



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

L(es) Avare(s) de Molière en hindi

Simpy Sinha

Université de Delhi, Inde

simpy.fr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4806-2086>

Reçu le 26-08-2022 / Évalué le 22-09-2022 / Accepté le 23-09-2022

Résumé

La traduction théâtrale n'est sûrement pas un développement récent dans le domaine des « Translation Studies », mais cette activité complexe s'est sans doute reconstruite au fil du temps avec de nouveaux points de départ, afin d'enrichir et d'approfondir l'analyse de la traduction. L'un de ces points de départ met l'accent sur la dynamique socio-politique de la culture cible, offrant une toute nouvelle perspective de l'œuvre finale. Ce fut le cas pour le théâtre de Molière en hindi. Les traductions/adaptations et les mises en scène sont-elles fidèles au texte source au sens traditionnel du terme ? Peut-être pas, mais ces ajouts ou ces omissions du texte cible nous obligent à revoir l'équation entre auteur, texte et culture cible dans le processus de traduction. Ainsi, cet article vise à comprendre les stratégies de traduction/de performance adoptées par le traducteur et/ou le metteur en scène dans le but de recevoir la pièce *L'Avare* de Molière dans une société multilingue et multiculturelle comme l'Inde au XXI^e siècle.

Mots-clés : traduction théâtrale, Molière, Hindi, réception

Molière's *L'Avare* in Hindi translations

Abstract

Theatre translation is definitely not a recent development in the field of Translation Studies but in the course of time, this complex exercise has no doubt reconstructed itself with new points of departure for translation analysis. One of these points focuses on the socio-political dynamics of the target culture, rendering a whole new perspective to the end product. Molière's theatre went through such a process when translated/adapted and performed in Hindi. Are these translations/adaptations and productions absolutely loyal to the source text in the traditional sense of the term? Perhaps not, but thanks to the additions and omissions of the target text, one is forced to rethink and re-examine the equation between author, text and the target culture in the process of translation. Thus, this article aims to understand various strategies of translation/performance adopted by the translator or/and the stage director in order to facilitate the reception of Molière's play *L'Avare* in the context of a multilingual and a multicultural society like India in the 21st century.

Keywords: Theatre Translation, Molière, Hindi, Reception

Introduction

Le théâtre de Molière, en opposition à celui de ses contemporains classiques comme Racine et Corneille, ne vise pas toujours à répondre aux goûts de la cour mais cherche plutôt à se rapprocher du peuple. Le fait que Molière a abandonné la vie confortable de Paris pour faire du théâtre et pour voyager dans les provinces avec sa troupe, lui a donné l'occasion de se lier avec les gens du peuple, de les observer minutieusement et d'enrichir son art, d'où le réalisme de son époque dans ses œuvres. (Li, 1978 : IV).

C'est principalement grâce à cette association que Molière a été aussi bien reçu dans le monde entier y compris en Inde. Parlant de son art, Rajesh Tiwari, metteur en scène connu du théâtre hindi, est d'avis que les problèmes soulignés par Molière étant ceux du peuple, ses pièces fonctionnent aussi bien dans des espaces et des temps différents. Selon Jonathan Culler, dans l'activité traduisante, pour que des œuvres soient accessibles à différents publics à des époques différentes, il ne s'agit pas simplement de les interpréter, mais de comprendre leur intelligibilité changeante en identifiant les codes et les suppositions interprétatives qui leur donnent du sens pour ces différents publics à des époques différentes¹.

En Inde, si la traduction et la performance des textes étrangers étaient un produit secondaire de l'entreprise littéraire coloniale à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, la participation à l'activité de traduction au XX^e siècle visait l'enrichissement de la littérature et l'intégration de 'la pensée intellectuelle étrangère' dans la littérature hindie. Rama Jha dans son article, « Changing Face of Delhi's Theatre », fait observer que si les adaptations hindies des pièces écrites dans d'autres langues indiennes créèrent une meilleure communication à travers la culture multilingue de l'Inde, c'est grâce à certaines bonnes traductions de pièces européennes et américaines que le théâtre hindi a pu assimiler une nouvelle expérience intellectuelle².

