



Autre langue – autre vidéo?

Regula Brunner

Volume 27, numéro 1, 1999

La Mort de Molière et des autres

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030550ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/030550ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brunner, R. (1999). Autre langue – autre vidéo? *Protée*, 27(1), 105–110.
<https://doi.org/10.7202/030550ar>

Résumé de l'article

Cet article veut proposer une description de l'impact de la langue sur la perception de la vidéo, *La Mort de Molière*, en comparant ses deux versions, française et allemande. À part la langue et la voix, la manière de parler, qui communique la perception et l'interprétation du texte par l'acteur, influence aussi la perception du spectateur. La comparaison des facteurs plutôt extérieurs, telles la traduction des textes, leur structuration temporelle par pauses, césures, etc., et l'intégration de la langue dans les autres éléments de la bande acoustique, montre que les deux versions sont similaires et même identiques dans beaucoup de passages. À cause de cette précision d'harmonisation des textes dans les deux versions et de leur provenance (oeuvres d'auteurs différents de langue française, allemande et aussi anglaise), on ne peut pas considérer une des versions comme texte de référence. Cependant chacune des deux versions souligne un aspect spécifique de la vidéo, la version allemande une rigueur esthétiquationnelle et une distance réservée, la version française une légèreté ludique et un aspect plus humain.

AUTRE LANGUE – AUTRE VIDÉO?

AUTRE VIDÉO

REGULA BRUNNER

La vidéo *La Mort de Molière/Der Tod des Molière*¹, qui a été conçue comme coproduction internationale par-delà les frontières de langue et de culture, incite à se demander si l'utilisation de telle ou telle langue a une influence sur la perception de la vidéo. Avec *La Mort de Molière/Der Tod des Molière*, il ne s'agit cependant pas de la traduction d'une version originale monolingue en une autre langue, mais plutôt de versions parallèles de la même vidéo en deux langues différentes. Les extraits de texte qui ont été compilés par Heiner Müller et Jan Linders proviennent, à parts égales, d'œuvres d'origines française et allemande, principalement de Molière et Müller lui-même, sauf quelques passages en anglais et un en grec ancien, un autre en latin². Pour cette raison, ce n'est guère possible de considérer une des deux vidéos comme la version de référence. Exception faite d'une lettre d'Edwin Denby à Robert Wilson, les extraits anglais sont laissés en langue originale et dits/lus dans les deux versions par Robert Wilson lui-même. Le fait que les textes ont été parlés, enregistrés et inclus dans la vidéo après son découpage définitif pourrait être une raison supplémentaire pour ne pas les attribuer directement aux personnages dans l'image. C'est ainsi que surgit une distance étrange, l'impression d'une ambiance artificielle.

Les questions suivantes s'imposent: est-ce qu'à travers la langue la perception de la vidéo change? Est-ce que la vidéo génère des impressions différentes selon la langue utilisée? En quoi consistent ces impressions? Et à quoi faut-il les attribuer?

L'aspect matériel de la langue joue un rôle important et, pour cette raison, il semble utile de décrire cet élément de composition de la partition, avant d'analyser les différences entre les versions française et allemande. Les deux versions diffèrent d'un côté par les aspects temporels – pauses, vitesse et rythme –, qui contribuent essentiellement à l'intégration de la langue parmi les autres éléments de la partition – musique, bruits et images –, et, de l'autre côté, par les caractères – intonation, façon de parler et son de voix –, qui influencent la relation spectateur³-récitant-texte et la manière dont le texte sera perçu par l'auditoire.

FONCTION DE LA LANGUE

Du point de vue du contenu, la relation entre texte et image varie beaucoup selon les différentes parties de l'œuvre. Ainsi les intertitres – textes courts au

début de chaque section⁴ – ne se rapportent que vaguement à ce qui se passe dans l'image ou au sujet particulier⁵ de la section. Le récit de la dernière représentation du *Malade imaginaire* de Molière, en revanche, est un commentaire direct de l'image, et le dialogue des *Femmes savantes* illustre directement la scène entre les deux femmes près du lit de mort.

