

Le traducteur et l'arrangeur musical face à l'adaptation et la réception

Bérengère DENIZEAU / Gonzalo ROMERO-GARCÍA (Paris)¹

Summary

This article proposes an analogy between two activities belonging to different fields: the translation of texts and the arrangement of pieces of music. These two practices are confronted with similar problematics and face the same questions concerning the way they adapt the text to be translated or the piece of music to be arranged, and the effect produced at reception: the erasure behind the original piece, the functionality of reception, the need to be faithful to both the author and the receiver are thus common issues that we discuss in the light of translation studies theories and musical practice.

Introduction

En biologie comme en sciences sociales, le concept d'adaptation va de pair avec celui d'une intégration efficace qui permet à l'organisme ou à l'être vivant soumis à de nouvelles conditions de vie d'être accepté dans un corps, dans un milieu naturel ou au sein d'un groupe, donc dans un contexte de réception. Mais lorsque l'idée d'adaptation s'applique à l'art, le consensus est moins évident et ouvre la porte à des questions d'ordre éthique : la réception doit-elle primer sur l'œuvre originale ? L'adaptation est-elle toujours possible ?

Cet article propose de présenter une analogie entre deux activités appartenant à des disciplines distinctes : la traduction de textes et l'arrangement d'œuvres musicales. Ces deux pratiques sont confrontées à des problématiques similaires et font face au même questionnement concernant la manière dont elles adaptent le texte à traduire ou l'œuvre à arranger et l'effet produit à la réception.

L'interdisciplinarité qui caractérise cette recherche a imposé de procéder à des choix terminologiques, afin de satisfaire à la fois précision technique et compréhension par un lectorat varié. À titre d'exemple, la prolifération du terme *interprète* s'explique par la polysémie particulièrement redoutable qui le caractérise, en ce qu'il répond à une acception très précise en traductologie comme en musique : dans le premier domaine il renvoie à la traduction orale, dans le second à l'exécution d'une partition. Précisons également que

l'adaptation se réfère ici au processus qui englobe la traduction, l'arrangement et, en général, toutes les opérations qui visent à rendre un contenu source, l'original, compréhensible par un récepteur cible, le public. Dans l'analogie entre la traduction d'un texte et l'arrangement d'un morceau de musique, il est intéressant de constater que l'interprète, qu'il soit chargé d'assurer une communication verbale ou d'exécuter une œuvre musicale, est un décideur dont les choix d'adaptation sont tributaires du contexte de réception.

Rappelons également que si le professionnel qui traduit une œuvre d'une langue source à une langue cible est un *traducteur*, celui qui adapte une œuvre musicale source pour un ensemble cible, différent de l'originel, est un *arrangeur*. Le terme *ensemble* désigne ainsi les parties instrumentales pour lesquelles est écrit un morceau. Il est fréquent, notamment lorsque l'ensemble est de grande taille, que l'on ne dispose pas de suffisamment d'instrumentistes pour interpréter ladite œuvre. C'est, entre autres, pour pallier cette insuffisance qu'intervient l'*arrangement*, permettant de rendre une œuvre accessible à un ensemble autre que l'original. De même, lorsqu'un traducteur adapte une œuvre écrite d'une langue source vers une langue cible, il la rend accessible à un nouveau public. Dans cette analogie, l'œuvre source est donc le texte ou le morceau de musique, l'ensemble cible est la langue cible, l'adaptateur est le traducteur ou l'arrangeur et le récepteur est le lecteur ou l'instrumentiste.

L'adaptation

En traductologie, la question de l'adaptation « se confond avec celle du mot < traduction > » depuis l'Antiquité selon Mathieu Guidère (2016, 86) qui emprunte, pour la définir, l'acception de Cicéron et Horace : l'adaptation serait le contraire de la traduction littérale, c'est-à-dire fidèle à la lettre. Jacques Pelage (2007, 63) la distingue selon quatre niveaux d'adaptabilité : le « point 0 » correspond à une littéralité totale qui rend incompréhensible la traduction. Le « point 1 » est le transcodage d'un terme à l'autre, toutefois adapté dans la langue d'arrivée. Le « point 2 » induit une adaptation pour le récepteur. Enfin, le « point 3 » n'est plus traduction, mais une forme de création originale qui s'insère dans le contexte d'arrivée.

