

Recibido / Received: 30/05/2024
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.17>

Para citar este artículo / To cite this article:

ROBAUX, Pierre. (2025) "Traduire une chanson de comédie musicale ou la nécessité d'être fidèlement flexible et flexiblement fidèle." A: BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHIU (eds.) 2025. *Theatre translation. Performability and reception from intercultural perspectives / La traducción del teatro. Representabilidad y recepción desde perspectivas interculturales*. *MonTI* 17, pp. 494-524.

TRADUIRE UNE CHANSON DE COMÉDIE MUSICALE OU LA NÉCESSITÉ D'ÊTRE FIDÈLEMENT FLEXIBLE ET FLEXIBLEMENT FIDÈLE

TRANSLATING MUSICAL THEATRE SONGS, OR THE IMPORTANCE OF BEING FAITHFULLY FLEXIBLE AND FLEXIBLY FAITHFUL

PIERRE ROBAUX

probaux@uliege.be

Université de Liège

<https://orcid.org/0009-0000-7468-0932>

Résumé

Bien qu'ayant reçu davantage d'attention depuis le début des années 2000, la traduction de textes destinés à être chantés reste un domaine peu étudié en traductologie. La traduction de chansons de comédie musicale ne fait pas exception à la règle puisqu'elle est souvent laissée de côté, contrairement à la traduction de chants d'opéra ou de chansons de variété. De ce constat est né notre souhait de créer ce que nous appelons le *New Pentathlon Tool*, un outil tant analytique que d'aide à la traduction qui s'inspire du *Pentathlon Principle* de Peter Low et qui s'articule autour des notions de fidélité et de flexibilité, deux notions étroitement liées qui, en traduction de chansons, sont loin de s'exclure mutuellement.

Mots clés : Traduction de chanson. Comédie musicale. Théâtre. *Pentathlon*.

Abstract

The translation of singable texts remains a field that has received little scientific attention despite an increase in the number of papers published on the subject of song translation since the beginning of the 21st century. The translation of songs for musical theatre is hardly an exception to the rule, as it is often overlooked by



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

scholars, unlike the translation of operatic or pop songs. This has led us to create what we call the 'New Pentathlon Tool'—a translation tool as well as a quality assessment tool—based on Peter Low's Pentathlon Principle and centred on fidelity and flexibility, two closely related concepts which are by no means mutually exclusive in the field of song translation.

Keywords: Song translation. Musical. Theatre. *Pentathlon*.

1. Introduction

Bien qu'ayant reçu davantage d'attention depuis le début des années 2000, la traduction de textes destinés à être chantés reste un domaine peu étudié en traductologie. Cette situation se remarque notamment dans les ouvrages de référence dans lesquels, habituellement, seulement quelques paragraphes sont consacrés à ce type de traduction. Parmi ces monographies, nous pouvons mentionner *A Companion to Translation Studies* de Piotr Kuhiwczak et Karin Littau (2007), *The Oxford Handbook of Translation Studies* de Kirsten Malmkjaer et Kevin Windle (2011), le quatrième volume de l'*Histoire des traductions en langue française* de Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (2019) ou encore la troisième édition du livre *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* de Mona Baker et Gabriela Saldanha (2020).

Le premier chercheur, à notre connaissance, à s'être intéressé à la traduction de chansons est le musicologue anglais Arthur Strangways qui, en 1921, publie un article intitulé « Song-Translation » dans *Music & Letters*, une revue qu'il a lui-même fondée en 1920. L'objectif poursuivi par Strangways est d'attirer l'attention sur la traduction de chants d'opéra, un type de traduction qu'il qualifie, déjà à l'époque, de *neglected art* (Strangways 1921: 211).

Une quantité impressionnante d'articles sur la traduction de chants d'opéra ont été publiés depuis, sans compter le nombre important de sources détaillant l'art d'écrire une chanson. Toutefois, dresser une liste exhaustive de la littérature existante sur ce type de traduction sortirait des limites de cette recherche. Nous nous en tiendrons néanmoins à la digression suivante concernant deux auteurs qui ont écrit sur le sujet, et ce bien avant Strangways, et dont les propos pourraient corroborer ceux tenus par ce dernier en 1921. Le premier est Richard Wagner qui, en 1852, consacre quelques paragraphes de son *Oper und Drama/Opera and Drama* (Wagner 1852/1893)

à la traduction de chants d'opéra. Il ne s'agit pas d'une analyse scientifique ou traductologique à proprement parler, raison pour laquelle nous n'avons pas mentionné cette source dans le paragraphe précédent, mais plutôt d'un commentaire personnel de la part de Wagner sur une pratique envers laquelle il ne cache pas son mépris. Le second auteur, Sigmund Spaeth (1915), pose quant à lui la question « [w]hy translate at all? » à une époque où le débat autour d'un opéra traduit et joué en anglais faisait toujours rage.

D'autres chercheurs, après Strangways, se sont penchés sur la question de la traduction de textes destinés à être chantés et l'ont abordée à partir de points de vue divers et variés, dont nous vous proposons un bref aperçu ci-après : Henry Drinker (1950) dresse une liste de critères auxquels un traducteur doit prêter attention lorsqu'il se lance dans un tel type de traduction ; Suzanne de Grandmont (1978) analyse sa propre traduction en français canadien de la comédie musicale *The Fantasticks* et explique sa démarche pour obtenir une équivalence la plus dynamique possible entre texte source et texte cible ; à l'instar de Drinker, Andrew Kelly (1992) donne à son tour une liste de conseils à suivre, en insistant sur la notion de respect du texte original ; Peter Low (2003a ; 2003b ; 2005 ; 2006 ; 2008 ; 2013) s'inspire des conseils donnés par Drinker et Kelly pour proposer sa propre théorie traductologique, le *Pentathlon Principle*, que nous développerons plus en détail ci-après ; Johan Franzon (2005) analyse trois traductions scandinaves de la comédie musicale *My Fair Lady* et met en lumière les difficultés auxquelles font face les traducteurs lorsqu'ils doivent traduire des chansons ; Klaus Kaindl (2005) adopte une approche socio-sémiotique dans ses analyses de traductions de chansons de variété ; Charlotte Bosseaux (2008) s'intéresse à la traduction audiovisuelle et analyse le doublage en français d'un épisode musical de la série américaine *Buffy the Vampire Slayer* ; enfin, dans un autre article, Franzon (2008) s'intéresse aux choix stratégiques et traductifs opérés par plusieurs traducteurs/paroliers et articule sa réflexion autour du concept de *singability*.

Comme nous pouvons le constater, les études dans le domaine qui nous intéresse ici, à savoir la traduction de textes destinés à être chantés dans un contexte théâtral, sont rares. En effet, contrairement à la traduction de chants d'opéra ou de chansons de variété, la traduction de chansons de comédie musicale est souvent laissée de côté (Bosseaux 2011: 136). Seuls

deux chercheurs mentionnés dans le paragraphe précédent font exception à la règle, Grandmont (1978) et Franzon (2005), qui tentent respectivement d'objectiver leurs propres choix de traduction ou les choix de traduction d'autres traducteurs.

L'absence de travaux sur le sujet est expliquée par divers auteurs, notamment Şebnem Susam-Saraeva (2008b) qui s'interroge sur les raisons qui se cachent derrière le manque de recherche scientifique mêlant traduction et musique, ou encore Franzon, qui écrit :

One of the very few musical comedy translators who have commented on their practice, Grandmont (1978: 98) metaphorically compares the practice to the minute labors of a Benedictine monk. Of the few translation theorists who comment on song translation, Nida (1964: 177) discusses the "severe restrictions," while Hervey and Higgins (1992: 138) call libretto translation an "extremely demanding task," on account of having to mind musical and dramatic constraints as well as audience preconceptions as to what a song of a certain type should be like (Franzon 2005: 266).

