

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra romanistiky

Traduction des surtitres d'opéra, Carmen de Georges Bizet
Translating opera supertitles, Georges Bizet's Carmen

Bakalářská práce

Autor: Tereza Válková

Studijní obor: Anglická a francouzská filologie

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Zuzana Hildenbrand, Ph.D.

OLOMOUC 2014

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam použité literatury.

V Olomouci dne 24.4.2014

J'adresse mes remerciements aux personnes qui ont enrichi mon mémoire par leurs connaissances et leur enthousiasme.

En premier lieu, je remercie Mgr. Zuzana Hildenbrand, Ph.D. pour ses corrections et conseils précieux.

Je voudrais remercier Moravské divadlo Olomouc qui fut le premier à me faire découvrir l'opéra et qui m'a fourni les informations nécessaires à la réussite de l'écriture de ce mémoire. Un grand merci à projet Inkultus grâce auquel j'ai pu faire des recherches à l'opéra Bastille et consulter les oeuvres dans les bibliothèques parisiennes.

Je tiens à remercier monsieur Kvido Sandroni, le traducteur italien.

Je remercie également Mgr. Geoffroy Yrieix Bletton pour ses révisions linguistiques.

Table des matières

1	Introduction.....	6
2	L'histoire de l'opéra.....	9
2.1	Les langues	12
2.2	« Prima la musica, prima le parole » ?	13
2.3	Les sujets d'opéra.....	13
3	Le livret.....	15
4	Le genre du livret.....	17
4.1	Le livret en tant qu'œuvre dramatique.....	17
4.1.1	La parola scenica	18
4.1.2	Le contexte théâtral	19
4.1.3	La forme répétitive du livret.....	19
4.2	Le livret comparé à la traduction de la poésie	20
4.2.1	Le langage spécifique de l'opéra	21
5	Les surtitres	23
5.1	Qu'est-ce qu'un surtitre ?	23
5.2	Les responsables de surtitres	24
5.3	Les surtitres et les sous-titres.....	25
5.4	Les paramètres de sous-titrage d'après Karamitroglou.....	26
5.5	L'art de raccourcissement	29
5.6	Le procédé de la création des surtitres	30
5.7	La réalisation technique	30
6	Carmen de Georges Bizet	31
6.1	Les répétitions dans le surtitrage.....	32
6.2	Le langage poétique	33
6.3	L'expressivité.....	34
6.4	Les techniques de la traduction	34
6.4.1	Le raccourcissement.....	34
6.4.2	La normalisation	35
6.4.3	L'adaptation.....	35
6.4.4	Le calque.....	37
6.4.5	L'explicitation	37

6.4.6	Récitatif vs. Aria.....	38
6.5	Les noms dans l'opéra.....	38
6.6	Les paramètres de surtitrage dans Carmen.....	39
7	Le surtitrage mis à jour.....	40
8	En guise de conclusion.....	42
9	Résumé.....	45
10	Summary.....	46
11	ANOTACE.....	47
12	Bibliographie.....	48
13	Příloha.....	50

1 Introduction

À l'heure où la diffusion de films, documentaires, et de nombreux discours s'amplifie sur le plan international, les sous-titres sont devenus indispensables afin que les œuvres soient comprises par un public le plus large possible. Le public est de plus en plus vaste et exigeant. Les sous-titres se développent également avec la mondialisation et les avancés techniques.

Pourtant, tous les types d'œuvres audiovisuelles n'ont pas connu un tel essor et une telle évolution à l'égard des traductions audiovisuelles. Notamment le domaine de surtitrage n'a pas encore été suffisamment exploré et peu d'œuvres sont consacrés à ce type de traduction. Les surtitres représentent la traduction des mots chantés, dans le cas de l'opéra, et, contrairement aux sous-titres, ils sont projetés au-dessus de la scène.

Le surtitrage n'est pas utilisé seulement dans les théâtres, mais aussi durant les représentations en direct telles que les conférences, les concerts ou les réunions politiques. Néanmoins, il faut constater qu'il y a encore une pénurie de normes et de règles à l'aide desquelles on pourrait unifier les méthodes de traduction et de plus les rendre plus compréhensibles et modernes.

Le surtitrage reste encore assez controversé du point de vue des spectateurs d'opéras. Une polémique n'en finit pas entre les supporteurs qui sont favorables aux traductions affichées lors de représentation au-dessus de la scène et les opposants qui considèrent le surtitrage comme une distraction.

En tant que technicienne chargée de projeter les surtitres sur l'écran au-dessus de la scène du théâtre Moravské divadlo Olomouc (MDO), j'ai découvert petit à petit l'univers de l'opéra. Ces spectacles splendides, qui unissent à la fois le chant, la danse, un texte dramatique et une musique orchestrale m'ont enchanté. D'autant plus que j'ai assisté activement à chaque spectacle et contribué au déroulement de la représentation. Au cours de mon travail, je me suis rendu compte que le côté linguistique (la traduction), ainsi que le côté technique (la projection) ont encore besoin d'être améliorés et modernisés.

C'est ainsi que j'ai commencé à m'interroger et à faire des recherches concernant l'histoire de l'opéra et le procédé du surtitrage. Comment les compositeurs ont-ils choisi les textes dramatiques pour leurs opéras et quel rôle joue le sujet de ces œuvres ? Est-ce le texte ou la musique qui est primordial ? Nous allons aborder et examiner de différentes problématiques dans les chapitres suivants, en utilisant différentes recherches réalisées en la matière et en

explicitant les bases théoriques et pratiques de la traduction audiovisuelle sur lesquelles nous nous appuyons dans notre mémoire.

Dans un premier temps, nous passerons par l'histoire de l'opéra et ses origines, nous analyserons ensuite les rapports entre la littérature et les livrets. Nous ferons connaissance avec certains auteurs et compositeurs et nous allons ensuite nommer plusieurs langues principales de l'opéra. Le problème de l'inspiration de l'auteur pour un thème de l'opéra sera finalement discuté.

Dans le deuxième temps, les chapitres présentés vont porter sur le livret. L'opéra est un fruit du théâtre antique, d'où l'importance de sa relation avec la littérature. En effet, il faut distinguer entre une pièce de théâtre et un livret, car il ne s'agit pas du même genre. Contrairement à une pièce de théâtre, qui est destinée à un lecteur, le livret est fait pour être mis en musique et mis en scène, ce qui le fait « naître ». Conséquemment, le livret est simplifié puisqu'il lui faut faire de la place pour la musique, néanmoins simplification n'est pas synonyme de la simplicité.

Nous allons expliquer pourquoi le livret est lacunaire et répétitif et quel est donc son impact sur la traduction. Pourquoi le livret est-il souvent « simple » (Warack, West 1998, 296)¹, mais difficile à traduire ? Autrefois, le livret a servi de seule source d'information pour les spectateurs, complétant l'œuvre musicale, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui, vu que les surtitres mettent le public au courant de ce qui se déroule sur la scène. Le livret est-il donc considéré en tant qu'une survivance ? Les surtitres rendent-ils le spectateur paresseux, dans la mesure où il ne lui faut pas mener de recherches sur le sujet avant aller voir un opéra ?

Nous aborderons enfin le thème du surtitrage, et inspecterons les données telles que les premières apparitions de ce type de traduction et ses évolutions. La différence entre les sous-titres visés pour les films au cinéma, télévision ou DVD et les surtitres appliqués lors d'un opéra sera discutée. Les mêmes contraintes, telles que le raccourcissement et l'élision, rendent le procédé de la traduction difficile, toutefois l'objectif du surtitrage est simplement d'informer le public, de sorte que la stylistique ou la versification sont tout à fait inutiles. Pour terminer, nous allons découvrir le procédé de la création des surtitres et leur réalisation technique.

¹ «Le texte sert à initier la fantaisie de compositeur, une qualité marquante du texte pourrait présenter plutôt un obstacle.» (WARACK, John, WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. Praha: IRIS Knižní klub, 1998.)

Notre mémoire sera divisé en deux parties. Celle de théorie qui abordera les thèmes mentionnés au-dessus, dans la première partie. La deuxième partie nous permettra d'examiner en pratique les traductions des surtitres, en particulier ceux de l'opéra Carmen de Georges Bizet. Nous allons mener une étude de la traduction présentée par MDO, appuyée sur les recherches en les œuvres déterminant les normes et conventions internationales de la traduction des surtitres. Tout en restant dans le cadre de la traduction, nous ferons connaissance avec deux autres traductions, celle de l'opéra italien La Gazza Ladra de Gioacchino Rossini faite par Kvido Sandroni et La Walkyrie de Richard Wagner dont la traduction faite par Josef Vymětal demeure un exemple à fuir. Ainsi peut-on constater dans quelle mesure le surtitrage et sa traduction ont un impact sur la représentation de l'opéra comme un ensemble de constituants artistiques.

2 L'histoire de l'opéra

L'Opéra unit dans une œuvre tous les arts, dont les composants sont la littérature (sous la forme d'un livret), la musique et le chant. Mais aussi les éléments théâtraux tels que le décor et les costumes, auxquels s'ajoutent le ballet, la danse ou la pantomime. Les étapes marquantes de l'histoire de l'opéra se placent sur le plan musical de l'opéra, c'est-à-dire la musique avec le chant, et également sur le plan littéraire, qui s'est modifié au fil des époques. Dans le chapitre suivant, nous allons parcourir l'histoire de l'opéra, du point de vue linguistique et littéraire, en nommant les points charnières dans l'évolution de cette œuvre théâtrale.

L'opéra est né en Italie, à la fin de la Renaissance, et marqua une ère nouvelle dans l'histoire de la musique. Les précurseurs de l'opéra sont nés dans les « salons musicaux » dits « Camerata », qui se sont tenus à Florence. Les musiciens au service des grandes familles ont voulu ranimer les genres théâtraux classiques, ils ont donc fait des recherches sur la musique grecque et leurs rapports avec la poésie dramatique.

Les premiers opéras étaient conçus à l'occasion d'événements solennels. Les princes italiens, en particulier les Médicis, commandaient des spectacles grandioses. *Euridice* est considérée comme un prototype expérimental de l'opéra, puis *L'Orfeo* de Monteverdi fut un chef-d'œuvre, d'où le succès de l'opéra qui s'est dès lors épanoui dans toute la péninsule italienne.

Par la suite, l'opéra a fleuri en France, puisque le roi français Henri IV a épousé une Italienne, Marie de Médicis, et c'est lors de ce mariage qu'*Euridice* a été donné.

En France, à la cour de Louis XIV, le compositeur Lully travaillait ensemble avec le dramaturge Molière de façon qu'une alliance de théâtre parlé, chanté et dansé a progressé au fur et à mesure. Les œuvres de Lully ont fondé le modèle de l'opéra français, qui s'opposa désormais à celui d'Italie. L'opéra italien était orienté sur le chant, tandis que l'opéra français présentait diverses formes de danse, accompagnées par des airs. Le récitatif, qui sert pour réciter l'action, dans l'opéra italien tendait à se séparer de la forme chantée et devenir une partie secondaire, alors que le récitatif lulliste restait la partie la plus importante de l'œuvre. (Dulac 2005, 120)²

² DULAC Philippe. *Inventaire de l'Opéra*. Encyclopedia Universalis France S.A., 2005.

À cause des religions et des diverses politiques dans les pays européens, l'opéra n'a pas conquis toutes les capitales de l'Europe en même temps. Ainsi pouvait-on assister aux premiers opéras à Bruxelles ou à Prague, où dominait la religion catholique, mais beaucoup plus tard en Angleterre, du fait du protestantisme.³

Durant la période baroque, l'opéra était un type de spectacle très varié. L'action y mêlait ballets, pantomimes et les sujets se sont inspirés de la mythologie. Pour émerveiller le public, des décors somptueux sont peints, l'opéra devient aussi fort coûteux.

Au contraire, le XVII^e siècle a imposé la légèreté de la danse et le public s'est régalé de la gaieté. Les lieux n'étaient plus imaginaires, mais bien réels, les héros antiques et mythologiques ont été remplacés par des personnages quotidiens.