En Inde, Molière et ses œuvres ont connu un grand succès non seulement en hindi mais aussi dans les autres langues indiennes telles que le bengali, le tamoul et le marathi. Plusieurs de ses pièces ont été traduites ou adaptées en hindi. G.P. Srivastava, l'un des pionniers de la traduction en hindi, a adapté *Le Médecin malgré lui* sous le titre *Maar Maar Kar Hakim* en 1917. En ce qui concerne la production scénique, plusieurs groupes de théâtre comme la National School of Drama (NSD), le Sri Ram Centre for Performing Arts, le Natsamrat Theatre, l'Adi Theatre, Chingari, et le Parakram Theatre ont mis en scène les pièces de Molière en hindi.

Pièce en cinq actes, *L'Avare* (1668) met en scène Harpagon, personnage qui n'est dirigé que par l'amour de l'argent. Il vit dans la peur d'être séparé de son

trésor et ainsi, soupçonne tout le monde de le voler. Obsédé par l'argent, Harpagon choisit une veuve riche pour son fils Cléante et pour sa fille Elise, un homme de cinquante ans, M. Anselme, déjà marié mais riche. Pour lui-même, contre toute attente, Harpagon choisit Mariane, une jeune femme pauvre qui ne lui apportera pas de fortune mais qui lui fera faire des économies. Pendant une conversation, Harpagon découvre que son fils aime Mariane, mais avant qu'il ne réagisse, on lui vole son trésor, ce qui le rend fou de rage. Valère, le prétendant d'Elise, est accusé de ce vol, mais on finit par découvrir que les vrais coupables sont les enfants d'Harpagon. On découvre aussi que M. Anselme est le père de Valère et de Mariane. Il donne donc son consentement pour les mariages de Mariane avec Cléante et de Valère avec Elise. Harpagon accepte à condition que M. Anselme se charge de toutes les dépenses. Ainsi, l'avarice d'Harpagon demeure incorrigible.

En Inde, *L'Avare* fut adapté par Hazrat Awara sous le titre de *Kanjoos*, publié en 2006 par Vani Prakashan et mis en scène sous le même titre par Mushtaq Kak en 2007 au Sri Ram Centre of Performing Arts, à New Delhi. La deuxième traduction intitulée *L'Avare*, fut traduite et mise en scène par Varun Kapoor à L'Alliance Française de Delhi en 2019.

En ce qui concerne *L'Avare* en hindi, il est à noter que la traduction-adaptation et la mise en scène s'adressent aux hindiphones de Delhi et des régions avoisinantes appelées communément NCR (National Capital Region). La NCR se définit comme une région métropolitaine qui inclut le territoire de Delhi et les régions urbaines des états voisins, à savoir l'Uttar Pradesh, l'Haryana et le Rajasthan. Étant la capitale du pays et le centre de plusieurs activités politiques et commerciales, Delhi a toujours attiré les gens pour des raisons variées. À la suite de l'indépendance, Delhi a reçu un influx de réfugiés et dès cette période, la capitale a enregistré un essor économique, une industrialisation rapide et l'établissement de centres de stockage et de distribution de toutes sortes de biens de consommation. Les débouchés professionnels ont ainsi attiré la population des états voisins³.

L'impact de ce changement démographique se reflète dans la langue de Delhi où à peu près 85% de la population parle hindi, 5,2% le pendjabi, 5,1% l'ourdou et 4,7% les autres langues indiennes⁴. Le hindi parlé à Delhi se présente comme un mélange de plusieurs langues comme le haryanvi, le punjabi, l'ourdou, le khari boli, etc. Quelles stratégies utilisent le traducteur-adaptateur et le metteur en scène afin de répondre aux besoins d'une société cible aussi diversifiée ? Respectent-ils la diversité de la société cible ?

Traduire, adapter ou mettre en scène une pièce étrangère dans une société multilingue et multiculturelle comme l'Inde, oblige le traducteur-metteur en scène

à revisiter le texte source du point de vue du public cible et d'y incorporer cette diversité. De plus, il doit aussi prendre en considération la culture qui guide les goûts et les préférences du peuple. Les traductions-adaptations et les mises en scène de *L'Avare* en hindi ont ainsi une double fonction : s'adresser au grand public et représenter la diversité des hindiphones.

Cet article traitera, en premier lieu, la question de la langue en tant qu'unité représentative du *hic et nunc* de l'art théâtral. En deuxième lieu, seront analysés les éléments qui définissent la culture populaire de la société cible et qui influencent le processus de traduction-adaptation et de mise en scène. Il sera enfin question de voir de quelle manière la diversité de la société cible est représentée dans les traductions-adaptations et les mises en scène de *L'Avare*.

