

**Entre fidélité et adaptation :
la traduction en chinois de la chanson « Penser l'impossible » dans *Mozart, l'opéra rock***

Miao Li
University of Calgary, Canada

La traduction se trouve souvent devant un dilemme : la fidélité au texte source ou l'adaptation à l'expression de la langue cible. S'agissant de la traduction des chansons et surtout des genres pop ou folk, Susam-Saraeva observe dans son introduction à *Translation and Music* qu'il est souvent impossible et peu souhaitable de déterminer où se termine la traduction et où commence l'adaptation (189). Franzon va plus loin en disant que les chansons constituent un défi important à la tendance à assimiler la traduction à la proximité sémantique ("Choices in Song" 377). La question devient plus complexe lorsqu'on traduit en chinois des paroles de chansons. Le chinois en tant que langue monosyllabique pose des difficultés lorsqu'on traduit, par exemple, certaines figures de style tout en respectant la versification du texte source. En effet, il faut que le texte cible maintienne sa cohérence avec le rythme mélodique, tout en restant fluide et chantable. He Cheng, traductrice professionnelle chinoise des comédies musicales, a révélé dans un entretien son approche de la traduction et de l'adaptation : « il s'agit de donner une traduction dans le contexte chinois qui se caractérise par la fluidité de la formulation originale, la cohérence musicale et textuelle, la clarté de l'expression et l'ingéniosité de la technique. »

Étant donné l'entrée relativement tardive des comédies musicales en Chine, la traduction des chansons musicales en chinois reste un domaine encore peu étudié. Notre objectif dans cet article consiste ainsi à examiner de près les options dont disposent les traducteurs chinois de chansons, entre fidélité et adaptation. Dans un premier temps nous donnerons un aperçu des théories sur la traduction de chanson afin de déterminer les facteurs et critères à considérer quand on traduit les paroles dans une chanson, un opéra ou une comédie musicale. Ensuite, l'analyse de la traduction chinoise de la chanson « Penser l'impossible » dans la comédie musicale *Mozart, l'Opéra rock* visera à démontrer, d'une part, comment la traduction recourt à diverses stratégies pour parvenir à des adéquations prosodique, poétique et sémantico-réflexive au texte source, et d'autre part comment divers facteurs contextuels-fonctionnels de la langue chinoise justifient les adaptations dans la traduction.

Aperçu théorique sur la traduction de chanson

Sigmund Spaeth, dans son article « Translating to music » publié en 1915, suggère qu'un traducteur musical idéal devrait être un linguiste, un poète et un musicien (298). Sur le plan de la musique, les paroles doivent correspondre à la note (émotionnellement) et à la direction des notes (ascendante/descendante) qui

exprime également l'émotion, et les mots-clés des paroles doivent se situer sur une note accentuée de la mélodie. Idéalement, le traducteur peut reproduire le son important de la voyelle du texte source dans le texte cible. Sur le plan poétique, le texte cible imite si possible les schémas originaux des rimes et du mètre. Au niveau du texte, le traducteur doit s'imprégner de l'esprit et de la signification générale des paroles, puis les réécrire.

Peter Low et Franzon, de leur côté, s'accordent sur le fait qu'un traducteur doit se soucier de la réception des chansons traduites, et ils ont tous les deux considéré la théorie du *skopos* : la fonction d'une traduction dépend des connaissances, des attentes, des valeurs et des normes des lecteurs cibles, qui sont à nouveau influencés par la culture et la situation dans laquelle ils se trouvent. Quant à Apter, il note qu'un traducteur de chansons se bat constamment avec les limites physiques de l'appareil vocal, les rigueurs métriques d'une prosodie préétablie et la nécessité de faire correspondre le sens verbal à la couleur musicale (27). Irizar va dans le même sens en disant que le terme *traduction* s'utilise dans un sens très large pour inclure non seulement les cas de transformation minimale, mais aussi ceux de reparaolisation, de musicalisation et de parolisation, puisque le chanteur-traducteur doit faire face aux contraintes imposées par la musique (102-03).

Low souligne ainsi l'objectif très spécifique d'une traduction chantable : à savoir la production d'un texte qu'un chanteur peut chanter devant un public. C'est ainsi qu'il introduit le « principe du pentathlon » (Pentathlon Principle) en identifiant cinq critères auxquels le traducteur doit prêter attention : chantabilité, sens, naturel, rythme et rime. Ce principe suppose que toute modification [des paroles] ne peut constituer de véritable amélioration que si elle augmente la somme totale des cinq critères ("The Pentathlon Approach" 191-199).

Franzon développe cette approche en suggérant que dans la traduction de la comédie musicale, il faudrait prendre en compte la mise en scène, le texte narratif et la forme rhétorique de la musique ("Three Dimensions" 335) et qu'il faudrait considérer trois dimensions de chantabilité (*layers of singability*) pour que la traduction soit chantable: la prosodie, le format poético-rhétorique et les valeurs musico-sémantiques. La première catégorie renvoie au fait qu'une phrase traduite est censée sonner naturellement lorsqu'elle est chantée en musique (nombre de syllabes, pieds métriques, etc.). La deuxième vise les procédés rhétoriques et stylistiques tels que les rimes, répétitions, parallélisme. La troisième désigne les valeurs musico-sémantiques, le contenu du texte coopérant avec l'impression produite par la musique ("Three Dimensions" 335, 343). Pourtant, en réalité, il est difficile d'établir une distinction nette entre les trois perspectives (prosodique, poétique et sémantique), puisque celles-ci fonctionnent conjointement dans des paroles bien conçues. De plus, il est presque impossible d'atteindre une adéquation parfaite dans les trois perspectives. Un choix stratégique, selon Franzon, consisterait à essayer de conserver autant que possible le sens original, ce qui peut nuire à l'adaptation musicale, ou d'en conserver aussi peu que nécessaire, pour permettre une plus grande cohérence musicale ("Musical Comedy" 287).