Ensuite une nouvelle période s'ouvra avec un compositeur emblématique : Mozart. Ce dernier créa des œuvres grandioses, dont le sommet sont les opéras sur des livrets de Da Ponte : Les Noces de Figaro, Don Giovanni et Così fan tutte. Mozart, ainsi que de nombreux compositeurs, renouvelle la question traversant l'histoire de l'opéra : faut-il faire de la musique la servante des paroles, ou, au contraire, la laisser prendre pouvoir sur les mots ? Mozart étant très soucieux à l'égard des livrets, les a discutés, avec son librettiste l'abbé Varesco.

La période des Lumières a émergé en Europe, à travers le roman, le théâtre et l'opéra. Par conséquent, les dieux ont déserté la scène et l'individu fut dès lors responsable de ses actes. Une grande importance dans l'histoire de l'opéra est apparue avec le grand opéra français. Celui-là s'est appuyé sur des sujets historiques plutôt que mythologiques. Des personnages y ont manifesté leurs passions violentes et des masses chorales ont apparu. Parmi les compositeurs de grand opéra, nous pouvons citer Giuseppe Verdi et Gaetano Donizetti.

Dans les années 1830 – 1840, la France se trouva dans une période révolutionnaire, qui entraîna un renouvellement de l'opéra. Ainsi l'opéra-comique est né, «où, comme son nom indique, la comédie (parlée) se mêle à l'opéra (chanté)». (Dulac 2005, 116)

³ La religion et la politique dirigent l'expansion de l'opéra, puisque ce dernier était commandé par les autorités puissantes, telles que les rois. En Allemagne ou en Angleterre, la pénétration d'opéra est dirigée selon la religion, tout d'abord il entre à l'église, ensuite au théâtre. L'opéra était entre les mains de compositeurs italiens qui ont tiré l'inspiration auprès des légendes des saints et les mythes bibliques. En Angleterre, avec l'arrivée au pouvoir de l'austère Oliver Cromwell, les premières mélanges de musique, de danse et de mime sont interdits. (*L'opéra en Angleterre de 1660 à 1990*. fomalhaut.over-blog.org. [online] 2010 [2014-03-10]. Dostupné z: <<http://fomalhaut.over-blog.org/article-l-opera-en-angleterre-de-1660-a-1990-58557739.html>>.

Pendant la première moitié du XIV^e siècle, le romantisme s'est formé, tout d'abord en Allemagne, puis dans les autres pays européens. Le romantisme a admiré le fantastique, le surnaturel, et le monde irrationnel, contrairement à celui de la raison. La musique, d'après ce mouvement culturel, « possède la capacité d'exprimer inexprimable et de dire l'indicible ». (Dulac 2005, 126) Les compositeurs, tels que Weber et Wagner se sont inspirés de la lecture romantique de Walter Scott, et plus tard de la lecture gothique anglaise. (Dulac 2005, 128)

Parmi les romantiques, nous devons citer le grand compositeur allemand, Richard Wagner. Il fut un créateur unique, à la fois musicien et poète, et surtout l'auteur de tous ses livrets. Au début, ses œuvres ont porté les marques du romantisme, ensuite, les drames wagnériens, riches de la mythologie germanique et des hymnes à l'amour, ont prédominé. Il triomphe dans sa création dramatique avec *Tristan et Isolde* et *La Walkyrie*.

Giuseppe Verdi, le compositeur romantique italien, a bouleversé l'opéra dans son pays dans une époque révolutionnaire. Ses œuvres lui ont apporté un succès à travers toute l'Europe, parmi ses opéras il faut mentionner *Aida*, *La Traviata* et *Rigoletto*. Verdi a amené des changements à l'opéra italien traditionnel et il a affirmé la prédominance du drame sur le chant. L'opéra italien est par tradition très formalisé, c'est-à-dire que la structure constante introduit le récitatif, qui nous met au courant de l'intrigue et raconte les péripéties, et celui s'alterne avec les airs où s'expriment les passions des personnages. Verdi s'est montré très exigeant à propos du choix des sujets et des livrets. (Dulac 2005, 132)

En 1848, suite aux plusieurs contestations en Europe qui exprimaient le désir d'indépendance des peuples, les écoles nationales refusant l'impérialisme de l'opéra italien se sont formées. La langue officielle de l'opéra était l'italien, accessoirement le français. Les compositeurs se tournent vers leur patrimoine populaire et folklorique dans l'intention de retrouver leurs racines. L'opéra devient l'un des moyens d'expression du patriotisme. Prenons comme exemple Bedřich Smetana, qui s'est consacré à la défense de la langue tchèque dans son grand opéra patriotique, *Braniboři v Čechách* (*Les Brandenbourgeois en Bohême*).

Vers la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, plusieurs mouvements artistiques se forment avec « le naturalisme et son pendant italien, le vérisme »⁴. (Vila 2012, 192) Inspiré du vérisme littéraire, le vérisme musical se présente surtout comme une réaction contre le romantisme. Les opéras véristes sont généralement courts et mettent en scène des personnages

⁴ VILA, Marie-Christine. *Guide de l'opéra, les oeuvres majeurs du répertoire*. Paris: Larousse, 2012.

ordinaires. Ils prennent pour modèle *Carmen* qui a présenté les bohémiens et les marginaux, ou *La Traviata* où les bourgeois et les courtisanes ont fait leur entrée. Pendant la phase entre deux guerres mondiales, les œuvres artistiques exprimaient l'angoisse et l'inquiétude. À cause des tourments en Europe, les États-Unis ont accueilli plusieurs compositeurs contemporains, tels que Stravinsky, Hindemith, Prokofiev ou Rachmaninov.

Une musique nouvelle s'introduit pourtant en Europe, celle du jazz, l'œuvre marquante était *Porgy and Bess*, du compositeur américain George Gershwin. (Vila 2012, 220)

L'opéra n'était pas toujours une œuvre artistique qui avait pour but de divertir le public. Il était également une exaltation du pouvoir politique. C'était surtout en Russie que certains compositeurs sont devenus les serviteurs du régime. Ils créaient une musique avec un contenu fidèle à la réalité soviétique, qui a exalté le culte du travail et les paysans. Staline voyait la musique comme une arme politique.

La deuxième moitié du XX^e siècle constate la « mort » de l'opéra, qui est considéré comme un symbole de la bourgeoisie. Pourtant, dans les années 1970, les dramaturges reviennent à l'opéra et ne craignent pas de remettre en scène les grands titres, après les avoir réécrits et renouvelés. Dans la mesure où le concept d'opéra change (l'endroit de déroulement devient une usine par exemple), le public change et rajeunit aussi. Malheureusement, l'opéra demeure pour le grand public représenté par *Carmen*, *Rigoletto* ou *Der Ring des Nibelungen*.

2.1 Les langues

Les langues traditionnelles de l'opéra sont l'italien et le français. Ces deux langues sont considérées comme les langues originales de l'opéra et jugées les plus soutenues. Pendant la première moitié du XIX^e siècle, les genres sérieux utilisent l'italien ou le français et les genres populaires et comiques sont réservés aux langues vernaculaires. Néanmoins, au cours de l'année révolutionnaire 1848, les compositeurs de nationalités russe, tchèque ou espagnole ont cherché à défendre leur patrimoine musical folklorique et à relever le statut de leurs langues. Certains parmi eux étaient obsédés par leurs langues maternelles : la langue russe dans l'opéra *Boris Godunov* de Moussorgski a été primordiale et la mélodie s'est inspirée de la musicalité des mots. Parmi les opéras tchèques il faut citer *Rusalka* d'Antonín Dvořák et Leoš Janáček.

Janáček tire ses sujets de romans réalistes pour créer son opéra *Jenůfa*, dans lequel il travaille avec la cadence mélodique et le rythme du dialecte.⁵

2.2 « Prima la musica, prima le parole » ?

Une question obsédante est présente dans l'histoire de l'opéra : est-ce la musique qui s'adapte au rythme de la langue, ou le texte doit-il se soumettre à la mélodie ? Chaque opéra propose une réponse à cette union, et finalement, c'est l'auteur qui décide quel composant va dominer. L'idéal est lorsqu'un compositeur retrouve un poète capable. Excepté ce cas idéal, il faut reconnaître que le succès d'un opéra repose surtout sur la musique. Malgré la faiblesse de ses livrets, de nombreux opéras sont des vrais chefs-d'œuvre. En revanche, il n'existe pas d'opéra brillant par la force de son livret.

Rappelons aussi que l'opéra est né de la « parole », puisqu'à la fin de la Renaissance, le précurseur de l'opéra voit le jour sous forme d'une poésie secondée par la musique. Mais la « parole » eut bientôt une fonction moins importante car, à la fin de la Renaissance, « *Les compositeurs ont été invités par les poètes, pourtant bientôt leur travail a prédominé l'art de la poésie et les formes dramatiques existantes.* » (Hostomská 1999, 11)⁶ Toutefois, comme nous l'avons déjà indiqué, la musique est plus puissante dans l'opéra, elle a le pouvoir de magnifier le sens d'un texte.

2.3 Les sujets d'opéra

Nous avons appris que les compositeurs ont tiré les sujets d'opéra de la mythologie⁷, d'événements historiques ou de pièces théâtrales. La source éternelle de l'opéra reste la mythologie grecque tout en étant connue par la majorité du public qui s'intéresse à l'opéra. En conséquence, il n'y a pas besoin de traduction et les spectateurs sont au courant de ce qui se passe sur la scène, même si l'orchestre couvre la voix et les paroles deviennent incompréhensibles. Les compositeurs se sont également inspirés auprès de grands écrivains, notamment pendant la période romantique. La littérature française a fourni un grand nombre

⁵ MALÉŘOVÁ, Magdaléna. *Leoš Janáček – dílo, vlivy charakteristika díla*. [online] 26.12.2009 [cit. 2014-03-21]. Dostupné z: <<http://hudebka.primaweb.cz/view.php?cisloclanku=2009120007>>.

⁶ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera. Průvodce operní tvorbou*. Brno: NS Svoboda, 1999. *Skladatelé sem byli přizváni básníky, brzy však jejich umění převládlo nad poezií i dosud uplatňovanými dramatickými formami.*

⁷ Les musiciens baroques s'inspirent de la mythologie grecque tandis que Wagner tire ses thèmes dans la mythologie celtique. (Dulac 2005, 318)

de livrets à l'opéra italien dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Prenons comme exemple Victor Hugo et son *Hernani*, Alexandre Dumas fils qui a inspiré Verdi pour créer l'opéra *La Traviata*, ou bien l'abbé Prévost, dont son œuvre *Manon Lescaut* a été transformée en opéra par Puccini. L'autre source d'inspiration pendant le romantisme était l'auteur anglais, Shakespeare, avec son *Macbeth*, *Othello* et *Falstaff* mis en musique par Verdi. Les sources d'inspiration en Allemagne étaient Schiller, Goethe ou Heinrich Heine. (Dulac 2005, 318) Quel que soit la source ou bien le sujet d'opéra, les auteurs cherchent surtout une histoire, une intrigue qui les a touchées profondément.

Dans la partie suivante, nous allons analyser comment le texte source peut être simplifié dans la mesure où il ne perd pas son charme et en même temps se plie à la musique. Le texte, avec lequel l'opéra travaille, prend la forme d'un livret dont nous allons parler.

3 Le livret

Le mot *livret* vient de l'italien *libretto* et signifie un *petit livre*. On emploie le mot *livret* pour le texte de l'opéra ainsi que pour le petit livre contenant ce texte. (Warrack, West 1998, 295) Nous allons d'abord parler de ce dernier.