1. Le hindi urbain : une langue hétéroclite

Le théâtre, un art vivant, se fonde dans le *hic et nunc* de son public pour pouvoir établir un contact avec les spectateurs. Afin de rendre le processus de communication fluide et sans obstacles, il est primordial que le véhicule de cette communication, la langue, opère au même niveau que celui de son public. Ainsi, quand on traduit, adapte ou met en scène une pièce de théâtre ancienne pour un public contemporain, la langue de traduction, d'adaptation et de mise en scène doit être compréhensible et pratique. Comme l'affirme Gravier :

Il faut donc que le traducteur écrive une langue « orale » et non livresque, formule des répliques que le comédien puisse, sans difficulté, avec plaisir même articuler, faire résonner dans son « gueuloir » (...) et qui « passent » la rampe. (Banu, 1987 :13).

La plupart des pièces de Molière sont écrites en vers étant donné que la poétique du théâtre français au XVII^e siècle est dominée par la versification, plus précisément les alexandrins et les jeux métriques. Toutefois, les traductions des pièces de Molière faites aux XX^e et XXI^e siècles en hindi sont principalement en prose. Le théâtre hindi d'avant le XIX^e siècle était écrit en vers sous l'influence de la tradition du théâtre sanscrit. Cependant, l'arrivée de Bhartendu Harishchandra, connu comme le père de la littérature et du théâtre hindi moderne, changea la scène du théâtre hindi en refusant la tradition d'écrire en vers et en adoptant la prose, aussi bien pour les pièces théâtrales que pour la critique littéraire. Réagissant à cette nouvelle approche, Acharya Hazari Prasad Diwedi, auteur et critique de la littérature hindie, fait remarquer que : « il a fait sortir la littérature hindie de la cour et l'a inscrite au cœur de la vie quotidienne du peuple⁵ ». On peut ainsi constater que le changement dans le domaine littéraire hindi,

à travers le temps, a entraîné également un mouvement dans la poétique du drame hindi, lequel se manifeste dans le choix de la prose par les traducteurs et les metteurs en scène. Nemichandra Jain, poète, traducteur et critique de théâtre hindi, fait observer que Shakespeare est traduit en vers avec succès dans plusieurs langues indiennes, mais on remarque que la plupart du temps, ce sont des traductions en prose qui ont été les plus appréciées par le public cible (Jain, 1993 : 53).

Si le théâtre français au XVII^e siècle était un lieu fréquenté par les gens de la haute classe, dotés d'une certaine éducation et jouissant d'un mode de vie privilégié, le théâtre hindi des XX^e et XXI^e siècles s'adresse au grand public, et ainsi la prose, comme le note Hazari Prasad Diwedi, « ayant un caractère de masse », devient le premier choix pour établir un lien avec le public. Pour justifier son choix de traduire *Les femmes savantes* en prose, le traducteur et metteur en scène Varun Kapoor commente : « L'idée derrière la pièce était de pouvoir communiquer avec les gens ordinaires de façon qu'ils puissent s'identifier à la pièce. Cela n'aurait pas été possible en vers car ce n'est sûrement pas la langue qu'ils parlent⁶ ».

Puisque le public indien contemporain ne converse pas strictement en anglais, en hindi ou en ourdou, et que leur *lingua franca* est un mélange hétéroclite de plusieurs langues, les traductions contemporaines des pièces de théâtre manifestent ce changement linguistique temporel. C'est pour cette raison que dans la traduction de Varun Kapoor, on observe l'emploi de l'hindi, de l'anglais, ou encore du punjabi.

Dans le texte source de *L'Avare* (II ; 5), Frosine, en voyant Harpagon, réagit ainsi : « Ah, Mon Dieu! Que vous vous portez bien ! Que vous avez là un vrai visage de santé ! ». Cette réaction de Frosine est traduite par Varun Kapoor de la façon suivante : « OMG Harpagon ! You look so young! » (Kapoor, 2019 : 12). Bien sûr, la traduction de cette réplique est réductrice car elle ne prend en considération que l'aspect jeunesse alors que dans l'original, on parle aussi de l'état de santé.

De plus, force est de constater que Kapoor utilise non seulement l'anglais mais aussi l'abréviation « OMG » au lieu d'écrire « Oh my God », ce qui est caractéristique de la « langue-texto » de la génération contemporaine.

