



HAL
open science

Le dialecte dans l'œuvre de Felix Mitterer : enjeux de traduction

Delphine Choffat, Elisabeth Kargl

► To cite this version:

Delphine Choffat, Elisabeth Kargl. Le dialecte dans l'œuvre de Felix Mitterer : enjeux de traduction. *Recherches Germaniques*, 2022, 52/2022, pp.109-128. <10.4000/rg.8988>. <hal-03980426>

HAL Id: hal-03980426

<https://hal.science/hal-03980426v1>

Submitted on 6 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

Le dialecte dans l'œuvre de Felix Mitterer

Enjeux de traduction

Zum Dialekt bei Felix Mitterer. Herausforderungen für die Übertragung ins Französische

Use of Dialect in Felix Mitterer's Plays. Challenges for Translation into French

Delphine Choffat et Elisabeth Kargl



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rg/8988>

DOI : 10.4000/rg.8988

ISSN : 2649-860X

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2022

Pagination : 109-128

ISBN : 979-10-344-0124-6

ISSN : 0399-1989

Ce document vous est fourni par Nantes Université



Référence électronique

Delphine Choffat et Elisabeth Kargl, « Le dialecte dans l'œuvre de Felix Mitterer », *Recherches germaniques* [En ligne], 52 | 2022, mis en ligne le 12 décembre 2022, consulté le 06 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rg/8988> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rg.8988>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Le dialecte dans l'œuvre de Felix Mitterer

Enjeux de traduction

Delphine CHOFFAT
Elisabeth KARGL

Felix Mitterer a exploré plusieurs genres scéniques allant de la production théâtrale à des films et séries pour la télévision. Depuis *Kein Platz für Idioten*¹, qui l'a rendu célèbre en 1977, Mitterer a écrit une cinquantaine de pièces, qui invitent le lecteur-spectateur à réfléchir sur la société de son temps². Le travail de scénariste de Felix Mitterer va de l'adaptation de romans, de pièces de théâtre ou d'événements historiques à des sagas sociétales en passant par des pièces radiophoniques, des films, ou encore des séries pour la télévision.

Les formes dialectales jouent un rôle important dans la production littéraire de Felix Mitterer, souvent considéré comme un «Tiroler Heimatdichter und Volksautor»³. Mitterer se situe très clairement dans la lignée d'auteurs utilisant le dialecte non pour un quelconque exotisme, mais pour donner une coloration authentique à ses textes, qui s'inscrivent dans la veine du théâtre documentaire. En même temps, comme le rappelle Marc Lacheny, le recours au dialecte permet à l'auteur de s'appropriier, du moins partiellement, la tradition du *Volksstück*⁴. L'utilisation du dialecte chez Mitterer se distingue de la visée d'un H. C. Artmann ou d'un Ernst Jandl qui détournent les expressions dialectales afin de mieux saisir leur portée subversive⁵. S'inscrivant dans la *Sprachkritik*,

1 Felix Mitterer : *Kein Platz für Idioten*. Innsbruck / Wien 1994 (1^{re} édition : München 1979).

2 Voir aussi l'article de Hilde Haider-Pregler : «Theater gegen das Vergessen. Felix Mitterers Blick auf die Vergangenheit». In : *Austriaca* 53 (2002), p. 155-176.

3 N. N. : «Der Heimatdichter kommt nach Hause». *Tiroler Tageszeitung*, 19.6.2020.

4 La position de Mitterer envers ce genre se situe «entre approbation partielle, interrogation critique et volonté de renouvellement d'un genre aux contours imprécis.» Voir Marc Lacheny : «Felix Mitterer et le *Volksstück* : entre tradition et innovation» dans le présent volume.

5 Peter Wiesinger : «Standardsprache und Mundarten in Österreich». In : Gerhard Stickel (éd.) : *Deutsche Gegenwartssprache. Tendenzen und Perspektiven*. Berlin / New York 1990, p. 218-232, ici p. 225 : «Eine Verschriftlichung des Dialekts geschieht nur unter spezifischen Bedingungen, nämlich hauptsächlich in der eigenen literarischen Gattung der Mundartliteratur. Hier stehen sich die traditionelle Richtung mit

chère à de nombreux auteur-e-s en Autriche, Ernst Jandl se plaît à créer un dialecte artificiel, même si celui-ci a pour fondement le viennois. Dans de nombreuses pièces de Mitterer, au contraire, le dialecte est gage d'authenticité, un ancrage dans un terroir spécifique (souvent le Tyrol dont il est originaire), un fragment de réalité. C'est le cas par exemple dans des pièces ou des films comme *Andreas Hofer* ou *Geierwally*, qui mettent en scène des figures historiques ou symboliques du Tyrol et de ses environs.

Dans cette contribution, nous nous intéresserons aux enjeux de la traduction du dialecte dans *Kein Platz für Idioten*, qui est la toute première pièce de Mitterer, dans *In der Löwengrube*⁶, ainsi que dans le film policier *Sommernachtsmord*, dont Mitterer a réalisé le scénario. Dans *Kein Platz für Idioten*, le dialecte est la langue de communication courante utilisée par les protagonistes de la pièce, mais il fonctionne également comme un marqueur social⁷. Dans *In der Löwengrube* en revanche, le dialecte joue un rôle différent. En effet, la pièce prend comme point de départ le destin de l'acteur juif Leo Reuss, adulé pendant les années 1920, mais banni des planches après la prise du pouvoir par les nazis. Reuss va alors disparaître pour revenir sous un faux nom, Kaspar

heimatverbundenen Inhalten als Gedichte, Erzählungen und Theaterstücke in Versform oder Prosa und ein avantgardistischer, formal teilweise experimenteller, inhaltlich meist sozialkritischer Gebrauch gegenüber. Die moderne Richtung ging in den 50er Jahren von der Lyrik der ‚Wiener Gruppe‘ (Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener) aus. Bald folgten das bloß gesungene Dialektlied, das hauptsächlich durch die Schallplatte und den Rundfunk Verbreitung fand und dessen bekannteste Vortragende heute Wolfgang Ambros und Rainhard Fendrich sind, sowie auf dem Theater das neue Volksstück mit Wolfgang Bauer und Peter Turrini als erfolgreichsten Autoren. Während die heimatverbundene Mundartliteratur auf Grund ihrer Abfassung in lokalen bis regionalen Dialekten aus Verständnisgründen vielfach auf die betreffenden Gebiete beschränkt bleibt, finden die avant-gardistischen Werke und die Dialektlieder, die beide auf dem Wiener Dialekt als einem in ganz Ostösterreich wirksamen Verkehrsdialekt basieren, besonders bei der jungen Generation Anerkennung.»

6 Felix Mitterer: *In der Löwengrube*. Innsbruck 1998. Abréviation utilisée dans le présent article: LG.

7 Mitterer oppose ses pièces à d'autres, peut-être plus intellectuelles mais suscitant moins d'empathie et ayant alors un impact moindre: «Es war mir damals schon bewusst, dass Kroetz gewiss das größere und auch radikalere Kunstwerk geschrieben hatte, aber, so behaupte ich, mit der geringeren Wirkung. Dort im Alternativtheater saßen die Studenten, die Intellektuellen, die ohnehin und von vorneherein [sic] der Meinung des Autors waren. Hier aber, an der Volksbühne, waren die Besucher ganz normale Menschen, mit ganz normalen Vorurteilen. Und manche von ihnen begannen nachzudenken, nachdem sie die Geschichte des ausgestoßenen Buben gesehen hatten, und das war zumindest ein Beginn.» Felix Mitterer: *Mein Lebenslauf*. Innsbruck 2018, p. 65 sq.