Puisque la langue n'est qu'un des différents éléments de la partition – comme les images, la musique, les bruits –, il ne suffit pas de considérer seulement la traduction du texte linguistique, mais il faut aussi étudier comment la langue est insérée dans un tissu composé si soigneusement. Cet entrelacement des éléments particuliers se perçoit très bien là où la transition de la langue parlée à la musique et aux bruits se fait sans heurt. Le fait qu'il y ait des bruits qui interrompent ou accompagnent le texte parlé crée un rapport plus étroit entre langue, musique et bruit, comme dans la deuxième séquence de la section cinq : « *Father, I am dying* ». Cette phrase est répétée cinq fois, chaque fois avec une intonation légèrement différente et après un long silence. Entre les phrases et un bruit de grattement dramatiquement intensifié, s'installe un dialogue. Finalement, un dernier « father » reste suspendu dans l'espace, rendant plus clair d'un côté l'insertion du texte dans la musique, et intensifiant de l'autre l'invocation du père. La langue ressort de la même façon comme élément musical quand la forme sonore des mots acquiert une autonomie par leur répétition ludique et quand leur fonction sémantique semble se dissoudre et s'évaporer⁶. Cela devient particulièrement clair quand, vers la fin de la scène de Madeleine et Armande, le texte, dit d'abord à l'envers et ensuite avec, comme bâillon, un scarabée dans la bouche, devient définitivement incompréhensible. Ainsi l'attention du spectateur passe du contenu à la forme sonore. Il naît un état de suspens de ce que le modèle habituel de la compréhension linguistique est ébranlé. Par cela on perd quasiment pied mais, en même temps, on s'ouvre à des sensations et à des interprétations nouvelles. On se sent peut-être soi-même touché physiquement quand le scarabée semble sortir en rampant de la bouche de la femme.

La combinaison ludique du texte, des bruits et de la musique est réglée très précisément et n'est à aucun moment laissée au hasard. Par exemple, la voix semble attendre exactement le choc du fauteuil de Molière qu'on pose dans le carré blanc. Ce choc fait ressortir la césure dans le texte (ou peut-être introduit-il plutôt la suite?) et souligne le caractère artificiel de l'œuvre d'art. Ce n'est pourtant pas toujours la langue qui est soutenue, renforcée ou structurée par les bruits; il s'agit plutôt d'un jeu où les éléments agissent alternativement les uns sur les autres.

TRADUCTION DES TEXTES

La traduction des textes français et allemands en l'autre langue est, dans la plupart des cas, très proche de l'original, surtout en ce qui concerne la syntaxe. Ce fait est d'abord frappant pour les textes de Heiner Müller (les intertitres, mais aussi l'ouverture et le texte final). Dans le deuxième paragraphe du récit que Grimarest, biographe de Molière, fait de la dernière représentation du *Malade imaginaire*, la traduction est beaucoup plus libre. Des phrases entières sont changées, éliminées ou remplacées. La traduction respecte le sens cependant et reproduit le caractère narratif du récit et les structures syntaxiques compliquées de la langue ancienne. Dans la section huit, les vers de Molière tirés des *Femmes savantes* sont également traduits très librement. Pour respecter la structure des vers, on a renoncé à une traduction littérale. En regard de la perception d'ensemble de la vidéo, la dynamique, le rythme et la vélocité du texte parlé sont, à cet endroit, au moins aussi importants que le sens littéral du contenu.

La structure rythmique de l'énonciation du texte est aussi significative que la traduction, vu qu'elle exprime, entre autres, le sous-texte de l'interprétation. Pausés, respirations et césures divisent souvent le texte exactement au même endroit dans les deux versions et créent, avec une précision étonnante, un même rythme. La narration d'un extrait du *Docteur de campagne* de Kafka, un monologue intérieur, en est une bonne illustration. Phrasé et intonation se ressemblent tellement dans les deux versions qu'ils

génèrent à peine un autre sens. Seul le timbre des voix individuelles peut produire une différence.