Un regard sur les rapports entretenus par les membres de la famille dans les deux versions de *L'Avare* révèle une évolution non négligeable. Dans le texte source, Harpagon est perçu comme un père autoritaire qui prend toutes les décisions. Cette position élevée de chef de famille se traduit aussi dans la langue. Ainsi, le personnage du père, dans toutes les pièces de Molière, qu'il s'agisse d'une traduction ou d'une adaptation, d'une historicisation ou d'une modernisation, est vouvoyé par les autres membres de la famille. Pourtant, le titre d'adresse utilisé pour ce personnage change de « pitaji », forme respectueuse dans la culture

hindoue, à «papa» ou «daddy», signe indéniable de l'influence anglaise dans une société postcoloniale.

En revanche, dans la production de *Kanjoos* du metteur en scène Mushtaq Kak, laquelle se déroule dans la deuxième moitié du XX^e siècle dans une famille musulmane traditionnelle, Harpagon est appelé «abba-jaan», forme respectueuse dans la culture musulmane, et il est vouvoyé par ses enfants, Azra (Elise) et Farukh (Cléante). Dans cette structure familiale, il existe une distance entre le père et les enfants, le rapport entre eux est un peu restreint. Les enfants s'expriment mal devant ce père autoritaire. La peur ou les normes de ce temps peuvent être la cause de ce malaise.

Tel que mentionné plus haut, l'impact du changement démographique se reflète dans la langue de Delhi, l'hindi en particulier, qui se présente comme un mélange de plusieurs langues. C'est bien cette réalité que voulait présenter Varun Kapoor dans sa pièce. Par exemple, il montre le personnage de Frosine comme venant de l'État de Haryana. Sa diction est donc influencée par l'accent haryanvi et elle emploie également des mots haryanvis. L'intention de Kapoor s'avère être double : d'une part, divertir son public, l'accent haryanvi étant toujours source d'hilarité à Delhi ; d'autre part, en incluant cette variation linguistique, permet au traducteur-metteur en scène de faire voir la diversité du parler hindi, lequel embrasse plusieurs cultures.

2. Bollywood et portée de la culture populaire

Le Bollywood a une influence importante sur le public indien et c'est pourquoi les traducteurs/metteurs en scène emploient des chansons et des références de films afin d'interagir avec le public, comme l'admet Mushtaq Kak : « J'ai bien utilisé les chansons des films de Bollywood car les spectateurs s'y identifient bien. À vrai dire, c'est la veine des spectateurs⁷ ».

Les deux traductions et les productions scéniques de *L'Avare*, à savoir la traduction *Kanjoos* de Hazrat Awara mise en scène par Mushtaq Kak (2007) et *L'Avare* traduit et mis en scène par Varun Kapoor (2019), ont des cadres temporels différents. Dans la version de Mushtaq Kak, l'histoire se passe dans la deuxième moitié du XX^e siècle alors que dans celle de Varun Kapoor, elle se déroule à la période actuelle.

Les conséquences de ce décalage temporel se perçoivent dès le début des pièces. La première scène de la version de Mushtaq Kak débute avec Azra (Elise) au côté cour de la rampe qui chante : « Afsana likh rahi hoon dil-e-bekar ka... »,

une chanson du film *Dard* sorti en 1947 pour exprimer son amour et la douleur de l'attente. Au côté jardin se trouve Nasir (Valère) qui, plein d'enthousiasme, répond à cette attente. Les deux amants partagent leurs émotions et leur passion amoureuse en restant à une certaine distance. La version de Varun Kapoor dépeint cette scène différemment. Elise et Valère révèlent leurs émotions à l'aide d'une danse contemporaine, avec pour fond sonore la chanson « Tu hi re, tu hi re... » tirée du film *Bombay* (1995). L'expression de leur amour ne se manifeste pas seulement à travers cette chanson mais aussi dans leur intimité physique, qui apparaît restreinte chez Azra et Nasir. Les deux mondes, situés dans deux zones temporelles dont les pratiques, les habitudes et les valeurs sont différentes, peuvent bien expliquer cette différence de perspective, laquelle se manifeste également dans la poétique des deux pièces.