Brandhofer, en se présentant comme un acteur tyrolien doté d'un talent inné et parlant un dialecte très marqué : « Ein jüdischer Schauspieler, der mit seinen ureigensten Mitteln, jenen der Komödiantik, die Nazis und ihren unsinnigen, menschenverachtenden Fanatismus bloßstellt, ist natürlich prädestiniert für ein Theaterstück »⁸. Dans la pièce de Mitterer, l'acteur juif Arthur Kirsch, chassé du théâtre par l'intendant Meisel, revient sur les planches en tant que Tyrolien 'authentique' portant le nom parlant de Benedikt Höllrigl. Dans cette pièce, Mitterer mélange faits historiques et fiction en ajoutant également des éléments rappelant le conte⁹. Il y oppose plusieurs strates linguistiques et met notamment en scène un parler tyrolien très marqué.

Dans un premier temps, nous présenterons brièvement les caractéristiques de l'allemand comme langue pluricentree. La deuxième partie sera consacrée à l'utilisation du dialecte et à ses enjeux traductifs pour les pièces *In der Löwengrube* traduite en français par Heinz Schwarzinger (alias Henri Christophe)¹⁰ et *Kein Platz für Idioten*. *In der Löwengrube* a été lue lors des semaines du théâtre autrichien en 2009, mais n'est pas publiée à ce jour. *Kein Platz für Idioten* n'a pas encore fait objet d'une traduction en français. Nous nous intéresserons aux différentes formes dialectales des pièces, mais également à leurs transpositions possibles en français. Le sous-titrage du film policier *Sommernachtsmord*, effectué par les étudiants du Master 2 APC et MCCI de l'université de Nantes, permettra de formuler d'autres enjeux qui seront évoqués dans la troisième partie.

Dialecte, sociolecte, idiolecte

On a coutume d'appréhender les dialectes comme des productions présentant un écart par rapport à un standard, considéré comme une 'norme'. Les dialectes étant ancrés dans une aire géographique particulière, le facteur de variation linguistique est diatopique. L'écart intervient à tous les niveaux linguistiques : phonétique et graphémique, syntaxique, lexico-sémantique ou

8 « Daniel geht in die Löwengrube » Mitterer : *Mein Lebenslauf*, p. 272.

9 La pièce de Mitterer a souvent été lue comme l'illustration du destin de Leo Reuss, comme le rappelle Hilde Haider-Pregler dans sa contribution publiée dans *Austriaca* : « Allzu oft wird die Bühnenhandlung mit der authentischen Geschichte des Leo Reuss gleichgesetzt. Mitterer aber benützte von der Geschichte des Leo Reuss [...] nur das ‚Grundgerüst‘. [...] Sein Stück erzählt vielmehr die Geschichte, wie ein gewitzter Komödiant, halb Schwejk, halb Robin Hood, vorführt, daß man der Gewalt trotzen kann, ohne die Mächtigen merken zu lassen, daß sie eigentlich die Blamierten sind [...] » Haider-Pregler : « Felix Mitterer », p. 176.

10 Traducteur de l'allemand en français et du français vers l'allemand, spécialisé dans le domaine du théâtre. Fondateur des *Semaines du théâtre autrichien*. Voir aussi *Austriaca* 53 (2002).

encore pragmatique¹¹. On a affaire ici, en quelque sorte, à un double réseau : l'allemand étant une langue plurinationale et pluricentree¹², l'écart est envisagé par rapport à une double référence : celle du standard courant en Allemagne, mais également celle du standard propre à l'Autriche, ce dernier ne constituant pas non plus une variété homogène¹³ :

Nach seinen sprachgeografischen und damit dialektalen Grundlagen gehört Österreich mit Süddeutschland und der Schweiz zum

11 Les formes dialectales sont d'ordre orthographique : *Krem* (utilisé en Allemagne, à côté de *Creme*) vs. *Creme*. Exemple donné par Ulrich Ammon *et al.* : *Variantenwörterbuch des Deutschen*. Berlin / New York 2006, p. 167. Mais le *Duden* indique que l'orthographe *Krem* est archaïque, *weilers* (indiqué comme austriacisme par le *Duden*) vs. *weiter*.

– phonétique : on peut évoquer par exemple au niveau segmental l'assourdissement de la sonore [z] dans *Sonne* par exemple, la réalisation du <ch> en plosive au début de mots d'origine étrangère : *China*, *Chemie*; au niveau suprasegmental, le déplacement de l'accent lexical : *Mathe'matik*, *Ka'ffee*.

– différence de genre grammatical entre l'Allemagne et l'Autriche : cf. par exemple *die Cola* vs. *das Cola*; différence dans la formation du pluriel : *die Pölster* (vs. *Polster*) ou encore dans la conjugaison *er tragt / schläft* vs. *er trägt / er schläft*.

– syntaxique : utilisation de *sein* aux temps de l'accompli pour les verbes dits de position : *stehen*, *sitzen*, *liegen*, *hängen*.

– lexicque : Jakob Ebner répertorie ainsi 7000 austriacismes (cité par Peter Wiesinger : *Das österreichische Deutsch in Gegenwart und Geschichte* [2005]. Wien / Berlin 2008, vol. 2, p. 5). On peut notamment évoquer ceux ayant trait au domaine culinaire, qui jouent un rôle prépondérant.

– sémantique : *Vorwort* signifiant « préface » en Allemagne et « préposition » en Autriche.

– pragmatique : différence dans l'utilisation des formules de routine (salutations par exemple), plus grande tendance à utiliser les titres. Cf. entre autres Ulrich Ammon : *Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz : das Problem der nationalen Varianten*. Berlin / New York 1995 et Wiesinger : *Das österreichische Deutsch*.

12 Ulrich Ammon *et al.* : *Variantenwörterbuch des Deutschen*, p. XXXI : « Von einer plurizentrischen Sprache spricht man dann, wenn diese in mehr als in einem Land als nationale oder regionale Amtssprache in Gebrauch ist und wenn sich dadurch standardsprachliche Unterschiede herausgebildet haben. »

13 Peter Wiesinger : « Deutsch in Österreich Standard, regionale und dialektale Variation ». In : Hans Jürgen Krümm *et al.* (éd.) : *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*. Berlin / New York 2010, p. 360-372, ici p. 363 : « Hinsichtlich der Alltagssprache gilt weitestgehend der Substandard, denn die österreichisch geprägte Standardsprache wird in erster Linie in nur wenigen Situationen des öffentlichen Lebens wie Rundfunk, Fernsehen, Kirche und Schule als offiziöse Sprachform und das mit phonostilistischen Abstufungen gebraucht und bloß eine kleine städtische Bildungsschicht spricht sie auch als Alltagssprache. »

Oberdeutschen. Innerhalb dieses stellt sich sein größter Teil von Tirol im Westen bis Niederösterreich und dem Burgenland im Osten zum ostoberdeutschen Bairischen.¹⁴

Les œuvres de Felix Mitterer sont partiellement écrites en dialecte tyrolien, ce dernier faisant partie des dialectes bavarois, et l'on peut refaire ici la même remarque que précédemment : il ne s'agit pas non plus d'un bloc monolithique, mais d'un ensemble marqué par des traits communs et des disparités¹⁵.