La petite brochure a autrefois été vendue à l'entrée du spectacle, pour que le public puisse s'informer de la pièce présentée, et ne pas être ainsi dérangé par la lecture au cours de la représentation. Pourtant les mœurs ont changé et les spectateurs ne sont que rarement munis du livret. Dans certains théâtres, cette brochure est encore vendue, elle fait souvent partie du programme du spectacle – par exemple l'Opéra Bastille vend les programmes de la soirée avec le livret inclus. Auparavant, les connaisseurs d'opéra étaient habitués à la langue originale, et peut-être même ont-ils connu les paroles des airs par cœur. Cependant, le public a changé, et les vieux titulaires d'abonnement ont été remplacés par un public jeune, et favorable au surtitrage (les statistiques menées à l'Opéra National de Finlande dans les années 90. ont révélées « *qu'un peu moins de 70 % des spectateurs était favorable au surtitrage* »⁸). Malgré tout, on souhaite souvent que les opéras soient surtitrés dans la même langue dans laquelle ils sont chantés, car parfois, il se peut que les chanteurs oublient les paroles, ou que le fracas de la musique rende les mots incompréhensibles. Ou simplement parce que les grandes salles ne possèdent pas la capacité de transmettre les paroles chantées jusqu'à l'oreille de l'auditeur. À l'opéra Bastille, il serait presque impossible de comprendre les paroles chantées sans avoir la possibilité de les lire au-dessus de la scène, tellement la salle est grande. Les deux traductions en anglais et en français affichés au cours du spectacle affirment la popularité des surtitres à l'opéra Bastille. Le surtitrage en anglais y a été introduit récemment après plusieurs demandes du public.

Nous avons mené une enquête à MDO, dont le but était de découvrir quel impact le surtitrage a sur le public et dans quelle mesure les spectateurs le perçoivent comme une aide ou une distraction. Pendant l'opéra Falstaff, 55 sondés ont répondu aux cinq questions, dont 16 avaient plus de 60 ans, 25 avaient entre 30 et 60 ans et 14 avaient moins de 30 ans. Tout d'abord, nous avons demandé si les surtitres aident à la compréhension de l'intrigue ou s'ils détournent leur attention. La plupart des sondés, c.-à-d. 49, apprécie les surtitres en tant

⁸ GAMBIER, Yves. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1996.

qu'une aide. La deuxième question a découvert que la majorité des sondés (46) lit les surtitres au cours d'un spectacle, 5 sondés ne les lisent pas, car ils les dérangent. Seulement 4 sondés lisent le livret avant le spectacle et n'ont pas donc besoin de lire les surtitres. 38 sondés sont pour le langage neutre de surtitres, 17 préféreraient un langage poétique (qui même rime). Finalement, nous avons découvert que 44 spectateurs iraient voir l'opéra sans surtitres, tandis que 11 n'iraient pas au spectacle sans surtitres. Pour conclure, la majorité de sondés lit les surtitres au cours du spectacle et opte pour un langage neutre. Nous avons également appris que les surtitres ne sont pas le composant primordial, puisque la majorité des sondés irait voir le spectacle sans surtitres. Nous pouvons déduire une autre conclusion, d'après laquelle « *prima la musica* » ou dans autres mots, la musique et le chant attirent plus d'attention que le texte chanté.

Le livret en tant que texte de l'opéra est une base sur laquelle le compositeur va « bâtir » son œuvre musicale. Proprement dit, le livret est un texte dramatique écrit pour être mis en musique. Il peut être l'adaptation d'une pièce de théâtre, d'un roman ou encore de récits mythiques, historiques ou légendaires, mais il peut également être inventé. « *Il faut toutefois souligner que l'élaboration de livrets originaux est au fond une chose assez peu fréquente, comme si les compositeurs ne souhaitent pas ajouter au risque de la création musicale celui de la création littéraire et préféreraient adapter l'existant* ». (Dulac 2005, 13) Le livret original est soit le fruit de la collaboration d'un librettiste et compositeur, soit il est écrit par un seul auteur à la fois musicien et poète. En fait, il n'est pas nécessaire d'être un grand écrivain pour être un bon librettiste, car l'importance d'un livret est sa capacité de porter la musique. (Dulac 2005, 325)

Dans les chapitres suivants, nous allons parler du livret des points de vue linguistique ainsi que littéraire. La question de son genre sera discutée, grâce à laquelle nous découvrirons si la composition du livret est plus proche de la poésie ou du drame.

4 Le genre du livret

La question principale est de savoir de quel genre le livret est. Quels traits le rapprochent à une pièce de théâtre (drame) et lesquels plutôt à la poésie ? La réponse serait sans doute fondamentale pour le traducteur. Dans le passage suivant, nous voulons souligner certains défis caractéristiques de la traduction des répliques chantés à l'opéra. La traduction d'un livret d'opéra pourrait être comparée avec la traduction de poésie et, sous certains aspects, avec un drame.

4.1 Le livret en tant qu'œuvre dramatique

Nous devrions prendre en compte que l'opéra est né de la tragédie grecque. La pièce de théâtre ainsi que le livret sont destinés à être parlés (ou chantés), reproduits et écoutés.⁹ (Levý 2012, 146)

Une pièce de théâtre existe sous deux formes : écrite et interprétée sur la scène. Par conséquent, l'auteur ainsi que le traducteur doivent prendre en compte que le texte sera proclamé, joué ou bien chanté. D'où la différence majeure avec la prose ou la poésie qui ne seront pas mises en scène et jouées par les acteurs dans les situations artificielles. Les deux notions, qui sont caractéristiques du drame, sont « speakability » et « performability »¹⁰ et représentent la dimension orale/acoustique et gestuelle du drame.¹¹ En d'autres termes, Susan Bassnett définit « performability » comme « la dimension gestuelle intégrée dans le texte, qui attend sa réalisation sur la scène. (Bassnett 1991, 99)¹²

D'après Bassnett, le terme « speakability » désigne la création d'un rythme fluide de la parole, dans la mesure où les acteurs (ou chanteurs) sont capables de le reproduire sur scène sans avoir des difficultés avec la prononciation. Le texte théâtral est incomplet et attend la réalisation sur la scène. D'après Bassnett, la tâche de traducteur est d'autant plus difficile qu'il doit traduire un texte qui est incomplet dans la langue source, mais contient en même temps la gestuelle cachée (qui se produit sur la scène). Le traducteur ne peut pas traduire

⁹ LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Nakladatelství Miroslav Pošta: Apostrof, 2012.

¹⁰ FERNANDES, Alinne Balduino. *Between words and silences: Translating for the stage and the enlargement of paradigms*. Scientia Traductionis, n.7 [online] 2010 [cit. 2014-03-20]. Dostupné z: <<https://journal.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/13997/13470>>.

¹¹ CHE, Suh Joseph. *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts*. inTRAinea Vol. 13. [online] 2011 [cit. 2014-03-18] Dostupné z: <http://www.intranea.org/archive/article/The_Performability_and_Speakability_Dimensions_of_Translated_Drama_Texts>.

¹² BASSNETT, Susan. *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*. www.erudit.org. [online] 1991 [cit. 2014-03-15]. Dostupné z: <<http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf>>.

machinalement le contenu sémantique du texte source. La traduction vraie et complète ne peut être réalisée que « mise en scène ». (Bassnett 1991, 90-91) Le texte devient pleinement abouti, joué sur la scène. Un exemple magnifique de la gestuelle ou « performability » serait la scène célèbre dans laquelle Carmen jette la fleur à Don José. Dans ce cas la scène dramatique atteint son sommet sans mots prononcés.

Nous décrivons, dans les passages suivants, les aspects linguistiques de l'opéra qui le rapprochent d'une pièce de théâtre.

4.1.1 La parola scenica

Pendant l'interview mené avec monsieur Kvido Sandroni, un traducteur italien et l'auteur de certaines traductions pour le MDO, nous avons appris que l'ordre des mots apparaissant sur l'écran devrait être en accord avec les émotions. La gestuelle et la mimique accompagnent les répliques et mettent l'accent sur les mots prononcés, les surtitres devraient correspondre à cette succession. L'ordre des mots dans l'aria est différent de celui dans nos énoncés quotidiens : *Je vais mourir* (le visage pitoyable) – *ce matin*.

Étroitement lié à « performability » est le contexte extralinguistique. Il n'englobe pas seulement la gestuelle et la mimique (*kinesic features*) mais aussi les éléments vocaliques (*paralinguistic features*).¹³ Les éléments vocaux qui apparaissent « mis en scène » sont appelés *la parola scenica*, ce qui signifie une technique musico-linguistique. Par exemple, Carmen chante :

Amoureuse à perdre l'esprit! Zamilovaná až k zbláznění !

La parola scenica se trouve sur le mot *amoureuse*, sur lequel l'accent est mis par le dynamisme et par la hauteur du son. L'accent est situé au début de la phrase, ainsi, dans le surtitrage, le mot équivalent doit se trouver au même endroit, pour souligner l'efficacité de ce mot.

¹³ Les deux termes employés pour les éléments non-verbaux liés à l'interprétation d'un texte théâtral, sont définis par Alinne Balduino P. Fernandes (Fernandes 2010, 124)

4.1.2 Le contexte théâtral

Nous allons discuter un autre défi lors d'une représentation théâtrale, celui du contexte extralinguistique, qui englobe les mouvements des acteurs et la façon dont ils s'approchent des éléments de décors ou l'un à l'autre (*proxemic features*).¹⁴ Les répliques entrent en différentes relations qui ne sont appréciées que dans le moment donné, lors de la représentation. (Levý 2012, 157) Les personnages adressent leurs paroles à des accessoires sur la scène à l'aide des pronoms et adverbes (ici, maintenant, après). Le traducteur, nous trouvons, devrait prendre en compte qu'il faut jouer aussi avec les pronoms et adverbes, dans la mesure où ils rendent la situation plus réelle. Conséquemment, tous les indicateurs du temps ou du lieu devraient apparaître dans le surtitrage. Dans l'exemple suivant de l'opéra Carmen, Micaëla parle avec les officiers, ses paroles entrent dans des relations spatiales et temporelles.

Alors, il n'est pas là ? Tedy zde není ?

Non, ma charmante, non, ma charmante, il n'est pas là; mais tout à l'heure il y sera...

Ted' ještě ne, má rozkošná, ale brzy zde bude.

4.1.3 La forme répétitive du livret

Contrairement à une pièce de théâtre, le livret d'opéra attend encore la musique, d'où son aspect simplifié. Au cours de la représentation, il attend son intégralité avec la musique, les sentiments exprimés dans les arias, et aussi la gestuelle.

À l'aide de la musique, nous distinguons deux formes majeures de l'expression dans l'opéra, celle du récitatif et celle de l'aria. Récitatif, comme le nom indique, sert pour réciter l'action. Le récitatif est d'habitude accompagné par les harmonies qui traduisent les émotions et évitent la monotonie. (Dulac 2005, 424) La voix est moins marquante et la déclamation est légèrement soutenue par les instruments.

Au contraire, les sentiments tels que la joie, la douleur, la passion ou la vengeance sont exprimées dans l'aria. L'air se distingue du récitatif par son expression mélodique, par sa répétition et son élongation. C'est une expression majeure de l'opéra, dont la structure est

¹⁴ Les deux termes employés pour les éléments non-verbaux liés à l'interprétation d'un texte théâtral, sont définis par Alinne Balduino P. Fernandes (Fernandes 2010, 124)

souvent répétitive, afin que l'interprète puisse affirmer ses émotions. Nous avons appris que le texte de l'opéra est lacunaire et également répétitif. La tendance à la redondance a pour cause deux faits : l'affirmation des émotions et peut-être aussi la crainte de l'inintelligibilité.

Nous apprécions le motif répétitif dans la musique, mais à l'égard de la traduction, c'est plutôt le contraire. Parfois, les traductions accumulent les redondances, de sorte qu'ils tombent dans le ridicule. Ce qui peut distraire le public et nous ne voulons pas le sous-estimer non plus.

Enfin, le livret ne diffère pas d'une pièce de théâtre seulement du fait qu'il attend encore sa musique, mais également de la structure de l'écriture. Le livret doit concentrer les informations dans les passages-clés (il se peut qu'on n'entende pas tout ce qui est chanté), alors que le reste peut être « perdu » sans trop de dommage pour la compréhension. Bien que la musique se révèle primordiale, le livret constitue une partie non négligeable de l'opéra. Si le livret est faible, l'opéra sera bientôt oublié.

4.2 Le livret comparé à la traduction de la poésie

Dans son œuvre *Opera*, Anna Hostomská écrit que « *Le librettiste est responsable de la création de l'intrigue et de la partie textuelle. Celle-là est d'habitude versifiée (...) L'auteur du livret était au 18^e siècle un praticien d'opéra – poète, qui connaissait toutes les conventions et traditions de la poésie.* (Hostomská 1999, 17)

Le texte du livret ressemble à la poésie de façon que les deux sont versifiés, suivent des contraintes rythmiques et mélodiques auxquelles s'ajoutent les différences syllabiques.

