

## **Le rôle du traducteur est-il d'interpréter ?**

Je voudrais ici vous faire part de ma réflexion sur le propos de Markowicz : « *Une traduction, c'est une interprétation comme pour un interprète d'une sonate de Beethoven* »<sup>1</sup>. J'enseigne l'expression française à de futurs interprètes et traducteurs. Je considère que l'interprète est interprète dans tous les sens du terme : interprète de langue, mais aussi interprète au sens théâtral. Car le discours n'est pas uniquement constitué des mots et du sens que donne leur assemblage mais de tout ce qui le porte : l'intonation, la prosodie, l'articulation, le timbre de la voix et parfois même, selon l'orateur, les gestes. La connotation, le sens implicite donnés par ces derniers font partie du discours, du message que l'orateur voulait faire passer. J'ai donc toujours traité cet aspect de la langue dans mes cours et c'est pourquoi j'adhère au propos "traduire c'est interpréter" pour l'interprétation.

En revanche dans le cas de la traduction, je ne suis pas d'accord car l'écrivain, lorsqu'il rédige, n'a pas le même dessein que le musicien lorsqu'il compose.

Nous verrons ici que l'évolution des transcriptions de la musique et de la langue ont conduit les compositeurs et les hommes de lettres à utiliser totalement différemment l'écrit. Les partitions et les textes ont maintenant une fonction radicalement différente, alors que ce n'était pas le cas au début de l'histoire de la musique écrite. Je m'attacherai plus aux textes théâtraux et poétiques car on ne peut nier qu'ils ont, comme les partitions, pour fonction d'être un support à l'interprétation sonore. Mais ce que je dirai est valable évidemment pour tous types de textes.

### **L'écriture musicale**

Les musiciens de l'Antiquité grecque ont créé, à partir du III<sup>e</sup> siècle avant JC<sup>2</sup>, un système alphabétique pour noter la musique. Il a disparu vers le III<sup>e</sup> ou IV<sup>e</sup> siècle de notre ère. Puis au IX<sup>e</sup> siècle, des moines ont commencé à reporter, après coup, des signes au-dessus des paroles des chants d'église. Les neumes, ces sortes d'accents ne dessinent que la ligne mélodique (si la voix doit monter vers l'aigu ou descendre). Il s'agissait probablement d'aide-mémoire pour que les chanteurs puissent se souvenir de l'air ou peut-être était-ce une grille pour guider leurs improvisations. Pour le chant profane, il en était de même ; dans les chansons de trouvères nous n'avons pas d'indication du rythme, uniquement de l'intonation.

La portée, ces lignes parallèles sur lesquelles sont écrites les notes<sup>3</sup> n'est apparue qu'après le XII<sup>e</sup>. Ces dernières ont chacune leur place, sur les lignes ou entre elles. L'axe vertical représente la hauteur du son, le grave étant en bas et l'aigu en haut. À partir de cette innovation, l'interprète n'a plus eu de latitude concernant la mélodie si ce n'est les modulations de hauteur autour de chaque note (mélisme, vibrato). Le diapason n'étant pas fixe à cette époque, il s'agissait de hauteur relative. Ainsi l'intonation

---

<sup>1</sup> Markowicz (A.) 2010, « Traduire Dostoïevski, le jeu du double », in l'œil électrique, Rennes, 14

<sup>2</sup> Les fragments conservés ont tout d'abord été datés du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus Christ.

<sup>3</sup> D'abord une seule ligne, puis deux, puis trois selon les besoins du chant. Au XIII<sup>e</sup> siècle, la portée en avait quatre pour les chants d'église et cinq pour la musique profane.

était imposée mais pas la hauteur réelle, puisque le musicien pouvait choisir celle de départ comme il l'entendait<sup>1</sup>. Pour le reste rythme, intensité, timbre, il était libre d'inventer.

C'est à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle que les copistes ont conçu les premières indications précises du rythme. Les formes des notes, qui étaient, à l'époque, carrées avec une barre, simplement carrées ou losangées correspondaient à leurs durées relatives différenciant ainsi les longues, les brèves et les semi brèves. Les longues valant deux ou trois brèves<sup>2</sup>. Le rythme, c'est-à-dire les rapports de durée entre les sons était imposé au chanteur mais pas le tempo qui ne sera spécifié pour les danses au XVIII<sup>e</sup> qu'au moyen des termes assez vagues : andante, adagio et presto. Le tempo ne pourra d'ailleurs être véritablement fixé qu'avec l'apparition du métronome. Mais les valeurs de ce dernier figurent bien souvent dans les recueils pédagogiques et non dans les partitions originales. Toutefois, le tempo sera nécessairement imposé dans les premières œuvres écrites pour ordinateur et musiciens, le programme de synthèse imposant son tempo au musicien<sup>3</sup>.