En outre, les dialectes se caractérisent par le fait qu'ils sont d'ordinaire réalisés à l'oral, hormis les cas particuliers de productions littéraires ou journalistiques¹⁶. Cela explique l'importance des phénomènes de réduction, tels que les apocopes ou les aphèreses, l'utilisation accrue de particules illocutoires, ou encore, les ruptures de constructions. Par ailleurs, la dimension orale des dialectes¹⁷ en complique la transcription et pose le problème de leur authenticité, le résultat étant nécessairement une construction plus ou moins artificielle, qui est dans le même temps un espace de liberté pour l'acteur, s'appropriant le texte, et le metteur en scène¹⁸. Cet effet d'étrangeté est à maintenir dans la traduction. Il importe également de remarquer que les dialectes fonctionnent comme un signal de proximité; leur utilisation relève généralement du cadre quotidien, informel, et elle est marquée par un fort ancrage émotionnel. Il ne s'agit pas ici de faire un inventaire détaillé des traits typiques du tyrolien, d'une part parce qu'il s'agit ici d'une construction, et d'autre part, parce que le personnage de Arthur Kirsch / Benedikt Höllrigl lui-même affirme ne pas maîtriser ce dialecte

14 Peter Wiesinger: *Das österreichische Deutsch*, p. 7-8.

15 Hans Moser: *Das große Wörterbuch der Tiroler Dialekte*. Innsbruck / Wien 2020.

16 Peter Wiesinger: «Standardsprache und Mundarten in Österreich». In: Gerhard Stickel (éd.): *Deutsche Gegenwartssprache*, p. 225: «Es gibt in Österreich keine als verbindlich anerkannten Regeln für die Verschriftlichung von Dialekt, obwohl der Verein der Mundartfreunde solche zu propagieren versucht hat. Im allgemeinen schließt sich die traditionelle Mundartliteratur mehr den Konventionen der Schriftsprache an, während sich die avantgardistische Richtung bewußt davon entfernt und deshalb stärker die dialektale Lautgestalt abbildet.»

17 Helen Christen/Elvira Glaser/Matthias Friedli (éd.): *Kleiner Sprachatlas der deutschen Schweiz*. Frauenfeld /Stuttgart/Wien 2012, p. 25: «Der Dialekt ist vor allem eine gesprochene Sprachform.»

18 Cf. Delphine Choffat/Elisabeth Kargl: «Enjeux des transmissions des textes polyphoniques: *Enfants des morts* d'Elfriede Jelinek et *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin». In: Eve de Dampierre, Anne-Laure Metzger, Vérane Partensky, Isabelle Poulin (éd.): *Traduction et partages: que pensons-nous devoir transmettre?* Bordeaux 2011. <<https://sflgc.org/acte/delphine-choffat-enjeux-des-transmissions-des-textes-polyphoniques-enfants-des-morts-delfriede-jelinek-et-berlin-alexanderplatz-dalfred-doblin/>> [2.12.2021].

à la perfection. Nous en présenterons cependant quelques faits saillants dans la partie d'analyse de la traduction.

Par ailleurs, il n'est pas toujours aisé de fixer une frontière stricte entre dialecte et sociolecte et il semble ainsi pertinent d'utiliser la notion de continuum. La difficulté de tracer une frontière claire apparaît ainsi dans *Kein Platz für Idioten*, où le dialecte est parlé quasiment par tous les personnages, sauf par les clients allemands de l'auberge et les journalistes à la radio. On retrouve une situation de diglossie classique, où le dialecte est utilisé dans le contexte informel des échanges quotidiens, tandis que la langue standard est employée dans la sphère officielle des médias. Dans cette pièce, l'utilisation du dialecte est également le signe d'une appartenance sociale modeste, ce qui le rapproche d'un sociolecte. Dans *In der Löwengrube*, l'emploi du dialecte est plus complexe : le tyrolien est parlé par Arthur Kirsch/Benedikt Höllrigl ; il y a donc un fort centrage sur un individu, dont il s'agit de marquer la singularité par rapport aux autres membres de la troupe, qui incarnent le monde du théâtre viennois. Dans cette perspective, on pourrait dans une certaine mesure ici convoquer la notion d'idiolecte : le dialecte ne fonctionne en effet pas comme un marqueur de reconnaissance au sein d'une communauté linguistique donnée, mais se fait travestissement, outil de dissimulation. Tout comme le costume de théâtre, il permet en quelque sorte de grimer l'acteur tout en exacerbant ses différences avec les autres. C'est pour cela que la création d'un idiolecte semble être un outil adéquat pour marquer le décalage dans la traduction.

L'utilisation du dialecte

Dans l'œuvre de Mitterer, l'utilisation du dialecte est multiple : fait historique, fragment de réalité, ancrage dans une topographie précise, ou encore, ressort comique ou théâtral.

Dans *In der Löwengrube*, c'est non seulement un fait historique précis qui conditionne l'utilisation du dialecte et en détermine la portée, mais ce dernier devient avant tout un outil dramaturgique. Mitterer explique ainsi la genèse de la pièce :

Natürlich wollte und konnte ich kein Dokumentarstück schreiben. Ich verließ mich einzig und allein auf die Grundgeschichte: Ein aus „rassischen“ Gründen entlassener Schauspieler kehrt als „Arier“ an dasselbe Theater zurück. Denn selbstverständlich war es in Wahrheit der Traum des vertriebenen jüdischen Schauspielers Leo Reuss, als arisches „Tiroler Naturtalent“ nach Berlin, in die Höhle des Löwen zurückzukehren und dort den Nazimachthabern ihren Rassenwahn vor Augen zu führen und sie zu desavouieren. [...] Mein Stück jedenfalls

erfüllt den Traum von Leo Reuss. Er geht dorthin zurück, wo man ihn mit Schimpf und Schande davonjagte. Daniel geht in die Löwengrube.¹⁹

L'utilisation du dialecte est au service d'une typologie marquée par l'exagération opposée au parler viennois et à un accent prétendu 'juif'. Par le biais de l'usurpation d'identité et l'exagération de l'authenticité, le dialecte constitue donc un des ressorts dramaturgiques de la pièce à part entière. La mise en scène de ces strates langagières permet de jouer sur les prétendues différences afin de mieux les démasquer. Les effets de prononciation sont exagérés, le lexique exhibé, le truchement exposé : comment rendre cette hétérogénéité en traduction pour que cela soit efficace sur scène ?

Dans *Kein Platz für Idioten*, l'emploi du dialecte est moins complexe et participe de la mise en scène d'un fragment de réalité brutale et véhicule une dimension critique : la mise au ban de Wastl, un jeune handicapé, rejeté par ses parents et par la communauté villageoise en raison de son handicap. L'aubergiste craint par exemple que la présence de Wastl ne mette en péril l'« idylle champêtre » à laquelle aspirent les touristes et ne menace ses intérêts financiers.

« Peut-on / doit-on traduire les dialectes ? »

La question de savoir si on peut traduire les dialectes²⁰ se heurte souvent à une réponse négative²¹. Claire Placial évoque par exemple l'« écrasement des diversités linguistiques »²² dans la traduction des dialectes et des sociolectes. En effet, les dialectes sont associés à une aire géographique particulière et à des connotations culturelles spécifiques, difficilement transposables dans la langue cible²³. Bärbel Czennia remarque cependant que la traduction des dialectes et celle des sociolectes ne présentent pas les mêmes enjeux :

19 Mitterer : *Mein Lebenslauf*, p. 273.

20 Nous reprenons ici le titre de l'article de Marie-Hélène Pérennec : « Peut-on / doit-on traduire les dialectes ». In : *Nouveaux Cahiers d'allemand* 3 (2011), p. 277-291.

21 *Ibid.*, p. 277.

22 Claire Placial : « 'Certes, le français est plus 'encarcané' que l'anglais'. Autour de Bernard Hoepffner ». In : *Langues de feu. Les traducteurs et l'esprit des langues. Tours de Babel et glossolalies* 01.04.2013 <<https://languesdefeu.hypotheses.org/478>> [18.11.2021].