Très récusée au Moyen-Age, l'adaptation connaît son heure de gloire au XVII^e siècle avec les < belles infidèles >, ces traductions qui se mettent au service de la réception en s'adaptant aux goûts et mœurs d'une époque et d'une culture et en s'autorisant une certaine prise de liberté au profit de l'esthétique du style. Les deux siècles qui suivent sont caractérisés par une contre-réaction, notamment portée par les philosophes de la théorie allemande romantique qui voient en l'adaptation une pratique annexionniste et ethnocentriste refusant la prise en compte de l'Autre et la remise en question de soi. Cette théorie prône une ouverture vers la culture de départ et adjure, en ce sens, le traducteur, ou l'artiste en général, de s'abstenir d'interpréter pour adapter le contenu à un public récepteur :

La visée même de la traduction [...] heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. [...] L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien. (Berman 1984, 16)

Les études contemporaines présentent des visions plus nuancées, refusant de voir en l'adaptation une annexion systématique et la considérant au contraire, assez paradoxalement, comme cette même mise en rapport évoquée par Antoine Berman. Ainsi, pour la philosophe Barbara Cassin :

[C]haque traduction se révèle être une adaptation et une aventure. Elle élabore ses stratégies, et réfléchit sur les effets qu'elle veut produire. Elle procède à des transformations fortes. Ce sont [...] ces transformations que nous voulons comparer : prendre au sérieux la différence des langues et des cultures, la mettre en lumière et l'interroger au moyen de ce dispositif de transfert, qui redouble la question de la traduction, obligent à une réflexion critique sur la pratique et constituent un outil puissant d'interrogation comparative. (Cassin 2014, 28)

L'adaptation en musique intervient quant à elle particulièrement entre le XVII^e et le XIX^e siècle, époque où la musique occidentale – prenant le nom dans la culture populaire de « musique classique » – est fréquemment arrangée. La majorité des compositeurs de renom, comme Bach, Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Schumann, Chopin, Liszt, Verdi, Wagner ou encore Brahms appartiennent à cette période au cours de laquelle la manière d'écrire la musique (c'est-à-dire sur partition avec notation sur portée et système tonal) se prête facilement à l'arrangement. D'une part, le système tonal place l'accent sur les hauteurs plus que sur les timbres ; d'autre part, la notation sur portée rend l'équivalence entre hauteurs facile à établir. Bien que le XX^e siècle ait continué à utiliser cette notation, le système tonal n'était plus en vogue et le contenu musical a commencé à s'intéresser davantage au timbre, rendant l'arrangement plus complexe à élaborer.

Qu'il s'agisse de traduction ou d'arrangement musical, se pose la question relative à la légitimité d'un art sans visée communicative. Selon Walter Benjamin, « Nul poème n'est destiné au lecteur, nul tableau à l'amateur, nulle symphonie à l'auditeur » (Benjamin 2018, 4). La communication dans l'art apparaîtrait donc sous un jour éminemment inessentiel (Benjamin, 1971, 261). La question de savoir si « une traduction [est] faite pour les lecteurs qui ne comprennent pas l'original » (Berman 1999, 73) peut être transposée à la finalité d'arranger un morceau pour un interprète ou un ensemble musical qui diffère de l'originel.

L'adaptation littérale

En musique comme en traduction, la question de la littéralité est intrinsèque à celle de l'autorité de l'œuvre originale : au même titre que le traducteur, l'arrangeur est soumis à une obligation de fidélité au contenu source. Force est néanmoins de constater que cette fidélité est nécessairement altérée par la modification du support de diffusion du contenu : l'ensemble, dans le cas de la musique, et la langue, dans le cas de la traduction. Alors, qu'est-il possible de modifier et qu'est-ce qui doit rester inchangé ?

L'axiome d'Antoine Berman selon lequel « la traduction est traduction-de-la-lettre » (1999, 25) propose une distinction entre forme et lettre, la première répondant à la visée de fidélité inhérente à l'opération de traduction tandis que la seconde se réfère à la littéralité du contenu, auquel il convient d'être fidèle. L'expression « traduction littérale » donne systématiquement lieu à d'interminables débats, notamment auprès des traducteurs professionnels qui la comprennent comme l'action de traduire au mot-à-mot, pratique qui s'oppose fondamentalement à la *déverbalisation* et à la recherche d'équivalences prônées par la théorie interprétative de la traduction (TIT) de Marianne Lederer et Danica Seleskovitch. Antoine Berman déplore ce qu'il qualifie de « malentendu » et de « confusion entre le mot et la lettre » (Berman 1999, 13). Selon lui, la littéralité est la seule manière de traduire sans amender un texte de toutes les étrangetés de la langue de départ. Cette approche a ceci d'éthique qu'elle s'oppose à l'ethnocentrisme, c'est-à-dire au fait de tout ramener « à sa propre culture, à ses normes et valeurs », considérant « l'Étranger comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture » (Berman 1999, 29).