Toutefois, la publication des ouvrages collectifs édités par Dinda L. Gorrée (2005), Susam-Saraeva (2008a), Helen Julia Minors (2013) et Franzon *et al.* (2021), ou encore les monographies écrites par Susam-Saraeva (2015) et Lucile Desblache (2019), témoigne d'un intérêt scientifique grandissant pour le domaine de la traduction de chansons. Deux ouvrages traductologiques ont également été récemment publiés sur le sujet : *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics* de Ronnie Apter et Mark Herman (2016), ainsi que *Translating Song: Lyrics and Texts* de Low (2017). Ces trois traducteurs anglophones sont, pour l'instant, les seuls à avoir intégralement consacré un livre à leur propre démarche méthodologique. Ces deux monographies se différencient toutefois par leur domaine d'application : Apter et Herman abordent la traduction de chants d'opéra alors que Low se concentre sur la traduction de chansons de variété et de chansons populaires. Apter et Herman, cependant, fournissent des conseils sur les stratégies et tactiques à adopter dans la traduction de *singable texts*. Low, quant à lui, se distingue par le développement d'une théorie traductologique très ciblée, la *Pentathlon Approach*, et du modèle qu'il baptise *Pentathlon Principle*. Ce pentathlon est le premier concept autour duquel s'articule notre présente recherche.

2. Le Pentathlon Principe de Low : une question de flexibilité

Bien qu'ayant originellement été créée pour être appliquée à la traduction de chansons de variété et de chansons populaires, la théorie de Low est suffisamment universelle pour être étendue à la traduction d'autres types de chansons, notamment les chansons de comédie musicale, notre domaine de prédilection. À quoi cette théorie sert-elle ?

Par ce *Pentathlon Principe*, que nous nommerons dès à présent PP ou pentathlon, Low compare les traducteurs de chansons à des pentathlètes qui participent à cinq épreuves distinctes lors d'une compétition sportive. Comme ces athlètes, les traducteurs doivent prêter attention à cinq critères lorsqu'ils traduisent une chanson ; le critère de la *singability*, du *sense*, de la *naturalness*, du *rhythm* et de la *rhyme*. Tout comme dans un pentathlon, la qualité de la performance (ou de la traduction) dépendra du score global (ou du degré de fidélité) obtenu dans les cinq épreuves (ou critères) confondues, sans qu'un score parfait dans chacune des épreuves ne soit nécessaire pour gagner la médaille (Low 2005 : 192). Low précise que la recherche d'un équilibre entre ces critères peut :

assist translators both in their overall strategic thinking and also in their microlevel decisions — in the practical task of choosing which of several possible words or phrases is the best option overall (Low 2005: 191).

Puisque cette recherche d'équilibre les amène à devoir faire des compromis, il ajoute qu'une certaine flexibilité de la part des traducteurs est primordiale, et ce, afin d'obtenir une traduction la plus équilibrée possible (Low 2017: 80).

Cette place accordée à la flexibilité est ce qui donne un caractère inédit à la théorie de Low et qui la différencie des théories ou marches à suivre, davantage prescriptives, développées auparavant par d'autres auteurs déjà mentionnés dans l'introduction, notamment Strangways (1921), Drinker (1950) et Kelly (1992). Contrairement à Low, ces chercheurs imposent des règles très strictes à quiconque souhaite traduire des chansons ; des règles que Low assimile à des carcans, ou *straitjackets*, desquels il est extrêmement difficile de se défaire (Low 2008: 5). Faire de la flexibilité une caractéristique inhérente de son PP est sa solution face à ces prescrits trop contraignants. En effet, à propos de la flexibilité, Low nous dit :

When translating a song, we should not *a priori* consider any one feature sacrosanct and to be rendered to perfection. To consider anything sacrosanct *a priori* [...] is to accept a constraint which may lead to great losses. By tolerating some deviations – small margins of compromise in several areas – one can more easily avoid serious translation loss in any single area [...] The more margins of compromise that are available, the greater chance of a successful translation (Low 2003a: 101-102).

En d'autres termes, nous accorder une certaine flexibilité ou marge de manœuvre dans notre processus de traduction ne pourra qu'augmenter nos chances de créer une traduction la plus juste qui soit.

C'est au départ de cette notion de flexibilité que nous pouvons introduire le second concept autour duquel s'organise cette recherche, celui de la fidélité, car, au vu des différentes contraintes inhérentes à la traduction de textes destinés à être chantés, il serait tout à fait légitime de se poser la question suivante : comment rester flexibles dans nos choix de traduction sans tomber dans l'infidélité au texte source et, partant, donner raison au fameux adage italien, souvent rebattu, *traduttore, traditore* ?

3. Le New Pentathlon Tool ou la nécessité d'être fidèlement flexible et flexiblement fidèle

Les contraintes qui caractérisent la traduction de chansons ont déjà été illustrées ci-dessus, par le biais du PP, et sont au nombre de cinq : *singability, sense, naturalness, rhythm* et *rhyme*. Elles font respectivement référence à l'attention qui doit être portée à la phonétique, au sens, à l'idiomaticité, au rythme et aux rimes (Low 2017: 79-80). Pour le cas de la traduction de chansons de comédie musicale et de chants d'opéra, Low avance (*ibid.*: 110) l'existence d'un sixième critère (ou d'une sixième contrainte) qu'il nomme *stage effectiveness* ou *dramatic performability*, en ce sens que la mise en scène ne peut être laissée de côté dans le processus traductif puisque mise en scène et texte chanté se répondent et, par conséquent, peuvent se refléter l'une dans l'autre. Cet ajout d'un sixième critère transforme donc le pentathlon originel en un hexathlon.

Ces multiples contraintes, par leur existence, mettent en péril la notion même de fidélité. Que signifie ce concept en traductologie ?

Cette notion, bien qu'elle soit souvent mise en avant par les théoriciens et les professionnels de la traduction, reste fondamentalement ambiguë (Bogacki 2000: 30), voire paradoxale (Bataillon 1991: 21) ou encore contradictoire (Cary 1963: 21), d'autant plus qu'il s'agirait « d'un concept éminemment plastique [et] modulable à souhait » (Balliu 1997: 56). La fidélité est donc une notion qui serait sémantiquement instable (Delisle 2021: 134), à un point tel que Paul Chavy ne cache pas son agacement lorsqu'il écrit :

Le terme de fidélité [...] assume des sens tellement divers qu'il faudra bien, dans une terminologie moderne, ou l'éliminer ou le définir rigoureusement. Tout traducteur prétend être fidèle, mais fidèle à quoi ? (Chavy 1984: 119)

De fait, les traductologues ne s'accordent pas sur une définition unique de la fidélité, mais proposent chacun leur propre définition qu'ils veulent universelle. Ainsi, à titre d'exemples, Amparo Hurtado Albir (1990) étudie la fidélité à travers le prisme du sens, qu'elle qualifie d'invariant en traduction ; Umberto Eco avance que la fidélité :

est l'engagement à identifier ce qu'est pour nous le sens profond du texte, et l'aptitude à négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste (Eco 2003/2010: 466)

Christian Balliu insiste également sur le sens et définit la fidélité de la manière suivante :

[Q]ualité d'une traduction qui, en fonction de sa finalité, respecte le plus possible le sens attribué au texte de départ par le traducteur et dont la formulation en langue d'arrivée est conforme à l'usage (Balliu 2005: 19)

Nicolas Froeliger (2007) introduit la notion de fidélité à la forme du texte source et parle de la recherche d'un *balanced effort*, ou d'un équilibre, entre une fidélité de sens et une fidélité de forme ; enfin, pour Mark Shuttleworth et Moira Cowie (2014), une traduction fidèle est un texte qui ressemble fortement à l'original, « in terms of either its literal adherence to source meaning or its successful communication of the "spirit" of the original » (Shuttleworth & Cowie 2014: 57).

Bien que cette compilation de définitions de la fidélité soit loin d'être exhaustive, elle nous permet néanmoins de conclure que, s'il y a en effet autant de définitions de la fidélité qu'il existe de traducteurs, la primauté pour respecter la fidélité au texte source réside dans le transfert du sens.

Low souligne, lui aussi, l'importance du sens dans la traduction de chansons (Low 2005: 194). Des cinq critères qui forment son PP, celui du *sense* occupe l'une des premières places puisque, pour Low, un texte cible qui s'éloignerait radicalement du texte source d'un point de vue sémantique ne peut être qualifié de traduction. Qui plus est, l'existence des contraintes propres à ce type de traduction exige des traducteurs une grande souplesse sémantique. À cause de ces manipulations sémantiques visant à équilibrer les cinq critères, le respect absolu du sens est constamment mis en péril. Obtenir un texte cible chantable qui renferme et transmet un sens proche de celui du texte source, et cela malgré les contraintes, devient alors l'objectif à ne pas perdre de vue lorsque l'on traduit une chanson.