Les bruits insérés dans le texte s'harmonisent avec la même précision dans les deux versions. Dans le court extrait du *Dom Juan*⁷ de Molière par exemple, les silences entre chaque injure sont remplis par différents bruits humains (tousotement, éternuement). Ceux-ci opèrent dans la partition un lien entre la musique et la langue, en intégrant les voix surtout comme élément musical. Comme les pauses, trop longues par rapport à l'usage courant, de tels bruits mettent l'accent sur l'aspect matériel de la langue. Le fait qu'ils occupent exactement le même espace dans les deux versions renforce leur fonction de structuration musicale.

La rapidité d'élocution varie selon la nature du texte. Les parties à caractère narratif vont de calme à mesurée, certains extraits sont artificiellement ralentis⁸, et les deux longs passages dans les sections *Madeleine et Armande* et *Mort* sont dits relativement vite et donnent même une légère impression de hâte. Et ceci de façon presque identique dans les deux versions.

Dans l'ouverture, dit par une voix d'enfant, des phrases courtes, séparées, marquent le rythme. La répétition «*Molière ist...*»/«*Molière c'est ...*», en début de ligne, souligne la régularité de cette structure. Ces énoncés concis et apodictiques sur Molière et sur la vidéo essaient de cerner le sujet choisi. La régularité due aux répétitions est rompue quand la structure des phrases ne coïncide plus avec celle des lignes, mais que certaines phrases commencent au milieu d'une ligne⁹. Certes, la manière de lire est semblable dans les deux versions, mais en français il y a en outre de courtes pauses, par exemple avant «*pets dorés*» et «*pénurie*». On dirait un enfant hésitant qui est en train d'apprendre à lire. Ce langage hésitant et la voix enfantine contribuent essentiellement à donner à ce passage une impression de douceur, de légèreté et de souplesse.

Malgré la grande concordance des versions, les pauses présentent des différences qui changent le sens et peuvent influencer la réception du message. Au

milieu de l'ouverture, par exemple, le déplacement d'une césure change la signification. La version allemande dit: «*Die Sterne kümmern sich nicht um den Zufall der Menschheit (césure), ein Experiment ...*». La version française: «*Les étoiles ne se soucient pas du hasard (césure) de l'humanité, une expérience ...*». En français, l'unité syntaxique «*du hasard de l'humanité*» est brisée par la césure et prend une autre valeur. L'importante rupture – la césure dure six secondes – attire l'attention du spectateur comme une accentuation inaccoutumée. En allemand, en revanche, les unités syntaxiques ont moins d'importance et on s'attache en premier lieu au contenu sémantique.

En général, ce dernier semble s'effacer devant l'aspect matériel de la langue (rythme et son), surtout quand on en joue. Tels éléments musicaux, répétitifs ressemblent aux motifs qu'on trouve partout dans la vidéo: le grillage, les «*hum*», le feu. La phrase «*Molière stirbt/Molière se meurt*», qui souvent conclut les intertitres, constitue un tel motif.

Donc, en ce qui concerne l'exactitude de la traduction, on pourrait comparer les deux versions à deux habits, taillés exactement selon le même patron mais faits de tissu de couleurs différentes. Quant à l'énonciation, c'est la même œuvre, même si chaque langue, par sa couleur propre, fait naître une impression différente. Par conséquent, on ne peut pas considérer une des deux versions comme version de référence.

Si la différence d'impression générale n'est guère liée à la traduction ou au rythme, sur quoi se fonde-t-elle donc? Quelle signification faut-il attribuer aux caractéristiques des voix, aux accents, à l'intonation?