Là où la traduction littérale exige une fidélité à la lettre, l'arrangement musical « littéral » invoque celle aux notes. La manière de les compter est moins consensuelle que ce qu'on pourrait croire : elles peuvent être sept (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) ; mais si on tient compte des altérations, les voilà désormais douze ; ou quatre-vingt-huit pour la tessiture du piano ; certaines théories vont jusqu'à prôner un nombre infini pour d'autres instruments comme le violon qui ne considère pas, par exemple, le mi bémol comme synonyme du ré dièse. Dans cet article, nous considérons qu'il y a quatre-vingt-huit notes, correspondant aux fréquences présentes dans le système tempéré où le La de la troisième octave est à 440 Hertz. Ceci impose beaucoup de contraintes pour l'arrangeur dont la marge de manœuvre se restreint alors à déterminer quelle note assigner à quel instrument. Toutefois, lesdites contraintes ne peuvent pas toujours être respectées ; il y a notamment deux problématiques qui se présentent très fréquemment lors de l'arrangement d'un morceau composé pour un ensemble source vers un ensemble cible : le rapport de taille et le rapport de tessiture.

Le rapport de taille est une question fondamentale lorsqu'on parle d'arrangement. Deux exemples qui renvoient à des situations courantes permettront de mieux la comprendre :

- le premier exemple est celui de l'accompagnement orchestral d'un concert pour soliste, arrangé pour un piano. Ce type d'arrangements est très fréquent puisque les solistes

ne disposent que rarement d'un orchestre qui les accompagne, notamment pendant les répétitions.

- Le deuxième exemple est l'arrangement d'une symphonie pour orchestre classique pour un ensemble constitué uniquement de cordes.

Dans ces deux exemples, l'arrangeur procède à une *réduction*, l'ensemble cible contenant moins d'instruments que l'ensemble source. Il est alors tenu de se cantonner à l'original et à œuvrer pour éviter les pertes des voix, par exemple en supprimant les octaves. Le traducteur littéral est soumis à la même nécessité de fidélité, la traduction littérale n'admettant pas d'ajouts d'éléments au bénéfice de la transmission du sens puisqu'elle entend préserver les étrangetés lexicales constitutives de la richesse du texte de départ (Berman 1999, 73).

Le cas contraire, qui se vérifie lorsque l'ensemble cible est plus fourni que l'ensemble source, prend la forme d'une *orchestration*, invitant l'arrangeur à adapter pour orchestre un contenu musical conçu pour un ensemble de petite taille, par exemple en dupliquant des voix et en complétant des accords pour augmenter la texture. Une traduction à visée fonctionnelle procèdera, comme l'orchestration, à ajouter des éléments, par exemple par le biais de périphrases ou l'usage du paratexte afin de faciliter la communication au récepteur.

L'autre rapport qu'il est important de souligner est le rapport de tessiture : imaginons le cas d'une symphonie adaptée pour un orchestre à cordes qui ne dispose pas de contrebasses. Cela implique que certaines notes ne pourront pas être jouées par l'instrument le plus grave de l'orchestre à cordes, en l'occurrence le violoncelle. Pour pallier ce manque, l'arrangeur peut choisir de transcrire une ou plusieurs note(s) à l'octave au-dessus pour simuler un effet similaire. L'égalité à l'octave près est une question qui a occupé les théoriciens de la musique pendant des siècles et n'est toujours pas résolue. Certaines théories à l'image du dodécaphonisme prônent que deux notes sont égales à l'octave près mais le débat à ce sujet demeure. Ce qui est certain, c'est qu'un « arrangeur littéral » essaiera de respecter l'octave de la note source, la changeant seulement en cas de nécessité incontournable. Dans le cas de la traduction, l'inexistence d'un terme d'une langue à l'autre prend le nom d'intraduisibilité et nécessite, elle aussi, la mise en place d'aménagements mûrement réfléchis de la part du traducteur.

L'adaptation fonctionnelle

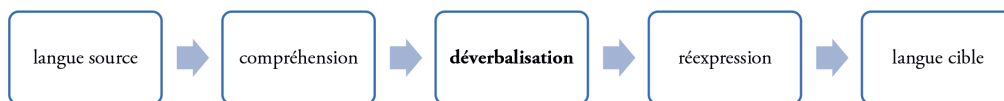
En traduction, l'adaptation fonctionnelle se réfère à un procédé de transformation d'un discours, tant du point de vue formel que linguistique pour le rendre acceptable dans un contexte de réception donné. La théorie du *Skopos* de Katharina Reiss et Hans Vermeer postule que chaque texte est muni d'un objectif qui détermine les méthodes et les stratégies selon lesquelles ledit texte doit être traduit et insiste sur la nécessité, pour le traducteur, de réfléchir au statut du texte au sein de la culture de la langue source afin de présager le statut que ce texte devra acquérir dans la langue cible ; le fonctionnalisme est en ce sens

une « approche systématique ou méthodologie dans le cadre de laquelle les décisions du traducteur sont guidées par la fonction voulue du texte cible ou des éléments de celle-ci » (Nord 2008, 165).