La réalisation de cet objectif est facilitée par la flexibilité inhérente au PP qui tend à l'équilibre entre les cinq critères. Low n'est pas le seul à avoir mentionné cette recherche d'équilibre. Nous la retrouvons notamment au cœur de la définition de la fidélité donnée par Froeliger ou encore de celle d'Eco qui associe la traduction à une négociation. Pour Eco, cette négociation est un processus sur lequel se fonde toute traduction, tout comme la recherche d'équilibre l'est pour Low. Ce sont les négociations engagées par le traducteur lors du processus de traduction qui lui garantissent l'obtention d'un texte d'arrivée fidèle au texte de départ.

3.1. *La fidélité*

De nos jours, opter pour l'utilisation du concept de fidélité en traductologie peut sembler être un choix controversé. Permettez-nous donc de faire une ultime parenthèse avant de passer au point suivant, afin d'expliquer brièvement l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi de parler de fidélité et non pas d'équivalence, une notion tout aussi problématique puisqu'elle se retrouve également au cœur de multiples débats, et ce, depuis son apparition dans les années 1950, ou d'autres termes et concepts en vogue en traductologie, comme celui de loyauté (Nord 1989) par exemple. D'autres raisons de natures diverses pourraient expliquer ce choix terminologique et mériteraient d'être développées davantage, mais nous nous limiterons à celle exposée ci-après afin de ne pas allonger inutilement cet article et, ainsi, de dévier à l'excès de notre propos original.

Comme démontré ci-dessus, nous sommes conscients du passé historique et polémique de la notion de fidélité en traductologie, mais nous sommes convaincus, d'une part, que ce mot reste le plus approprié et le plus pertinent pour le bon développement de notre propos et, d'autre part, qu'il s'agit d'un concept qui non seulement peut être défini, mais qui plus est, gagne à être défini conformément à un contexte d'application précis, plutôt que par le truchement d'une définition universelle. En effet, pour nous, ce concept a une nature profondément protéiforme en ce sens qu'il s'adapte, ou que sa définition s'adapte, au contexte de traduction dans lequel il est sollicité. Par conséquent, au lieu de choisir d'écarter le concept de fidélité car jugé trop éculé, ancien et problématique, nous proposons plutôt de l'interpréter différemment en lui accolant une nouvelle définition (cf. point 3.2.).

Afin de construire notre conception de la fidélité, qui prend comme point de départ la théorie de Low, nous avons emprunté et, partant, fait dialoguer entre elles les idées et approches d'autres traductologues qui ont marqué le champ des recherches en traduction. Ainsi, plusieurs théories se retrouvent, de près ou de loin, dans notre conception de la fidélité appliquée à notre contexte ; une conception qui ne se limite donc pas qu'à la traditionnelle approche (socio)linguistique de la traduction. Citons par exemple la notion de normes en traduction (Chesterman 1997 ; Toury 2012), l'approche interprétative (Seleskovitch & Lederer 2014) ou encore l'approche fonctionnaliste et la notion de *skopos* (Vermeer & Reiss 1984), sans oublier le caractère interdisciplinaire de notre théorie puisque nous travaillons avec des textes plurisémiotiques, ce qui nous pousse à faire appel à des notions de sémiotique et de performance, entre autres.

La fidélité telle que nous la concevons n'est donc pas à comprendre à travers le prisme de la littéralité, ce qui représente un objectif inatteignable en traduction de chansons de comédie musicale. Rappelons d'ailleurs le paradoxe de la fidélité en traduction, qui prend tout son sens dans notre contexte, à savoir qu'il est nécessaire d'être infidèle à un texte source pour pouvoir en créer une traduction fidèle en langue cible, car, après tout, « une traduction qui rend fidèlement chaque mot restituera rarement le sens de l'original » (Hurtado Albir 1990: 21).

La fidélité telle que nous l'entendons, et à laquelle se rattache donc le concept de flexibilité, doit être comprise comme synonyme de ce que nous

appellerions la traduction libre-contrainte, une expression contradictoire à première vue, certes, mais où, nous en sommes convaincus, la promesse de(s) liberté(s) que le traducteur décide de s'accorder dans son travail est tout sauf illusoire. En d'autres mots, cette traduction libre-contrainte, ou fidèle-flexible, implique la pose inévitable de choix de traduction, non pas serviles ou au contraire trop libres, mais réfléchis et négociés, conformes aux contraintes propres au texte source, afin de créer une traduction qui permette une permanence fonctionnelle de *skopos*, c'est-à-dire viser la création d'un texte qui, en plus de transmettre le sens de l'original, puisse être chanté en langue cible.

3.2. Le New Pentathlon Tool

Les divergences d'opinions sur la notion de fidélité en traduction, ainsi que l'absence d'une définition précise de la fidélité appliquée au contexte de la traduction de chansons de comédie musicale, sont les raisons qui nous poussent à proposer ci-après notre propre conception de la fidélité appliquée à ce même contexte, en la corrélant à la théorie du PP de Low. Cette fidélité, pour répondre à la question de Chavy, nous la schématisons comme suit :

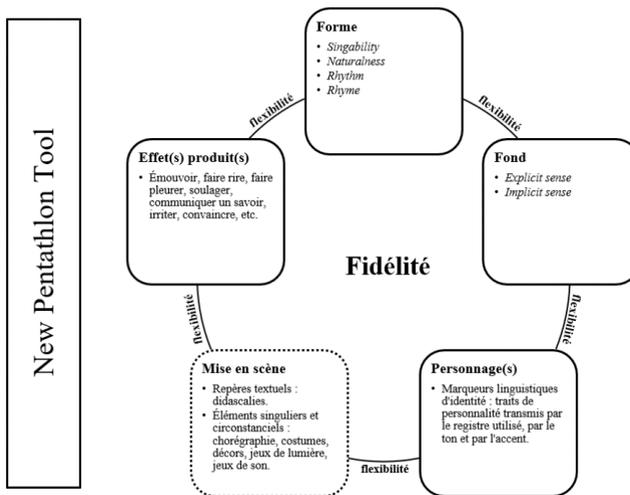


Image 1. Schéma du New Pentathlon Tool.

Ce que nous appelons le New Pentathlon Tool, ci-après NPT, peut être vu comme une autre version du PP de Low puisqu'il en reprend les critères initiaux, mais les distribue différemment, et est lui-même composé de cinq éléments présentés sous la forme d'une fidélité à cinq branches. Toutefois, il ne s'agit aucunement d'une version 2.0 du PP de Low qui viendrait remplacer la version originale. Au contraire. Leur différence, voire leur complémentarité, réside dans leur domaine d'application respectif : le PP s'utilise dans le domaine de la traduction de chansons de variété et de chansons populaires, tandis que le NPT est exclusivement applicable au domaine de la traduction de chansons de comédie musicale.

Cet outil, tel qu'il est conçu, peut être utilisé à deux moments clés du processus de traduction, à savoir en amont et en aval. En ce sens, il joue également un double rôle : il prend la forme d'un outil d'aide à la traduction en amont et celle d'un outil d'évaluation de la qualité du produit fini en aval. Lors de son utilisation, notamment lors de la phase de traduction en amont, le NPT s'apparente davantage à un outil relativement souple puisque les critères qui le composent peuvent (ou doivent) être nuancés, complexifiés ou simplifiés, et ce, conformément aux caractéristiques du texte traduit.

Il est néanmoins important de préciser que le NPT que nous présentons ici est actuellement dans une phase test, puisque l'un des objectifs principaux de notre recherche est d'évaluer la pertinence des cinq critères qui forment cet outil. Nous n'écartons donc pas la possibilité de devoir y apporter quelques modifications au fil de nos recherches ; ainsi certains critères pourraient-ils se voir renommés, remplacés ou complétés.

Penchons-nous maintenant plus en détail sur le schéma afin de tenter d'en définir les différents éléments. Comme nous pouvons le voir, il n'y a pas que le sens qui joue un rôle dans notre conception de la fidélité en traduction de chansons de comédie musicale. Autour de cette notion gravitent également d'autres éléments (ou d'autres critères) qui sont tout aussi importants. Comme pour le PP de Low, les critères qui composent le NPT sont au nombre de cinq ; ainsi, nous retrouvons dans ce schéma une fidélité de forme, de fond et d'effets, ainsi qu'une fidélité aux personnages et à la mise en scène. Attardons-nous brièvement sur chacun de ces éléments.

3.2.1. Fidélité de forme

La fidélité de forme s'attache aux choix stylistiques déterminés dans le texte source. Sous cette appellation, nous rangeons quatre des cinq critères du PP originel : *singability*, *naturalness*, *rhythm* et *rhyme*.