Sur la base de cet aperçu, notre analyse de la traduction en chinois de « Penser l'impossible », chanson au couplet et au refrain relativement simples mais aux multiples facettes contextuelles, illustrera les choix qui peuvent être faits par rapport aux trois perspectives précédemment discutées en prenant en compte le skopos dans le contexte chinois.

Réception du spectacle *Mozart, l'opéra rock* en Chine

De sa première représentation en 2009 jusqu'en 2011, le spectacle musical français *Mozart, l'opéra rock* a compté 345 représentations en France. Son succès national a permis de promouvoir le spectacle à l'échelle mondiale par la suite. Au début de l'année 2018, *Mozart, l'opéra rock* a fait ses débuts à Shanghai pour 24 représentations consécutives. Le spectacle dépeint les expériences de Mozart depuis l'âge de 17 ans jusqu'à sa mort à l'âge de 35 ans, en retraçant les opportunités, les tentations, les jalousies et les difficultés auxquelles le protagoniste a dû faire face une fois son statut d'enfant prodige perdu et sa carrière lancée. De sa ville natale de Salzbourg à Mannheim, puis à Paris et enfin à Vienne, Mozart a toujours affirmé ses propres idéaux en matière de musique. Il a attaqué le pouvoir et les préjugés avec son talent musical, révélant l'avenir de la liberté et de la musique. Le travail des lumières, les costumes, l'intrigue (qui trouve un écho auprès du jeune public) et l'intégration des œuvres classiques du musicien au spectacle ont attiré le public chinois. Une dizaine d'internautes passionnés se sont associés afin de traduire en collaboration le spectacle en chinois. De leur propre initiative, ce groupe a effectué la traduction du script et des sous-titres lors du spectacle. Cinq ans après ses représentations en Chine, l'engouement des spectateurs chinois demeure toujours fort pour ce spectacle musical. En juillet 2023, une version Blu-ray de la représentation de 2010 a été téléversée sur *Bilibili*, un des sites de partage de vidéo les plus populaires en Chine. Sans aucune publicité, la vidéo a été visionnée plus de 50 000 fois en un mois.

Bien que la version chinoise de *Mozart, l'opéra rock* soit en cours de production, la traduction non-officielle des chansons par des internautes mérite d'être examinée. Cette étude préliminaire ne constitue qu'une pièce de l'immense puzzle des études sur les traductions de comédies musicales. En raison des contraintes d'espace, nous nous concentrerons principalement sur « Penser l'impossible », la première chanson dans l'Acte I du spectacle qui fournit le contexte historique de la vie de Mozart. L'histoire commence quand la vie de Mozart bascule. Son protecteur, le prince-archevêque, meurt et l'austère Colloredo s'empare du pouvoir. Le père de Mozart présente une demande de congé au nom de son fils afin que celui-ci coure le monde et donne des concerts. Colloredo, insulté par le fait que Mozart ne veut pas lui rendre service, refuse sa demande, annonce la fermeture définitive du Théâtre national de Salzbourg et se moque de ses rêves chimériques de composition d'opéras en allemand. Il les menace même de les démettre de leurs fonctions. Le père déclare dans cette chanson sa déception et critique l'injustice et l'abus du pouvoir royal, accompagné par la voix de la sœur

de Mozart (dont les paroles sont entre guillemets dans l'Appendice). Le dernier refrain est chanté par Mozart et marque son entrée en scène.

Traduction et adaptation de la chanson « Penser l'impossible »

Adéquation prosodique

Selon Franzon, l'adéquation prosodique avec la mélodie fait appel au rythme, à l'accent et à l'intonation - tous trois caractéristiques universelles des paroles qui apparaissent dans le chant sous une forme stylisée et contrôlée. L'adéquation phonétique, problème particulièrement pertinent pour la traduction d'opéra, consiste à s'assurer que les voyelles et les consonnes sont suffisamment faciles à vocaliser. Dans les genres musicaux plus proches de la parole, cette préoccupation relève de l'ajustement prosodique, entendu comme la recherche d'une similitude articulatoire entre le texte et la mélodie ("Choices in Song Translation" 390).

La prosodie musicale exige d'abord que le rythme et le nombre de syllabes du texte cible soient identiques à ceux du texte source ("The Pentathlon Approach" 196). Si nécessaire, le traducteur pourrait ajouter une syllabe à un mélisme (groupe de notes chantées sur une syllabe de texte), ou soustraire une syllabe à une note répétée. Si l'on compare le texte cible et le texte source dans la chanson « Penser l'impossible », on constate dans la traduction chinoise que le nombre de syllabes dans chaque vers correspond à celui du texte cible, à l'exception de deux vers :

Penser l'impossible avant tout (8 syllabes)

忘掉那陈规 打破束缚 (9 syllabes)

Oser l'utopie jusqu'au bout (8 syllabes)

放肆去构筑理想 国度 (9 syllabes)

Ici, l'ajout d'une syllabe dans chaque vers nous semble complètement raisonnable. D'abord, dans le vers « penser l'impossible avant tout », on accorde une note à « ble » qui ne compte pas comme une syllabe. Ainsi, les 9 notes sont parfaitement attribuées aux 9 syllabes du texte cible. Dans le vers « oser l'utopie jusqu'au bout » du texte source, même si les 8 syllabes correspondent aux 8 notes attribuées à ce vers, l'ajout d'une syllabe dans le texte cible est encore acceptable du fait que les deux caractères 理想 (lixiang) qui partagent la même note sont inséparables, puisqu'ils correspondent à un seul mot, « idéal », en français.