23 Cf. à ce propos les réflexions d'Antoine Berman : « L'exotisation peut rejoindre la vulgarisation en rendant un vernaculaire étranger par un vernaculaire local : l'argot de Paris traduit le *lunfardo* de Buenos Aires, le 'parler normand' celui des paysages russes ou italiens. Malheureusement le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire. Seules les koines, les langues 'cultivées' peuvent s'entretraduire. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit

Der wichtigste *konnotative* Unterschied zwischen Dialekten und Soziolekten besteht darin, dass Dialekte jeweils an einen bestimmten geographischen Raum [...] gebunden und damit als sprachliche Kulturspezifika streng genommen unübersetzbar sind. Soziolekte hingegen als sprachlicher Ausdruck einer in verschiedenen Kulturen/Gesellschaften prinzipiell nach ähnlichen Mustern verlaufenden Binnendifferenzierung sind weitaus unspezifischer, sodass die Ersetzung des ausgangssprachlichen Subsystems durch ein zielsprachliches Äquivalent zu vergleichsweise geringfügigeren konnotativen Bedeutungsverschiebungen führt.²⁴

Par ailleurs, toutes les langues ne semblent pas disposer des mêmes ressources pour transcrire les dialectes²⁵ : dans le cas des œuvres étudiées, plusieurs strates linguistiques apparaissent puisque le dialecte coexiste avec une langue ‘standard’ et il faut donc se demander quelles sont les possibilités de restituer ce feuilleté²⁶ linguistique : de quelles stratégies disposent les traducteurs ?

Slobodnik (1970), dans un court article fréquemment cité, constate que l’on peut en gros trouver trois types de traductions pour les dialectes : soit l’ignorance totale, soit le recours accru à une langue orale, soit enfin la recherche d’équivalents dans la langue cible, qui garantissent également l’effet recherché par l’auteur de l’œuvre originale (en général comique ou dépréciation du personnage²⁷).²⁸

qu’à ridiculiser l’original.» Antoine Berman : « La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain ». In : *Les Tours de Babel*. Mauvezin 1985, p. 35-150, ici p. 79.

- 24 Bärbel Czennia : « Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem ». In : Harald Kittel *et al.* : *Übersetzung – Translation – Traduction*. Berlin / New York 2004, p. 505-511, ici p. 506.
- 25 Cf. par exemple pour les défis posés par la traduction en français et en allemand de *Tail of the blue bird* de Nii Ayikwei Parkes. Contrairement à la traduction française, la version allemande n’a pas retranscrit la diversité des langues à l’œuvre, ce qui s’explique, selon Sika Fakambi, qui a traduit *Tail of the blue bird* en français, par des raisons historiques. <<https://www.actualitte.com/article/monde-edition/sika-fakambi-une-prouesse-de-traduction-et-un-geste-politique/49848>> [10.10.2019].
- 26 Le terme « feuilleté » nous a été inspiré par Claire Placial, qui parle de « feuilletage ». Elle-même emprunte ce terme à Michel de Certeau. Nous l’employons avec une perspective un peu différente car il nous sert ici à matérialiser la superposition des différentes couches linguistiques au sein des œuvres étudiées. Claire Placial : « Intraduisibles et intraduits, des sciences humaines aux textes littéraires ». In : *Traduire* 232 (2015), <<http://journals.openedition.org/traduire/706>> [2.12.2021].
- 27 Cf. aussi les remarques faites à propos de l’utilisation du dialecte dans la tradition littéraire : « [die distanzierte Bewertung] legt dialektale Rede fast ausschließlich auf lächerliche Wirkungen fest, etwa bei der Charakterisierung tölpelhafter, ungebildeter Figuren. » Bärbel Czennia : « Dialektale und soziolektale Elemente », p. 508.
- 28 Marie-Hélène Pérennec : « Peut-on / doit-on traduire les dialectes », p. 285.

La liste des effets semble un peu réductrice : dans *In der Löwengrube*, le dialecte participe certes pleinement de la panoplie du montagnard mal dégrossi, mais il s'agit d'une stratégie de façade adoptée par Arthur Kirsch / Benedikt Höllrigl et l'utilisation du dialecte a une portée dramatique.

Waltraud Kolb dénombre quant à elle cinq stratégies de restitution des dialectes :

- transposition dans un dialecte existant dans la culture-cible, qui peut selon elle être envisagée lorsque l'aspect socio-culturel n'est pas précisé²⁹. Felix Mitterer rappelle ainsi que la pièce a été jouée avec succès en Grande-Bretagne avec le personnage de Kirsch parlant avec un fort accent écossais³⁰.
- transposition dans un sociolecte
- transposition dans une langue fautive³¹
- création d'une langue factice (*Kunstsprache*) permettant de préserver l'étrangeté du texte-source³²
- restitution en langue standard³³

Ces solutions sont également proposées par Bärbel Czennia, qui en ajoute deux

29 Waltraud Kolb : « Sprachvarietäten (Dialekt / Soziolekt) ». In : Mary Snell-Hornby, Hans G. König, Paul Kußmaul, Peter A. Schmitt (éd.) : *Handbuch Translation*. Tübingen 1998. p. 278-280, ici p. 279 : « Ebenso kann sich diese Strategie etwa zur Übertragung von Dialektgedichten oder Theaterstücken eignen, wenn der jeweilige soziokulturelle Hintergrund unspezifisch ist. »

30 À ce propos, Mitterer écrit dans son autobiographie : « Eine Inszenierung widerlegte dann die Meinung der Hollywood-Produzenten, in der englischen Sprache könne man den Unterschied zwischen dem Hochdeutschen und dem Tirolerischen nicht ausdrücken. In Oxford spielte eine Theatergruppe das Stück auf Englisch (übersetzt von Victoria Martin), und das Publikum erkannte sofort begeistert den Unterschied. Wie das? Arthur Kirsch betrat in Tiroler Tracht und mit Vollbart die Bühne – und sprach mit einem derart urwüchsigen schottischen Akzent, dass die Zuschauer vor Vergnügen johlten. » Mitterer : *Mein Lebenslauf*, p. 274. On remarque cependant que cette solution, dans la mesure où elle exacerbe les effets comiques de l'utilisation du dialecte, peut présenter l'inconvénient d'éluder la dimension dramatique de la pièce.

31 Cette solution est avancée pour la restitution des langues créoles.

32 C'est d'ailleurs la solution adoptée par Heinz Schwarzwinger qui traduit également du français vers l'allemand, pour restituer les différentes variétés coexistant dans *Dom Juan* : « Ensuite, j'ai fabriqué un dialecte fictif, artificiel, inspiré du parler du 'Sud' de l'Allemagne et de l'Autriche. Le résultat fait penser à certaines productions télévisuelles ou même théâtrales tournées ou présentées du côté de Munich, désignées de manière péjorative sous le terme de *Komödienstadt* (comédie de foire). » *Quatorzièmes assises de la traduction littéraire à Arles*, Actes Sud, 1998 <<http://www.atlas-citl.org/wp-content/uploads/pdf/14actes.pdf>> [2.12.2021].

33 Kolb (« Sprachvarietäten », p. 280) remarque que cette stratégie présente des avantages certains lorsqu'il s'agit de traduire de la littérature créole ou du *Black*

autres : la restitution par des éléments relevant d'un idiolecte et la restitution par un standard empreint d'oralité.