SON ET MÉLODIE DE LA VOIX

Dans chacune des deux versions, les textes sont dits par cinq acteurs et actrices différents¹⁰. On reconnaît une voix de fille, les voix d'un homme jeune et d'un autre plus vieux, une voix de femme et, dans les passages en anglais, celle de Robert Wilson. Est-ce qu'il y a entre les deux versions, du point de vue de l'intonation, de l'intensité, des timbres de voix, des différences qui modifient la réception de la vidéo? Qu'est-ce qui est

exprimé par la manière de parler et par les caractéristiques individuelles de chacune des voix ?

Pour quelques-uns des longs textes, le spectateur relie naturellement la voix à un des personnages de l'image, soit à l'enfant, au médecin ou à Madeleine et Armande. D'autres passages du texte correspondent au contenu de l'image, sans que la voix de celui qui parle puisse être identifiée à un personnage présent. L'image que le spectateur se fait de ce narrateur invisible est alors laissée à sa fantaisie, mais elle est fortement influencée par le grain et l'intensité de la voix et par la manière de parler du personnage. Ainsi il se peut qu'on associe le récit de la dernière représentation du «*Malade imaginaire*» à un chroniqueur commentant ce qui se passe au plan de l'image. Le son de la voix, la manière de parler traduisent évidemment une relation au texte, voire une prise de position, et influencent la façon dont le spectateur perçoit le texte.

Ainsi, dans l'intertitre de la deuxième section, *Colbert, Racine et le Roi*¹¹, la différence entre les deux versions vient de la plus ou moins grande proximité que chaque acteur entretient vis-à-vis du texte. Dans la version française, cette partie est dite d'une voix douce et sonore et les phrases sont davantage liées qu'en allemand. Dans la voix de celui qui parle en français, on peut entendre une participation plus intense au texte. Cela ressort très clairement quand elle dit *Qu'est-ce que c'est, l'argent?* La question semble s'adresser directement à quelqu'un. La voix laisse transparaître une familiarité légèrement conspiratrice qui vise plus directement le niveau sensuel-émotionnel du spectateur. Le langage partout neutre et régulier de la version allemande, sans variation d'intensité et sans expression vocale spécifique, révèle une plus grande distance de l'acteur vis-à-vis le texte. Ce dernier se situe plutôt à un niveau rationnel et philosophique, ce qui maintient aussi chez le spectateur une distance intérieure. Il y a là un refus d'interpréter¹². Le rapport de l'acteur au texte opère donc comme une espèce de filtre qui détermine ou influence la réception du spectateur, alors que le lien avec l'image reste plutôt abstrait.

Si on revient à la question *Qu'est-ce que c'est, l'argent?*, celle-ci gagne en signification à cause de

l'intonation. La voix exprime une attitude vis-à-vis de l'argent qu'on pourrait interpréter comme de la méfiance, de l'ironie ou de la moquerie. Tout à coup une trace d'humanité et de quotidienneté vient rompre un instant l'esthétique rigide de la composition et crée un contraste intéressant¹³ (microcosmos *versus* macrocosmos). En proposant ce sous-texte, l'acteur se fait reconnaître à la fois comme individu et comme personnage du texte.

L'impression du spectateur est en plus très influencée par la ligne de tension (dynamique et intensité) tracée par le cours de l'énergie. L'extrait du *Dom Juan*¹⁴ de Molière montrant un éclat de colère en est un bon exemple. Dans la version allemande, l'intensité de l'irritation est interrompue par la longueur peu naturelle des pauses (3 à 7 secondes). L'acteur reprend chaque fois le fil par une nouvelle injure, qui apparaît non pas comme la suite de la précédente, mais plutôt comme une nouvelle pensée. Quelques mots sont dits avec presque de la douceur («*ein Häretiker*»), d'autres sont neutres ou relâchés («*der sein Ohr...*») et l'indignation apparaît comme forcée. Les pauses donnent l'impression d'avoir avant tout comme fonction d'insérer la langue dans le tissu musical. Le spectateur prenant ainsi conscience de la texture de la partition n'entre pas dans l'histoire.