En chinois comme dans d'autres langues, on fait des pauses à des moments appropriés lors de la lecture d'une phrase non ponctuée, pour faciliter la compréhension des auditeurs. Idéalement, ces pauses dans les paroles d'une chanson correspondent au rythme de sa mélodie. Le texte cible chinois respecte aussi cette règle. Par exemple, dans le ver « seuls les fous nous ont fait avancer », on peut prendre deux pauses (après « seuls les fous » et « nous ont fait »), et dans le texte cible « 让疯狂 / 指引我 / 下一步 », c'est aussi après les 3^e et 6^e syllabes qu'on peut prendre une pause selon le sens du texte.

Peter Low précise dans sa proposition de chantabilité que les mots accentués du texte source, représentés par la hauteur d'une note ou marqués « fortissimo », doivent se situer au même endroit dans la traduction. En ce qui concerne le respect de cette règle, bien qu'il y ait généralement des contraintes dues aux différences syntaxiques entre le français et le chinois, on remarque que la traduction chinoise de « Penser l'impossible » s'est également efforcée de veiller à ce que le mot qui était accentué par la hauteur dans le texte source soit placé au même endroit dans le texte cible chinois. Par exemple, dans le refrain, « Penser l'impossible avant tout, brûler nos prisons dorées », « oser l'utopie jusqu'au bout, seuls les fous nous ont fait avancer », l'accent est mis respectivement sur les termes « avant tout », « dorées », « au bout », « les fous », « fait avancer » par la hauteur et l'intensité des notes attribuées à ceux-ci. Et dans le texte cible, « 忘掉那陈规 打破束缚 摧毁桎梏的牢笼 », « 放肆去构筑理想国度 让疯狂指引我下一步 », on retrouve aux mêmes endroits les termes « 打破束缚 », « 牢笼 », « 国度 », « 疯狂 », « 下一步 » qui marquent les mots-clés de ces phrases selon le sens du texte.

Quant au dernier élément à considérer dans l'adéquation prosodique, l'effort a été fait pour créer une similitude au niveau de l'articulation entre le texte et la mélodie, autrement dit, une note élevée est souvent accordée à une voyelle ouverte comme [a]¹ au lieu d'une voyelle mi-fermée comme [ɔ]), ou fermée comme [i], ou même un groupe de consonnes comme [bl]. Puisque dans la langue chinoise, les caractères sont monosyllabiques et se terminent chacun par une voyelle ou une voyelle nasale, il n'y a pas ce souci d'éviter une consonne sur une note élevée. Quand on examine les paroles traduites en chinois, les mots chantés sur les notes les plus aiguës, « avant tout » (束缚shufu), « jusqu'au bout » (国度guodu), « les fous » (疯狂fengkuang), « avancer » (下一步xiayibu) sont constitués par les voyelles « u » [u]), « eng » ([ǎng]) et ia ([ja]), faciles à chanter pour les chanteurs professionnels.

Adéquation poétique

Selon Franzone, l'adéquation poétique semble être plus étroitement liée à la structure harmonique d'un morceau de musique. C'est grâce à la structure harmonique de souches mélodiques assorties et juxtaposées et de progressions d'accords intensifiées ou calmes que l'on retient l'attention de l'auditoire. Les paroles peuvent refléter ces structures et propriétés à travers des figures de style, des points culminants et des contrastes, des sons euphoniques ou répétés tels que des rimes ("Choices in Song Translation" 390).

Il existe déjà une belle adéquation entre les paroles et la mélodie dans « Penser l'impossible ». La segmentation des phrases, des vers et des strophes est en adéquation avec le rythme de la chanson, et les mots-clés tombent parfaitement

¹ Nous utilisons l'alphabet phonétique international.

sur les notes aigües ou accentuées. Ainsi, quand le texte cible respecte la correspondance prosodique comme nous l'avons vu précédemment, il satisfait automatiquement aux critères concernant la segmentation et la position requise des mots-clés dans l'adéquation poétique. Prenons les deux vers du refrain comme exemple :

Tableau 1
Exemple 1

Texte source	Oser	l'utopie	jusqu'au bout.
Texte cible	放肆	去构筑	理想 国度。
Traduction littérale du texte cible	À cœur ouvert,	construisons	idéal royaume.

Tableau 2
Exemple 2

Texte source	Seuls	les fous	nous ont fait	avancer.
Texte cible	让	疯狂	指引 我	下 一步。
Traduction littérale du texte cible	Laisse	la folie	guider moi	(jusqu'à) la prochaine étape.

On voit bien qu'étant donné les différences syntaxiques entre les deux langues, le texte cible ne correspond pas mot à mot au texte source. Pourtant, si tous les mots-clés (selon le sens verbal) du texte cible tombent sur les notes accentués et aigües de la chanson (« oser », « jusqu'au bout », « les fous », « nous ont fait » et « avancer »), c'est aux mêmes endroits où l'on trouve les mots chinois qui doivent être accentués selon le sens : « 放肆 » (à cœur ouvert), « 理想国度 » (idéal royaume), « 疯狂 » (la folie), « 指引我 » (guider, moi), « 下一步 » (la prochaine étape).

Quant aux figures de style, il faut noter que ce n'est pas toujours possible de les reproduire dans la traduction en chinois, à cause des traits phonétiques de cette langue et du respect de la priorité donnée à l'adéquation prosodique et à la rime. Par exemple, dans cette chanson, l'allitération en « r » n'est pas conservée (« Encore, nos idées que l'on tord, étranglées dès l'aurore, et nos rêves que l'on crève sans un remord », etc.). Bien évidemment, le traducteur est d'abord confronté au problème de phonétique, car le son [R] français n'existe pas en chinois. Il pourrait garder le [R] chinois dans la traduction, mais cette consonne se prononce très différemment en chinois, et ne produirait pas le même effet de dureté. En effet, le [R] a plutôt une connotation de souplesse en chinois, puisqu'il se trouve dans les caractères tels que 仁 (bénévolence), 软 (doux, souple), 乳 (lait), 蕊 (étamine), etc.