Heinz Schwarzingger thématise en ces mots son travail de traducteur confronté au dialecte dans l'œuvre de Mitterer :

Interrogation fondamentale pour le traducteur [...] que de savoir ce qui peut « passer » d'une langue à une autre [...]. Faut-il « adapter », « transposer » ? Ou bien garder à l'œuvre son caractère propre tout en évitant de la dénaturer en une sorte d'étude sociologique, en une curiosité à laquelle on resterait extérieur ? À mon sens, c'est par la langue parlée, à peine soutenue par endroits, que l'on peut créer le pont (affectif) entre l'original et sa réception dans d'autres pays. Si l'auteur a beaucoup travaillé à partir de sa langue familière, le tyrolien, il s'agit ici d'une projection dans un univers fictionnel porté par une langue plus « neutre », universelle et presque commune, qu'il n'est pas trop difficile de recréer dans la langue cible. À condition toutefois de respecter aussi la construction particulièrement raffinée d'un réseau d'expressions, de manières de dire, de couleurs spécifiques pour chaque personnage [...].³⁴

En outre, le genre littéraire³⁵ joue un rôle crucial dans la transcription du dialecte : le théâtre ne permet pas en effet d'avoir recours à des stratégies de traduction telles que les incises métalinguistiques du type « dit-il en dialecte tyrolien », mais il offre d'autres possibilités. Les didascalies servent bien sûr à apporter cette précision, mais elles ne sont visibles qu'à la lecture de la pièce. Jean-Michel Désprats, évoquant Vitez, rappelle l'écueil de la transcription dans un dialecte de la culture-cible, car cela produit un effet d'exotisation qui n'est pas souhaitable, et il souligne qu'il s'agit avant tout de suggérer la différence, de mettre en scène l'étrangeté³⁶, ce qui revient à exploiter les ressources propres au genre théâtral.

English car cela revient à montrer leur statut de langue autonome, sans les référer à un « standard » qui les ferait apparaître comme lacunaires.

34 Présentation du traducteur in Felix Mitterer : *Péchés mortels* (trad. Henri Christophe). Marseille 2004, p. 109.

35 Bärbel Czennia : « Dialektale und soziolektale Elemente », p. 510.

36 « MN Karsky : Comment traduire les dialectes et les parlars populaires ? JM Déprats : Tout vernaculaire est spécifique, on ne trouve que rarement des équivalences convaincantes. Faire parler un Napolitain en marseillais, ou un Irlandais en franco-breton, c'est de toute façon perdre la spécificité napolitaine ou irlandaise du texte d'origine. Face à tous ces cas de parler dialectal, ou de jargon de métiers, le traducteur se trouve contraint de déclarer son impuissance. Dans le cas spécifique de l'anglo-irlandais de J.M. Synge, je dirais qu'il s'agit plus de traduire l'imbrication de deux langues que de traduire un dialecte. Et dès qu'il y a plus d'une langue, comme le dit clairement Derrida, la traduction est mise en déroute. Il n'empêche qu'il faudrait marquer la différence. Antoine Vitez évoque cette difficulté dans son ouvrage *De*

Dès lors, quelles stratégies adopter *a minima* pour contourner l'aporie que semble présenter la traduction des dialectes et restituer le feuilleté linguistique, et ainsi marquer le décalage sur le plan linguistique et celui de la mise en scène ?

Stratégies de traduction dans *In der Löwengrube*

Comme nous l'avons vu précédemment, les stratégies de traduction ne peuvent être les mêmes pour les deux pièces dans la mesure où l'utilisation du dialecte n'a pas du tout les mêmes objectifs : dans *Kein Platz für Idioten*, texte à portée universelle, la pièce est marquée par une diglossie avec d'un côté, l'utilisation d'un allemand standard dans un contexte officiel, et de l'autre, le dialecte parlé dans la sphère quotidienne, et l'utilisation du dialecte s'inscrit dans une visée de critique sociale. Dès lors, le dialecte peut être restitué par un sociolecte ou éventuellement gommé, en mettant en avant la dimension sociologique de la pièce³⁷.

En revanche, dans *In der Löwengrube*, l'utilisation du dialecte garantit le travestissement de Arthur Kirsch / Benedikt Höllrigl. Un passage en particulier en montre l'importance : « KIRSCH : Nicht doch, Herr Polacek, was tun Sie denn ? (*Erschrickt, weil er Hochdeutsch geredet hat.*) Hörn S' auf, i mag des nit, de Schleimerei ! » (LG 75). On peut d'ailleurs remarquer que le terme *Hochdeutsch* est restitué dans la traduction en français par « langue écrite »³⁸. Par le biais de ce truchement est créée une opposition des dialectes ou parlers locaux avec une

Chaillot à Chaillot. Il a traduit en français *Le Don paisible* de Cholokhov, dans lequel il faut rendre en français le parler spécifique des soldats cosaques. Vitez note qu'on pense immédiatement à utiliser l'argot des tranchées, ou à s'inspirer d'ouvrages comme ceux d'Henri Barbusse qui mettent en scène des poilus, mais il souligne qu'à l'arrivée, ce sont des poilus que l'on voit, pas des Cosaques. Antoine Vitez suggère d'indiquer la différence au lieu de la qualifier, d'indiquer que le personnage parle différemment. Au lieu de le faire avec du plus, on le fait avec du moins. Il faut jouer avec moins de vocabulaire, par exemple. Il s'agit de mettre en scène un effet d'étrangeté. Le produit est en vérité un effet de mise en scène. De même que lorsque, au théâtre, un jeune joue un vieux, il l'esquisse, sans qu'il soit besoin d'une reproduction complète de tous les traits. » <https://master-t31.univ-paris8.fr/IMG/pdf/_Rencontre_avec_JM_D_351prats_compte_rendu_.pdf> [1.10.2019].

37 Marie-Hélène Pérennec (« Peut-on / doit-on traduire les dialectes », p. 282) rappelle ainsi que c'est la solution retenue pour les traductions en anglais, en allemand et en écossais des *Belles-sœurs* de Tremblay, qui ont gommé le dialecte et se sont focalisées sur la portée sociologique.

38 Traduction de Heinz Schwarzinger : « KIRSCH. Mais non, Monsieur Polacek, qu'est-ce que vous faites ? (*Il s'inquiète, ayant parlé la langue écrite.*) Arrêtez ça, je n'aime pas ça, la lèche ! » (cf. également ci-après : « [Der Dialekt] ist viel reicher, viel schöner wia die Schriftsprache, wia Hochdeitsch », où *Hochdeitsch* n'est pas traduit.)

langue standard, composant ainsi différentes strates du feuilleté linguistique au sein du texte.

Comme nous l'avons vu, l'allemand utilisé dans la pièce relève de l'espace linguistique de l'Allemagne du Sud et de l'Autriche, mais d'autres strates s'y greffent :

- Des austriacismes qui ne sont pas forcément des formes dialectales comme « Kasperln », « zur Gaudi » (LG 28) « Kübel » (LG 31) ou encore des apocopes « die Leut » (LG 51)
- Un des personnages centraux, le machiniste Eder, qui comprend immédiatement le truchement de Kirsch, parle en dialecte viennois, même si la didascalie précise qu'il revient à la mise en scène de situer ce personnage : « spricht den Dialekt der Stadt, in der das Stück gespielt wird » (LG 24). Les répliques d'Eder relèvent d'un dialecte plutôt modéré, facilement compréhensible et situable : « Sie san a erstklassiger Schauspieler », « Bei Ihnen gibt's des net » (LG 24) ; « I pass schon auf. Müssen alle zerst an mir vorbei. » (LG 86)
- La pièce est truffée de termes détournés et utilisés à dessein par les nazis comme le rappelle Viktor Klemperer dans LTI³⁹ : « ausrotten », « verrottete bürgerliche Dekadenz » (LG 30), « nationalsozialistische Betriebszellenorganisation » (LG 32). La mise en scène appuyée de ce discours fait ressortir son absurdité et son horreur : « die Judenfratze » (LG 75), « Heil », « Herrenvolk » (LG 38), « Sie deutscher Held » (LG 77). Cet aspect est également renforcé par l'imitation d'un accent supposé être juif, notamment dans une mise en scène du *Marchand de Venise* : « Polacek spielt den Shylock als antisemitische Karikatur, jüdeln extrem, auch seine Maske ist dementsprechend » (LG 25).
- *In der Löwengrube* affiche aussi une dimension intertextuelle par l'évocation de textes de théâtre canoniques. Outre le *Marchand de Venise* sont citées des pièces classiques du répertoire allemand, réinvesties par le national-socialisme (dont fait justement partie *Guillaume Tell* de Schiller, interprété par Kirsch/Höllrigl). Kirsch cite également *Nathan der Weise* de G.E. Lessing, un des grands textes des Lumières allemandes, mettant en scène l'égalité des trois religions monothéistes et interdit par les nazis⁴⁰.
- Comme nous l'avons vu, l'idiolecte de Kirsch/Höllrigl se construit en opposition à l'allemand standard et au parler viennois de Meisel et