Dans une autre scène, Frosine lance un pari en disant qu'elle sait escroquer les autres, comme Harpagon. La version de Varun Kapoor choisit la chanson « Paisa yeh paisa » du film *Total Dhamaal* (2019). La musique y est entraînante, le tempo rapide, avec quelques paroles en anglais, est appréciée par le public, surtout les jeunes. Dans la scène 7 de l'acte III, quand Mariane rencontre Cléante chez Harpagon, une scène imaginaire est ajoutée, dans laquelle les deux amants se marient et commencent une nouvelle vie. Pour célébrer leur union et pour créer une ambiance romantique, la chanson « Ce rêve bleu » du film *Aladdin*, sorti en 1992, est jouée. Selon Varun Kapoor, ces choix permettent principalement d'éveiller l'intérêt du spectateur, majoritairement les jeunes, qui s'identifient vite et bien à ces chansons ainsi qu'à leurs messages⁸.

Dans la quatrième scène de l'acte I de *L'Avare*, quand Harpagon demande à ses enfants ce qu'ils pensent d'une jeune fille appelée Mariane, Cléante répond qu'elle est comme Madhuri Dixit, une actrice des années 90 connue pour son charme et sa sensualité. Plus tard, dans la cinquième scène de l'acte II, Frosine flatte Harpagon en admirant sa forme physique malgré son âge. Dans la version de Varun Kapoor, elle dit « Même le corps de Ranveer Singh semble inférieur devant le vôtre, vous avez la grande taille de Amitabh Bachchan, vous ressemblez à Jonny Lever comme deux gouttes d'eau⁹ ». Une série de mensonges est ainsi employée par Frosine pour flatter Harpagon : son corps est comparé au corps musclé de l'acteur contemporain Ranveer Singh et sa taille à celle du légendaire Amitabh Bachchan. Pourtant, dans la dernière comparaison, elle se moque d'Harpagon en l'appelant le frère jumeau du comédien Jonny Lever, un homme de petite taille au teint foncé ayant une physionomie assez banale.

Tout en veillant bien à rester fidèle au caractère avare d'Harpagon, les traducteurs des deux versions en hindi proposent une immersion dans la culture populaire

par le biais de la gastronomie. Dans la première scène de l'acte III de *L'Avare*, Harpagon donne des instructions au sujet de la fête organisée en l'honneur de Mariane et de M. Anselme. Il demande à Maître Jacques ce qu'il faudra pour la fête, ce à quoi Maître Jacques répond : «Eh bien ! Il faudra quatre grands potages, et cinq assiettes. Potages...Entrées [...] Entremets... ». Choqué par la variété des plats et par le coût que cela peut entraîner, Harpagon intervient : « Il faudra de ces choses dont on ne mange guère et qui rassasient d'abord : quelque bon haricot bien gras, avec quelque pâté en pot bien garni de marrons. » (Molière, 1971 :42). Dans le contexte spatio-temporel de l'adaptation de Hazrat Awara, Maître Jacques (Alfu) prépare un menu riche et varié selon la gastronomie traditionnelle de la culture musulmane. Cette richesse contraste avec le menu d'Harpagon, qui propose des lentilles cuites avec beaucoup d'eau, des *chapatis*, version la plus simple et la moins coûteuse du pain indien, avec de la salade aux oignons.

Dans la version de Varun Kapoor, le menu traditionnel est remplacé par un menu varié qui reflète les goûts contemporains : *Avjosh*, une boisson chaude traditionnelle, est remplacée par quelques dizaines de bouteilles d'alcool de Jack Daniel's. Maître Jacques ajoute trois assiettes de *fried rice*, du *biryani* et des *momos* (Kapoor, 2019 :15). Ces trois plats se rangent parmi les plus populaires partout en Inde. Si les jeunes raffolent des *momos* et du *fried rice*, suivant une influence des cuisines tibétaine et chinoise, le *biryani*, cuisiné avec de la viande et du riz, porte l'empreinte de la cuisine musulmane. Ce plat est vendu aussi bien dans des kiosques modestes que dans des restaurants chics, preuve de sa grande popularité.

Inquiété par la prodigalité de Maître Jacques, Harpagon propose de faire cuire les lentilles avec beaucoup d'eau, de préparer de petits *chapatis*, avec de la salade de pelure de radis. Sa proposition reflète bien le caractère d'un avare qui, à la différence d'un bon hôte voulant régaler ses invités avec un repas élaboré, ne pense qu'à économiser son argent.