3.2.2. Fidélité de fond

La fidélité de fond correspond au critère restant du PP, celui du *sense* que nous avons décidé de diviser en deux pour une simple raison de maniabilité du critère. Ainsi, cette fidélité de fond se rapporte au sens transmis par le texte source, qu'il soit explicite ou implicite.

Nous ne développerons pas plus ces deux premiers types de fidélité puisque les cinq critères qui les composent ont déjà fait l'objet de publications diverses. Si vous souhaitez en apprendre davantage sur ces critères, nous vous invitons à consulter les différents articles de Low, ainsi que son ouvrage *Translating Song*, dont vous trouverez les références exactes dans la bibliographie.

3.2.3. Fidélité d'effets

La fidélité d'effets revient à s'interroger sur l'interprétation de la volonté de l'auteur du texte source : veut-il faire rire, faire pleurer, déranger, choquer, etc. le public ? Il va sans dire qu'un seul et même texte peut renfermer plusieurs effets différents, voire contradictoires, selon l'interprétation donnée.

Nous pouvons trouver une raison qui justifie la présence de ce critère dans notre conception de la fidélité dans les propos de Hurtado Albir, qui écrit que

[l]a notion d'effet est importante dans la théorie de la traduction et dans l'analyse de la fidélité car le traducteur doit toujours tenir compte de l'effet produit par le texte original chez le récepteur dans la langue de départ, pour produire avec sa traduction le même effet chez son destinataire (Hurtado Albir 1990: 77).

Il est néanmoins complexe d'évaluer un tel critère en amont, c'est-à-dire lors du processus créatif, qu'il s'agisse de la création du texte original par l'auteur ou de la traduction par le traducteur. En effet, comment pourrions-nous

(auteurs comme traducteurs) savoir si notre œuvre (texte original comme traduction) suscitera les rires ou les pleurs du public sans que cette œuvre n'ait été jouée devant un vrai public ? Auteur et traducteur n'ont en réalité que très peu d'influence sur les effets que cette œuvre prise dans son ensemble, ou une partie de l'œuvre, aura sur le public puisqu'une représentation théâtrale est avant tout « an interactive process, which relies on the presence of spectators to achieve its effects » (Bennett 1997: 67), d'autant plus qu'elle est également « always open to immediate and public acceptance, modification, or rejection by those people it addresses » (Bennett 1997: 67-68). Nous pouvons donc supposer que l'effet voulu par l'auteur ou le traducteur d'un texte pourrait changer suivant le public, et ce, d'une ville à l'autre, d'un continent à l'autre et, partant, d'une langue et d'une culture à l'autre. Voici l'une des raisons pour lesquelles un spectacle (original ou traduit) est souvent retravaillé lors des quelques représentations précédant la première officielle, communément appelées *previews*.

Ce critère ne peut donc être évalué, dans un premier temps, qu'hypothétiquement.

3.2.4. *Fidélité aux personnages*

La fidélité aux personnages fait référence à l'attention qui doit être portée, lors de la traduction, aux caractéristiques individuelles du (ou des) personnage(s) pour qui les paroles du texte source ont été écrites. Ces caractéristiques correspondent aux particularités linguistiques du personnage en question, qu'il s'agisse du registre de langue utilisé, du ton ou encore d'un accent.

De nombreux auteurs plaident en faveur de cette fidélité, même s'ils lui attribuent un autre nom. Citons par exemple Gunilla Anderman (2005) qui, dans son livre *Europe on Stage*, parle de la voix des personnages. L'autrice écrit que, dans une pièce de théâtre, chaque personnage possède sa propre voix. Cette voix, l'auteur la façonne par l'intermédiaire de l'origine sociale et culturelle dudit personnage. Selon Anderman (2005: 28-29), il est nécessaire de conserver ces différentes voix dans la traduction, afin que cette dernière transmette le plus fidèlement possible les intentions de l'auteur du texte original. Ne pas respecter ces voix reviendrait donc à être infidèle aux personnages. Grandmont (1978: 99-100) mentionne également cette fidélité

tout comme Apter & Herman (2016: 143-156), qui y consacrent un chapitre de leur livre.

Ce respect des personnages n'incombe évidemment pas uniquement aux traducteurs. De grands noms du théâtre musical américain mentionnent également cette attention portée aux personnages et à leur voix lors de leur processus créatif. Citons par exemple John Kander et Fred Ebb, qui confient toujours s'évertuer à laisser « the character be true to himself or herself » (Kander & Ebb 2003: 41); Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II, qui expliquent avoir dû écrire « in their words, not ours » (cités dans Lunden 2000) en faisant référence à Laurey et Curly, les deux personnages principaux du spectacle *Oklahoma!* ; ou encore Stephen Sondheim (2010: 48), qui parle de son manque de fidélité au personnage de Maria dans les paroles de la chanson « I Feel Pretty » du spectacle *West Side Story*, car il lui fait dire des mots bien trop complexes pour elle, c'est-à-dire des mots qu'une jeune Portoricaine sans instruction ne pourrait connaître.

Ces différents propos lèvent le voile sur l'un des principes et fondements de l'écriture de chansons de comédie musicale ; un principe auquel les traducteurs ne peuvent échapper dans leur processus de traduction, comme le soulignent Apter et Herman lorsqu'ils écrivent que les traducteurs « should do no less » (Apter & Herman 2016: 156).

3.2.5. Fidélité à la mise en scène

Enfin, ce critère rappelle celui de la *stage effectiveness* ou *dramatic performativity* mentionné par Low.

La fidélité à la mise en scène se greffe à la fois sur les repères textuels figés (les didascalies) et, dans notre démarche de traduction, sur la réciprocité entre mises en scène existantes (la chorégraphie, les costumes, les décors, les jeux de lumière et de son) et interprétation des chansons.

De nouveau, la littérature propre au domaine de la traduction théâtrale insiste sur l'existence du lien entre texte joué sur scène et mise en scène, mais aussi sur l'importance de maintenir ce lien dans la traduction. À ce sujet, Anderman écrit :

When performed on stage, [...] the words spoken constitute only one element of a theatrical production, along with lighting, sets, costumes

and music. Here, because it forms part of an integrated whole, greater demands are also placed on the translation with respect to its 'performability' (Anderman 2011: 92).

Et Florence Zhang (2006: 137) d'ajouter en faisant référence, d'une part, à cette notion de *performability* et, d'autre part, à la théorie du verbo-corps développée par Patrice Pavis dans son ouvrage *Le théâtre au croisement des cultures* :

[L]a traduction du texte théâtral doit se coordonner avec la future mise en scène. Ces notions d'oralité et de gestualité résument en partie la théâtralité du texte dramatique, et constituent le vrai enjeu de la traduction. Préserver la théâtralité de l'original, c'est la tâche primordiale du traducteur (Zhang 2006).

Ce lien entre mise en scène et texte joué est donc à ne pas perdre de vue lorsque l'on traduit une pièce de théâtre ou, dans notre cas, une comédie musicale.

Cette cinquième et dernière fidélité apparaît en pointillé dans le schéma du NPT, car elle n'est pas singulière, contrairement aux quatre autres types de fidélités, mais est ancrée dans les productions existantes. N'oublions pas que la mise en scène, si elle n'est pas unique, est encore moins immuable, ce qui peut nous laisser une certaine marge de manœuvre dans nos choix de traduction. En effet, « un texte, original ou traduit, est toujours suffisamment ouvert pour se prêter à des mises en scène différent[e]s » (Pavis 1990: 145). Les pointillés qui entourent ce critère symbolisent donc cette éventuelle marge de manœuvre.

3.2.6. *La flexibilité*

Un dernier élément complète ce schéma : la flexibilité. Cette notion, chère à Low, a également sa place dans la traduction de chansons de comédie musicale. C'est le fil qui unit tous les éléments du schéma du NPT et qui, en outre, garantit l'équilibre entre les cinq critères. En d'autres mots, cette flexibilité garantit un certain degré de fidélité.

En complément de la métaphore du pentathlon qu'il utilise pour illustrer son outil, Low fait appel à une autre métaphore, propre au domaine du tir à l'arc cette fois, pour définir l'essentiel de la tâche d'un traducteur flexible:

« [Y]ou don't need to hit the bull's-eye, you do have to hit the board » (Low 2017: 81).