D'après Jiří Levý, le langage de la poésie est spécifique, puisque les mots sont choisis selon leur forme, conséquemment les mots courts sont utilisés plus souvent dans la poésie. Précisons que la longueur d'un mot tchèque dans une ligne versifiée est 1,8 syllabe et le mot français est 1,3 syllabe long. (Levý 2012, 204) Statistiquement, le contenu d'un poème français peut être traduit en tchèque sans grandes différences en ce qui concerne la longueur.

Dans le chapitre précédent, nous avons mentionné le terme « speakability ». C'est le défi du texte poétique, destiné à être chanté et apte pour la prononciation, et un « cauchemar » pour le librettiste ainsi que le traducteur. Le débat parmi les spécialistes concernant la question si le traducteur d'opéra devrait être un vrai poète reste sans consensus certain.

Le librettiste est responsable d'inventer non seulement ce qui est récité, mais aussi le propos de l'aria. Ce qui est d'autant plus difficile qu'il y a des exigences de la prononciation et du chant. D'après Jiří Levý, il est nécessaire d'utiliser les mots les plus aptes à être prononcés et que le public peut bien entendre. (Levý 1983, 161)¹⁵

Le traducteur devrait être une personne capable de traduire non seulement les récitatifs prosaïques, mais aussi les arias poétiques. Dans le cas de récitatif, où le mot parlé est dominant, la musique se plie aux paroles. Ainsi le travail de traducteur devient moins difficile à la différence de l'aria où la composition exige un traducteur-poète capable de travailler avec des paroles étroitement liées à la mélodie et le rythme. (Coelsch-Foisner 2004, 283-284)¹⁶

4.2.1 Le langage spécifique de l'opéra

Nous avons déjà commencé à aborder le thème de la langue, en particulier les langues majeures utilisées lors de la présentation. En effet, le langage de l'opéra (soit la langue italienne, française ou allemande) est lui-même spécifique et caractéristique. Dans quelle mesure ?

Il est tout d'abord stylisé, les répliques non seulement nomment les objets et les actions, mais aussi caractérisent les personnages. Outre le langage soutenu de l'opéra, de divers registres y jouent son rôle également. On n'entend presque jamais l'argot ou la langue vulgaire dans un opéra, mais nous pouvons y apercevoir les expressions du registre familier prononcées par un certain type de personnage.

Carmen :

Je me mettais en quatre et je faisais des frais, oui, je faisais des frais, pour amuser monsieur.

*Já se div **nepřetrhla**, jak jsem se namáhala, pro pobavení pána.*

Va t'en donc, canari!

*Běž si ty, **kanárku!***

¹⁵ LEVÝ, Jiří. *Umění překladau*. Praha: Panorama, 1983.

¹⁶ COELSCH-FOISNER, Sabine. *Così fan tutte – They All Do It: English Translations of Lorenzo da Ponte's Libretto*. In: COELSCH-FOISNER, Sabine, KLEIN, Holger. *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

Et va t'en, mon garçon, va t'en!

A pal odtud, můj chlapče!

La traduction devrait refléter le registre des personnages ainsi que le langage soutenu du théâtre dans la mesure où il ne devient trop poétique.

De plus, le tempo et l'intonation, c'est-à-dire les qualités prosodiques, sont perceptibles dans les répliques. (Levý 1983, 176) Le rôle détermine comment les répliques seront prononcées, un personnage se distingue de l'autre par sa manière d'énoncé. Le chant peut être hésitant, affecté ou bègue. Dans l'opéra *Eugène Onegine de Tchaikovsky* (joué à MDO), monsieur Triquet, un vieux tuteur français employé par Madame Larina, chante un triplet avec des mots de balbutiement. Conséquemment cette forme apparaît dans le surtitrage à MDO. Les personnages qui parlent ou chantent avec les fautes signifient souvent des étrangers, mais aussi les personnages comiques. Toutes les déviations du langage nommées ci-dessus, tel que le registre, les fautes grammaticales ou le bégaiement créent le caractère du personnage. Nous croyons qu'ils présentent des composantes indispensables de la traduction et devrions apparaître dans les surtitres.

Pour conclure, il serait facile à dire, que l'opéra est la représentation d'un texte théâtral, pendant laquelle on chante au lieu de parler. Pourtant, le texte ou le livret reste la base de chaque opéra qui, à l'aide de la musique, fait naître une œuvre splendide. L'opéra associe la musique et la poésie, qui est destinée à être jouée et chantée. Le traducteur devrait être sensible à la poésie et la chantabilité du texte en même temps.

5 Les surtitres

Dans le chapitre suivant nous allons tout d'abord définir le phénomène du surtitrage, mentionner ses premières apparitions et son évolution. Ensuite, nous discuterons la différence entre les sous-titres et les surtitres. Finalement, nous allons mentionner les paramètres, précisés par Fotios Karamitroglou, qui sont respectés par les créateurs de ce type de traduction¹⁷. Toutefois, ses règles ou paramètres cherchent plutôt à décrire de diverses techniques de sous-titrage (surtitrage) qu'à les imposer.

5.1 Qu'est-ce qu'un surtitre ?

Les surtitres consistent de la traduction des mots chantés projetés au-dessus de la scène. Ils *«ont été développés par la „Canadian Opera Company“ et ont vu le jour à Toronto. La première production au monde qui a été présentée avec des surtitres était l'opéra Elektra, en janvier 1983»*. (Lavour, Serban 2008, 39)¹⁸

À nos jours, les surtitres sont devenus populaires parmi les spectateurs, ce qui signifie leur utilisation répandue. Ils sont plus largement utilisés durant les représentations en direct, telles que les conférences ou les concerts. Leur popularité augmente de sorte qu'ils sont utilisés d'une façon interlinguistique ainsi qu'intralinguistique.

Pour expliquer, la traduction interlinguistique signifie qu'il y a au moins deux langues différentes lors de la représentation. Celle qui est parlée (chantée) et celle des surtitres. Les surtitres intralinguistiques emploient la même langue qui est audible durant le spectacle. *«Pour faciliter l'accès au plus grand nombre de personnes, le surtitrage intralinguistique s'est également développé pour de nombreuses représentations en direct.»* (Lavour, Serban 2008, 39)

«Les surtitres suivent la plupart des conventions utilisées en sous-titrage.» (ibid, 39), mais ils ne sont guère de même nature que les sous-titres. D'ailleurs, les surtitres sont projetés lors d'un spectacle en direct et par conséquent, le texte chanté n'est pas constamment identique. Le texte varie d'une représentation à l'autre, de façon que le metteur en scène change les

¹⁷ Il y en a plusieurs, qui ont formulés les paramètres: Díaz Cintas, Aline Remael etc. Nous avons choisi „A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe“ de Fotios Karamitroglou parce que les paramètres y sont valables particulièrement pour l'Europe.

¹⁸ LAVOUR, Jean-Marc, SERBAN, Adriana. *La traduction audiovisuelle*. Bruxelles: Groupe de Boeck s.a., 2008.

décors auxquels le chanteur fait allusion. Il se peut que les chanteurs oublient les mots et improvisent ou ils parfois changent les paroles. D'où la différence entre les sous-titres qui présentent une traduction figée puisqu'ils sont déjà inscrits sur le DVD, et les surtitres qui doivent être adaptés. Pourtant l'harmonie impeccable n'est presque possible à atteindre. En fait, il y a plusieurs situations qui arrivent lors d'une séance et produisent les disharmonies. Les responsables des surtitres (l'auteur et celui qui les projette) doivent collaborer avec l'équipe de création et assister aux répétitions pour éliminer ces disharmonies.

La fonction des surtitres est premièrement la transmission du sens, deuxièmement ils font partie de la scénographie et ont une fonction esthétique. Même si la créativité est laissée au metteur en scène, le surtitreur a un rôle créateur à l'égard du côté graphique de surtitrage. Nous en allons parler plus tard en nommant le choix de polices, les couleurs et la taille.

5.2 Les responsables de surtitres

Nous voudrions indiquer la différence entre le surtitreur-traducteur et le surtitreur-technicien. Il arrive que la personne en charge de la traduction ne soit pas la même personne chargée de leur projection. Quelle que soit la personne employée en tant que «projectionniste», les deux doivent être présentes lors des répétitions et collaborer avec le metteur en scène. Ce dernier est très important lors de la création d'un spectacle, puisqu'il donne les pistes d'après lesquels le traducteur va diriger son choix de traduction.

Les deux surtitreurs doivent perpétuellement consulter la représentation et le décor. Ainsi sauront-ils quel chanteur aura la voix la plus significative dans les ensembles. Le traducteur pourrait correctement traduire les paroles et décider s'il utilisera le tutoiement ou vouvoiement et il va considérer le choix du genre, masculin ou féminin.

D'après l'interview mené par Miroslav Pošta (auteur du livre *Titulkujeme profesionálně*) avec Zuzana Josková, une traductrice de pièces du théâtre et d'opéras, nous avons appris que sa tâche est d'autant plus délicate qu'elle traduit les représentations en direct. Elle se spécialise dans les projections de *The Metropolitan Opera : Live in HD*.

Précisons qu'elle n'obtient le texte source qu'une semaine avant la représentation, sans compter qu'elle ne peut pas travailler avec des repères visuels du fait qu'il s'agit d'une séance en direct. Elle ne connaît pas le décor et les personnages, en conséquence, certaines disharmonies peuvent surgir. Entre autres, lors des passages problématiques tels que les ensembles ou trios, elle ne peut pas savoir quelles paroles seront traduites (quel personnage

est dans ce cas le plus important). Selon les indications, elle doit adapter le genre grammatical, le nombre et opter pour le tutoiement ou vouvoiement. Les fautes telles que le glissement entre les pronoms et adverbes ne sont pas rares. Elle nomme une situation drôle dans laquelle la scénographie d'un opéra a été modernisée, mais comme elle ne le savait pas, elle a utilisé le mot « charriot » au lieu de « voitures » dans sa traduction. (Pošta 2012, 138)¹⁹

Le surtitreur responsable de la projection devrait bien connaître le rythme, pour faire coïncider les paroles chantées sur la scène et la traduction projetée. Nous avons dit que le spectacle est vivant et donc les composantes elles aussi sont de nature modifiable. Les pauses, les silences ou la rapidité de paroles d'un personnage ne sont pas des éléments constants. Pourtant l'harmonie impeccable n'est presque possible à atteindre.

Pour conclure : *« Il semble préférable que la même personne effectue le travail de la traduction, la saisie des surtitres jusqu'à leur projection, puisqu'une bonne connaissance du texte source et de la traduction facilite un bon défilement des surtitres lors de la représentation. »* (Serban – Lavour 2011, 164)

5.3 Les surtitres et les sous-titres

Au début de ce chapitre, nous avons constaté que les surtitres suivent la plupart de paramètres imposés aux sous-titres. Ils se ressemblent dans la majorité des aspects. Leur fonction est de transmettre le sens. Les deux également luttent contre deux contraintes.

Une contrainte temporelle qui correspond au temps nécessaire pour la lecture par le spectateur, car « tout simplement, on ne lit pas aussi vite qu'on parle ». (Serban, Lavour 2011, 159) Ensuite une contrainte d'espace qui est lié au nombre des caractères que ne peut pas excéder le surtitre.

Pour résumer, il est nécessaire que le surtitre reste affiché assez longtemps et soit assez court pour que le spectateur ait le temps de le lire, tout en profitant du spectacle. Dans le cas de théâtre ces exigences deviennent plus impératives puisque les éléments (décor, personnages, etc.) y méritent l'attention. (Traduction et médias audiovisuels, Serban, Lavour 2011, 159)

¹⁹ POŠTA, Miroslav. *Titulkujeme profesionálně*. Praha: Apostrof, 2012.

5.4 Les paramètres de sous-titrage d'après Karamitroglou

Après avoir consulté l'œuvre **A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe**²⁰ dont l'auteur est *Fotios Karamitroglou*, nous voudrions présenter certains paramètres qui sont en commun pour les sous-titres ainsi que pour les surtitres.

