trouve au centre du débat théorique des drames du théâtre. En effet, le concept du signe est le fondement des œuvres théâtrales notamment la trichotomie établie par Charles S. Peirce selon laquelle un signe peut être un icône, un index ou un symbole. (4)

Le système des signes dans le monde du théâtre est un kaléidoscope de ces trois éléments. Pour une bonne interprétation, le spectateur doit faire la différence entre ces trois éléments.

Un signe iconique : tel un costume Tudor dans une production est facilement interprétable puisque le spectateur peut le situer (le signe) dans son contexte.

Un signe indexical : est interprétable puisque le spectateur peut faire le lien entre deux éléments (ex : la fumée pourrait signifier le feu).

Un signe symbolique : n'est compréhensible que si le spectateur est familiarisé avec son sens dans une culture précise (ex : le noir est la couleur du deuil dans la culture occidentale).

La difficulté qui surgit dans la traduction du théâtre est que l'interprétation peut varier de façon radicale d'une culture à une autre ; plus particulièrement pour le signe symbolique (la couleur du deuil dans la culture asiatique est le blanc). Et bien évidemment le tout dépend du jeu des acteurs, des conventions qui existent sur la planche, de la culture et du public visé.

Ces signes sont clairement et purement non verbaux puisque la chose qui reste essentielle pour le langage parlé (et de même pour la traduction) est que le signe linguistique est arbitraire et symbolique. En d'autres termes, ces signes ne sont interprétables que si le public est familiarisé avec le système de la langue et la culture qu'il véhicule.

Le texte théâtral requiert action et coordination avec l'environnement du monde dramatique. Ainsi, les moyens de cette coordination sont le paralangage, la kinésique et la proxémique(5).

Les traits paralinguistiques englobent les éléments vocaux comme : l'intonation, la note, le rythme, le tempo, la résonance, l'intensité et le timbre de la voix, des éléments qui génèrent plusieurs expressions de sentiments tels cries, soupîres, rires...etc. Les traits kinésiques font références aux mouvements, postures et positions du corps incluant rire, clignement des yeux, haussement d'épaules, agitation des mains...etc.

Les traits proxémiques incluent la relation d'un personnage avec son environnement sur scène (les planches).

Le meilleur exemple, rien de surprenant qu'il soit tiré de Shakespeare, est le monologue de Macbeth avant le mort de Duncan réunissant tous les éléments ; paralinguistiques, kinésiques et proxémiques.

“Is this a dagger which I see before me? “

« Est- ce un poignard que je vois devant moi? »

Ce genre de texte génère une certaine optique que Nicholas Brooke décrit bien dans son “ The tragedy of Macbeth “ :

“Words play a great part here, but not words alone: the invisible dagger is necessarily created also by his body, gesture, and above all by his eyes, which focus on a point in space whose emptiness becomes, in a sense, visible to the audience”. (6)

“Les diction, ici, jouent un rôle majeur, mais pas seulement cela: le poignard quoique invisible, est matérialisé forcément par le corps du personnage, sa posture et avant tout par ses yeux qui se focalisent sur un point dans l'espace dont le vide devient d'une certaine façon visible au public »

Le regard qui se focalise sur un point dans l'espace est la conséquence naturelle des différents éléments verbaux dans le texte incluant la phrase qui se répète « I see thee » « je vous vois ». C'est aussi la conséquence de la personnification de l'objet à travers le passage. L'effet dramatique naît de l'interaction des mots, des gestes et postures nécessaires afin de créer la vision du poignard empoisonné.

C'est le même principe qui s'applique à chaque fois car la performance du texte verbal dépend de sa capacité à générer des actions et effets non verbaux dans le cadre de son interprétation. La plupart du temps les dramaturges utilisent des méthodes incroyablement simples tels les jeux de mots qui peuvent engendrer des quiproquos suite aux différentes conventions sociales existant et l'ironie qui est restée, pendant plusieurs siècles, l'essence des dialogues du théâtre.

Il est possible d'analyser le type de relation qui existe entre le texte théâtral et la performance dramatique de même qu'il est nécessaire d'identifier les facteurs qui donnent au drame son potentiel théâtral à savoir performance – prononçabilité et interprétabilité(7) lyrique dont les définitions sont restées plutôt vagues.

Ce qui est considéré : jouable, prononçable ou bien interprétable lyriquement dépend en grande partie de la tradition théâtrale et du jeu d'acteur de la communauté concernée.

Susan Bassett a décrit la différence de jeu d'acteurs entre les Britanniques, les Allemands et les Italiens.

« Le jeu d'acteur classique des Britanniques requiert de l'acteur de doter le texte d'une présence physique, clarifier les ambiguïtés textuelles inhérentes en faisant appel aux signes kinésiques. La tradition Allemande, bien plus intellectuelle, penche vers l'opposé : le texte impose un poids que le contexte spatial renforce et c'est le texte qui soutient l'acteur au lieu du contraire. Quant à la tradition Italienne, elle se focalise sur l'individualisme, l'acteur crée

un autre type de performance, le texte de la pièce devient l'instrument de l'acteur, et l'interprétation de cette pièce est l'orchestration de plusieurs instruments. (Basnet-Maguire, 1985 :92)(8).