Nous pouvons dresser un parallèle fortuit entre cette citation et la façon dont nous avons choisi de schématiser le NPT, qui ressemble à s'y méprendre à une cible ; une cible où le mot 'fidélité' indiquerait l'emplacement du centre et où le vide qui entoure ce mot serait le domaine où la flexibilité règnerait en maître. Ce centre de la cible représenterait symboliquement une traduction parfaitement fidèle au texte original, c'est-à-dire une traduction qui obtiendrait le score maximum dans chacun des cinq critères, pour reprendre la métaphore du pentathlon.

Or, ne nous réjouissons pas trop vite à l'idée d'une traduction 100 % fidèle puisque, comme nous l'avons expliqué précédemment, obtenir un score parfait dans chacun des critères n'est pas essentiel pour décrocher la médaille. Nous pourrions même aller plus loin en affirmant qu'une telle recherche de la fidélité parfaite n'est pas recommandée, voire qu'elle serait même impossible. Lancer notre fléchette en espérant qu'elle se plantera dans le mille n'est rien d'autre, dans le domaine de la traduction de chansons, qu'un objectif aux allures de chimère, un but qui relève davantage de l'utopie. Qui plus est, comme l'explique Phyllis Zatlin (2005: 5-6) : « The servitude of total fidelity is undesirable [...] even if it were possible, it would yield unstageworthy results. » Appliquée à notre contexte, cette citation nous signale qu'il est en effet impossible de viser l'obtention d'un score parfait dans chacun des critères tout en désirant respecter le *skopos* du texte original, à savoir créer un texte qui serait également chantable en langue cible.

Nous pouvons donc conclure que, en traduction de chansons de comédie musicale, ces notions de flexibilité et de fidélité sont loin de s'exclure mutuellement. Elles ne se repoussent pas tels deux aimants une fois leurs pôles identiques mis côte à côte, mais cohabitent dans le texte traduit.

3.3. Lien(s) entre les critères du NPT et principe de hiérarchisation

Il nous reste un dernier point à aborder, mais non le moindre : le lien éventuel entre les critères du NPT et le principe de hiérarchisation des critères qui en découle.

Ce serait une erreur de penser que ces cinq critères existent indépendamment l'un de l'autre au sein d'une seule et même chanson. Suivant le texte à traduire, des liens, tantôt étroits tantôt lâches, peuvent se tisser entre deux critères, voire plus.

Il est donc primordial d'être conscient de l'existence de ces liens, mais aussi des pertes éventuelles (sémantiques ou autres) que certains choix de traduction risqueraient d'engendrer. Il va de soi que si certaines pertes, bien que nécessaires ou inévitables, auront des conséquences mineures, d'autres pourraient néanmoins entraîner des conséquences bien plus désastreuses vis-à-vis de l'équilibre général du NPT.

Nous espérons que l'exemple qui suit sera suffisamment éloquent et qu'il suffira amplement à démontrer l'importance d'une telle prise de conscience par le traducteur, lors de son processus de traduction, du lien éventuel qui unit les critères du NPT.

Prenons la chanson « I Guess This Is Goodbye », tirée du premier acte du spectacle *Into the Woods* de Sondheim et James Lapine, dont voici les paroles (Sondheim 2011: 66) :

- (1) I guess this is goodbye, old pal.
 You've been a perfect friend.
 I hate to see us part, old pal.
 Someday I'll buy you back.
 I'll see you soon again.
 I hope that when I do,
 It won't be on a plate.

Cette chanson est chantée par Jack, personnage inspiré du conte *Jack et le haricot magique* des frères Grimm, à sa meilleure amie, la vache Milky White, à un moment de l'histoire où tous deux sont contraints de se séparer.

Cette chanson, comme nous pouvons le remarquer, est dépourvue de rimes. Laissons Sondheim (2011: 66) nous expliquer pourquoi : « It seemed fitting that innocent, empty-headed Jack be so dimwitted that he couldn't even rhyme. » Sondheim fait ici référence à l'une des conventions de l'écriture de chansons de comédie musicale que Richard Andrews (1997: 99) résume de cette manière : « [C]omplex rhyming implies education, so the level of sophistication should be dictated by the character who is singing. » En d'autres termes, et d'un autre point de vue, écrire une chanson qui ne rime

pas est un moyen de mettre en évidence le manque d'éducation d'un personnage, tout comme peut l'être le recours à des rimes imparfaites (Woolford 2012: 285), une catégorie de rimes dans laquelle nous retrouvons notamment les assonances et les allitérations, ou encore le recours à des rimes qui sont exclusivement pauvres (Sondheim 2010: 48), c'est-à-dire deux mots qui n'ont qu'un seul phonème en commun.

Jack n'étant indubitablement pas le personnage le plus malin, décider de lui faire chanter une chanson remplie de rimes aurait été un choix contraire à sa voix, pour reprendre la terminologie développée par Anderman. Un principe d'écriture qui incombe au parolier original, certes, mais auquel un traducteur ne doit pas déroger, comme nous le verrons ci-après. Outre l'argument des capacités intellectuelles de Jack, nous pourrions avancer une raison supplémentaire à cette absence de rimes, purement hypothétique mais qui n'en est pas moins logique : le sentiment de tristesse ressenti par Jack est tel que ce dernier n'a pas le cœur à faire des rimes.

Cet exemple, qui n'a pas été choisi au hasard, nous permet d'illustrer les limites, morales peut-être, qu'un traducteur est contraint de s'imposer vis-à-vis de la flexibilité qu'il est prêt à s'accorder dans son travail. D'où l'importance également de rappeler la nécessité de dresser la liste, en amont du processus de traduction, des conséquences que pourrait engendrer une flexibilité trop large (ou un manque de contraintes) sur l'équilibre général du NPT, voire l'importance également, toujours en amont, de hiérarchiser les critères du schéma, et ce, afin de savoir où pourrait être envisagée une certaine marge de manœuvre, aussi petite soit-elle, puisque, après tout, « never in a work of art is everything equally significant » (Golomb 2005: 136).

Cette hiérarchisation des critères et, partant, les choix stratégiques de traduction opérés par le traducteur, est établie conformément aux caractéristiques du texte à traduire. Puisque chaque texte source est effectivement différent, « it is the specificity of each individual song which should guide the choice of strategy », comme le fait remarquer Low (2005: 200). C'est justement cette analyse des caractéristiques du texte source, et la hiérarchisation des critères qui en découle, qui permettront au traducteur de trouver un compromis de flexibilité le plus optimal possible entre les cinq critères (Meller & Costa 2020: 312).

Appliqué à cet exemple-ci, ce principe de hiérarchisation nous pousse à accorder une importance majeure à deux critères : le critère des personnages ainsi que l'un des sous-critères de la fidélité de forme, celui des rimes. Afin de maintenir ce lien crucial entre ces deux éléments et, par conséquent, conserver le sens implicite transmis par l'absence de rimes (à savoir le fait que Jack ne soit pas le garçon le plus perspicace), il est primordial que la version traduite de cette chanson soit, elle aussi, dépourvue de rimes.

Voici néanmoins la liste des conséquences en cascade d'une traduction avec rimes de la chanson « I Guess This Is Goodbye » : la présence de rimes ferait non seulement imploser le sous-critère correspondant, mais ébranlerait également le critère des personnages, sans oublier le fait qu'elle déséquilibrerait tout autant le sous-critère du sens implicite. De ce choix résulterait donc une traduction qui, selon nous, serait profondément bancal. Son degré de fidélité général mériterait tout d'abord d'être remis en question, pour ensuite être recalculé et recalibré, car les pertes engendrées par ce choix initial auront des conséquences bien trop lourdes sur l'équilibre inter-critériel du NPT.

Par ailleurs, notons également l'attention qui doit être accordée au critère de la fidélité d'effets au vu de la nature profondément humoristique de la dernière phrase (*It won't be on a plate*). Il s'agit d'une autre caractéristique tout aussi essentielle de cette chanson qui, selon nous, doit également se retrouver dans la version traduite, de préférence au même endroit que dans la version originale.

4. Le NPT en application

Passons à présent à la mise en application du NPT. Pour ce faire, nous analysons ci-dessous, à l'aide des critères du NPT, deux extraits de traductions que nous avons nous-mêmes réalisées et qui proviennent d'une partie du corpus sur lequel portent nos recherches actuelles. Ces extraits sont tirés de deux chansons du *revival* londonien de 2015 de la comédie musicale *Gypsy*. Les paroles originales sont reprises du livret inclus dans la pochette du CD officiel du spectacle (cf. Sondheim & Styne 2015).