1) Les paramètres spatiaux :

La position de la traduction :

Contrairement au sous-titre, qui occupe la partie inférieure de l'écran, le surtitre est placé au-dessus de la scène. La position est parfois discutable, car le but est de maximiser le confort du spectateur et son appréciation, de sorte qu'il ne doit pas faire grand effort en lisant la traduction. Son œil ne devrait pas parcourir les distances longues, ce qui est, malheureusement, le cas dans les théâtres.

Le nombre de lignes :

Deux lignes, au maximum, devraient être affichées.

Le nombre de caractères par ligne:

Chaque ligne devrait présenter 35 caractères (40 au maximum) pour assurer la lisibilité et le temps nécessaire pour la lecture et compréhension.

Typographie:

Le choix des polices, ses couleurs et la taille devraient rester neutres (**Helvetica** ou **Arial**), sans risquer qu'ils attirent trop d'attention. À l'opéra Bastille, la couleur rouge est utilisée pour les surtitres en français et l'orange pour la traduction anglaise. Le responsable de surtitres, monsieur Richard Neel, nous a expliqué que la couleur blanche est trop chère, et donc le prix joue un rôle clé. Karamitroglou également propose d'utiliser la couleur blanche sur une toile de fond noire ou grise. Dans le théâtre, il devient l'impératif que la toile de fond ne coïncide pas avec les lumières.

Le surtitreur est invité à consulter avec les techniciens le placement de l'écran sur lequel les surtitres seront projetés. D'habitude il est placé au-dessus de la scène, mais parfois aussi sur un élément de décor. Dans ce cas il faut faire attention pour que les surtitres ne soient pas cachés. Lors d'une séance à MDO, *La Traviata*, les lumières brillantes de la scénographie ont

²⁰ KARAMITROGLO, Fotios. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. *Translation Journal* [online]. April 1998, Volume 2, No. 2, [cit. 2014-02-13]. Dostupný z: <<http://translationjournal.net/journal//04stndrd.htm>>.

altéré la clarté d'affichage des surtitres et ainsi les surtitres n'étaient pas lisibles au long du spectacle.

2) Paramètre temporel

La durée de l'affichage:

Le surtitre consistant de deux lignes devrait rester affiché au moins 6 secondes. En 6 secondes le cerveau humain est capable de non seulement lire le texte (un surtitre correspond aux 14-16 mots) mais aussi de commencer à déchiffrer l'information. Le lecteur consacre plus de temps à la lecture de surtitre consistant d'une ligne, contrairement à celui de deux lignes. En lisant deux lignes, nous accélérons le procès de la lecture.

Ces données sont applicables surtout pour les sous-titres car en cas de surtitrage, tout dépend à la personne qui projette le texte. Elle doit bien sûr, prendre en compte les capacités de lecture des spectateurs. Néanmoins, le rythme de la musique et le chant dirigent le fait quand un nouveau surtitre sera affiché. (un nouveau surtitre remplace le précédent).

Le point d'entrée du surtitre:

Le surtitre ne devrait pas être affiché simultanément avec le début de l'énoncé (le chant) mais à peu près $\frac{1}{4}$ sec plus tard pour faciliter l'adaptation à une nouvelle information au cerveau.

Le point de sortie du surtitre:

Pour ne pas confondre le lecteur et ne le laisser pas réfléchir sur la traduction, le surtitre ne devrait rester affiché plus longtemps que la situation exige.

3) La ponctuation et d'autres conventions:

Karamitrogló s'imagine un standard unifié pour toute l'Europe. Pourtant, en République tchèque, l'usage de la ponctuation est donné dans *Pravidla českého pravopisu* (ujc.cz pour la version en ligne).

Miroslav Pošta dans son oeuvre *Titulkujeme profesionálně* invite les traducteurs à utiliser la ponctuation avec attention. Puisqu'à travers l'Europe tous les signes ne marquent pas la même chose.

... (Ctrl + point) le spectateur tchèque l'aperçoit comme un contenu inachevé ou le silence, tandis que dans les autres pays, France incluse, cette marque de ponctuation signifie une continuation.

Lettres *italiques* sont utilisés pour les références, par exemple des titres de livres ou chansons mentionnés dans le surtitre.

() les parenthèses sont utilisées surtout pour les monologues internes, dans l’opéra ils sont utilisés fréquemment, car les chanteurs y expriment leurs pensées internes ou leurs émotions.

Dans l’opéra *L’elisir d’amore* de Gaetano Donizetti, plusieurs fois les pensées internes apparaissent dans le surtitrage:

Nemorino: (A mio dispettoio tremo.) (Celý se vztekem třesu.)

En ce qui concerne les **caractères gras** et le soulignement, ni l’un ni l’autre n’est pas autorisé dans les surtitres.

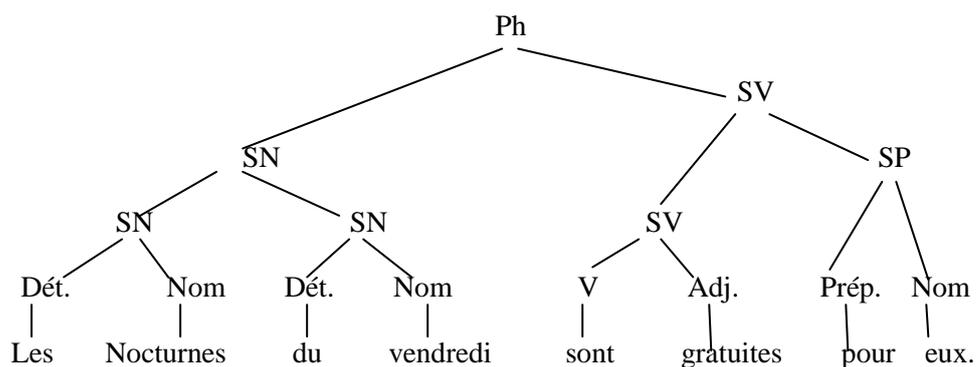
4) La segmentation

La segmentation de surtitres joue un rôle primordial, selon Miroslav Pošta, dans la mesure où elle influence la compréhension du texte traduit. Pošta spécifie que les phrases courtes doivent être divisés dans deux surtitres et une phrase plus longue dans plusieurs surtitres.

(Pošta 2012, 54).

Selon Díaz Cintas, le critère le plus important est la logique et la syntaxe (la division syntactique de la phrase) et non l’excellence géométrique.²¹

La phrase suivante *Les Nocturnes du vendredi sont gratuites pour eux.* consiste de 49 caractères. Nous devrions penser à un arbre syntaxique qui se compose de syntagme nominal et syntagme verbal.



Ainsi le sous-titre sera divisé en deux lignes de manière suivante :

Les Nocturnes du vendredi
sont gratuites pour eux

²¹ DÍAZ CINTAS, Jorge (ed.). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 2009.

5.5 L'art de raccourcissement

Une partie indispensable de la création de surtitres est l'art de raccourcissement. Les contraintes spatio-temporelles donnent un nombre de caractères limité: c'est ce qui explique la condensation d'information ainsi que les ellipses (les mots supprimés). Il faut omettre tout le superflu et les détails de second ordre.

Exemple de l'ellipse: *Y a-t-il des questions?* = *Jsou nějaké dotazy?* → *Dotazy?*

Exemple de la condensation: *l'étudiant de la médecine* = *student medicíny* → *medik*

Dans l'opéra *La Fanciulla del West*, joué à l'opéra Bastille, le surtitre français «*Nous sommes tous pareils*» était tout simplement traduit en anglais comme «*Birds of feather*». Dans ce cas le traducteur n'a pas seulement abrégé la phrase originale, mais il l'a fait d'une façon idiomatique.

Tout en restant dans le cadre du raccourcissement, nous allons aborder le phénomène de l'omission de mots universellement connus. Certains traducteurs invitent à ne pas traduire les phrases généralement connues, telles que *Bonjour! Merci. Oui. ou Non.* Dans le surtitrage nous voyons souvent les traductions qui répètent les mots connus pour la majorité des spectateurs :

Pippo? Pippo? Ah ah ahà! / Pippo? Pippo? Cha cha cha!

Sì, sì, Ninetta. / Ano,ano, Ninetto.

*Ah ahà! / ha ha ha!*²²

Don José: Eh bien! Tu m'entendras! Tak mne vyslechni!

Carmen: Je ne veux rien entendre! Non, non, non! Nic nechci slyšet! Ne, ne, ne!

«*Dans tous les opéras, des morceaux de texte sont souvent repris, on a tendance alors à ne pas surtitrer ces répétitions, donnant en quelque sorte une pause au public.*» (Gambier 1996, 121)²³

²² La *Gazza ladra*, surtitres traduites de l'italien en tchèque par Kvido Sandroni.

²³ GAMBIER, Yves. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1996.

5.6 Le procédé de la création des surtitres

Il y a plusieurs phases, dans le procédé de la création des surtitres. Tout d'abord le traducteur fait une traduction « grossière » du texte pour que les chanteurs et répétiteurs connaissent l'intrigue. La phase suivante est la traduction du texte du livret, qui est destiné à être vendu au public. Il contient tout le texte de l'opéra à la fois dans la langue originale et en traduction. La traduction est faite alors en prose, sans souci de sa « chantabilité ».

La dernière phase consiste de la traduction pour les surtitres, qui a ses spécificités. La traduction devrait s'adapter à la représentation et faire allusion au décor utilisé lors de cette représentation particulière. Dans le passage suivant, nous allons découvrir comment les surtitres sont créés.

5.7 La réalisation technique

Les surtitres sont saisis dans un logiciel de présentation et puis, à l'aide d'un vidéo-projecteur, projetés sur une toile, ordinairement située au-dessus de la scène. Récemment, certaines salles disposent de petits moniteurs placés derrière chaque siège de l'auditorium (New York Metropolitan Opera Theater). L'opéra Bastille, l'opéra Garnier et MDO restent fidèles à la projection sur la toile placée au-dessus de la scène.

Vu qu'il s'agit d'un spectacle en direct et vivant, la grande responsabilité reste sur la personne qui projette les surtitres. Elle doit s'orienter dans la partition et connaître le rythme ainsi que la langue chantée. Elle doit toujours trouver les repères selon lesquelles elle va s'orienter pour faire coïncider les paroles chantées avec la traduction. À l'opéra Bastille, la personne responsable de la projection est un pianiste qui s'oriente bien selon le rythme, il donc trouve les repères dans la musique de l'orchestre. De plus, les surtitres dans la partition sont numérotés et ainsi fait-il attention aux numéros au lieu de lire les phrases dans la partition. À MDO, la personne qui projette les surtitres doit écouter attentivement le texte chanté et chercher les repères dans la musique et le rythme en même temps. Les situations le plus exigeantes sont celles de chœurs ou ensembles, où la voix du protagoniste est souvent couverte par d'autres voix. D'ailleurs, les protagonistes dans les ensembles changent. Il faut, en tout cas, faire attention et être vigile tout au long du spectacle.

Pour conclure

Dans les chapitres précédents, nous avons discuté en théorie comment la traduction est faite et auxquelles contraintes elle se doit soumettre. Nous avons découvert que les contraintes spatio-temporelles dirigent la forme, et même si les traducteurs tâchent à ne pas appauvrir le sens du texte original, ces deux contraintes restent impératives pour faciliter la compréhension au public. Nous avons également appris que le surtitrage est une pratique qui se trouve au croisement entre la traduction, la technique et création théâtrale. Ainsi les compétences du surtitreur doivent aller au-delà des compétences linguistiques. Nous n'allons pas négliger le côté linguistique, qui sera le thème principal des chapitres à venir.