Il existe plusieurs divergences rendant la définition des termes assez difficiles, le terme prononçabilité a été étudié par Levy (1969) qui assume que le langage parlé dépend de l'interaction de la syntaxe, de l'accent et des consonnes et voyelles.

Tous ces traits contribuent à rendre le texte interprétable.

À l'issue de plusieurs interviews avec un producteur de théâtre et un acteur de Schanspielhaus à Zurich, Shell Hornsby (1984) en est arrivé à délimiter quelques critères de la performance:

1- Le dialogue théâtral est un langage artificiel ; un dialogue caractérisé par une cohésion textuelle, une densité sémantique, des ellipses très sophistiquées, des changements rapides du thème, des éléments qu'Harold Pinter Stanilavsky a qualifié de « sous-textes » (9) .

2- La performance est l'interaction de plusieurs perspectives qui prennent en considération certains facteurs et leurs effets sur le public. Ces éléments sur la planche restent : le paradoxe, l'ironie, l'allusion, les jeux de mots, l'anachronisme et le paroxysme.

3- le langage théâtral peut être considéré comme une action potentielle en progression rythmique sachant que par rythme, on entend l'accent mis sur les mots et les phrases et notamment le rythme de l'intensité au fur et à mesure que l'intrigue et l'action progressent.

4- les lignes de l'acteur forment une sorte d'idiolecte individuel « masque de langage », car pour lui la langue est avant tout une manière d'exprimer ses sentiments à travers sa voix, l'expression de son visage, ses gestes et mouvements. Le discours dramatique et la performance de l'acteur doivent former un tout cohérent et par conséquent, la traduction se doit d'être prononçable et interprétable.

5- les spectateurs doivent ressentir le langage et l'action des planches, ils ne doivent pas être passifs mais transportés par des événements prenants. L'action les fera réagir par l'empathie ou par l'aliénation.

Les professionnels du monde du théâtre qualifient un bon texte théâtral comme un texte qui ne fonctionne que s'il est interprétable par les acteurs et public. Pour expliquer ces mécanismes, dans le cadre de la traduction théâtrale, Sir Kku Aaltonen a inclus à l'approche sémiotique la perspective socioculturelle :

« In order to understand what is going on stage, the audience needs to be able to decode if not all, at least a sufficient minimum of the signs and sign systems within the text. In consequence, adjustments may be made in the translation process in relation to the general cultural conventions covering the language, manners, moral standards, rituals, tastes, ideologies, sense of human superstitions, religious beliefs, etc » (Aaltonen, 1997:9). (10)

« Afin de comprendre ce qui se passe sur scène, le public doit être apte à décoder, partiellement les signes du texte. Par conséquent, des ajustements peuvent être faits lors de la traduction et cela en relation avec les conventions culturelles qui englobent la langue, les manières, les éthiques, les rituels, les goûts, les idéologies, le sens de l'humour, les superstitions, les croyances religieuses etc. (Aaltonen, 1997 :93).

En d'autres termes, le texte traduit doit être étroitement lié aux paramètres socioculturels de sa conception, à l'exemple de John Millington Synge qui avec son œuvre « The Playboy of the Western World » a suscité de grandes manifestations à Dublin. (11)

Cela ne se serait pas produit dans d'autres temps et d'autres cultures.

Le grand avantage du texte repose sur le fait que chaque traduction et chaque performance peut prendre en compte une situation culturelle, sociale, historique et géographique assez particulière du public, la pièce de théâtre doit s'adapter à des conditions qui sont en changement perpétuel. Cette adaptation s'applique pour le cas de « The Playboy of the Western World », qui est une circonstance historique particulière.

Des scandales similaires ont aussi accompagné les premières présentations comme : Tartuffe de Molière, Salomé d'Oscar Wilde, Reigen d'Arthur Schnitzler, ce qui serait inenvisageables pour le public d'aujourd'hui.

Lorsqu'ils'agit de textes destinés à être chantés sur scène –ce qui est le cas pour l'opéra et les comédies musicales, les problèmes de traduction ne font que s'accroître.

La traduction de l'opéra a fait l'objet des recherches de Klaus Kaindl(1995) qui prône une approche interdisciplinaire (ralliant des éléments des études théâtrales, études littéraires et de la musicologie). Les critères traditionnels à savoir l'interprétabilité et la performance sont complétées par l'interprétabilité lyrique imposant au chanteur une articulation assez rapide lorsqu'il s'agit d'un tempo entraînant.

Dans son étude des traductions de comédies musicales, Claudia Lisa(1993) a interviewé Herbert Kretzmer le traducteur du texte anglais « les misérables » qui avait combiné entre l'interprétabilité lyrique et la caractérisation. Kretzner a parlé de son travail en commentant :« Je ne finis jamais une traduction pour Aznavour avant de l'avoir entendu achever l'interprétation de la chanson. Lorsque je l'entends il ya un «hic » ; il m'arrive à l'esprit que certaines notes peuvent être mal entendues ou mal assimilées » (12)

De même que des exemples de coordination entre la musique, la performance et la langue sont mentionnés par Kaindl(1995) dans Carmen, il devient clair que le drame englobe bien plus qu'un texte verbal.