4.1. Gypsy

Créée en 1959 au départ des mémoires de Gypsy Rose Lee, une célèbre effeuilleuse américaine, la comédie musicale *Gypsy* est née de l'imagination de trois grands noms du théâtre musical américain : Arthur Laurents (auteur du livret), Stephen Sondheim (parolier) et Jule Styne (compositeur).

L'histoire, qui se passe durant la période de l'entre-deux-guerres, a pour toile de fond le déclin du music-hall aux États-Unis. Nous suivons Rose, l'archétype de la mère étouffante, qui se lance dans un voyage à travers le pays en quête de gloire et de célébrité pour ses deux filles, June et Louise.

Nous analysons ci-après nos traductions des chansons « Mr Goldstone » et « Dainty June and Her Farmboys ».

4.1.1. Mr Goldstone

Ce premier exemple provient de la sixième scène de l'acte 1, qui se passe dans l'appartement que louent Rose et son compagnon Herbie. Rose est en train de mettre la table pour le petit-déjeuner lorsque Herbie apparaît, accompagné d'un certain Monsieur Goldstone qu'il présente à Rose. Il s'avère que Goldstone travaille pour un circuit de music-hall très célèbre, le *Orpheum Circuit*. Cet homme est peut-être celui qui fera de June, la plus jeune des filles de Rose, une star.

Voici les deux premiers couplets de la chanson :

- (2) Have an egg roll, Mr. Goldstone,
 Have a napkin, have a chopstick, have a chair!
 Have a sparerib, Mr. Goldstone—
 Any sparerib that I can spare,
 I'd be glad to share!
 Have a dish, have a fork,
 Have a fish, have a pork,
 Put your feet up, feel at home.
 Have a smoke, have a Coke,
 Would you like to hear a joke?
 I'll have June recite a poem!

Ci-après, notre tentative de traduction :

Tenez, un nem, Monsieur Goldstone.
V'là une assiette, des baguettes et puis une chaise !
Un caramel, Monsieur Goldstone...
Une p'tite escalope milanaise
Ou p't'être une merguez ?
Un p'tit plat, une fourchette,
Un coca, une serviette,
Une p'tite tranche de mortadelle.
Un kumquat, une tomate,
Dénouez donc votre cravate.
June chant'ra une ritournelle !

Ce sont les spécificités de cette chanson qui nous ont poussés, en amont du processus de traduction, à hiérarchiser les critères du NPT de la manière suivante : les deux critères auxquels nous accordons le plus d'importance sont ceux de la fidélité à la mise en scène et de la fidélité de forme.

Tout d'abord, abordons le critère de la mise en scène. L'une des particularités de cette chanson est le lien très étroit qui existe entre cette mise en scène et les paroles ; un lien maintenu de la production originale de 1959 aux productions les plus récentes. À ce sujet, le DVD de la captation officielle de la production qui nous intéresse ici (cf. Price 2015) est une source inestimable.

Ce lien est physiquement joué de la manière suivante : dès que Rose mentionne le nom d'un objet ou d'un aliment, elle s'en empare et le donne à Goldstone qui se retrouve très rapidement submergé et ne sait plus où donner de la tête.

Ce lien entre paroles et mise en scène originales est à maintenir dans notre traduction pour autant que le metteur en scène du spectacle traduit souhaite le garder dans la production française. Nous sommes donc partis d'une situation hypothétique où ce même lien serait reproduit dans la version traduite. C'est la raison pour laquelle nous retrouvons parallèlement dans notre traduction une liste d'aliments et d'objets en tous genres que Rose pourrait donner à Goldstone.

Il est également important de souligner que l'un de nos choix de traduction aura une influence inévitable sur le choix de costume porté par Goldstone. En effet, il va sans dire que l'avant-dernière phrase (*Dénouez donc votre cravate*) ne pourra être chantée que si Goldstone porte une cravate.

Ensuite, penchons-nous sur le critère de la forme ou, plus précisément, sur les sous-critères du rythme et des rimes. Notre brève analyse ne portera pas sur les sous-critères de la *naturalness* et de la *singability* car, d'une part, la traduction que nous proposons nous paraît suffisamment idiomatique pour rendre superflue l'évaluation du critère de la *naturalness* et, d'autre part, le critère de la *singability* ne peut être évalué que par un chanteur professionnel. Cette évaluation professionnelle sort du cadre de notre présente recherche, mais sera menée ultérieurement, une fois nos traductions finalisées. Les élisions, symbolisées dans notre traduction par des apostrophes, n'existent donc pour l'instant qu'à titre indicatif.

Une dernière remarque avant de poursuivre notre analyse. Il est important de garder à l'esprit que notre démarche de traduction est toujours régie par deux types de contraintes : les contraintes variables, c'est-à-dire celles qui varient d'un texte source à l'autre et que nous développerons ci-après, et les contraintes constantes, c'est-à-dire celles auxquelles nous nous engageons à nous soumettre continuellement. Ces dernières se rapportent, d'une part, au maintien, phrase par phrase, d'une correspondance exacte du nombre de syllabes entre phrase source et phrase cible et, d'autre part, à la conservation des rimes, pour autant qu'il s'agisse d'une caractéristique du texte original. Ceci signifie que, des cinq critères qui composent le NPT, nous maintenons toujours, dans nos traductions, un certain degré de fidélité vis-à-vis du critère de la fidélité de forme. N'oublions pas non plus que l'un des objectifs principaux de notre travail est de créer des traductions qui soient également chantables dans la langue cible. Un manque total de fidélité au critère de la forme rendrait impossible cette permanence fonctionnelle de *skopos*.

Reprenons notre analyse. Rose est face à l'homme qui pourrait changer la vie de l'une de ses filles. Elle est tellement heureuse qu'elle va dans tous les sens. Cet état d'esprit dans lequel se trouve le personnage de Rose se traduit par un rythme, ou un débit de parole, assez soutenu et est également transmis par l'enchaînement des rimes, qu'elles apparaissent soit à l'intérieur d'un vers soit en fin de vers.

Au vu de l'importance accordée aux sous-critères du rythme et des rimes dans la chanson « Mr Goldstone », nous nous sommes imposé plusieurs contraintes dans notre traduction afin d'y maintenir une certaine équivalence rythmique et rimique vis-à-vis du texte original. Ces contraintes agissent

comme une sorte de garde-fou contre une prise de liberté trop importante qui aurait mis en péril l'équilibre de ces deux sous-critères essentiels. Voici la liste de ces contraintes variables que nous ne voulions pas contourner dans le cas de cette chanson-ci : ne pas modifier la disposition originale des rimes, ne pas déplacer (et encore moins effacer) les deux occurrences du syntagme *Mr Goldstone*, conserver des jeux de sonorité (assonances et allitérations) et, enfin, respecter le nombre de syllabes des éléments formant partie d'une énumération (comme c'est le cas des première, deuxième et quatrième phrases du deuxième couplet).

Nous nous sommes néanmoins octroyé un certain degré de flexibilité au sein du critère du rythme, notamment vis-à-vis du respect de la structure originale de quelques phrases. En effet, nous n'avons pas souhaité rendre en français chaque occurrence du verbe *have*, même si la répétition de ce mot contribue à donner une certaine identité rythmique à la chanson, car cela aurait inutilement restreint nos possibilités de traduction, en particulier la traduction des syntagmes ne faisant pas plus de trois syllabes. Une autre raison qui a motivé cette prise de liberté est le fait que ce verbe, en plus d'être prononcé par Rose, est également joué dans la version originale du spectacle. Autrement dit, ce mot n'existe pas seul sur scène puisqu'il est accompagné d'un geste. Qui plus est, nous pouvons affirmer que, dans ce cas-ci, mot et geste transmettent tous deux un même sens. Ainsi, sacrifier l'un de ces deux éléments dans notre traduction nous semblait être une option aussi justifiable qu'excusable puisqu'un geste, en tant que transmetteur de sens, peut se suffire à lui-même et n'a donc pas nécessairement besoin d'être accompagné d'un mot pour que le public en saisisse le sens exact.

4.1.2. *Dainty June and Her Farmboys*

Ce second exemple est tiré de la huitième scène de l'acte 1. Cette chanson, dont nous ne reproduisons ci-dessous qu'un très court extrait, est chantée par June. Il s'agit d'un nouveau numéro de music-hall créé par Rose, qui vient remplacer le numéro intitulé « *Baby June and Her Newsboys* » joué quelques scènes plus tôt. À l'instar de Jack dans la chanson « *I Guess This Is Goodbye* », June s'adresse à son amie Caroline, une vache, représentée

dans le couplet par le pronom personnel *she*. Sous ce costume de vache se cache Louise.