L'adaptation fonctionnelle va souvent de pair avec la traduction pragmatique. Contrairement au traducteur littéraire, le traducteur pragmatique ne perçoit pas de droits d'auteur, il n'est pas second auteur mais plutôt une sorte de prestataire tenu de respecter un cahier des charges précis pour que sa traduction produise, à la réception, un résultat déterminé. Selon cette approche, un même texte peut être traduit plusieurs fois, de différentes manières, selon les exigences du domaine et du commanditaire de la traduction : à titre d'exemple, un traducteur juridique traduira très différemment un même texte selon si la visée de sa traduction est prescriptive, c'est-à-dire prenant la forme d'un nouvel instrument juridique comme les traductions assermentées, ou bien purement informative.

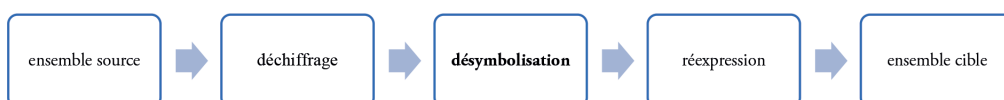
L'approche fonctionnaliste est particulièrement utilisée dans le cas de la traduction d'un contenu journalistique, le remaniement permettant l'ajustement à une culture réceptrice et donc à la politique et à l'idéologie dominantes. Le traducteur met alors en place un processus consistant à adapter l'information et l'énonciation de celle-ci pour qu'elles soient rendues acceptables.

Selon la TIT, pour qu'un texte fonctionne, il doit s'adapter à la vision du monde du contexte réceptif. Cette théorie revendique le schéma suivant, faisant écho au triangle sémiotique conçu par Ivor Armstrong Richards et Charles Kay Ogden en 1923 :



La *déverbalisation*, au cœur du processus, doit être comprise comme un processus cognitif visant à extraire le sens pour le réexprimer conformément au génie de la langue d'arrivée. Ainsi Marianne Lederer, insiste sur la nécessité d'*interpréter* lorsqu'on traduit, action qu'il faut comprendre comme s'inscrivant dans une démarche collaborative faisant du traducteur un intermédiaire entre un émetteur qui veut se faire comprendre et un récepteur qui veut comprendre. Le traducteur, en tant qu'être « interprétant » (Lederer 1994, 41), dispose alors d'un bagage cognitif et affectif l'autorisant à proposer des solutions inédites pour rendre sa traduction *fonctionnelle*.

Dans le cas de la musique, nous proposons une analogie de ce processus aboutissant sur la notion d'*arrangement fonctionnel* et pouvant être schématisé de la manière suivante :



La *désymbolisation* entend extraire le contenu musical pour le réexprimer dans l'ensemble cible. Il convient alors de comprendre comment ledit contenu est relié aux symboles musicaux et à la compréhension musicale. Rappelons que toute l'information immanente est codifiée dans les partitions sous forme de symboles. Le travail de l'arrangeur fonctionnel consisterait tout d'abord à comprendre l'effet que ces symboles produisent lors d'une interprétation. Un rappel rapide des types de symboles musicaux s'impose et permet de les classer de la manière suivante : les notes (définies par la hauteur et la durée), les indications de *tempo*, les indications et symboles techniques, les indications d'expression et les symboles et indications dynamiques. Ces éléments constituent la partition.

La désymbolisation permet de déduire le résultat sonore que chaque conjonction de symboles produit dans chaque partie instrumentale puis de reformuler ce résultat au moyen d'autres symboles plus adaptés à l'instrument cible.

Citons, à titre d'exemple, les liaisons d'expression : un piano peut lier toutes les notes consécutivement mais un violon ou une flûte sont soumis aux limites de taille de l'archet ou au souffle et ne peuvent donc pas lier des notes trop nombreuses ou trop lentes. Un autre exemple est celui du *pizzicato* : cette indication technique n'existe que pour les instruments à corde et n'a donc pas de sens pour le reste des instruments ; pour obtenir le même résultat avec ces derniers, un arrangeur pourrait choisir de mettre un point au-dessus des notes de l'instrument cible pour produire un *staccato*, effet similaire qui consiste à percuter et couper les notes. Le *tremolo* consiste, quant à lui, à jouer une même note à plusieurs reprises le plus vite possible tandis qu'au piano ce même effet est obtenu par l'alternance des notes d'un accord.