Si, en revanche, comme dans la version française, la tension est maintenue, ou même renforcée, à travers le paragraphe entier et même pendant les pauses, le passage accède à un naturalisme qui rend la colère et l'indignation crédibles. On aperçoit le grand arc de la pensée qui y a présidé et on peut identifier celui qui parle comme un personnage. Le texte devient l'expression d'un état émotionnel qui se communique même à travers les pauses. Ces dernières ne sont ni du néant, ni du vide, mais créent un espace de tension continue. Le spectateur sait qu'il va se passer quelque chose, que quelque chose va arriver.

IMPACT DIFFÉRENT SUR LA RÉCEPTION

Bien que les différences décrites entre les deux versions soient minimes, à travers la langue et les voix la vidéo acquiert quasiment une coloration spécifique.

La version française crée une atmosphère agréable et chaleureuse, à l'instar de la lumière et de certains matériaux du décor. L'intimité, comparable à celle d'une musique de chambre, contraste avec la structure régulière et rigide de la partition. Elle permet au spectateur de se sentir davantage concerné ; elle l'invite à s'investir avec ses émotions. Par contre, la manière de parler plus neutre et plus distancée de la version allemande s'intègre dans la structure rigide et esthétique de l'œuvre pour former une entité homogène. La langue ressort plus clairement comme un élément de la partition et amène les spectateurs à une perception moins sensible.

Ainsi chacune des deux versions souligne un aspect spécifique de la vidéo, d'un côté la rigueur esthétique et une distance, de l'autre la légèreté ludique et une participation plus grande du spectateur.

NOTES

- Un film de Robert Wilson. Scénario : Robert Wilson, Philippe Chemin, Jan Linders. Musique : Philip Glass. Textes et sélection des textes : Heiner Müller. Production : La Sept/ARTE, Institut national de l'audiovisuel, France, Supervision et Club d'Investissement Media, France, 1994.
- Le manuscrit (de travail) avec les sources a été publié dans *Performance Research*, vol. 1, n°2, 1996.
- Bien qu'il s'agisse ici en premier lieu de la perception auditive, je vais par la suite utiliser le terme spectateur car l'impression auditive ne peut finalement pas être séparée de l'impression de l'image.
1. Ouverture Heiner Müller
2. Colbert, Racine Heiner Müller, Jean Léonor le Gallois de Grimarest, Plutarch
and the King
3. Actors William Shakespeare, Molière
4. Doctor Franz Kafka
5. Father Heiner Müller, Lucrèce, Jean Léonor le Gallois de Grimarest
6. Child and Queen Matthäus von Collin/Franz Schubert
7. Fox Jean Arp, Edwin Denby
8. Madeleine and Armande Heiner Müller, Molière
9. Manuscripts Christopher Marlowe, Heiner Müller
10. Death Heiner Müller
(selon *Performance Research*, vol. 1, n°2, 1996.
- C'est le cas surtout pour les intertitres des sections 2 (« Colbert l'homme des finances... »), 5 (« J'aimerais que mon père ait été un requin... ») et 7 (« Où

dort mon renard en hiver... »). Ces intertitres finissent souvent par la phrase « Molière se meurt »/« Molière stirbt », qui apparaît aussi dans un autre contexte et qui, tel un motif musical, fournit à la vidéo son fil rouge.

6. Section 3 : « en véritable bête brute, brute, brute ... » ou section 8 :

« voulant qu'on vous seconde Non, Non, Non, Non ... »

7. Un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni ciel, ni enfer, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, brute, brute, brute, un pourceau d'Epicure, un vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances chrétiennes qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons [...] un époux à toutes mains.