Voici l'extrait sélectionné :

- (3) She likes to moo in the moonlight
When the moody moon appears.
And when she moos in the moonlight,
Gosh, it's moosic to my ears—
She's so moosical!

Ci-après, notre tentative de traduction :

Elle r'mue sa queue et fait meuh meuh
Dès qu'elle meuh voit. J'suis sous l'charme.
Et oh mon Dieu, à chaque meuh meuh,
J'ai les yeux tout pleins de larmes.
C'est si meuh-lodieux !

Outre le respect implicite des contraintes constantes de forme et sur lesquelles nous ne reviendrons pas dans cette analyse-ci, des cinq critères qui composent le NPT, seul celui de la fidélité d'effets mérite que nous lui prêtions une attention toute particulière dans notre processus de traduction.

De fait, l'élément original à impérativement transférer dans notre traduction est l'effet humoristique créé par les différents jeux de sonorité. Cette caractéristique qui représente à elle seule l'essence même de la chanson, d'où l'importance accordée à cet unique critère, repose sur les multiples occurrences du son /mu:/ (prononcé *moo*), qui rappelle le cri que fait la vache en anglais. Cet effet humoristique a donc été maintenu dans la traduction française et a été rendu par une multitude de mots renfermant soit le son /mø/ (prononcé *meu*) soit le son /ø/ (prononcé *eu*), qui rappellent à leur tour le cri que ferait une vache en français. Notons que nous avons également modifié la graphie et, par conséquent, la prononciation de certains mots de la version traduite, un procédé utilisé pour créer les mots *moosic* et *moosical* du texte original ; ainsi le pronom *me* et l'adjectif *mélodieux* se prononceront respectivement *meuh* et *meuh-lodieux*.

Nous pourrions ajouter qu'une certaine importance a été également accordée au critère des personnages et, incidemment, à celui de la mise en scène. De toute évidence, changer la race de Caroline n'était pas une option envisageable, et ce, pour diverses raisons : 1) l'action se déroulant dans une

ferme, Caroline ne peut être qu'un animal propre au milieu agricole, 2) Caroline doit être un animal naturellement grand afin de permettre à Louise de se cacher sous le costume correspondant, et 3) le cri que pousse Caroline doit correspondre à un son suffisamment commun en français pour qu'il soit facilement insérable dans la traduction. En outre, de nombreuses allusions sont faites au personnage de Caroline au fil de l'histoire. Changer la race de ce personnage aurait donc nécessité d'autres adaptations, bien plus complexes cette fois, de la mise en scène.

Une dernière question subsiste : pourquoi avons-nous décidé de reléguer au second plan le critère du fond ? Même si nous avons été relativement fidèles à ce critère dans la traduction proposée ci-dessus puisque l'histoire que nous racontons en français appartient toujours au champ lexical des émotions, nous aurions pu créer une traduction transmettant un sens totalement différent de celui du texte original sans pour autant mettre en péril l'équilibre général du NPT. La raison, encore une fois, est simple, mais pour pouvoir l'expliquer, il nous faut définir plus en détail la structure générale du spectacle.

Gypsy est une œuvre théâtrale appartenant au genre des *integrated musicals*, c'est-à-dire des comédies musicales où les chansons contribuent à la progression de l'intrigue et à l'évolution des personnages, un genre qui n'existait pas avant la création de *Oklahoma!* en 1943 par Rodgers et Hammerstein II.

Cependant, même si pris dans son ensemble, *Gypsy* appartient à cette catégorie de spectacle, toutes les chansons qui y figurent n'ont pas la même valeur. En effet, plusieurs d'entre elles ne font pas avancer l'intrigue et contribuent encore moins au développement des personnages. Nous pouvons citer, par exemple, toutes les chansons qui sont des numéros de music-hall : « Baby June and Her Newsboys », « Broadway » et les différentes occurrences de la chanson « Let Me Entertain You ». Nous pouvons également ajouter à cette liste « Dainty June and Her Farmboys » puisque, à l'instar des chansons énumérées ci-avant, cette dernière a avant tout été conçue comme une chanson diégétique, c'est-à-dire une chanson que les personnages ont conscience de chanter puisqu'elle fait partie intégrante du récit. Ces chansons et numéros, au lieu de faire avancer l'intrigue, la mettent plutôt en suspens, ne serait-ce que l'espace d'un instant.

Si le sens transmis par les paroles d'une chanson peut être qualifié d'accessoire, nous pouvons dès lors partir du principe qu'une réécriture des paroles originales en langue cible peut être envisagée. Cette prise de liberté dans la réécriture du texte en français n'est toutefois pas sans limite. En effet, l'équilibre du NPT sera garanti tant que les caractéristiques essentielles de la chanson source sont conservées dans la traduction. Dans ce cas-ci, ces caractéristiques sont les suivantes : d'une part, mettre en scène une vache et, d'autre part, contenir des jeux de sonorité rappelant le meuglement de l'animal.

Voici donc les raisons pour lesquelles nous aurions pu décider de traduire plus librement cette chanson, sans que ce choix, qui à première vue aurait pu sembler aberrant, ne mette en péril l'équilibre entre les critères du NPT.

5. Conclusion

Même si cette première mise à l'épreuve du NPT nous rassure à la fois sur la pertinence de l'existence d'un tel outil et sur la pertinence des critères qui le composent, cette version initiale du modèle sera réévaluée une fois nos traductions finalisées. Cette étape de révision jouera un rôle profondément crucial dans notre quête de conception d'un outil le plus optimal possible.

Un autre événement survenu récemment nous a également confortés dans l'idée que de telles recherches sont utiles en traductologie et qu'elles trouveront leur public. Lors d'un symposium qui s'est tenu à l'Université de Liège (Belgique) en avril 2024, nous avons organisé une table ronde avec un professionnel de la traduction en français de comédies musicales anglaises et américaines. Durant nos divers échanges, il nous a confié avoir lui-même inconsciemment développé son propre pentathlon au fil de ses multiples années de carrière. Une confiance qui légitime quelque peu notre souhait de lever le voile sur un domaine dont les traductologues parlent peu, ainsi que notre volonté de schématiser et d'expliquer les différentes réflexions méthodologiques qui se créent dans la tête d'une personne qui traduit des chansons de comédie musicale.

Quoi qu'il en soit, nous espérons être parvenus à vous faire prendre conscience des enjeux qui régissent un tel type de traduction. En résumé, dans le domaine de la traduction de chansons de comédie musicale, la tâche

du traducteur revient à « exercis[ing] damage control and try[ing] to choose the components one sacrifices advisedly, locally and individually » (Golomb 2005: 137). Traduire en connaissance de cause, évaluer les pertes et les gains, peser le pour et le contre de tel ou tel choix de traduction, c'est là que résident les multiples talents d'un traducteur de chansons de comédie musicale.

Pour le dire simplement et autrement : traduire une chanson, c'est aussi accepter d'être fidèlement flexible et flexiblement fidèle.

Bibliographie

- ANDERMAN, Gunilla. (2005) *Europe on Stage*. Londres: Oberon Books.
- ANDERMAN, Gunilla. (2011) "Drama Translation." À: Baker, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) 2011. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd ed. Londres & New York: Routledge, pp. 92-95.
- ANDREWS, Richard. (1997) *Writing a Musical*. Londres: Robert Hale.
- APTER, Ronnie & Mark Herman. (2016) *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Londres & New York: Bloomsbury.
- BAKER, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) (2020) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 3rd ed. Londres & New York: Routledge.
- BALLIU, Christian. (1997) "La fidélité et ses avatars." *Équivalences* 26:2/27:1, pp. 45-58.
- BALLIU, Christian. (2005) "L'histoire de la traduction : une somme théorique." À: Durieux, Christine (ed.) 2005. *La traduction : identités et altérités*. Caen: Presses Universitaires de Caen, pp. 15-33.
- BANOUN, Bernard ; Isabelle Poulin & Yves Chevrel (eds.) (2019) *Histoire des traductions en langue française : XX^e siècle*. Lagrasse: Verdier.
- BATAILLON, Laure. (1991) *Traduire, Écrire*. Saint-Nazaire: Arcane 17.
- BENNETT, Susan. (1997) *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, 2nd edition. Londres & New York: Routledge.
- BOGACKI, Krzysztof. (2000) "La traduction et les limites de la fidélité." *Studia Romanica Posnaniensia* 25/26, pp. 29-40.
- BOSSEAUX, Charlotte. (2008) "Buffy the Vampire Slayer." *The Translator* 14:2, pp. 343-372.
- BOSSEAUX, Charlotte. (2011) "The Translation of Song." À: Malmkjaer, Kirsten & Kevin Windle (eds.) 2011. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 132-141.