Si ces adaptations d'ordre technique sont représentatives de reformulations très proches de la technique et la manière de jouer d'un instrument, la désymbolisation peut également s'appliquer aux notes. Supposons par exemple qu'on veuille transposer un morceau de piano pour violon : le caractère polyphonique du piano ne peut pas être atteint par un violon dont le nombre de voix qu'il peut donner simultanément est très limité. Les accords peuvent alors être changés en arpèges, et les notes tenues raccourcies.

Le principe qui l'emporte dans ces cas-là serait de préserver mélodie et harmonie tout en reformulant les notes et les symboles de sorte à obtenir un résultat adapté aux possibilités et contraintes de l'ensemble cible. Les notions de mélodie, harmonie, voix ou contrepoint se révèlent alors sous le jour d'outils de désymbolisation permettant à l'arrangeur de transcender les symboles pour atteindre l'essence musicale, au même titre que le traducteur libère le concept de l'écorce linguistique et formelle qui l'enveloppe pour atteindre le sens.

La réception

Un *récepteur* est une personne qui reçoit un message d'un émetteur. Dans le cas d'une traduction, il peut être associé au lecteur, l'émetteur à l'auteur, et le message au texte. Il est possible d'étendre ce schéma à l'art de manière générale. Selon ce postulat, chacun des

éléments constitutifs du triptyque émetteur-message-récepteur est nécessaire pour que la transmission ait lieu, et donc pour que le message existe. Un texte, un tableau, un morceau de musique, etc. ne deviennent message que s'ils trouvent un public.

Si la création d'un morceau de musique est déterminée par le compositeur, sa diffusion demeure tributaire de l'ensemble qui peut l'interpréter. Deux contraintes entrent alors en jeu :

- La contrainte logistique : un morceau composé pour orchestre symphonique, pour être diffusé, nécessite un vaste déploiement logistique (presque une centaine d'instrumentistes, un chef d'orchestre, un espace conséquent, etc.) qui n'est pas toujours accessible. C'est par le biais d'arrangements que sa capacité d'être jouée augmente, parallèlement à l'accessibilité audit morceau.
- La contrainte épistémique : au même titre qu'un lecteur francophone peut comprendre suffisamment l'italien pour saisir le sens global d'un texte écrit dans la langue de Dante mais pas assez pour se l'approprier, un guitariste peut être capable de déchiffrer une partition pour violon sans être en mesure de l'interpréter.

L'arrangeur et le traducteur sont alors vecteurs de diffusion de l'œuvre et, d'une certaine manière, garants de sa survie. L'intérêt *in fine* de la traduction ou de l'arrangement est alors d'élargir le public auquel l'œuvre est accessible. Le dramaturge Antoine Houdar de La Motte (cité dans Lefevre 1992, 26) compare la traduction à la pratique théâtrale au sein de laquelle le metteur en scène et les acteurs doivent adapter l'œuvre au public pour lui permettre d'y adhérer. La lecture est caractérisée par sa duplicité : la lecture originale du texte à interpréter d'une part, et la lecture de la mise en scène d'autre part. Roger Odin, s'intéresse à la question de l'importance du récepteur pour la vie ou la survie d'une œuvre. Il prône en ce sens une collaboration mutuelle entre l'œuvre et le récepteur puisque si l'œuvre existe grâce à son public récepteur, c'est aussi elle qui le construit en lui faisant parcourir un trajet, en le faisant réagir, en somme, en le programmant au niveau affectif (Odin 2000, 51-52).

L'art comme acte de communication par l'Homme pour l'Homme

La TIT repose sur un principe essentiel : la traduction n'est pas un travail sur la langue ou les mots, mais sur le message et le sens. L'opération traduisante se compose nécessairement de deux étapes : comprendre et dire. La déverbalisation consiste à rechercher le sens pour pouvoir le réexprimer. Pour Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, il s'agit en réalité d'un processus plutôt naturel dans lequel le traducteur doit disposer, outre la connaissance de la langue et du sujet, de réflexes bien éduqués qui vont lui permettre d'adopter, à l'égard du texte, l'attitude qui aboutira au meilleur résultat par la recherche d'équivalences. La traduction est alors un acte langagier, une opération d'intelligence dont la visée première

est la communication. Une activité nécessairement faite par l'Homme et pour l'Homme (Lederer 2006, 74) :