6 Carmen de Georges Bizet

Ce chapitre se donne pour but d'illustrer en pratique les phénomènes de la traduction discutés dans les passages précédents. D'abord nous allons montrer les spécificités de langage d'opéra, l'emploi du langage stylisé et répétitif ou l'expressivité dans les surtitres. Ensuite nous allons employer certains procédés de la traduction, tels que l'explicitation, l'adaptation ou la normalisation, pour montrer comment le contenu peut être transformé pour le public tchèque. L'opéra Carmen nous servira de support pour nous entraîner dans les techniques de surtitrage

Carmen est tout d'abord l'œuvre de Prosper Mérimée selon lequel le duo de librettistes Meilhac – Halévy a conçu un livret éternel. *Bizet prend une part active à la rédaction du livret. La progression dramatique, croissante au fil des actes, est rompue, à chaque début d'acte par une scène gaie.* (Dulac 2005, 180)

La première représentation, en mars, 1875, suscite les plus vives critiques : le livret, jugé trop réaliste et immoral, est condamné, également la musique déconcerte. Carmen est pourtant devenue l'opéra le plus populaire et aimé du grand public. (ibid, 181)

Nous allons examiner la traduction du livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy faite par MDO.²⁴ D'où nous tirons les exemples et à laquelle nous ajouterons les commentaires.

²⁴ *Carmen, Libretto*. Boca Raton: The Well-Tempered Press, Masters Music Publications, Inc.

6.1 Les répétitions dans le surtitrage

Tout d'abord, il faut préciser que le texte entier tel qu'il apparaîtra pendant la représentation ne peut pas être surtitré. Ainsi, les passages d'ensemble (c'est-à-dire quand plusieurs répliques à paroles différentes sont chantées en même temps) doivent souvent rester sans surtitres. Sauf, seulement, quand un thème domine les autres. Dans tous les opéras, des morceaux de texte sont souvent repris, on a tendance à ne pas surtitrer ces répétitions, donnant en quelque sorte une pause au public.

Dans la scène où les trois bohémiennes mêlent les cartes, Carmen découvre son destin redoutable:

Carmen:

Fortune! Amour! Toujours la mort! Encore! Encore! Encore!

Štěstí! Láska! A mně jen smrt! Ještě! Ještě! Ještě!

Nous trouvons la répétition du mot *encore* dans la traduction surabondant. Pour ne pas sous-estimer le public, nous préférons lui donner la pause de la lecture. De plus, la traduction tchèque n'est pas correcte. L'équivalent plus précis serait *Zase!* ce qui signifie, que c'est encore la mort qui attend Carmen. Le mot *Ještě* désigne une notion d'addition désiré, ce qui n'est pas convenable à cette situation.

Par contre, nous aimons la réduction de mots dans le moment où Don José reproche à Carmen le fait de se moquer de lui.

Don José:

C'est mal à toi, Carmen, de te moquer de moi! To křivda je, co říkáš, proč se mi posmíváš?

*Je souffre de partir, car **jamais, jamais femme; jamais femme avant toi,***

Nevidíš, jak trpím? Žádná žena před tebou,

***Non, non, jamais, jamais femme avant toi,** aussi profondément n'avait troublé mon âme!*

Ještě tak nezasáhla mou duši!

La phrase chantée est longue et tellement mélodique de sorte qu'elle exige des répétitions pour conserver le rythme et la mélodie. Don José y déclare ses sentiments, l'émotionalité est souligné par les répétitions qui, pourtant, n'apparaissent pas dans la traduction.

Après l'incident, pendant lequel Carmen a frappé une autre cigarière, les bohémiennes chantent:

Au secours! Au secours! N'entendez-vous pas?

Na pomoc! Na pomoc!²⁵ Neslyšíte?

Nous sommes d'accord avec ceux qui trouvent les répétitions surabondantes, puisque le but est de transmettre le sens déployé de tous éléments superflus.

6.2 Le langage poétique²⁶

Dans la traduction, nous pouvons trouver de nombreuses expressions poétiques. Parfois, ils tombent dans le pathétisme et provoquent le ridicule dans la situation particulière.

Don José: Grand merci, messieurs les soldats. Páni vojáci, mějte můj vřelý dík.

Les mots *grand merci* ont peut-être donné l'impression au traducteur, qu'il doit les exprimer d'une façon excessif. Ainsi la phrase *mějte můj vřelý dík* est traduite d'une façon exagérée.

Morales donne la description de Micaëla:

*Jupe bleue et natte tombante. Sukně modré a **pletence** dlouhé.*

La suppression du sujet, et du verbe dans la traduction tchèque, ainsi que le choix du mot *pletence* renvoient à un langage poétique, voire archaïque.

Dans l'une de scènes les plus poétiques, les jeunes hommes et les ouvriers chantent:

La cloche a sonné; nous des ouvriers, nous venons ici guetter le retour. Et nous suivrons, vous les cigarières...

*Zazněl zvonu hlas. Jdeme čekat na návrat krásných žen, vy tmavovlasé **doutníkářky**...*

Le mot *doutníkářky* correspond au sens de mot *cigarières* (Larrousse: Personne travaillant à la confection des cigares). Pourtant la phrase *Zazněl zvonu hlas* nous semble trop poétique.

Le dernier exemple du langage poétique sera illustré par la phrase chantée par Carmen:

Quand je vous aimerai? Kdy mé srdce vzplá?

²⁵ L'équivalent tchèque de *Au secours!* serait plutôt *Pomoc!* que *Na pomoc!* Le traducteur s'est peut-être laissé influencer par la préposition française.

²⁶ Poétique selon Larrousse signifie: « un mot ou un style qu'on emploie pour donner à son énoncé un caractère orné, fleuri (par exemple l'emploi de pâtre [pour berger], de destrier [pour cheval]).»

6.3 L'expressivité

L'expressivité ou l'émotivité sont les synonymes, nous les employons pour les expressions qui impliquent l'attitude ou l'état d'âme d'un locuteur. Certains mots expressifs sont présents dans la traduction tchèque.

L'officier Zuniga parle à Carmen:

*La peste! Décidément vous avez la main leste. **Sakra**, určitě máte mrštnou ruku!*

Dans le dialogue avec le toréador Escamillo, Don José lui explique, comment s'appelle son amoureuse:

*Carmen, oui, mon cher! Carmen, můj **brachu!***

Carmen fâchée contre Don José, exige qu'il parte:

Va t'en, va t'en, tu feras bien, notre métier ne te vaut rien.

***Táhni** odtud! Naše řemeslo není nic pro Tebe!*

6.4 Les techniques de la traduction

Nous avons mentionné des phénomènes caractéristiques pour le langage d'opéra. Maintenant, nous allons nous occuper des techniques de la traduction, communs pour tous types de traduction en général. Ainsi pouvons-nous démontrer, comment ces procédés sont appliqués pour la traduction d'opéra.

6.4.1 Le raccourcissement

L'une des techniques de la traduction, indispensable pour la création de surtitres, est le raccourcissement. Il y a deux façons à l'atteindre, soit par la condensation (on exprime d'une façon abrégée l'information du texte source), soit par l'ellipse (on supprime certaines informations). (Pošta 2012, 68)

Dans le duo, où Micaëla parle à Don José, les deux procédés ont été utilisés.

J'apporte de sa part, fidèle messagère, cette lettre; et puis un peu d'argent pour ajouter à votre traitement.

Přináším vám tento dopis a něco peněz k přilepšení.

Dans l'autre exemple, Micaëla chante une aria d'une façon répétitive, de plus certains mots s'y riment. La traduction supprime les répétitions et omit les rimes.

Tu vas, m'a-t-elle dit, t'en aller à la ville: La route n'est pas longue, une fois à Séville, tu chercheras mon fils, mon José, mon enfant! Tu chercheras mon fils, mon José, mon enfant!

Dojdi za mým synem do Sevilly, cesta není daleká. Najdi tam mé jediné dítě, Josého.

6.4.2 La normalisation

Étroitement liée au raccourcissement est la normalisation. Miroslav Pošta la définit comme procédé par lequel le traducteur (consciemment ou pas) enlève les choses insolites, corrige une syntaxe incorrecte et tâche à rendre le texte plus logique. (Pošta 2012, 64) Dans notre exemple, la traduction ne suit pas mot à mot la phrase originale qui rime, mais au contraire elle la réduit tout en gardant le sens original.

Les enfants (sopranos):

Les épaules en arrière et la poitrine en dehors, les bras de cette manière, tombant tout le long du corps.

Vypnout hrud' a ramena dozadu, výrazně, jak malí vojáci.

6.4.3 L'adaptation

Si nous parlons de la stratégie de l'adaptation, nous parlons de la substitution d'une situation, décrite dans l'œuvre originale, par une autre situation adéquate, pour le rendre compréhensible au public destinataire. Nous choisissons ce procédé au cas où il n'y a pas l'équivalent d'un mot ou d'un jeu de mots dans la langue destinataire. (Knittlová 2010, 19)²⁷

Dans l'exemple suivant, Carmen crie à Don José :

Tiens! Prends ton shako, ton sabre, ta giberne !

Vezmi si čepici, šavli a patrontašku !

Toutes les trois expressions font la partie de l'uniforme de soldat. Shako signifie « un couvre-chef militaire, en forme de cône tronqué avec une visière »²⁸, sabre est une arme blanche et la définition de la giberne selon Larrousse est: « Autrefois, boîte à cartouches des soldats. » Pour

²⁷ KNITTLOVÁ, Dagmar a kol. *Překlad a překládání*. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Olomouc, 2010.

²⁸ ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: LeRobert, 2009. (Shako)

cette traduction, la stratégie de l'adaptation, en particulier de la domestication²⁹ a été utilisée. Le traducteur a rapproché le texte au public tchèque, dans le premier cas il a généralisé le sens (shako = čepice), dans le deuxième cas il a adapté le mot *giberne* dans le contexte tchèque (patrontaška).

Un autre exemple serait la traduction de *sistre* (selon Petit Robert, il s'agit d'un « instrument de musique constitué d'un cadre sur lequel sont enfilées des coques de fruits, des coquilles ou des rondelles métalliques qui s'entrechoquent. ») comme *cimbál*.

Chanson des tziganes:

*Les tringles des **sistres** tintaient, avec un éclat métallique...*

*Když udeří se na **cimbál**...*

Cet instrument ancien provenant de l'Égypte doit être secoué pour produire le son, il est de la famille des percussions.³⁰ Il a fallu opter pour un instrument à percussion qui est attaché à un groupe de personnes. Cimbál est un « *instrument à cordes frappées ... On l'appelle aussi le piano tsigane.* »³¹ Nous trouvons que cette adaptation est réussie de sorte qu'elle rapproche les sens au spectateur tchèque et garde les aspects socioculturels de cet instrument.

Enfin, nous voudrions illustrer une façon de traduction où le sens exprimé en français a été traduit en tchèque, mais il a fallu trouver les équivalents corrects. Dans le premier cas, l'expression *drôles de gens* a été traduite comme *blázniví lidé*. Dans l'autre cas, la traduction de *à la douzaine* a été faite par procédé d'explicitation (dont nous allons parler un peu plus tard) par la phrase subordonnée *že je nespočítám*, et le traducteur a trouvé un équivalent qui corresponde à la signification tchèque.

*Drôles de gens que ces gens là! **Blázniví lidé**, ti lidé tam!*

*Drôles de gens que ces gens là! **Podivní lidé!***

*J'ai des galants à la **douzaine**, mais ils ne sont pas à mon gré.*

*Mám hochů, **že je nespočítám**, ale žádný se mi nehodí.*

²⁹ Domestication est l'un de processus de l'adaptation par lequel l'auteur tâche de rapprocher le sens du texte source au lecteur destinataire et sa culture.

³⁰ ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: LeRobert, 2009. (Sistre)

³¹ ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: LeRobert, 2009. (Cymbalum)

Pas trop mauvaises, les nouvelles; et nous pouvons encore faire quelques beaux coups...

Zprávy nejsou špatné, můžeme mít zdar z výpravy...

Carmen, en tant que l'opéra qui se déroule en Espagne contient beaucoup d'expressions de la culture espagnole. Certains parmi eux sont des mots universellement connus et n'ont pas besoin d'être expliqués, tels que *toréador*, *picador*, *manzanilla* ou *sombrero*.

Par contre, il y en a beaucoup d'autres qui n'ont pas été traduits; par exemple *corrégidor* dans le récitatif de Frasquita:

Il dit que le corrégidor veut que l'on ferme l'auberge.

Že corrégidor nařizuje, aby se zavřela hospoda.