Le parallélisme et le contraste du texte source n'ont également pas pu être maintenus : « penser l'impossible avant tout » et « oser l'utopie jusqu'au bout ». Toutefois, dans la mesure du possible, ces figures de style sont préservées, tel que dans la chanson « Tatoue-moi » de cette comédie musicale :

J'apprendrai ta langue et ton accent

我努力模仿你的语气

pour te comprendre

来读懂你

Je serai frivole et décadent

我挑逗把控着这距离

Pour te surprendre

给你惊喜

Dans le texte cible, nous remarquons que non seulement ces quatre vers sont rimés en [i], avec les caractères chinois « 气 » (qi), « 你 » (ni), « 离 » (li) et « 喜 » (xi), mais également que l'assonance du texte source est maintenue. Dans le texte source, les mots « apprendre », « langue », « accent », « comprendre », « décadent », « surprendre » contiennent la voyelle nasale « en ». Dans le texte cible, on retrouve la voyelle [i] dans les caractères « 力 » (li), « 气 » (qi), « 你 » (ni), « 离 » (li), « 你 » (ni) et « 喜 » (xi). Ce maintien des voyelles dans la traduction de la musique fait écho aux propos de Spaeth : “Imitate the sounds of the original text as far as possible, so that the translation may ‘sing’ like the original song²” (296).

De plus, on y remarque le maintien du parallélisme avec les compléments circonstanciels de but :

Tableau 3
Vers 1 et 2

Texte source	J'apprendrai	ta langue et ton accent	pour te comprendre.
Texte cible	我努力模仿	你的语气	来读懂你。
Traduction littérale du texte cible	Je m'efforce d'imiter	ta langue et ton accent	pour te comprendre.

² Selon Spaeth, “translators should make it a rule to reproduce as far as possible the important vowel sounds of the original text. For the convenience of the singer is generally regarded by the conscientious composer who writes with the final effect of the song in mind. A soft high note, for example, may be set to an ee sound, making a smooth head-tone an easy matter. On the other hand, if a full chest-tone is desired the average singer would much prefer an ah or an ay” (296).

Tableau 4
 Vers 3 et 4

Texte source	Je serai frivole et décadent	pour te surprendre.
Texte cible	我挑逗把控着这距离	给你惊喜。
Traduction littérale du texte cible	Je t'aguiche et contrôle la distance	pour te surprendre agréablement.

Pour revenir à la chanson « Penser l'impossible », observons ici que le texte cible est non seulement rimé, mais qu'il reprend à plusieurs reprises la même rime du texte source. Dans le texte source, les vers 1, 2, 3 et 6 de la strophe 1 sont rimés en « o » (« encore », « tord », « aurore » et « remord »). Le texte cible maintient dans les vers 2, 4 et 6 la rime « o » (dont le son est le plus proche de « o » en français) : « 破 » (po), « 没 » (mo) et « 沫 » (mo). Les vers 4 et 5 du texte source sont rimés en [ɛ] (« rêves » et « crève ») et ceux du texte cible sont aussi rimés, de leur côté, en [ãg] : « 望 » (wang) et « 亮 » (liang). Dans la strophe 2, le texte cible reproduit la même rime (en chinois, le pinyin « u » se prononce comme le [u] en français) avec « 怒 » (nu), « 顾 » (gu), « 术 » (shu) et « 路 » (lu) que celle dans les vers 1, 2, 3 et 5 du texte source (« toujours », « encourent », « tours » et « sourds »). Les strophes 3, 5, 7 et 8 du texte source, avec les mêmes paroles (sauf la strophe 8 dont les deux premiers vers diffèrent), contiennent une rime croisée (« tout », « dorées », « bout » et « avancer »). Dans le texte cible, la disposition de la rime n'est pas reproduite. On maintient par contre la rime en [u] avec « 缚 » (fu), « 筑 » (zhu), « 度 » (du) et « 步 » (bu). La strophe 4 du texte source reprend la rime « o » (« encore », « corps », « essorent » et « carnivores ») dans les vers 1, 2, 3 et 5. Le texte cible reproduit également cette rime avec « 默 » (mo), « 脱 » (tuo), « 说 » (shuo) et « 弱 » (ruo). La strophe 6 du texte source est une rime plate à l'exception du mot « poésie » (« faciles », « imbéciles » et « dociles » [i]; « fin » et « pantins » en [ɛ̃]) et le texte cible garde la rime [i] avec « 逸 » (yi), « 疑 » (yi), « 击 » (ji), « 意 » (yi), « 溢 » (yi) et « 击 » (ji)³.

Nous constatons que le texte cible de cette chanson contient des rimes parfaites. Cependant, quand les rimes parfaites ne sont pas possibles dans la traduction, Low recommande d'envisager les rimes imparfaites (« The Pentathlon Approach » 199). La traduction de la chanson « Six pieds sous terre » de cette comédie musicale recourt ainsi à cette stratégie. Dans sa première strophe, le texte source est rimé en [ɛ] (« faire », « guerres », « l'air » et « terre »). Les vers 1, 2 et 3 du texte cible sont parfaitement rimés (« 般 » (ban), « 战 » (zhan), « 散 » (san)) et le vers 4 constitue une rime imparfaite avec le caractère « 泉 » (quan). La rime

³ En chinois, de nombreux caractères sont homophones, ils partagent la même prononciation et souvent le ton, comme on remarque dans les exemples ici.

imparfait réapparaît dans la strophe 2, avec les caractères « 劣 » (lie) et « 虐 » (nue).