[...] le texte ne doit pas être envisagé dans sa seule matérialité, comme un simple fait de parole, mais dans sa relation avec tous les autres éléments extralinguistiques qui contribuent à lui donner un sens, c'est-à-dire comme un fait de discours intégré à une situation concrète de communication qui seule permet de l'appréhender. En effet, les mots ne disent pas tout et ne nous livrent au mieux que les significations consignées dans les dictionnaires et, le plus souvent, c'est la prise en considération du contexte et des circonstances de l'énonciation qui permet de déterminer leur pertinence et de leur assigner une valeur spécifique. (Israël 1994, 109)

L'appréhension du sens nécessite donc des connaissances sur la situation de communication, c'est-à-dire le cadre dans lequel est émis le discours et le contexte général de la réalité culturelle évoquée dans le texte. Il serait alors impossible de traduire correctement sans une pleine connaissance contextuelle du destinataire.

De même, l'arrangement, en tant que processus dont le but est de rendre un morceau accessible pour un ensemble qui initialement n'y avait pas accès, est aussi un acte de communication où l'arrangeur se présente comme un intermédiaire qui permet aux instrumentistes de jouer un morceau qui n'était pas conçu pour eux. Il ne s'agit alors pas seulement d'assigner la partie d'un instrument à un autre mais de comprendre comment un contenu musical original peut être reproduit par un autre ensemble que celui auquel il était initialement destiné. Il doit, au même titre que le traducteur, rechercher des équivalences pour obtenir le meilleur résultat. L'instrumentiste étant son récepteur, c'est à lui qu'il doit penser lorsqu'il élabore ses équivalences ; les contraintes de son instrument, les problèmes de tessiture ou la difficulté des passages sont des éléments à prendre en compte pour que le résultat soit efficace.

Là encore, la connaissance du contexte réceptif est donc un facteur essentiel pour l'arrangeur : par exemple, connaître le niveau technique des instrumentistes pour lesquels il arrange un morceau lui permet d'ajuster ses choix. Il lui incombe notamment d'être conscient que le niveau de difficulté varie d'un instrument à l'autre : certains traits idiomatiques du piano, comme les tierces, sont inappropriés à la technique violonistique, dans le même temps que les notes répétées seront d'une exécution plus aisée pour le violoniste que pour le pianiste. Il revient alors à l'arrangeur de trouver un compromis entre fidélité à l'œuvre source et adaptation à l'ensemble cible.

Ce compromis est le même que celui que prône Umberto Eco selon lequel « on négocie la signification que la traduction doit exprimer parce qu'on négocie toujours, au quotidien, la signification que nous attribuons aux expressions que nous utilisons » (Eco 2007, 103). Il revient alors au traducteur, selon les termes de Friedrich Schleiermacher, de déterminer s'il convient de « laisser le lecteur tranquille » et d'adapter le texte à son public ou au contraire

de « laisser l'auteur tranquille » et de mener le récepteur à sa rencontre (cité dans Berman 1999, 49).

La dyade du récepteur / émetteur

Le traducteur et l'arrangeur ont un statut particulier dans l'acte de communication : ils sont à la fois récepteurs et émetteurs du message. Il leur incombe alors d'être conscients que le texte ou le morceau source n'exprime que partiellement le sens que la traduction ou l'arrangement doit faire passer : dans le cas d'un texte, certaines informations peuvent en effet avoir été volontairement laissées implicites par l'auteur qui ne jugeait pas nécessaire de les expliciter pour ses premiers lecteurs. À cela s'ajoute le problème de la multiplicité des sens possibles quand le texte est isolé de tout contexte. Les informations laissées implicites dans l'original risquent d'échapper au récepteur de la traduction. Il est donc nécessaire de les lui présenter de façon suffisamment explicite pour qu'il comprenne le message comme le lecteur du texte originel.

Les arrangements sont soumis à une problématique similaire : par exemple, ceux dont les sources sont des partitions du XVII^e siècle. À cette époque, les ornements n'étaient pas précisés sur la partition mais il était de bon ton d'en jouer lors de la performance, notamment lors des *doubles* (reprises variées, caractéristiques de l'esthétique baroque). Il arrive que l'arrangeur, mû par un souci d'historicisme, se permette de faire quelques ajouts ornementaux pour se rapprocher le plus possible de l'interprétation de l'époque. En revanche, cette liberté sera prise bien plus rarement par un instrumentiste à qui on a inculqué le postulat moderne de la fidélité à la partition.