Ce mot désigne un fonctionnaire royal espagnol. Cette expression est inconnue pour la majorité du public, de plus le contexte ne facilite pas à deviner son sens. Pourtant, ce mot espagnol ne dérange pas le public, qui est capable à comprendre la situation. Il y en a beaucoup d'autres, comme *Chulos*, *Banderilleros*, *Espada* etc. Les expressions ont été intentionnellement utilisées par les librettistes pour souligner l'atmosphère de l'Andalousie. Conséquemment, la traduction garde les expressions originales, difficile à traduire, voire impossible à adapter dans le contexte tchèque.

6.4.4 Le calque

Nous avons remarqué quelques exemples de calques. Le calque est un procédé de la traduction, dans ce cas on traduit littéralement un mot d'une langue à une autre.

La danse au chant se mariait... Tanec se snoubí se zpěvem...

Il est permis d'attendre, il est doux d'espérer. Je dovoleno čekat, je příjemné doufat.

La traduction *je dovoleno čekat* nous pourtant semble être trop mot à mot, un locuteur natif tchèque ne prononcera pas la phrase de cette façon.

6.4.5 L'explicitation

Dans le cas où la traduction devient plus catégorique, spécifique et tout simplement explicite, on parle de l'explicitation (en tchèque *explicitace*).

Le contrebandier El Dancaïro chante la phrase *La guerre, c'est la guerre!* dont la traduction tchèque est *Boj je boj, válka je válka!*. Une précision et explicitation est attribuée à la traduction tchèque.

6.4.6 Récitatif vs. Aria

Nous avons indiqué que l'aria se distingue du récitatif de façon qu'elle est plus mélodique, répétitive et les émotions y sont manifestées. Le récitatif sert pour réciter l'action et il est d'habitude exprimé dans le langage neutre (pas poétique ou émotionnellement expressif). La traduction du dialogue entre Carmen et Don José qui est en récitatif est traduite de façon neutre. Au contraire, la traduction de l'aria chantée par Frasquita est beaucoup plus poétique.

Carmen:

Que regardes-tu donc? Kam se to díváš?

Don José:

Je me dis que là-bas, il existe une bonne et brave vieille femme, qui me croit honnête homme.

Říkám si, že někde tam žije dobrá žena, která mne dosud pokládá za poctivého člověka.

Frasquita:

De l'amour à n'en plus finir; tous les jours, nouvelles folies!

V nekončící lásce stále nové bláznění!

L'une des arias le plus émouvantes est celle de Micaëla:

Mais je ne veux pas avoir peur! Non, non, je ne veux pas avoir peur! Je parlerai haut devant elle!

Ale já nesmím mít strach, ne, nesmím mít strach. Budu mluvit povýšeně před ní.

Le traducteur s'est laissé influencer par l'ordre des mots français, ainsi la traduction nous semble un peu pathétique et la syntaxe n'est pas correcte. Ce qui confirme l'opinion que les arias sont traduites de façon plus poétique. En plus, la traduction *Budu mluvit povýšeně před ní*. Ne corresponde au contenu de la phrase *Je parlerai haut devant elle!*. *Parler haut* signifie simplement *mluvit nahlas*, Micaëla veut s'encourager et parler haut et sans peur devant Carmen. La traduction de *mluvit povýšeně* serait *parler d'une manière hautaine*.

6.5 Les noms dans l'opéra

La langue tchèque a la tendance de ne pas traduire les noms dans l'opéra. Contrairement à l'italien qui réécrit les noms dans les opéras et les adapte. Ainsi le nom Marcel devient Marcello etc. (Levý 1983, 115) Nous traduisons les noms seulement dans le cas où ils ont une valeur sémantique. D'après Jiří Levý, il se peut que les traducteurs comprennent bien le nom

d'un personnage et ils le traduisent correctement. Correctement, mais d'une sorte que les mots perdent le caractère du nom personnel. Par exemple Monsieur Dimanche est mieux traduit comme Pan Nedělka que Pan Neděle. (Levý 1983, 151)

Pour la traduction de Carmen, le théâtre MDO a décidé de garder les noms originaux. L'intrigue de l'opéra se déroule en Espagne, notamment dans la ville de Sevilla, dans la taverne de Lillas Pastia ou dans les montagnes avoisinantes. Il serait inopportun de chercher les équivalents en tchèque. En plus, nous trouvons que chaque nom représente le caractère d'un personnage. Les amies bohémiennes de Carmen s'appellent Mercedes et Frasquita. Leurs noms contiennent les consonnes « r » et « s » et contrastent avec le nom de la douce Micaëla, qui consiste plutôt de voyelles et qui presque glisse. Ce personnage, qui n'existe pas dans l'œuvre originale de Prosper Mérimée, Micaëla, est destiné à faire contraste avec la sulfureuse Carmen.

Les noms des hommes courageux dans cet opéra (Don José, Zuniga, le toréador Escamillo ou El Dancaïro) contiennent des consonnes. Finalement Carmen, dont le nom vient du latin Carmen et signifie la « chanson », nous relie avec l'amour, la couleur rouge ou le mot « charme ». C'est ce que Mérimée et Bizet ont voulu transmettre par son nom. Il faut interpréter Carmen comme vive, indépendante et audacieuse. Son charme est généralement irrésistible, et elle le sait. Elle n'admet point d'être dominée par l'homme et la liberté est pour elle primordiale. Nous ne trouvons aucun nom tchèque qui pourrait correspondre à ce nom plein de significations.

6.6 Les paramètres de surtitrage dans Carmen

En ce qui concerne les paramètres de surtitrage, les surtitres de MDO suivent la majorité des standards imposés par Karamitroglou. Toujours deux lignes au maximum sont projetées et aucune ligne n'excède pas le nombre de 35 caractères. En fait, les lignes sont beaucoup plus courtes, 35 caractères en moyenne, occupent un surtitre (soit une ou deux lignes). Après avoir compté le nombre de caractères par surtitre, dans les surtitres tchèques de l'opéra Carmen, nous avons découvert qu'un surtitre consiste de 35 caractères au maximum. Pour comparer, dans les sous-titres, 35 caractères apparaissent dans une ligne, et donc 70 dans un sous-titre (ce qui est rare, mais possible). MDO opte pour les polices de type Arial, en couleur blanche, projetés sur la toile noire. Le temps d'affichage correspond au tempo de musique. Même si nous tâchons de faire les pauses entre chaque surtitre, parfois le tempo ne nous le permet pas.

Les paramètres temporeux imposés aux sous-titres ne peuvent pas appliqués pour les surtitres.

7 Le surtitrage mis à jour

Le défi crucial pour le public contemporain est celui d'une langue datée. Il faut donc envisager de nouvelles traductions, mieux adaptées aux spectateurs d'aujourd'hui. Ce qui était ravissant et naturel pour les générations précédentes peut sembler artificiel et boursoufflé à nos jours³². Le traducteur devrait aider le spectateur à deviner le caractère du personnage, en utilisant les mots réels et crédibles afin que le public comprenne le sens de chaque réplique. De plus, les traductions d'hier ont souvent eu la faiblesse d'être pseudo-poétiques et pathétiques. Nous utiliserons la traduction de Walkyrie par Josef Vymětal (1916) pour illustrer le problème du langage vieilli :

SIEGMUND

(von ihrem Rufe gefesselt, wendet sich wieder; langsam und düster)

(upoután jejím zvoláním opět se obrátí; zvolna a pochmurně)

Mißwende folgt mir, wohin ich fliehe;	Zlý los jde za mnou, kam prchna zajdu;
Mißwende naht mir, wo ich mich neige. -	zlý los se vetře, kam se mu vyhnu.-
Dir, Frau, doch bleibe sie fern!	jím, ženo, šetřit tě ždám!
Fort wend' ich Fuß und Blick.	Obracím krok i zor.

Après avoir lu les commentaires à l'égard de l'opéra Walkyrie (joué en mai 2011) sur le blog d'opéra (<http://www.metopera.cz/blog/index.php?id=246>), nous avons découvert que la plupart des fervents d'opéra ont critiqué les surtitres démodés. Les adjectifs comme «archaïque, vieilli, ridicule et incompréhensible» ont prédominé dans la discussion menée par ceux qui ont assisté à cet opéra de Wagner. Les spectateurs ont exprimé leur mécontentement

³² HOLEČKOVÁ, Jelena. *Eugen Oněgin. Lyrické scény o 7 obrazech podle veršového románu A.S.Puškina*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

à l'égard de la traduction, qui a détourné leur attention et de plus, qui a dégradé leur expérience culturelle.

Il faut donc envisager les traductions qui sont modernes et adapter le texte pour que le spectateur d'aujourd'hui soit à l'aise avec la traduction.

Pour conclure, une partie importante repose sur le traducteur et sa capacité de traduire ou retraduire les surtitres à nouveau. *La traduction est traitée de manière pragmatique et également d'une façon artistique, il faut donc intégrer le traducteur dans le procédé de création du spectacle.* (Gambier 1996, 134) Le traducteur doit être attentif, fréquenter les répétitions afin de connaître la pièce jouée et traduire ainsi les répliques.

8 En guise de conclusion

Le surtitrage est un phénomène controversé, il a ses sympathisants ainsi que ses opposants. D'abord, les uns proclament que le spectateur doit déjà se concentrer sur le chant, l'action et la musique, ajouter la lecture serait trop compliqué. Ensuite, le surtitrage aussi encourage la paresse du public, de sorte qu'il n'étudie pas à l'avance l'opéra qu'il veut voir.

En contrepartie, avec le surtitrage, le spectateur est libre à regarder ou non le texte au-dessus de la scène. De plus, le théâtre peut alterner les opéras moins connus avec les ouvrages classiques.

Nous trouvons qu'avec le progrès technique et le rajeunissement du public, le surtitrage sera de plus en plus demandé. Comme le confort du spectateur est primordial, nous envisageons que de nouvelles techniques seront développées et répandues, par exemple les petits écrans, plus proches du spectateur avec un choix parmi plusieurs langues.

La traduction des surtitres est un grand défi pour les traducteurs. Elle exige non seulement le transfert de contenu informatif, mais aussi esthétique. Le traducteur doit se soumettre aux contraintes liées avec la musique, telles que la mélodie et du tempo. Ces deux pourtant ne devraient pas avoir l'impact sur la traduction. Le surtitrage aide les spectateurs à suivre plus facilement le déroulement de la représentation. Sa langue doit être en accord avec le style de l'opéra et aller en pair avec la dramaturgie proposée du spectacle. Pour cette raison le traducteur collabore avec l'équipe, consistant, entre autres, du metteur en scène, corrépétiteurs et surtout les chanteurs qui font « naître » la traduction. Elle doit être facile à suivre et à comprendre, pour ne pas détourner l'attention du spectacle en cours.

Dans notre mémoire, nous avons d'abord brièvement parcouru l'histoire de l'opéra en faisant connaissance avec le contexte littéraire, politique et géographique. Dans la plupart des cas, l'opéra part d'abord d'un texte, pour cela les compositeurs étaient soucieux de la qualité du livret. Ils ont collaboré étroitement avec ses librettistes et certains ont écrit le livret eux-mêmes.

Dans le chapitre suivant, nous avons analysé le livret, en tant que source d'inspiration et la base pour l'opéra. Nous avons expliqué pourquoi le livret est répétitif, et quelle est la différence entre les deux expressions majeures d'opéra, le récitatif et l'aria. Le fait que le texte d'opéra est versifié nous a incités de trouver ses points communs avec la poésie, qui sont notamment le langage poétique et le rythme. Ces derniers sont conséquemment appliqués

lors de la traduction, le traducteur doit par exemple garder l'ordre de mots dans les surtitres, qui va en pair avec la musique et produit ainsi l'effet dramatique. Les aspects dramatiques ont rapproché le texte d'opéra à une pièce de théâtre, les deux luttent avec les contraintes liées avec la prononciation, et la dimension gestuelle y joue un grand rôle.