Adéquation sémantico-réflexive

L'adéquation sémantico-réflexive dans la traduction est facile à cerner dans son aspect le plus évident, c'est-à-dire le figuralisme. Pour l'illustrer, Franzone cite Charles Warren : « la représentation musicale dans une œuvre vocale du sens d'un mot ou d'une idée associée à un mot, par exemple un passage ascendant pour 'exalté', ou une dissonance pour 'douleur' ⁴ » ("Choices in Song Translation" 391). Le principe peut également s'appliquer à une ressemblance générale, comme l'idée que des paroles joyeuses doivent être accompagnées d'une musique joyeuse, ou à des cas où les mots reflètent ou alimentent un mouvement musical et ce qu'il semble exprimer.

Quelques exemples suffiront pour démontrer comment « Penser l'impossible » prend en compte cette adéquation. La chanson commence par une série de notes rapides et répétées, qui crée une atmosphère de tension et d'intensité. Avec un tempo d'environ 104 battements par minute (BPM), la musique correspond à une marche, genre musical dont le tempo se situe normalement entre 88 et 120 BPM. On remarque aussi dans le refrain un enrichissement des instruments qui renforcent l'intensité de la musique, les notes et surtout les aiguës qui se répètent pour marquer une accentuation. Le tempo et l'enrichissement des instruments dans le refrain peuvent évoquer les représentations récentes de la guerre et de la révolte sous l'Ancien Régime. Les paroles et surtout le refrain dans les textes source et cible font écho à ces représentations avec les expressions « penser l'impossible avant tout » (« 忘掉那陈规 »), « brûler nos prisons dorées » (« 打破束缚 »), « oser l'utopie jusqu'au bout » (« 放肆去建筑理想国度 ») et « tout désirer, rêves adorés⁵ ». Pour aller plus loin, on pourrait peut-être envisager l'assonance en [e] (« idée », « étranglées », « défaite », « courbé », « indécents », « penser », « brûler », « oser », « avancer », « essorent », « dorées », etc.) comme une stratégie faisant écho au mot "liberté" qui se retrouvait très souvent sous la plume des gens de lettres dans la période prérévolutionnaire. De la même façon, on remarque dans le texte cible une allitération en «[z]: « 价值 » (jiazhi), « 指望 » (zhiwang), « 桎梏 » (zhigu), « 构筑 » (gouzhu) et « 指引 » (zhiyin). La consonne [z] figure dans le terme chinois 自由 (ziyou) qui signifie la liberté. Avec les mots « 打破 » (dapo), « 忘掉 » (wangdiao) et « 国度 » (guodu), on aperçoit une allitération en [d] dont la consonne se trouve dans le terme chinois 平等 (pingdeng) qui signifie l'égalité. Ces deux exemples d'allitération s'accompagnent d'une

⁴ Voir Warren, Charles (1980) 'Word-painting', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 20. Dir., Stanley Sadie. London: Macmillan, 528-29. C'est nous qui traduisons.

⁵ Ce vers n'a pas été chanté dans le spectacle de 2010, édition sur laquelle la traduction chinoise se base.

assonance en [o], voyelle dans le terme chinois 博爱 (bo'ai) signifiant la fraternité, avec les mots « 打破 » (dapo), « 淹没 » (yanmo), « 泡沫 » (paomo), « 我 » (wo), « 沉默 » (chenmo), « 挣脱 » (zhengtuo) et « 许诺 » (xunuo). Mais peut-être forçons-nous l'analyse ici.

Dans les couplets (« Encore, nos idées que l'on tord », « Toujours, leurs valeurs qui encourent » et « Encore, la censure pour des corps »), on remarque que la deuxième note (note accordée à la syllabe « co » du terme « encore », et « jours » du terme « toujours ») est cinq degrés plus haut que la première note (celle accordée aux syllabes « en » et « tou » des termes « encore » et « toujours »), ce qui peut être interprété comme la lutte du père de Mozart contre le pouvoir absolu. Pourtant, le degré de la note à la fin de chaque ver tombe (« aurore », « crève », « tours » et « devenus sourds »), ce qui semble indiquer une frustration après cet effort vain. Les paroles véhiculent la même idée, avec le champ lexical de l'obstacle dans les textes source et cible, tels que « crève », « indécent », « prisons » (« 牢笼 »), « censure », « corde à nos cous », « essorent », « sortilège », « piègent » et « privilège⁶ ». Le deuxième couplet (« Encore (à genoux) ... Au nom des carnivores ») suit la même mélodie que le premier (« Encore ... sans un remord »), mais l'ajout des sons de tambour renforcent l'effet d'intensité. Dans les paroles des textes source et cible, on remarque aussi l'ajout du chant d'harmonie par la sœur de Mozart (« à genoux » (« 摇尾乞怜 »), « cordes à nos cous », « sortilèges » et « privilèges⁷ ») pour produire le même effet de renforcement.

Dans la strophe 6 qui constitue le pont de la chanson, les sons de tambour disparaissent et sont remplacés par des instruments à cordes et le piano, ce qui crée une ambiance plutôt apaisante favorisant l'évocation des souvenirs du passé, tels qu'exprimés dans les paroles. On remarque que les verbes dans cette strophe ne sont plus au mode de l'infinitif pour exprimer un ordre, mais sont conjugués au passé composé (« Ils nous ont promis des jours faciles, pauvres imbéciles. Ils nous ont permis des vies dociles. Sans douce folie, sans poésie. »). Dans sa relation avec le présent de l'énonciation, ce temps indique l'idée d'un bilan. Celui s'avère négatif, ainsi que le montre le recours à la figure de l'antithèse. Les adjectifs dans les textes source et cible, « faciles » (« 安逸 »), et « joyeux⁸ », évoquent une atmosphère sereine. qui est opposée à la désillusion des promesses non tenues qu'expriment un lexique péjoratif, à connotation négative tel que « dociles » (« 顺

⁶ La majorité des mots énumérés ici ne sont pas directement traduits en chinois. Pourtant, la version chinoise exprime le même sens d'obstacle et cela sera discuté dans la partie suivante de cet article.