Le traducteur doit aussi faire face au problème que pose l'éloignement géographique, temporel ou culturel, qui réduit la capacité de compréhension du récepteur de l'implicite. On retrouve ce même phénomène dans la musique, où la manière d'interpréter certains symboles musicaux n'est pas toujours homogène ; à titre d'exemple, dans la France du XVI^e siècle la noire pointée était exécutée comme une noire doublement pointée. Il revient alors à l'arrangeur de tenir compte de ces subtilités, par exemple par l'utilisation d'une substitution d'écriture.

Au même titre qu'il incombe à l'arrangeur de veiller à restituer l'intention du compositeur, tout en s'assurant que le morceau arrangé fonctionne pour le nouvel ensemble, le traducteur s'appuie sur le bagage cognitif qu'il suppose chez son récepteur pour pouvoir l'aider à appréhender le sens et à percevoir l'effet voulu par l'auteur de l'original. C'est ce qu'on appelle la fonction perlocutoire du langage.

Selon la TIT, l'objectif de la traduction est de transmettre un même sens avec des moyens linguistiques différents. Il en va de même pour l'arrangement : le but est de transmettre le même sens musical avec des instruments différents. Traducteur et arrangeur ont ainsi une fonction double : récepteurs d'un contenu original, ils sont émetteurs d'un nouveau contenu. D'abord lecteur (cf. Plassard 2007, 323s), le traducteur doit mobiliser les connaissances

nécessaires pour saisir le « vouloir dire » (cf. Seleskovitch 1968, 265s) de l'auteur afin de lui être fidèle. De la même manière l'arrangeur, d'abord musicien, est chargé de lire et interpréter la partition source afin de pouvoir cristalliser dans une nouvelle partition le contenu musical prétendu par le compositeur, qu'on pourrait appeler ici le *vouloir sonner*. C'est en ce sens que le traducteur comme l'arrangeur doit tenir compte du savoir partagé et des habitudes langagières, musicales et esthétiques de la communauté d'accueil.

La réception par la culture

Quand on parle du récepteur, il ne s'agit pas uniquement de la personne destinataire mais également de la culture réceptrice. Partant du postulat selon lequel la traduction rend accessible un texte qui, dans sa langue originale, ne l'est pas pour le récepteur, il est naturel de se demander comment la culture d'arrivée va accueillir ce texte. De même, force est de constater que les styles musicaux s'inscrivent également dans les différentes aires géographiques et que les canons et goûts musicaux varient selon les lieux, mais aussi les époques : au sein d'une même communauté culturelle partageant le même répertoire langagier, des modes de pensée parents peuvent être différents, voire diamétralement opposés : même constat en musique pour laquelle la dissonance est un exemple parlant. Si elle se définit en tant que production sonore désagréable à l'oreille, celle-ci n'a pas été façonnée par les mêmes normes au fil des siècles et une cadence dite parfaite à une époque peut sembler atrocement dissonante pour un auditeur d'une autre époque. Ainsi, comme l'écrit André Lefevre (1992, 39), si les cultures sont composées d'un ensemble de groupes ou d'individus qui veulent prendre l'ascendant sur les autres, elles ne peuvent alors être que tension et la culture réceptrice est nécessairement composée d'une multiplicité infinie de récepteurs.

Le traducteur, comme l'arrangeur, joue alors un rôle fondamental de décideur, juge de ce qui peut ou non être acceptable à la réception.

Une des solutions que propose Jean-Louis Cordonnier (1995, 182) pour introduire des *étrangéités* dans la culture réceptrice est le recours à l'intertextualité et plus précisément au paratexte. Il plébiscite le glossaire, le commentaire, la note de bas de page, l'introduction, la préface ou la postface. En musique on trouve aussi très souvent ces éléments, notamment le glossaire ; le paratexte permet alors de préciser comment certaines notations doivent être jouées, par exemple en évoquant des considérations historiques.

Conclusion

La pratique du traducteur et celle de l'arrangeur partagent des procédés et problématiques similaires qui se soldent bien souvent par la mise en place de solutions communes. L'adaptation dite *littérale* tente de s'approcher de la manière la plus fidèle possible au texte ou au morceau original ; elle peut au contraire se placer dans une posture plus *fonctionnelle*, du

côté de la réception, en œuvrant pour ne pas éloigner trop le destinataire de son point d'ancrage culturel.

Il n'aura guère échappé au lecteur attentif que la traduction de textes comme l'arrangement de morceaux consistent, d'une certaine manière, à déchiffrer un message abstrait : le sens des mots et le contenu musical. Ces deux éléments ont été *encodés* par le support de transmission que sont la langue et l'ensemble afin d'être accessibles aux récepteurs, c'est-à-dire les lecteurs ou les instrumentistes.