3. Le corps scénique

Les deux pôles de la performance, à savoir, l'acteur/corps et le spectateur, sont conditionnés par la culture et la société où ils vivent. Le porteur et l'émetteur du message ainsi que le récepteur ont leurs propres bagages socioculturels, lesquels, à leur tour, modifient la poétique et le tissage du sens de la représentation scénique d'une pièce de la langue source à la langue cible. Henri Gouhier dans son œuvre *L'Essence du théâtre* écrit que « l'âme du théâtre, c'est avoir du corps » (Gouhier, 2002 :21). Tout cet art repose sur le corps du comédien car c'est à travers celui-ci, en mouvement, immobile, faisant des gestes, etc., que le contact avec le public est établi, que le message est émis et que le jeu se réalise sur scène.

Si un avare se caractérise par l'habitude de ne pas dépenser son argent, cette idée se reflète également dans les vêtements qu'il porte. Dans la mise en scène de Varun Kapoor, il ne porte qu'un pyjama en coton et une veste de la même matière, à manches courtes. Ce choix de vêtement, minimaliste et d'une matière modeste, est une extension de sa psychologie, laquelle l'empêche de faire toute action qui réduirait son trésor. Mirza (Harpagon) de Mushtaq Kak, dans l'adaptation *Kanjoos*, est un peu mieux habillé : appartenant à une famille musulmane, il est vêtu d'un pantalon typique, dont la longueur s'arrête un peu au-dessus de la cheville, d'un *kurta* (chemise longue qui va jusqu'aux genoux) blanc en coton à manches longues et d'un *bundi* (un veston noir). Il porte un haut chapeau et garde un mouchoir chiffonné dans la poche de sa veste. Il possède une canne qu'il utilise souvent pour battre les domestiques, montrant ainsi son autorité en tant que chef de famille.

Les préférences vestimentaires, comme les autres goûts, ne sont pas immuables mais changent avec le passage du temps. Ainsi, on observe qu'Azra (Elise) et Mariam (Mariane) de Mushatq Kak portent une *salwaar-kameez*, une chemise longue, avec un pantalon et une écharpe pour les femmes. Puisqu'elles appartiennent à une famille musulmane, elles suivent les codes vestimentaires de cette culture populaires aussi dans d'autres communautés. Ainsi, dans les autres productions, Renu (Mariane) de Zafar Sanjari et Mamta (Mariane) de Prasanna portent également une *salwaar-kameez*. Cependant pour les pièces dont le temps de la mise en scène est contemporain, Elise et Mariane de Varun Kapoor portent des robes courtes. Farzina (Frosine) de Mushtaq Kak porte une *sarara*, tenue musulmane traditionnelle complétée d'une sorte de pantalon qui ressemble aux pantalons palazzo, avec un chemisier long et une écharpe pour couvrir la tête. La tenue de la Frosine de Varun Kapoor n'est pas traditionnelle mais est influencée par la mode contemporaine. Elle porte une longue jupe avec un chemisier à fines bretelles.

Pour ce qui a trait au maquillage, dans la pièce *L'Avare*, le visage d'Harpagon est peint en blanc avec l'emploi de la couleur bleue sur les yeux et autour du visage jusqu'au cou, ce qui peut symboliser la froideur du personnage. La pointe du nez, rouge, est peut-être là pour rappeler le côté clownesque du personnage. La ligne de ses sourcils s'étire vers le front, ce qui montre la manie d'Harpagon de douter de tout. De la même manière, sur les visages de Cléante et d'Elise se trouve un cœur rouge représentant l'amour.

Puisque chaque groupe social a ses propres manières de conditionner le corps, le metteur en scène prend en considération ce facteur lorsqu'il monte une pièce étrangère. Rappelons que le corps de l'acteur est un instrument qui établit le contact avec le public cible. Ainsi, pour que le processus de communication soit sans obstacle, certains mouvements du corps, les gestes et les expressions sont influencés par la culture du public.

De ce fait, dans la septième scène de l'acte III de *L'Avare* de Varun Kapoor, y ajoute une situation dans laquelle les deux amants rêvent de s'épouser et de mener leur vie ensemble à jamais. Ils tournent autour du « feu sacré » (*phera*), un rituel associé au mariage hindou. On y voit également un fantôme jetant des fleurs sur les nouveaux mariés. Par la suite, le couple touche les pieds d'Harpagon pour obtenir sa bénédiction. Tous ces gestes sont conditionnés par la culture hindoue.