⁷ Ici, la traduction chinoise emploie la stratégie de modification et les trois derniers termes français ne sont pas littéralement traduits en chinois.

⁸ La traduction chinoise introduit une modification de termes ici, dont on parlera dans la partie suivante.

从 »), « pauvres imbéciles⁹ » et le privatif « sans » (喪失) pour culminer dans le dernier vers : « l'ennui au fil des nuits sans fin fit de nous de joyeux pantins » (« 长夜漫漫 忧愁四溢 任其操控 无力回击 »). La frustration des protagonistes s'exprime par un discours radical dans le refrain suivant.

Adaptation et réécriture : ajout, suppression et modification de mots

Quand Peter Low évoque le sens comme critère de son principe de pentathlon, il propose que les synonymes et mêmes les quasi-synonymes sont acceptables, et qu'il faudrait un équilibre entre le mètre et le sens, tant que le thème et l'émotion de la chanson restent les mêmes ("The Pentathlon Approach" 194). On note dans « Penser l'impossible » que la traduction en chinois recourt à trois stratégies pour atteindre cet équilibre: l'ajout, la suppression ou la modification de mots. Ces stratégies semblent privilégier la forme (la musicalité) au sens (le message du texte source). En effet, la traduction d'une chanson a souvent tendance à être davantage musico-centrique que logo-centrique?

Par exemple, le vers de la strophe 1 « oser l'utopie jusqu'au bout » est traduit par « 放肆去构筑理想国度 ». On y aperçoit l'ajout du verbe « 构筑 », qui signifie « construire », pour satisfaire à des exigences syntaxiques en chinois. Un autre exemple se trouve au début de la strophe 4, l'addition du terme « 沉默 » (se taire, ou plutôt l'impossibilité de se manifester) semble correspondre au vers « corde à nos cours » qui viendra plus loin dans cette strophe. On observe par ailleurs des cas d'omission dans les strophes 2 (« toujours », « les gardiens de leur tour ») et 3 (« avant tout », « dorées », « jusqu'au bout » et « seuls »). À part l'expression « les gardiens de leur tour », les termes omis constituent des adjectifs ou des expressions adverbiales : il est donc bien acceptable de les omettre pour donner la priorité aux adéquations prosodique et poétique exigées dans la traduction des chansons. Un autre type d'omission dans la traduction en chinois de cette chanson concerne celle des pronoms personnels. Le texte source, en employant les pronoms personnels « nous », « on » et l'adjectif possessif « leur », renforce la relation conflictuelle entre le pouvoir absolu et ses sujets. Dans le texte cible, on remarque aisément l'absence des pronoms « nous » et « on », et l'utilisation rare des pronoms « je » et « moi ». On peut affirmer que cette omission est largement due au respect du nombre de syllabes, car les termes « nous » et « on » contiennent chacun deux caractères (syllabes) en chinois tandis que « je » et « moi » n'en contiennent qu'une. D'ailleurs, il importe de souligner que l'emploi abondant des pronoms personnels dans les textes écrits commence au début du XXe siècle en Chine, lors du Mouvement pour la nouvelle culture. L'histoire du spectacle se situe pendant la deuxième moitié du XVIIIe siècle, l'usage minimal des pronoms personnels semble mieux correspondre à l'usage de langue chinoise à cette époque.

⁹ Un autre cas de modification dans la traduction chinoise.

À l'ajout et à l'omission de mots s'adjoignent des modifications dans le texte cible. On constate de multiples modifications dans « Penser l'impossible ». À titre d'exemple, dans la strophe 1, le mot « idées » est traduit par « 美梦 » (beaux rêves), et « étranglées » par « 淹没 » (noyées). Le vers « Nos rêves que l'on crève sans un remord » se traduit comme suit : « 那期望 再闪亮 也成泡沫 被无情粉碎 », ce qui signifie « Cet espoir, aussi brillant soit-il, devient une bulle et est écrasé sans pitié » avec une métaphore bien courante pour le public chinois. Dans la strophe 3, on donne à la phrase « Penser l'impossible avant tout » une traduction nuancée : « 忘掉那陈规 打破束缚 » (« Oublier les stéréotypes, nous libérer »). Le terme « à genoux » dans la strophe 4 devient « 摇尾乞怜 », un idiome chinois qui se traduit littéralement par « remuer la queue et demander la grâce ». Les exemples de métaphore et d'idiome chinois ici confirment la stratégie d'acculturation présentée dans l'article de Franzon sur la traduction des chansons de comédie musicale : “An obvious case of acculturation is the insertion of a target culture literary allusion.... The phrase is well known as a famous paraphrase...In their target lyrics ... the translators choose a literal translation” (“Musical Comedy” 283).