39 Viktor Klemperer: *LTI – Lingua tertii imperii. Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart 1947.

40 Johann Stangel: *Literaturräume*. Wien 2011, p. 93: « Das Stück war von der NS-Diktatur von den Bühnen verboten, Lessing als ‚Juden-genosse‘ beschimpft worden. »

d'Eder. D'emblée, Kirsch se présente comme Benedikt Höllrigl, montagnard tyrolien et autodidacte (« Ausm Tiroler Oberland bin i halt. Ausm Ötztal. Piburg. Kennsts Ös des, Herr Direkta? Ghört zu Oetz ». [LG, 40]; « Des is eine Vorsehung. Des is mir vorbestimmt. Anders kann i des nit deuten. Des liegt ma im Bluat. I muaß a Theaterspieler wern. » [LG 41]).

Il proclame son attachement au patois et exalte la beauté de son dialecte :

Wissen S', bei uns in die Berg, da gibt's des Wort Liebe nit. Des gibt's oanfach nit. In unserm Dialekt, in unserm Wortschatz. Obwohl ma natürlich Liebe kennen. Oder verliebt sein. Oder a Leidenschaft haben. Es gibt a des Wort Leidenschaft nit. Und i frag mi, is der Dialekt so arm, daß er de Wörter nit hat, nit kennt? – Na, der Dialekt ist nit arm. Er ist viel reicher, viel schöner wia die Schriftsprache, wia Hochdeitsch. Viel die schöneren Bilder, Umschreibungen. (LG 79)⁴¹

Kirsch surjoue son personnage et accentue les traits d'un parler montagnard, très rural (d'où sans doute le choix fait par le traducteur de traduire le terme « Dialekt » par « patois »), en fort contraste avec les manières policées de Meisel. Cela constitue aussi un des ressorts comiques de la pièce.

Les répliques de Kirsch / Höllrigl sont caractérisées par des traits spécifiques du dialecte tyrolien : forte utilisation des diphtongues « koa » (= *kein*), « nit » (= *nicht*), « enk » (= *euch*, avec la prononciation du *k*, qui n'est plus réalisée comme une plosive, mais comme une affriquée, c'est-à-dire ici comme la combinaison d'une plosive et d'une fricative), « gwißt » (= *gewusst*), « tuats » (= *tut*), « oaner » (= *einer*), « ziacht aus » (= *zieht aus*), un lexique spécifique « Mandl » (= *Mann*), « koa Daweil » (= *keine Zeit*) mais aussi « zualosn » (= *zuhören*). S'y ajoutent des formules de salutation locales « Pfiat enk » (= *Auf Wiedersehen*), « Griaß enk » (= *Guten Tag*), l'usage du tutoiement et des pronoms « ös » (= *ihr*).

Cependant, le dialecte n'est pas la seule marque identitaire de Höllrigl / Kirsch qui endosse en quelque sorte toute une panoplie revenant à faire de lui un personnage ridicule dont on se moque, un « type » qui rappelle la Commedia dell'Arte, mais qui est en fait celui qui dupe les autres : « Ich trag einen Bart, ich trag eine Tracht, so bin ich Tiroler. Und jeder glaubt's mir. Außer Ihnen » (LG, 51)⁴². Tous ces aspects visuels et prosodiques peuvent être exploités comme des

41 Traduction de Heinz Schwarzinger : « Chez nous autres, vous savez, à la montagne, le mot amour n'existe pas. Il n'existe tout simplement pas. Dans notre patois, dans notre vocabulaire. L'amour, on le connaît, bien sûr. Ou être amoureux. Ou avoir une amourette. Le mot passion non plus n'existe pas. Je me demande : est-ce que le patois est si pauvre qu'il ne possède, qu'il ne connaît même pas ces mots ? – Non, le patois n'est pas pauvre. Il est bien plus riche, bien plus beau que la langue écrite. Ses images, ses métaphores sont autrement plus belles. »

42 Traduction de Heinz Schwarzinger : « Je porte une barbe, une tenue folklorique, je suis un Tyrolien. Et tout le monde me croit. Sauf vous. »

«béquilles» lors de la mise en scène pour pallier les difficultés inhérentes à la traduction des dialectes. Cela est d'ailleurs thématiqué par Kirsch, qui emploie le terme «Krücke» :

Naja, ich muss ja ein wenig poltern, den Naturburschen mimen. Sie wissen ja, wie das ist. Ganz perfekt beherrsche ich den Tiroler Dialekt nicht, also muß ich ein wenig draufdrücken, wie man das eben macht, in unserem Beruf, so als Krücke. (LG, 76)⁴³

L'utilisation des verbes *mimen* et *draufdrücken* souligne bien l'exagération du jeu et le travestissement.

Le traducteur, Heinz Schwarzinger alias Henri Christophe, a mis en place différentes stratégies de traduction pour garder un effet d'étrangeté face à l'apparente impossibilité de la transposition du feuilleté linguistique dans son ensemble. Ainsi, le viennois d'Eder est peu marqué, juste suggéré par quelques éléments d'oralité :

EDER *poursuivant avec l'accent de la ville où a lieu la représentation.*
Je voulais juste vous dire : vous êtes un comédien formidable. On ne me la fait pas à moi, y a trop longtemps que je suis dans le métier. J'entends si ça sonne faux. La moindre fausse note ! Et j'en entends, pouvez me croire, tous les soirs ! Avec vous, y en a pas, pas une. Même quand vous n'avez que deux répliques dans la pièce, vous, jamais de fausse note !⁴⁴

En revanche, le contexte et la terminologie nazie sont bien présents dans la traduction. Adoptant une stratégie de compensation, le traducteur propose une traduction de patronyme, peu usuelle aujourd'hui. En effet, dans la version française, Benedikt Höllrigl devient Benedikt *Blockreich*. Dans un entretien, le traducteur explique avoir voulu rendre *Höllrigl* (littéralement «verrou de l'enfer») par *Blockreich* à comprendre dans un sens littéral «qui bloque le Reich». Ce parti pris évoque certes par sa sonorité la langue germanique et semble relever d'une stratégie de compensation, mais d'autres associations apparaissent : en français, le terme *Block* semble faire écho à des termes fortement chargés sur le plan de la connotation comme *Blockwart*, *Blockhaus* ou encore *Block* (baraque d'internement), ce qui pourrait même créer le risque d'un contresens, Benedikt Höllrigl se retrouvant assimilé au système national-

43 Traduction de Heinz Schwarzinger : « Eh, il fallait bien que je le grossisse un peu, le trait, que je marque le bonhomme des montagnes. Vous savez bien ce que c'est. Je ne maîtrise pas le patois tyrolien à la perfection, alors je force un peu, on fait ça, dans notre métier, c'est une béquille. »

44 « EDER: (spricht den Dialekt der Stadt, in der das Stück gespielt wird) I möchte Ihnen nur sagen, Sie san a erstklassiger Schauspieler. Mir kann kaner was erzählen, bin lang gnuag in dem Geschäft. I hör jeden falschen Ton, da hinter der Bühne. Jeden! Und davon hör i viele, jeden Abend! Bei Ihnen gibt's des net. Und wenn S' nur zwa Sätz haben, in an Stückl, bei Ihnen gibt's des net! » (LG 24)

socialiste. En revanche, la mise en scène appuyée du personnage qui surjoue son adhésion au nazisme est également bien palpable dans la traduction :

KIRSCH. Écoutez, Monsieur le directeur, gaffe que je ne descende pas et vous en colle une ! Quoi, Guillaume Tell ? Ampoulé ? C'est vraiment, il faudrait immédiatement vous enfermer ! Ça, un directeur de théâtre du Reich allemand, qui dit que Tell est ampoulé ! Notre poète national, Monsieur le directeur, Friedrich Schiller ! (À *Strassky*.) Et vous autres, vous tolérez ça ?⁴⁵

Il semble que transposer ces références soit plus aisé car il s'agit là d'un partage d'une histoire commune, d'un renvoi à un univers connu.