Einen Tollwütigen, einen Hund, einen Teufel, einen Türken, einen Häretiker, der weder Himmel, Hölle noch Werwolf glaubt, der dieses Leben lebt, wie ein wahres, rohes Vieh, Vieh, Vieh, Vieh, ein epikureisches Schwein, ein Sardanapal, der sein Ohr allen christlichen Vorhaltungen sperrt, die man ihm machen kann, und alls was wir glauben ein Gespinst nennt. Eine Heirater-Bestie (section 3, acte 1, scène 1).

8. Par exemple la section 1, « Galilée observe les étoiles. ... » et la section 3, « un enragé, un chien, ... »

9.

Ce n'est pas un poème sur Molière
On ne peut pas écrire un poème sur Molière
Molière n'est pas un sujet de poésie
Molière c'est un objet pour la médecine
Molière c'est la puanteur de Versailles
Le siècle des pots de chambre La Cour
Chie dans les jardins verts géométriques
Molière ce sont les / pets dorés du roi soleil
Molière c'est l'odeur de sueur des comédies-ballets
Molière c'est la comédie La mère de sa dernière femme
Était sa première La France est une seule famille /
Molière c'est la / PÉNURIE un mot de l'ancienne histoire
Molière c'est la naissance de la / comédie venant de l'esprit
De dégoût / Molière c'est une danse
Sur une petite scène parmi les poignards affûtés du clergé
Ce n'est pas un poème sur Molière...

Das ist kein Gedicht über Molière
Über Molière kann man kein Gedicht schreiben
Molière ist kein poetischer Gegenstand
Molière ist ein Objekt der Medizin / (pause de 4sec. env.)
Molière das ist der Gestank von Versailles
Im Jahrhundert der Nachtöpfe Der Hof
Scheißt in den Parkanlagen im geometrischen Grün
Molière das sind die vergoldeten Fütze des Sonnenkönigs
Molière das ist der Schweissgeruch der Ballettkomödien
Molière das ist die Komödie Die Mutter seiner letzten Frau
War seine erste Frankreich ist eine Familie. /
Molière das ist die Geldnot ein Wort aus der alten Geschichte
Molière das ist die Geburt der Komödie aus dem Geist /
Des Ekels Molière das ist ein Tanz
Auf kleiner Bühne zwischen den offenen Messern des Klerus
Das ist kein Gedicht über Molière...

10. Dans la version allemande : Hanna Baumann, Georg Bonn, Margarita Broich, Heiner Müller, Robert Wilson ; dans la version française : Samy Frey, Bulle Ogier, Jeanne Chemin, Philippe Chemin, Robert Wilson.

11. Colbert l'homme des finances. Qu'est-ce que c'est, l'argent ? Il colonise, par exemple, les Indiens. Les Indiens sont des animaux avec une peau rouge et une station debout. Avec leurs pattes de devant, quand on ne les met pas à la chaîne, ils tuent. Molière se meurt.

Colbert der Mann der Finanzen. Was ist das, Geld ? Es kolonisiert zum Beispiel Indianer. Indianer sind rothäutige Tiere mit aufrechtem Gang. Mit den Vorderbeinen, wenn man sie nicht in Ketten legt, töten sie. Molière stirbt.

12. Robert Wilson sur Heiner Müller : « Heiner refuses to interpret his own work and I like that. » (Wilson, R. [1987] interviewé par *Der Spiegel* : « Hear, See, Act », dans P. Pavis [sous la dir.], *The Intercultural Performance Reader*, Londres, 1996, p. 102)

13. Il y a aussi des moments semblables au niveau de l'image, par exemple quand le médecin, après l'examen de l'urine, regarde vers la sœur qui, près de la fenêtre, l'a observé et qui se détourne sous son regard. Cette allusion à une communication non verbale exprime un humour subtil et rompt le jeu généralement très distancé.

14. Voir note 5.



La Mort de Molière de Robert Wilson. Photo INA.