Les nuances (variations sur l'intensité) ne figureront sur les partitions qu'à partir du XVII<sup>e</sup><sup>4</sup>.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les instruments étaient encore indifférenciés. Puis le répertoire s'est spécialisé pour certaines familles comme l'orgue et tous les claviers. L'instrument auquel était destinée la partition a commencé à y être noté au siècle suivant, mais de façon très vague : musiques pour les cuivres par exemple. Le chef d'orchestre attribuait comme il l'entendait chaque partie à un pupitre. Bien souvent, les compositeurs ne pouvaient choisir librement l'instrumentation et devaient écrire pour l'orchestre qu'ils avaient à leur disposition. Bach a dû créer la passion selon St Matthieu pour moins de pupitres qu'il n'aurait voulu, les conseillers de Leipzig ayant refusé de lui accorder ce qu'il demandait. À l'époque, classique le timbre n'était donc indiqué que très vaguement par le type d'instrument. Ce n'est que fin XIX<sup>e</sup>, que Berlioz, dans son traité d'instrumentation, sera beaucoup plus précis en définissant par exemple les différents coups d'archet : lié, staccato, sur la pointe, ou au talon, jouer plus ou moins près du chevalet, frapper la corde avec le bois de l'archet...

Ainsi au fur et à mesure, le champ de liberté de l'instrumentiste et du chanteur s'est restreint. On en arrivera même au XX<sup>e</sup>, avec les partitions sous forme de programme de synthèse sonore, à ne plus laisser de place à l'interprétation du musicien, en supprimant ce dernier. Il n'y aura plus d'intermédiaire entre le compositeur et le public. Mais ces œuvres sont peu nombreuses ; le plus souvent, les compositeurs contemporains, quand ils recourent à la synthèse, allient ordinateur et musiciens comme *Io pour ensemble et électronique* de Kaija Saariaho.

Le musicien qui joue une sonate de Beethoven doit respecter la partition et ce faisant, se voit imposer la hauteur absolue de l'intonation, le rythme et, pour une grande part, le tempo, l'intensité<sup>1</sup> ainsi

---

<sup>1</sup> Ce ne sera qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le diapason étalonné, que la hauteur pourra être absolue.

<sup>2</sup> La couleur indiquait si le rythme était binaire ou ternaire. Plus tard, l'utilisation des notes blanches et noires puis l'invention du crochet sur les croches, double croches, triple et quadruple croches ont créé autant de subdivisions.

<sup>3</sup> Depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les programmes peuvent suivre le tempo que choisit l'interprète.

<sup>4</sup> Il s'agissait de nuances d'opposition. Le crescendo indiquant une gradation n'apparaîtra qu'au siècle suivant.

que le timbre. Ce sera sur le timbre qu'il aura le plus de latitude. Il devra bien évidemment jouer sur l'instrument prévu, suivre les indications de timbre qu'a inventées Berlioz mais celles-ci n'étant pas systématiques, c'est par ce biais qu'il pourra interpréter l'œuvre.

Néanmoins, avec notre écriture de la musique, les musiciens sont véritablement bridés. Ils réussissent bien sûr toujours à s'exprimer dans l'œuvre car le compositeur n'a jamais pu tout noter. Mais si l'on compare leur liberté dans la musique classique et dans celles où l'improvisation a gardé une large place comme le jazz, le flamenco et la plupart des musiques traditionnelles, force est de constater que le terme brider n'est pas excessif. Mais je me suis demandé si ce terme peut aussi les opposer aux interprètes de textes parlés, que sont les acteurs et les lecteurs. Commençons par retracer l'évolution de l'écriture de la langue sur la même période. Elle a été tout autre.

### L'écriture de la langue

Les premiers textes rédigés en français ont repris un procédé déjà existant, l'écriture alphabétique du latin qui transcrivait le timbre des différents phonèmes par les lettres. Un système d'accents permettait d'indiquer les accents d'intensité mais surtout la durée des voyelles : les longues et les brèves. Le français ayant perdu la différenciation longue/brève et ayant évolué vers une accentuation fixe (accent sur la fin des groupes rythmiques), la notation de celles-ci n'a plus été nécessaire<sup>2</sup>. On a continué à les utiliser soit pour différencier certains phonèmes (les accents aigus et graves sur le e), soit comme trace d'une ancienne lettre latine (l'accent circonflexe, signe de la perte du s : dans forêt par exemple). Ensuite l'orthographe a évolué, c'est-à-dire la façon dont on transcrit les mots mais pas le système<sup>3</sup>. En aucun cas, l'écriture du texte n'a cherché à déterminer, la hauteur, le rythme et l'intensité qui pourtant font l'interprétation d'un texte dit. Le lecteur est par conséquent excessivement libre. Même le timbre n'est pas entièrement défini. Les phonèmes ne sont que des catégories. On peut prononcer un *é* plus ou moins ouvert, plus ou moins proche du *i* ou du *è*. De plus les différences entre les voyelles ne correspondent qu'à des fréquences situées dans le bas du spectre audible. On peut enrichir les harmoniques d'une voyelle au-dessus de 2000 Hz, changer ainsi son timbre, sans changer la voyelle. On peut surarticuler une consonne sans changer de phonème et donc respecter toujours le texte écrit. Voilà qui laisse beaucoup plus de liberté à l'acteur qui dit un texte qu'au musicien qui joue une partition.