Avec un vocabulaire recherché, des figures de style tels que l'assonance, l'allitération, la répétition, des tournures élaborées, une syntaxe souvent complexe par le biais de l'emploi fréquent des pronoms relatifs (« nos idées que l'on tord ... », « leurs valeurs qui encourent », « nos esprits qu'ils essorent »), le texte source s'inscrit dans le registre de langue soutenu. Le texte cible maintient ce registre en prenant en considération le public chinois. Par exemple, l'expression « courber la tête » est traduite par « 俯首屈从 », une expression idiomatique chinoise signifiant s'incliner et être soumis. La traduction est non seulement fidèle au texte source dans le sens et le respect de nombre de syllabes, mais elle maintient aussi le registre de langue des paroles. La traduction de « à genoux » en « 摇尾乞怜 » mentionnées précédemment suit la même stratégie. Dans les endroits où une traduction littérale ne fonctionne pas, on remarque une adaptation cibliste des expressions pour qu'elles soient plus acceptables aux spectateurs chinois. Par exemple, l'expression « tour d'ivoire » est traduite par « 不理睬 » (« ignorer »), « Nos esprits qu'ils essorent, ils nous piègent au nom des Carnivores » par « 梦想无处诉说, 不体谅, 还嘲笑太懦弱 » ([nos] rêves n'ont pas de place pour dire. [nos] demandes sont ignorées et on se moque de nous d'être craintifs et faibles »), ce qui renforce le conflit entre le protagoniste et la classe privilégiée. Ainsi, malgré ces modifications relativement légères, il est évident que le texte cible chinois véhicule les idées similaires illustrées dans le texte source. Nul doute qu'en effaçant certains termes « étrangers » à son auditeur cible et en les remplaçant par ceux familiers dans le contexte chinois, le texte cible satisfait à la naturalité de la langue et permet de

toucher le cœur et l'esprit de son auditeur. Nous nous permettons d'emprunter ici l'expression de Kaindl : "Translation is not the copy of a source text, but the objectification of a discourse formed out of a dialogue between the Other and the familiar" ("From Realism" 152).

En fait, comme nous l'avons mentionné plus haut, le texte source a pour thème « le combat devant les obstacles », illustré par le champ lexical de l'entrave, de l'obstacle et de l'impossibilité comprenant des termes comme « crève », « indécent », « sourds », « prisons », « censure », « corde à nos cous », « essorer », « sortilège », « piègent », « privilège », « carnivores ». Le texte évoque également l'espoir et l'action à travers des mots comme « aurore », « rêve », « penser », « avant tout », « brûler », « oser », « utopie », « jusqu'au bout », « les fous », « fait avancer », « désirer » et « rêves adorés ». Si l'on se tourne vers le texte cible, on remarque sans peine que malgré les ajouts, les omissions et les modifications, la traduction en chinois correspond bien aux thématiques et à la tonalité du texte source. On y voit le champ lexical du combat et de l'entrave dans les expressions « 打破 » (briser), « 淹没 » (noyées), « 玩弄权术 » (jouer des tours), « 别指望有退路 » (ne nous attendons pas à un retour), « 陈规 » (anciennes règles), « 束缚 » (contraintes), « 桎梏 » (chaînes), « 打击 » (fouetté), « 任其操控无力回击 » (se laisser contrôlé sans être capable de riposter). On relève également le champ lexical de l'action et celui de l'espoir : « 摧毁 » (détruire), « 放肆 » (à cœur ouvert), « 构筑 » (construire), « 指引 » (guider), « 下一步 » (prochaine étape), « 美梦 » (beaux rêves), « 曙光 » (aurore), « 期望 » (attentes), « 闪亮 » (brillant), « 理想国度 » (royaume idéal) et « 梦想 » (rêves).

Ces exemples d'ajout, d'omission et de modification illustrent bien ce que signifie la fidélité dans la traduction des paroles de chanson : "The fidelity is on a functional rather than a semantic level. The translators evidently decided the most relevant purpose ... and chose items from a simpler or more universal code to achieve the purpose" ("Musical Comedy" 282). En d'autres termes, le traducteur élève le niveau de fidélité du textuel-sémantique au contextuel-fonctionnel. Cela semble être conforme au terme « tradaptation » inventé par le dramaturge Michael Garneau, pour décrire ses traductions/adaptations de pièces de Shakespeare. Il affirme que celles-ci ne sont « ni des traductions littérales ..., ni des adaptations qui modifient largement le fond du texte source. Elles résistent à toute distinction entre les deux pratiques » (Guillermain 110-111).

Conclusion

La plupart des chanteurs de mélodie¹⁰ veulent interpréter des paroles originales en préservant les voyelles, les consonnes et les significations mêmes avec lesquelles le compositeur s’est débattu (“Purposeful Translating” 73). Dans le cas de *Mozart, l’opéra rock*, pour atteindre un public dont la majorité a une connaissance minimale ou nulle du français, la traduction en chinois semble être une nécessité. Au travers de l’étude sur la traduction de « Penser l’impossible », nous constatons que le texte cible maintient largement les voyelles et les consonnes du texte source et satisfait généralement aux adéquations prosodique, poétique et sémantico-réflexive en proposant une traduction chantable. Bien que le texte ne soit pas traduit de manière littérale, ce qui est d’ailleurs non envisagé, l’examen du champ lexical et des stratégies rhétoriques employées dans le texte cible montre que la traduction a maintenu le thème et la tonalité du texte tout en adaptant le texte au public chinois pour la prise en compte du skopos. Certes, l’étude d’une seule chanson dans cette comédie musicale est loin d’être suffisante pour révéler les enjeux dans la traduction des chansons en chinois. Ce que l’on peut proposer ici n’est certainement pas un compte rendu définitif ou exhaustif du sujet. On aimerait plutôt que cet article soit considéré comme un point de départ pour l’étude des défis et des stratégies dans la traduction des chansons en chinois.

¹⁰ Le terme “mélodie” ici réfère au genre musical, une forme distincte d’Art Song à la française, typiquement écrite pour un chanteur soliste avec un simple accompagnement au piano et un texte souvent tiré d’œuvres poétiques en langue française.