Pour le traducteur Edward Dent, les mots ont leur portée :« Un opéra libretto est destiné à être lu comme un poème...si le traducteur pense que ses mots pourraient être plats ou bien banals, il doit aussi se rappeler qu'il incombe au musicien de les embellir ».(13)

Ces dernières années, les opéras ont présenté des œuvres dans leur langue originale avec des surtitres qui sont des textes purement à but informatif. Néanmoins ces surtitres sont de plus en plus sophistiqués ; avec toutes les innovations technologiques nécessaires, de petits moniteurs sur les sièges permettent aux téléspectateurs de choisir la langue du texte.

On a essayé aussi d'intégrer le texte traduit à la production sur scène. Christina Hurt(1996) a cité l'exemple du théâtre Chatelet qui a présenté, lors de Siegfried de Wagner, des surtitres qui sont partie intégrante de la production individuelle donnant un résultat artistique assez incroyable.

Ces surtitres font que le traducteur est intégré à l'équipe de production, il est un artiste qui ne peut en aucun cas être remplacé par une machine.

Les spécialistes qui se sont penchés sur la traduction de l'opéra recommandent aux traducteurs de rejoindre l'équipe de production.

C'est ainsi qu'Aaltonen(14) décrit deux sortes de traducteurs :

La première catégorie de traducteurs englobe ceux qui sont moins en relation avec la scène mais plutôt concernés par la traduction de l'œuvre. Ils sont impuissants et leur relation avec le texte dramatique est comparable à celle d'un acteur, leurs rôles (acteurs et traducteurs) sont ceux de médiateurs bien plus que des créateurs.

La seconde catégorie de traducteurs concerne ceux qui travaillent à l'intérieur du théâtre tels des dramaturges et des producteurs. Ils sont des créateurs et s'ils le désirent, ils peuvent faire des ajustements et interpréter le texte à leur guise.

Il est clair que la seconde catégorie peut créer et produire un texte interprétable sur scène, le traducteur est plus un expert qui compose tout en coopérant avec l'équipe de production. À l'exemple du traducteur Kunz Rudolph, pour traduire « les misérables » il a intégré pendant 18 mois l'équipe du théâtre, il assista à toutes les préparations et répétitions, étant ni dramaturge ni producteur, il usa de sa créativité pour influencer la production résultant en un texte Allemand réussi et de grande qualité.

Après de longues années d'un débat animé, la traduction n'est plus considérée comme une activité machinale dépourvue d'âme qui peut être pratiquée par une assistance ou un fonctionnaire quoique certains préjugés persistent encore surtout dans le monde du théâtre et de l'opéra. L'activité de traduction dans le théâtre est immensément ardue, le résultat serait prometteur si le champ est laissé à la créativité du traducteur, il est un artiste qui doit se fondre dans l'équipe de production.

Les hommes de lettres du XX^{ème} siècle et professionnels du théâtre et de l'opéra du XXI^{ème} siècle pourraient se former en experts des textes du théâtre et des études de traduction pour toucher une plus grande audience dont les thèmes traverseraient le temps et l'espace.

BIBLIOGRAPHIE:

- (1)PiotrKuhiwczak and KatrinLittau,The Companion to Translation Studies,Topics in Translation: 34 ,Multilingual MatterLtd (2007), p 30.
- (2)MundayJeremy ,Routledge Encyclopedia of Translation Studies,Routledge, 2009, p100.
- (3)Routledge Encyclopedia of Translation Studies,p 58.
- (4)Baker Mona, In Other Words A Coursebook on Translation,Routledge, (1992), p12.
- (5)MundayJeremy ,Introducing Translation Studies :Theories and applications,Routledge, p 201.
- (6)MundayJeremy ,Introducing Translation Studies Theories and Applications,p 401.
- (7)الوحدة سعد عبد العزيز مصلوح).مركز دراسات :ادوينغينتسلر،في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة (ترجمة) العربية-بيروت (2007)، ص 123
- (8)Baker Mona, In Other Words A Coursebook on Translation, p 58.
- (9)Lianeri Alexandra and Zajko Vanda, Translation and the Classic- Identity as Change in the History of Culture;Oxford University Press (2008), p 231.
- (10)Lianeri Alexandra and Zajko Vanda,Translation and the Classic-Identity As Change in the History of Culture, p 38.
- (11)Lianeri Alexandra and Zajko Vanda, Translation and the Classic-Identity As Change in the History of Culture, p 69.
- (12)Lianeri Alexandra and Zajko Vanda, Translation and the Classic-Identity As Change in the History of Culture, p13.
- (13)CliffrodE.Landers, Literary Translation-A practical Guide, Library of Congress Cataloging in Publication Data, p78.
- (14)ادوين غينتسلر،في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة ، ص 200