- CARY, Edmond. (1963) *Les grands traducteurs français*. Genève: Georg.
- CHAVY, Paul. (1984) "Valeur heuristique et pédagogique de l'histoire des traductions." À: Thomas, Arlette & Jacques Flamand (eds.) 1984. *La traduction : l'universitaire et le praticien*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, pp. 113-120.
- CHESTERMAN, Andrew. (1997) "Ethics of Translation." À: Snell-Hornby, Mary ; Zuzana Jettmarová & Klaus Kaindl (eds.) 1997. *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress Prague 1995*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, pp. 147-157.
- DELISLE, Jean. (2021) *Notions d'histoire de la traduction*. Québec: Hermann.
- DESLACHE, Lucile. (2019) *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. Londres: Palgrave Macmillan.
- DRINKER, Henry S. (1950) "On Translating Vocal Texts." *The Musical Quarterly* 36:2, pp. 225-240.
- ECO, Umberto. (2003) *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*. Milan: Bompiani. Cited in the French translation by Myriem Bouzaher: *Dire presque la même chose : expériences de traduction*. Paris: Le Livre de Poche, 2010.
- FRANZON, Johan. (2005) "Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*." À: Gorrée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 263-297.
- FRANZON, Johan. (2008) "Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance." *The Translator* 14:2, pp. 373-399.
- FRANZON, Johan ; Annjo K. Greenall ; Sigmund Kvam & Anastasia Parianou (eds.) (2021) *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Berlin: Frank & Timme.
- FROELIGER, Nicolas. (2007) "Nothing's Been Changed, Except the Words: Some Faithful Attempts at Covering Bob Dylan Songs in French." *Oral Tradition* 22:1, pp. 175-196.
- GOLOMB, Harai. (2005) "Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives." À: Gorrée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 121-161.
- GORRÉE, Dinda. L. (ed.) (2005) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- GRANDMONT, Suzanne de. (1978) "Problèmes de traduction dans le domaine de la poésie chantée." *Meta* 23:1, pp. 97-108.

- HERVEY, Sándor & Ian Higgins. (1992) *Thinking Translation. A Course in Translation Method: French to English*. Londres & New York: Routledge.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (1990) *La notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier Érudition.
- KAINDL, Klaus. (2005) "The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image." Å: Gorlée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 235-262.
- KANDER, John & Fred Ebb. (2003) *Colored Lights: Forty Years of Words and Music, Show Biz, Collaboration, and All That Jazz*. New York: Faber and Faber.
- KELLY, Andrew B. (1992) "Translating French Song as a Language Learning Activity." *Équivalences* 22:1-2/23:1, pp. 91-112.
- KUHIWCZAK, Piotr & Karin Littau (eds.) (2007) *A Companion to Translation Studies*. Clevedon, Buffalo & Toronto: Multilingual Matters.
- LOW, Peter. (2003a) "Singable translations of songs." *Perspectives* 11:2, pp. 87-103.
- LOW, Peter. (2003b) "Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies." *Target* 15:1, pp. 91-110.
- LOW, Peter. (2005) "The Pentathlon Approach to Translating Songs." Å: Gorlée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 185-212.
- LOW, Peter. (2006) "Translations of Songs: What Kind Matches Your Purpose?" *Journal of Singing - the Official Journal of the National Association of Teachers of Singing* 62:5, pp. 505-513.
- LOW, Peter. (2008) "Translating Songs that Rhyme." *Perspectives* 16:1-2, pp. 1-20.
- LOW, Peter. (2013) "When Songs Cross Language Borders: Translations, Adaptations and 'Replacement Texts.'" *The Translator* 19:2, pp. 229-244
- LOW, Peter. (2017) *Translating Song: Lyrics and Texts*. Londres & New York: Routledge.
- LUNDEN, Jeff. (2000) "'Oklahoma!'" *NPR National Public Radio*. 29/04/2000. <<https://www.npr.org/2000/04/29/1073526/npr-100-oklahoma?t=1653645569278>>
- MALMKJAER, Kirsten & Kevin Windle (eds.) (2011) *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- MELLER, Lauro & Daniel Costa. (2020) "Interview with Peter Low." *Tradução em Revista* 29, pp. 298-313.

- MINORS, Helen Julia. (ed.) (2013) *Music, Text and Translation*. Londres & New York: Bloomsbury.
- NIDA, Eugene. (1964) *Toward a Science of Translating, With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.
- NORD, Christiane. (1989) "Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie." *Lebende Sprachen* 34:3, pp. 100-105.
- PAVIS, Patrice. (1990) *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti.
- PRICE, Lonny. (dir.) (2015) *Gypsy: The Musical* [DVD]. Universal Pictures.
- SELESKOVITCH, Danica & Marianne Lederer. (2014) *Interpréter pour traduire*, rev. ed. Paris: Les Belles Lettres.
- SHUTTLEWORTH, Mark & Moira Cowie. (2014) *Dictionary of Translation Studies*. Londres & New York: Routledge.
- SONDHEIM, Stephen & Jule Styne. (2015) *Gypsy* [CD]. First Night Records.
- SONDHEIM, Stephen. (2010) *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981) with Attendant Comments, Principles, Heresies, Grudges, Whines and Anecdotes*. New York: Alfred A. Knopf.
- SONDHEIM, Stephen. (2011) *Look, I Made a Hat: Collected Lyrics (1981-2011) with Attendant Comments, Amplifications, Dogmas, Harangues, Digressions, Anecdotes and Miscellany*. New York: Alfred A. Knopf.
- SPAETH, Sigmund. (1915) "Translating to Music." *The Musical Quarterly* 1:2, pp. 291-298.
- STRANGWAYS, Arthur Henry Fox. (1921) "Song-Translation." *Music & Letters* 2:3, pp. 211-224.
- SUSAM-SARAEVA, Şebnem (ed.) (2008a) *Translation and music*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- SUSAM-SARAEVA, Şebnem. (2008b) "Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance." *The Translator* 14:2, pp. 187-200.
- SUSAM-SARAEVA, Şebnem. (2015) *Translation and Popular Music: Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations*. Bern & New York: Peter Lang.
- TOURY, Gideon. (2012) *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, 2nd ed. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- VERMEER, Hans J. & Katharina Reiss. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

- WAGNER, Richard. (1852) *Oper und Drama*. Leipzig: Weber. Cited in the English translation by William Ashton Ellis: *Opera and Drama*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1893.
- WOOLFORD, Julian. (2012) *How Musicals Work and How To Write Your Own*. Londres: Nick Hern Books.
- ZATLIN, Phyllis. (2005) *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon, Buffalo & Toronto: Multilingual Matters.
- ZHANG, Florence. (2006) *Traduire le théâtre : application de la théorie interprétative à la traduction en chinois d'œuvres dramatiques françaises*. Paris: Université Sorbonne-Nouvelle – Paris III. Unpublished PhD thesis.

NOTICE BIOGRAPHIQUE / BIONOTE

PIERRE ROBAUX occupe le poste d'assistant-doctorant en traduction anglaise au sein de la filière Traduction-Interprétation de l'Université de Liège depuis septembre 2023. L'un des objectifs principaux de sa thèse, qui porte sur la traduction de chansons de comédie musicale, est de démontrer la pertinence de son *New Pentathlon Tool*, un outil tant analytique que d'aide à la traduction, qui s'inspire du *Pentathlon Principle* de Peter Low et qui s'articule autour de deux notions étroitement liées, la fidélité et la flexibilité.

PIERRE ROBAUX has been working as a PhD assistant in the department of Translation and Interpreting at Université de Liège (Belgium) since September 2023. Through his work, which focuses on the translation of musical theatre songs, he seeks to prove the relevance of his *New Pentathlon Tool*—a translation tool as well as a quality assessment tool—based on Peter Low's *Pentathlon Principle* and centred on two closely related concepts, fidelity and flexibility.