Les écrivains n'ont jamais cherché comme les musiciens à brider leurs interprètes. Les didascalies traitent le plus souvent des déplacements sur scène, des jeux des acteurs. Bien sûr on trouve

---

<sup>1</sup> Il est libre de décider à quelle vitesse correspond pour lui un andante et à quel niveau sonore il veut jouer un piano. Mais il devra suivre les mouvements de tempo et d'intensité demandés par le compositeur. Si l'andante est suivi d'un presto, il devra jouer plus vite, si le piano est suivi d'un forte, il devra jouer plus fort.

<sup>2</sup> bien que les écrivains de la pléiade aient essayé de l'utiliser pour imposer la métrique latine au texte français. Ce fut évidemment un échec.

<sup>3</sup> En français, on s'est éloigné de plus en plus des réalisations sonores du timbre des phonèmes. Mais l'écriture est tout de même restée une écriture des phonèmes, une écriture phonologique (et non plus phonétique) dans laquelle un même phonème peut être transcrit de plusieurs façons (o, eau, au) et, selon le contexte, une transcription peut avoir plusieurs réalisations phonétiques (souvent qu'il soit nom ou verbe conjugué).

des indications comme "en colère". Mais l'auteur laisse libre le comédien de décider comment il modifiera sa voix pour marquer cette colère. Il pourra crier, surarticuler, bégayer, laisser sa colère sourdre à voix chuchotée... Je n'ai jamais vu de poètes ajouter à leurs textes des remarques pour demander à ce qu'on prononce de telle ou telle manière un mot. Quand bien même, il y en aurait un ce ne serait qu'une exception ; les poètes n'ont pas développé un système pour codifier de telles précisions. C'est justement parce que les écrivains ne l'ont jamais jugé nécessaire que Berio dans ses *sequenza* a dû en créer un pour indiquer la voix chuchotée, murmurée, criée. Le cas des *sequenza* de Berio me paraît particulièrement révélateur. Un musicien qui compose pour la voix chantée utilise le système de notation de la langue et le trouvant trop souple, invente des signes pour spécifier le timbre. Il cherche à tirer la notation de la langue dans le même sens que celle de la musique, alors que les hommes de lettres n'en ont jamais ressenti le besoin.

Le texte écrit est resté comme les partitions du Moyen-Âge un support, un guide qui servira de grille pour interpréter. C'est ce qui fait sa force, l'intérêt de la lecture, qui me laisse libre d'imaginer, de mettre en scène, de mettre en son dans ma tête ce que je lis.

Si je suis le propos d'André Markowicz, je comprends qu'un texte parce qu'il est traduit m'ôtera cette faculté.

### En conclusion

Si le traducteur devient interprète, c'est lui qui use de la liberté d'interpréter du lecteur, c'est lui qui imagine et ainsi, nécessairement, bride ses futurs lecteurs qui seront forcés de le suivre, devront accepter sa vision et subiront son interprétation. Est-ce ce que j'attends lorsque je lis un auteur dont je ne connais pas la langue ?

Si les écrivains, volontairement<sup>1</sup>, laissent leurs lecteurs libres c'est que cette liberté fait partie de la littérature. Interpréter est le privilège de celui qui lit. C'est pourquoi une traduction doit essayer de garder le plus de possibilités d'interprétation pour mettre le lecteur dans la même situation que celui qui découvre le texte original. Et c'est pourquoi je pense qu'une traduction ne peut être comparée à une interprétation musicale. Traduire ce devrait être laisser la possibilité à son lecteur d'interpréter.

**Cécile Marin**

Maître de Conférences

Ecole Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs,

Université Paris 3

[cecile.marin@univ-paris3.fr](mailto:cecile.marin@univ-paris3.fr)

---

<sup>1</sup> Il me semble que la longue lignée des écrivains aurait créé un système de notation à l'image de Berio si elle l'avait jugé utile et elle aurait fait évoluer l'écriture comme l'ont fait les musiciens. C'est pourquoi je pense que cette absence est signe d'une volonté.

Mots clés

Interprétation

Traduction

Musique

Transcription

Histoire de l'écriture musicale

Histoire de l'écriture