La partie suivante a été consacrée au surtitrage. Nous avons comparé les surtitres avec les sous-titres et expliqué leur réalisation technique. Les deux traductions audiovisuelles suivent des paramètres et se soumettent aux contraintes spatio-temporelles. Pour les deux, le raccourcissement est un procédé de la traduction le plus important. Chaque spectateur a la possibilité de choisir s'il veut regarder les surtitres ou profiter du spectacle sans la lecture. Le choix libre est un avantage, au contraire, le désavantage est la demande de concentration sur la lecture, le chant et le déroulement du spectacle sur la scène.

Ensuite, nous avons analysé la traduction de Carmen, selon le livret de Meilhac et Halévy. Nous avons utilisé les exemples pour illustrer le langage spécifique de l'opéra. Le langage est estimé très poétique et les traducteurs également tâchent d'utiliser les expressions poétiques, voire pathétiques. L'impératif pour la création des surtitres reste la transmission de l'information allant en pair avec le style d'opéra (opéra-comique, opéra-bouffe, grand opéra) et l'art de raccourcissement. Enfin nous avons nommé des techniques de la traduction qui ont été utilisés dans la traduction de Carmen, certains d'eux étaient faits avec du succès, certains pas.

Pour comparer la traduction de Carmen avec une autre, assez démodée, nous avons cité des exemples de la traduction de Walkyrie faite par Josef Vymětal, en 1916. Ainsi avons-nous souligné l'importance de l'actualisation de la traduction pour faciliter la compréhension au spectateur d'aujourd'hui.

Le but de notre mémoire était d'examiner la création des surtitres, et d'apprendre dans quelle mesure les surtitres aident le spectateur à suivre l'intrigue d'opéra ou le distraient. Nous avons découvert qu'une représentation dans la langue originale avec les surtitres est plus authentique et efficace, à supposer que les surtitres soient traduits correctement et soient actualisés. Les résultats de notre enquête menée à MDO ont révélé que la majorité des spectateurs lit des surtitres au cours du spectacle et préfère le langage neutre des surtitres. Même si les surtitres se révèlent populaires, la plupart de visiteurs d'opéra irait voir un spectacle sans le surtitrage. Ce fait confirme que l'opéra est une oeuvre d'art complexe dont la musique est primordiale.

Le devoir principal de surtitrage est de faciliter aux spectateurs la compréhension de l'intrigue. D'après nos recherches, nous pouvons affirmer que les surtitres doivent être en accord avec la dramaturgie d'opéra. Ils ne devraient pas contenir ni les répétitions, ni le langage poétique, mais un langage neutre et une syntaxe intelligible.

9 Résumé

Peu d'oeuvres sont consacrées à la traduction des surtitres d'opéra (par rapport aux sous-titres), c'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'examiner ce type de traduction audiovisuelle. Travaillant comme le responsable de la projection des surtitres au théâtre MDO, nous avons eu la possibilité d'étudier cette problématique de près, les réactions du public nous également ont incités à l'étude de la problématique de la traduction des surtitres.

Dans la première chapitre, nous avons étudié l'histoire d'opéra de point de vue littéraire et linguistique. Nous avons constaté que, dans la plupart des cas, l'opéra part d'abord d'un texte (un roman ou une légende), ensuite le compositeur ajoute la partie musicale. Le texte, qui est ensuite transformé sous la forme du livret, est une inspiration pour le compositeur.

Le livret fut le thème du second chapitre. La responsabilité de librettiste est de concevoir le livret, il travaille étroitement avec le compositeur afin de créer une oeuvre musicale aboutie. Même si le texte est une base pour l'opéra, les paroles se plient ensuite à la musique, qui magnifie leur sens. Pour cette raison, les propos dans l'opéra sont souvent répétitifs et l'ordre de mots y est différent pour faciliter la reproduction des paroles sur scène aux chanteurs, sans qu'ils aient des difficultés de la prononciation. Nous avons indiqué la différence entre le récitatif et l'aria, le premier sert à réciter l'action, le langage y est plus neutre. Au contraire, les émotions sont manifestées dans l'aria, elle est plus mélodique et répétitive. Conséquemment, les arias dans l'opéra Carmen (MDO) sont traduites de façon plus poétique que les récitatifs, dans lesquels le langage neutre est utilisé.

La partie suivante a été consacrée au surtitrage. Nous avons comparé les surtitres avec les sous-titres et expliqué leur réalisation technique. Nous avons indiqué que les deux doivent se soumettre aux contraintes spatio-temporelles, ainsi le raccourcissement est l'un de procédés de traduction le plus important pour leur création.

Dans la partie pratique de notre mémoire, nous avons analysé les surtitres dans l'opéra Carmen, joué au théâtre MDO. En utilisant les exemples, nous avons illustré les procédés de traduction et mentionné les erreurs à éviter.

L'impératif pour la création des surtitres, selon nos recherches, demeure la transmission de l'information allant en pair avec le style et la dramaturgie de l'opéra. Il est préférable que le langage des surtitres soit neutre et les surtitres soient actualisés pour le spectateur d'aujourd'hui. Ils ne devraient pas contenir ni les répétitions, ni le langage poétique, mais un langage neutre et une syntaxe intelligible

10 Summary

The number of academic papers dealing with opera supertitles is significantly smaller, compared to those which deal with subtitles. That is why we decided to examine supertitles more closely and we were namely interested in the problematics of the translation of opera supertitles. We had a hands-on experience projecting supertitles in the theatre MDO.

The first chapter describes the history of opera, from the point of view of the linguistics as well as the literary history. Opera combines two components, the text and the music. In most cases, opera originates from a text (a novel or a legend for example), the composer afterwards adds the musical part. The text, which serves as an inspiration for a composer, is then transformed to a libretti.

The libretti was the major topic of our second chapter. The author of libretti is responsible for its creation and collaborates closely with the composer in order to create a successfully completed opera. Eventhough the text is the fundamental component of opera, the lyrics later become subordinate to the music, which amplifies their meanings. The opera arias and recitatives are consequently often repetitive and their word order is adapted to facilitate the pronunciation of the lyrics to the singers. We indicated the differences between recitative and aria, the first of which serves to recite the action and its language is more neutral. Unlike in arias, where the language is more poetic. The aria is more melodic and repetitive and gives protagonists the opportunity to express their emotions. Consequently, the language used in aria translations of opera Carmen (performed in MDO) is more poetic than the one of recitatives, which is rather neutral.

The following part covers the topic of supertitles in general. We compared supertitles with subtitles and explained the way they are produced technically. We stated that both translations have to respect spatio-temporal constraints. Reduction is therefore one of the most important translation technique.

In the practical part of our bachelor thesis, we analysed the supertitles of opera Carmen, performed in the theatre MDO. We illustrated certain translation techniques, by use of examples, and we pointed out some errors that should be avoided.

Translators have to bear in mind that the function of supertitles is simply to inform the audience. Moreover, they should be in accordance with style and dramaturgy of the opera. Supertitles should be translated by means of neutral language and should be brought up to date, to ensure the comprehensibility of today reader. The supertitles should contain neither repetitions, nor the poetic language, but a neutral language and intelligible syntax.

11 ANOTACE

Příjmení a jméno autora: Válková Tereza

Název katedry a fakulty: Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého

Název bakalářské práce:

Překládání operních titulků, Carmen Georgese Bizeta

Traduction des surtitres, Carmen de Georges Bizet

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Zuzana Hildenbrand, Ph.D.

Počet stránek: 50

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 20

Klíčová slova: opera, titulky, překlad, Carmen

Charakteristika bakalářské práce:

Práce se zabývá překladem operních titulků, zejména pak překladem titulků v operě Carmen, hrané v Moravském divadle Olomouc. Cílem práce bylo poukázat na to, že informativní složka titulků by měla převládat nad tou estetickou. Titulky by neměly být psány stylem poetickým, ani obsahovat archaismy či rýmy. Práce seznamuje čtenáře s pojmem operní titulky, s jejich technickou realizací a s procesy používanými k překládání titulků. Práce se zabývá specifickým jazykem opery a porovnává ho s překlady např. dramatu nebo poezie. Praktická část se věnuje ilustrování uvedených teoretických příkladů na překladu titulků opery Carmen.

Our thesis deals with the translating of opera supertitles, namely those of opera Carmen, performed at theatre Moravské divadlo Olomouc. The main purpose of the thesis was to prove that the informative function of supertitles should be prevail over the aesthetical one. Supertitles should be translated by means of neutral language and should be brought up to date, to ensure the comprehensibility of today reader. We introduce the term "opera supertitles", explain their technical realization and present some techniques used in translating

of supertitles. In the practical part, we illustrated certain translation techniques, by use of examples from opera Carmen, and we pointed out some errors that should be avoided.

12 Bibliographie

BASSNETT, Susan. *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*. www.erudit.org. [online] 1991 [2014-03-15]. Dostupné z: <<http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf>>.

COELSCH-FOISNER, Sabine. *Così fan tutte – They All Do It: English Translations of Lorenzo da Ponte's Libretto*. In: COELSCH-FOISNER, Sabine a Holger KLEIN. *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

DÍAZ CINTAS, Jorge (ed.). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 2009.

DULAC Philippe. *Inventaire de l'Opéra*. Paris : Encyclopedia Universalis France S.A., 2005.

FERNANDES, Alinne Balduino. *Between words and silences: Translating for the stage and the enlargement of paradigms*. Scientia Traductionis, n.7 [online] 2010 [cit. 2014-03-20]. Dostupné z: <<https://journal.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/13997/13470>>.

GAMBIER, Yves. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1996.

HOLEČKOVÁ, Jelena. *Eugen Oněgin. Lyrické scény o 7 obrazech podle veršového románu A.S.Puškina*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera. Průvodce operní tvorbou*. Brno: NS Svoboda, 1999.

CHE, Suh Joseph. *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts*. inTRaInea Vol. 13. [online] 2011 [cit. 2014-03-18] Dostupné z: <http://www.intralinea.org/archive/article/The_Performability_and_Speakability_Dimensions_of_Translated_DDram_Texts>.

KNITTLOVÁ, Dagmar a kol. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010.

LAVAUUR, Jean-Marc, SERBAN, Adriana. *La traduction audiovisuelle*. Bruxelles: Groupe de Boeck s.a., 2008.

LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Praha: Panorama, 1983.

LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Praha: Nakladatelství Miroslav Pošta, Apostrof, 2012.

MALÉŘOVÁ, Magdaléna. *Leoš Janáček – dílo, vlivy charakteristika díla*. [online] 26.12.2009 [cit. 2014-03-21]. Dostupné z: <<http://hudebka.primaweb.cz/view.php?cisloclanku=2009120007>>.

POŠTA, Miroslav. *Titulkujeme profesionálně*. Praha: Apostrof, 2012.

ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: LeRobert, 2009

VILA, Marie-Christine. *Guide de l'opéra, les oeuvres majeurs du répertoire*. Paris: Larousse 2012.

WARACK, John, WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. Praha: IRIS Knižní klub, 1998.

Carmen Libretto. Boca Raton: The Well-Tempered Press, Masters Music Publications, Inc.

L'opéra en Angleterre de 1660 à 1990. fomalhaut.over-blog.org. [online] 2010 [2014-03-10]. Dostupné z: <<http://fomalhaut.over-blog.org/article-l-opera-en-angleterre-de-1660-a-1990-58557739.html>>.

13 Příloha

Dotazník pro návštěvníky opery (zakroužkujte prosím vždy jen jednu odpověď)

1) Titulky vám

- a) pomáhají porozumět ději opery
- b) spíše ruší zážitek z opery

2) Titulky

- a) čtete během přestavení
- b) nečtete, protože vás odvádějí od opery
- c) nečtete, protože si raději nastudujete libreto před představením

3) Jazyk titulků by měl být

- a) spíše neutrální
- b) spíše poetický (rýmovaný)

4) Šli byste na operu bez titulků

- a) ano
- b) ne

Váš věk je: a) do 30 b) 30 – 60 c) nad 60 let

Děkují vám za vyplnění dotazníku, jeho výsledky budou shrnuty v mé bakalářské práci, která se zabývá překladem titulků v operách.

Tereza Válková

MORAVSKÉ DIVADLO OLOMOUČ
PŘÍSPĚVKOVÁ ORGANIZACE
tř. Svobody 33, 779 00 Olomouc
IČ: 00160 544, DIČ: CZ00100544
DPH 20%