Appendice : paroles de « *Penser l'impossible* » et sa traduction en chinois

Encore	美梦
Nos idées que l'on tord	无情地被打破
Étranglées dès l'aurore	曙光也被淹没
Et nos rêves	那期望
Que l'on crève	再闪亮
Sans un remord	也成泡沫
Toujours (de défaite)	愤怒 (无所适从)
Leurs valeurs qui encourent (courbé la tête)	全都 弃之不顾 (俯首屈从)
Les gardiens de leurs tours (tours d'ivoire)	一心 玩弄权术 (不理睬)
Indécents (sans nous voir)	多可笑 (无所谓)
Ils sont devenus sourds	别指望 有退路
Penser l'impossible avant tout	忘掉那陈规 打破束缚
Brûler nos prisons dorées	摧毁桎梏的牢笼
Oser l'utopie jusqu'au bout	放肆去构筑 理想国度
Seuls les fous nous ont fait avancer	让疯狂 指引我 下一步
Encore (à genoux)	沉默 (摇尾乞怜)
La censure pour des corps (cordes à nos cous)	肉体 无法挣脱 (不容争辩)
Nos esprits qu'ils essorent (sortilèges)	梦想 无处诉说 (剪不断)
Ils nous piègent (privilèges)	不体谅 (理还乱)
Au nom des carnivores	还嘲笑太懦弱
Penser l'impossible avant tout	忘掉那陈规 打破束缚
Brûler nos prisons dorées	摧毁桎梏的牢笼
Oser l'utopie jusqu'au bout	放肆去构筑 理想国度
Seuls les fous nous ont fait avancer	让疯狂指引我 下一步
Ils nous ont promis des jours faciles	他们曾经许诺的安逸
Pauvres imbéciles	深信不疑
Ils nous ont permis des vies dociles	可顺从换来 无情打击
Sans douce folie, sans poésie	丧失激情 缺乏诗意

L'ennui au fil des nuits sans fin	长夜漫漫 忧愁四溢
Fit de nous de joyeux pantins	任其操控 无力回击
Penser l'impossible avant tout	忘掉那陈规 打破束缚
Brûler nos prisons dorées	摧毁桎梏的牢笼
Oser l'utopie jusqu'au bout	放肆去构筑 理想国度
Seuls les fous nous ont fait avancer	让疯狂指引我 下一步
Tout désirer	
Rêves adorés	
Oser l'utopie jusqu'au bout (jusqu'au bout)	放肆去构筑 理想国度
Seuls les fous nous ont fait avancer	让疯狂指引我 下一步

Bibliographie

- Apter, R. "The Impossible Takes a Little Longer. Translating Opera into English." *Translation Review*, vol. 31, 1989, pp. 27-37.
- Cheng, He. Entretien. 16 novembre 2022. "译配程何：《近乎正常》是我生命的一部分。"
https://k.sina.cn/article_2880418774_abafb3d601900xnjs.html?from=ent&subch=oent
- 風菌子喜欢听歌。 "[蓝光原盘][Hi-Res]摇滚莫扎特 Mozart L'Opéra Rock (2010)." *Bilibili*, mis en ligne le 5 juillet. 2023, www.bilibili.com/video/BV1fu411b7jB/?p=1&vd_source=bab9245bc66b6efc3d05005893269b852, consulté le 2 août 2023.
- Franzon, Johan. "Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*." *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, dir. Dinda L. Gorrée, Rodopi, 2005, pp. 263-298.
- . "Choices in Song Translation." *The Translator*, vol. 14, no. 2, 2008, pp. 373-399. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>. Consulté le 18 août 2023.
- . "Three Dimensions of Singability. An Approach to Subtitled and Sung Translations." *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, dir. Teresa Proto, Paolo Canettieri & Gianluca Valenti, Peter Lang, 2015, pp. 333-346.
- Guillemain, Antoine. « Chansons Pop : Tradapter pour que Résonne le Sens. » *Traduire*, vol. 240, 2019, mis en ligne le 20 juin 2019. <https://journals.openedition.org/traduire/1738>. Consulté le 27 juillet 2023.
- Higgins, Ian. « Traduction et Musique : Réflexions sur Quelques Facteurs Prosodiques. » *Palimpsestes* [En ligne], 10 | 1996, mis en ligne le 01 janvier 1996. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1516>. Consulté le 20 juillet 2023.
- Irizar, Aiora Jaka. « Traduction basque de chansons populaires : entre transformation minimale et reparation. » *Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 32, no. 2, 2019, pp. 81-106. <https://doi.org/10.7202/1068904ar>. Consulté le 20 juillet 2023.
- Jie, Chen. "以歌的名义解‘毒’—观‘摇滚莫扎特’有感." *歌剧*, no. 2, 2018, pp. 82-84.
- Kaindl, Klaus. "The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image." *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, dir. Dinda L. Gorrée, Rodopi, 2005, pp. 235-262.
- . "From Realism to Tearjerker and Back: The Songs of Edith Piaf in German." *Music, Text and Translation*, dir. Helen Julia Minors, Bloomsbury, 2013, pp. 151-162.
- Low, Peter. "The Pentathlon Approach to Translating Songs." *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, dir. Dinda L. Gorrée, Rodopi, 2005, pp. 185-212.

- . "Purposeful Translating: The Case of Britten's Vocal Music." *Music, Text and Translation*, dir. Helen Julia Minors, Bloomsbury, 2013, pp. 69–80.
- Spaeth, Sigmund. "Translating to music." *The Musical Quarterly*, Vol 1, no. 2, Avril 1915, pp. 291–298.
- Susam-Sarajeva, Şebnam. "Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance." *The Translator*, vol. 14, no. 2, 2008, pp. 187-200. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799255>. Consulté le 23 juillet 2023.
- Yang, Jian-Sheng. (2014). "Aesthetic Object and Subject in Song Translation." *English Language and Literature Studies*, vol. 4, no.4, 2014, pp. 25-30. <https://doi.org/10.5539/ells.v4n4p25>. Consulté le 25 juillet 2023.