La transposition du dialecte tyrolien de Kirsch/Höllrigl s'avère bien plus complexe. Le traducteur met tout d'abord l'accent sur l'aspect dénotatif :

KIRSCH. Je viens des montagnes du Tyrol, de la vallée de l'Ötz. Piburg. Vous connaissez, Monsieur le directeur ? Ça fait partie de Ötz. [...] C'est la providence. C'était ma destinée. Je n'arrive pas à me l'expliquer autrement. J'ai ça dans le sang. Il faut que je devienne comédien.⁴⁶

Il procède ensuite par des stratégies de compensation : des formules d'adresse et de routine spécifiques sont traduites par des formules plutôt archaïques en français comme « Bien le bonjour » ou encore « Je vous salue bien bas ». L'adresse particulière à l'actrice Helene Weigel, en réalité la femme de Kirsch : « Hast mi verstanden, Frau ? ! » (LG 58) est traduite littéralement : « Tu m'as bien compris, femme ? ! ». Au niveau lexical, certains termes sont traduits littéralement comme c'est le cas de « Vogelbeerler » (LG 40), traduit par « sorbe » et non par « schnaps » par exemple. Cela permet le maintien d'un trait culturel et fonctionne comme stratégie de compensation. Le traducteur joue également sur les registres stylistiques et introduit un mélange de formules désuètes alternant avec des expressions familières. Ce procédé produit parfois un effet anachronique, voire un décalage : ainsi, « angemalte Larve » (LG 58) devient « face peinturlurée » ou bien « arrête ton char » pour « geh, hör auf » (LG 53), « Abruti des Alpes » (au lieu de « crétin ») pour « Bauerntölpel » (LG 57), « I bin vollkommen aus der Fassung » (LG 51) est restitué par « je suis sur le cul, là ». Une autre stratégie adoptée par le traducteur consiste en l'introduction

45 « KIRSCH: Sie, Herr Direkta! Daß i nit glei obisteig und Ihnen oane schmier! Was is der Tell? Aufblasen is der? Des is ja, aber Sie, Sie ghörn ja glei eingesperrt! Des will a Theaterdirekta sein im Deutschen Reich und sagt, der Tell is aufblasen! Des is unser Nationaldichter, Herr Direkta, der Schiller! (Zu Strassky:) Und des laßtös enk gfallen? » (LG 48)

46 « KIRSCH: [...] Ausm Tiroler Oberland bin i halt. Ausm Ötztal. Piburg. Kennts Ös des, Herr Direkta? Ghört zu Oetz. [...] Des is eine Vorsehung. Des is mir vorbestimmt. Anders kann i des nit deuten. Des liegt ma im Bluat. I muaß a Theaterspieler wern. » (LG 40)

d'impropriétés linguistiques: «Si j'en faisais pareil avec mes vaches» / «Wenn i des bei meine Küah mach» (LG 53). La création d'un solécisme permet d'exhiber le prétendu manque d'érudition du personnage.

Ces différentes stratégies mises en place composent l'idiolecte du personnage principal et permettent malgré tout d'esquisser non le feuilleté linguistique en général mais bien un phénomène d'étrangeté. Il conviendra ensuite au metteur en scène de jouer sur les différences des personnages-types et de faire ainsi ressortir la portée critique de la pièce.

Sommernachtsmord

Felix Mitterer a rédigé le scénario pour ce téléfilm, mis en scène par Harald Sicheritz et produit en 2016 par la télévision autrichienne ORF en coopération avec Aichholzer Filmproduktion, soutenu par Cine Tirol et Fernsehfonds Austria :

„Unser Landkrimi ist wirklich schräg geworden“, sagt Regisseur Harald Sicheritz über ‚Sommernachtsmord‘. Ein Gutteil dessen geht aufs Konto von Autor Felix Mitterer, der sein Drehbuch „eine Hommage an das alte Tirol“ nennt. „Ich habe dieses Buch von Anfang an geliebt“, sagt Sicheritz. „Nichts, was man sieht, musste ich mir ausdenken. Ich habe nur mit meinen Mitteln sein Werk umgesetzt.“ Dabei ließ ihm Mitterer völlig freie Hand. [...]

Der Film habe jedenfalls einen ganz eigenen Charakter: Durch die Sprache, die Alm und die Figuren, die überhaupt nicht mehr zeitgemäß seien.⁴⁷

Dans ce téléfilm, plusieurs strates linguistiques s'opposent: le parler des 'gens de la ville', celui de la policière-enquêtrice qui va passer de l'allemand standard à coloration viennoise au dialecte tyrolien, l'allemand châtié de la touriste et le tyrolien des gens des alpages. Ces caractéristiques sont soulignées par les costumes et les gestes des personnages, Mitterer et Sicheritz créent des 'types' en accentuant, voire en exagérant leurs spécificités. Le téléfilm joue ainsi sur le décalage et le grotesque qui contribuent au suspense.

Le sous-titrage en français de ce téléfilm a été réalisé dans le cadre du colloque sur Felix Mitterer qui s'est tenu à l'université de Nantes en 2018. Les sous-titres ont été intégrés dans un projet pédagogique avec les étudiants germanistes des masters « Analyse des pratiques culturelles » et « Médiation culturelle ».

Dans le cadre d'un sous-titrage, les enjeux traductifs sont tout d'abord conditionnés par le caractère intersémiotique de cette forme de traduction

47 <<https://kurier.at/kultur/landkrimi-tirol-typen-die-sich-nicht-mehr-ausgehen/234.707.001>> [9.11.2021].

spécifique⁴⁸. Font sens non seulement le texte (les dialogues, les monologues ou la voix-off) mais aussi l'image et la voix, les intonations et colorations, le volume. Les adaptateurs/traducteurs qui ont le statut d'auteur, travaillent avec des logiciels spécifiques qui tiennent compte des spécificités de cette forme de traduction. Pour les sous-titres de *Sommernachtsmord*, c'est le logiciel en libre accès, Subtitle edit, qui a été utilisé. Les contraintes techniques dont doit tenir compte le sous-titre concernent tout d'abord la longueur et la durée d'exposition du sous-titre qui, pour un téléfilm, ne doit pas dépasser 36 à 42 caractères par ligne, espaces et signes de ponctuation compris. L'affichage du sous-titre à l'écran doit suivre le découpage du film et coïncider avec la prise de parole d'un personnage visible (ou non) à l'écran. Il faut donc veiller à ne pas dépasser les longueurs imposées et à respecter le rapport entre le nombre de caractères et le temps. En effet, un sous-titre trop court et qui, de surcroît, disparaît rapidement, empêche la fluidité de la lecture et entrave la bonne compréhension du film.