Force est alors de constater que l'analogie du schéma de communication n'est pas parfaitement équivalente puisque, si le récepteur de la traduction est le lecteur final, celui de l'arrangement musical est l'instrumentiste. En d'autres termes, dans le premier cas, le récepteur est le destinataire ultime tandis que dans le second cas, il est l'intermédiaire qui, en jouant, permet à l'auditeur d'accéder au contenu arrangé. Une analogie plus symétrique pourrait se présenter dans certains cas spécifiques comme celui du doublage, processus au cours duquel le texte traduit est ensuite interprété par un doubleur qui doit le réciter pour qu'il parvienne finalement au destinataire ultime, le spectateur.

Les derniers mots de cet article sont dédiés à l'interdisciplinarité qui permet d'observer des activités en apparence aussi éloignées que la pratique musicale et traductive sous le prisme commun qu'est celui de l'adaptation.

Notes

- 1 Bérengère Denizeau est doctorante en traductologie près l'ED 622 de la Sorbonne Nouvelle. Elle est diplômée d'un master professionnel en traduction juridique (Sorbonne Nouvelle) et d'un master recherche en traductologie (ESIT – Sorbonne Nouvelle).
Gonzalo Romero-García est doctorant en informatique appliquée à la musique près l'ED 130 de Sorbonne Université. Diplômé en composition près le Conservatoire Supérieur de Musique de Madrid, il est titulaire d'un master en mathématiques (Sorbonne Université) et d'un master en technologie appliquée à la musique (IRCAM – Sorbonne Université).

Bibliographie

- Benjamin, Walter : *Ceuvres I. Mythe et violence*. Paris : Denoël, 1971.
- Benjamin, Walter : *Expérience et pauvreté* ; suivi de *Le conteur* ; et de *La tâche du traducteur*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2018.
- Berlioz, Hector : *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris : Lemoine & cie, 1843.
- Berman, Antoine : *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard, 1984.
- Berman, Antoine : *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

- Bosseur, Jean-Yves / Druet, Roger (éds) : *Du son au signe : histoire de la notation musicale*. Sampzon : Éditions Delatour, 2017.
- Cassin, Barbara : « Traduire les intraduisibles, un état des lieux ». In : *Cliniques méditerranéennes* 90, 2 (2014), 25-36.
- Cordonnier, Jean-Louis : *Traduction et culture*. Paris : Hatier, 1995.
- Denizeau, Gérard : *Le dialogue des arts : architecture, peinture, sculpture, littérature, musique*. Paris : Larousse, 2018.
- Donin, Nicolas / Feneyrou, Laurent (éds) : *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*. Lyon : Symétrie, 2013.
- Eco, Umberto : *Dire presque la même chose : expériences de traduction*. Paris : B. Grasset, 2007.
- Guidère, Mathieu : *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. Paris : De Boeck Supérieur, 2016.
- Israël, Fortunato : « La créativité en traduction ou le texte réinventé ». In : Raders, Margit / Martín-Gaitero, Rafael (éds) : *IV Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense, 1994, 105-117.
- Jullien, Ivan / Jean-Loup Cataldo (éds) : *Traité de l'arrangement. Chanson française, variétés, pop music*. Rousset : Media Musique, 2016.
- Lederer, Marianne : *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*. Paris : Hachette FLE, 1994.
- Lederer, Marianne : *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*. Caen : Lettres modernes Minard, 2006.
- Lefevre, André : *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Londres/New York : Routledge, 1992.
- Mounin, Georges : *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard, 1963.
- Nord, Christine : *La traduction, une activité ciblée : introduction aux approches fonctionnalistes*. Arras : Artois Presses Université, 2008.
- Odin, Roger : « La question du public. Approche sémio-pragmatique ». In : *Réseaux. Communication – Technologie – Société* 18,99 (2000), 49-72.
- Ogden, Charles Kay / Ivor Armstrong Richards (éds) : *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*. Boston : Harcourt, 1923.
- Pelage, Jacques : *La traduction des discours juridiques : problématique et méthodes*. Fontenay-sous-Bois : Jacques Pelage éd., 2007.
- Plassard, Freddie : *Lire pour traduire*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2007.
- Schoenberg, Arnold / Gerald Strang / Leonard Stein / Jean-Loup Cataldo (éds) : *Fondements de la composition musicale*. Marseille : Mediamusique, 2013.
- Seleskovitch, Danica : *L'interprète dans les conférences internationales : problèmes de langage et de communication*. Paris : Lettres modernes Minard, 1968.
- Seleskovitch, Danica / Marianne Lederer (éds) : *Interpréter pour traduire*. Paris : Didier Érudition, 2001.