Outre des contraintes techniques qui conditionnent fortement la qualité du sous-titrage, l'adaptateur est aussi confronté à des questions plus linguistiques. En effet, la fonction première du sous-titrage n'est pas de respecter la syntaxe et la littéralité du script mais de fournir une information pertinente et lisible. Les sous-titres optent en général pour une condensation des dialogues et non une transcription littérale qui serait, de toute façon, trop longue. Il faut donc en premier lieu réfléchir à la syntaxe du sous-titre en préférant des propositions simples et courtes, en cela le sous-titrage diffère fortement d'une traduction écrite, pas seulement littéraire. En même temps, le sous-titre n'apparaît pas «seul» sur l'écran, sous-titre, voix, image créent du sens et composent une signification globale. Le sous-titre peut jouer son rôle d'outil à la compréhension mais il n'en sera pas le seul vecteur.

Dans le cadre de ce téléfilm, les adaptateurs ont été confrontés à la superposition de plusieurs strates linguistiques. Passant d'un médium oral à l'écrit, le sous-titre a tendance à niveler, à lisser les aspérités des dialogues. Il est en effet difficile d'afficher à l'écrit un décalage linguistique, un argot trop prononcé, des négations éliminées, des apocopes ou abréviations ou encore des scories... qui peuvent être rapidement perçues comme des erreurs à l'écrit. De même, les particularismes linguistiques ne trouvent souvent pas d'écho dans les sous-titres⁴⁹. Cela est lié à la difficulté générale en traduction de saisir les parlars

48 Cf. aussi le numéro 243 de la revue *Traduire*, consacré partiellement au sous-titrage. *Traduire*, 243 (2020) <<https://journals.openedition.org/traduire/2087>> [15.12.2020].

49 «Les accents sont également problématiques: on ne peut les transcrire, et on se tourne donc vers l'argot, des expressions particulières ou des élisions. Ces dernières sont cependant malaisées à lire, et on n'y recourt que lorsque l'accent est vraiment très appuyé dans la version originale.» Maï Boiron/Emilie Syssau: «Le sous-titrage

différents, de tenir compte d'une étrangeté quand on dispose seulement de deux lignes pour un sous-titre.

Il fallait tout d'abord veiller à rendre les dialogues accessibles, mais surtout garder le suspense et l'humour. Avant le sous-titrage sur la compréhension immédiate, celle-ci a été facilitée par les mimiques et gestes des personnages parfois exagérés à outrance.

Le titre *Sommernachtsmord* est bien sûr un détournement de la pièce de Shakespeare, *Ein Sommernachtstraum*, *Songe d'une nuit d'été* dans sa traduction française. *Meurtre d'une nuit d'été* s'imposait sans grande discussion. La visée de ce sous-titrage était tout d'abord la compréhension immédiate des dialogues. La bizarrerie de certains personnages ne devait pas être occultée même si les dialogues, sous forme de sous-titrage, apparaissent bien plus standardisés. Ainsi, a été transposé le tutoiement généralisé en vigueur encore aujourd'hui au Tyrol et qui ne relève pas forcément d'un manque de respect. En revanche, certaines formules d'adresse comme «Vergelt's Gott» («Merci, Seigneur») ont été traduites tout simplement par «Merci». Bien évidemment, l'origine religieuse de l'expression se perd mais elle est utilisée, encore aujourd'hui par des personnes âgées, sans connotation religieuse. Cela est aussi le cas pour «Grüß Gott», traduit par «Bonjour». Le lien avec le catholicisme de certains personnages, empreints de superstitions et de pratiques occultes, est bien présent dans le film par les nombreux crucifix et autres signes de croix. Dès les premières scènes, Adelheid et les siens prient: «Gelobt sei Jesus Christus. In Ewigkeit Amen.» Dans ce cas précis, une formule plus courante et plus courte en français a été finalement choisie: «Que Dieu soit loué. Pour l'éternité, Amen.»

Des austriacismes courants comme *der Sessel*, *der Kasten* ont été traduits au niveau dénotatif par «chaise», «armoire». Il n'était pas possible de tenir compte de nombreuses expressions relevant du dialecte tyrolien comme la désignation *die Putz* pour les policiers ou encore l'eau-de-vie *Vogelbeerler* (littéralement eau-de-vie de sorbe), ce qui a été, entre autres pour des questions de contrainte de caractères, traduit par «schnaps».

Les expressions dialectales de Florian ont également fait l'objet d'un lissage comme on peut le constater dans le dialogue suivant (TC 00:03:55):

Wie i fünf Joahr oit woar,
 hot ma die Mama a Ziachorgl kaft.
 Do hob i mi ins Wirtshaus gsetzt und gspielt.
 Von in da Fruah bis aufd Nocht.
 Ach, mit fünf Jahren schon?
 Jo, do hob i guat verdient.

Weil die Leit, die hamma imma an Schilling gebn,
damit ich endlich aufhör.
Hob i aufghört und dann hob i wieda weitagspüt
Hob i aufghört und wieda ongfongan.

Quand j'avais cinq ans,
ma mère m'a offert un accordéon.
Je jouais à l'auberge.
Du matin au soir.
À cinq ans, déjà ?
Je gagnais bien.
On me donnait toujours un schilling
pour que j'arrête.
J'arrêtais et je reprenais.
Encore et encore.

En revanche, l'objectif était de respecter l'oralité du dialogue et de maintenir les références culturelles («schilling») même si la forme dialectale n'a pas pu être restituée. En sous-titrage, une trop grande oralité ou l'introduction d'éléments argotiques n'est pas souhaitable, cela est dû aux codes du médium écrit et à un possible décalage entre oral et écrit. Certes, les sous-titres lissent et le décalage entre Florian et Mme Löffelhart, qui s'exprime dans un allemand châtié, n'est pas perceptible dans les sous-titres, mais il l'est dans l'intonation de la voix et la prosodie des échanges verbaux. D'autres signes complètent donc le signe écrit qu'est le sous-titre et créent ensemble du signifiant.

Ainsi, le recours au dialecte dans l'œuvre de Mitterer a différentes fonctions : ancrage dans un terroir, désir de reconstituer un fragment de réalité avec une dimension de critique sociale dans *Kein Platz für Idioten*, ou encore, dans le cas de *In der Löwengrube*, ressort dramaturgique tributaire d'un fait historique. Les enjeux de la traduction du dialecte diffèrent dans les deux pièces de théâtre et dans le téléfilm. Dans *Kein Platz für Idioten*, l'utilisation du standard est très restreinte et les situations de diglossie sont «classiques» : l'usage du dialecte est caractéristique des situations de communication informelle, tandis que les passages en allemand standard sont relativement limités (ils sont réservés aux touristes allemands et aux bulletins d'information radiophoniques). En outre, la pièce est marquée par une portée sociale universelle, et le dialecte est donc plus aisément transposable. Le feuilleté linguistique est autrement plus complexe dans *In der Löwengrube* : le dialecte tyrolien coexiste notamment avec l'allemand standard des autres acteurs et le dialecte d'un des personnages. Par ailleurs, ce dialecte se caractérise par son aspect construit, artificiel. Il est doté d'une portée dramaturgique capitale puisqu'il fait partie intégrante de la stratégie de dissimulation de Arthur Kirsch/Benedikt Höllrigl et il est exhibé comme truchement. Paradoxalement, le traducteur dispose d'une plus grande

liberté dans la restitution. Dans la mesure où le tyrolien est fortement centré sur un individu, il peut recourir à la création d'un idiolecte pour mettre en lumière le travestissement et rendre compte de la diversité linguistique présente dans la pièce. En ce qui concerne le sous-titrage, les fortes contraintes techniques (longueur, durée) et les codes du médium écrit entraînent forcément un lissage, mais on peut s'appuyer sur la dimension intersémiotique où l'image et le son font sens tout comme les sous-titres.