Dans l'acte II scène 4 de la pièce *Kanjoos* de Mushatq Kak, Frosine fait son entrée pour la première fois sur scène et dans la maison de Mirza (Harpagon). Elle le salue en faisant un geste d'*adaab*, qui fait partie de la pratique de salutation musulmane. C'est une femme intelligente qui utilise son charme oratoire pour arranger son affaire. Elle mâche du *paan*, composé notamment de feuilles de bétel, une tradition liée aussi bien à la culture hindoue qu'à la musulmane où la consommation de *paan* est courante même chez les femmes. Dans la même scène, quand elle flatte Mirza en disant qu'il vivra cent ans, elle fait un geste en allongeant ses mains en avant, puis en pliant les doigts vers l'intérieur, les ramène vers ses oreilles. C'est un geste culturel : *nazar utarna* se traduit comme chasser le mauvais œil ou le mauvais esprit de quelqu'un.

D'après le metteur en scène Eugenio Barba, le corps n'est pas utilisé de la même manière dans la vie quotidienne et dans une représentation théâtrale. Il explique que le *corps quotidien* est celui, naturel et fonctionnel, que nous regardons tous les jours et que nous connaissons plus ou moins, tandis que le *corps extra-quotidien* est celui de la représentation. Il ajoute que le corps extra-quotidien est fictif : « il est élaboré fragment après fragment, membre après membre, fonction après fonction ; il est donc recomposé » (Barba, 2000 : 252-253).

Il explique que « *dans le contexte quotidien, la technique du corps est conditionnée par la culture, la situation sociale, le métier. Mais dans une situation de représentation, la technique du corps est différente. De là, la distinction entre une technique quotidienne et une technique extra quotidienne* ». (Barba, 2000 :253).

La notion de technique peut être comprise comme un pont qui aide à transformer un corps quotidien en un corps extra-quotidien. Cette transformation peut être explicite ou implicite. Lorsqu'on parle de la transformation ou métamorphose explicite, il s'agit de changements dans l'image extérieure du corps qui sont visibles à l'œil nu. Des éléments comme les vêtements, les masques, le maquillage, les accessoires, les mouvements et les gestes font partie de cette transformation explicite.

Conclusion

Le théâtre hindi a évolué, s'est construit et reconstruit sous les différents mouvements socio-culturels du pays, y apportant de nouveaux traits à chaque étape. Si le théâtre sanskrit a fourni un fondement solide au théâtre classique, le théâtre folklorique a permis aux artistes et aux traditions locales du théâtre rural de survivre. Le théâtre moderne hindi doit sans doute son développement à la colonisation anglaise puisque cette rencontre a introduit les Indiens au théâtre occidental et européen, lequel a beaucoup influencé le théâtre hindi et indien en général. Cette influence s'est manifestée de deux façons principales, la traduction des œuvres théâtrales en hindi et l'écriture de pièces inspirées du modèle étranger. De ce fait, nous remarquons de quelle manière le théâtre hindi contemporain représente les nouvelles tendances sociopolitiques et culturelles indiennes tout en gardant l'esprit de diversité.

La nature multilingue de l'Inde est très complexe ; au lieu de nous fournir un espace culturel peuplé de plusieurs récits gouvernés par leurs propres règles indépendantes, on nous offre un espace hiérarchique (Lyotard, 1993 :3), où les langues sont tissées dans un rapport de pouvoir. Ainsi, même l'hindi n'a pas une seule forme, mais plusieurs variations comme l'hindi sanscritisé, influencé par l'ourdou, le hindoustani, l'hindi influencé par les autres langues régionales comme le magahi, le pundjabi, le haryanvi... Le lieu d'appartenance et le milieu social des traducteurs et des metteurs en scène peuvent être l'une des causes du choix dans la traduction. Par exemple, Brajnath Madhav Vajpayee a choisi l'hindi sanscritisé tandis que l'hindi de Hazrat Awara est influencé par l'ourdou et celui de Varun Kapoor est représentatif d'un amalgame de plusieurs langues comme l'anglais, le pundjabi et le haryanvi. L'idéologie des traducteurs et des metteurs en scène se reflète aussi dans la langue que parlent les personnages. Par exemple, Devsen (Dom Juan), un riche Zamindaar de haute caste, utilise un hindi fortement sanscritisé alors que les villageois parlent un hindi influencé par les langues régionales du Bihar et de l'Uttar Pradesh. Cette grande diversité permet aux traducteurs de jouer avec plusieurs aspects et niveaux de langue en apportant des nuances inédites.

Enfin, la traduction théâtrale n'est plus une activité à réaliser selon les perspectives strictement sourcières ou ciblistes. Ainsi, la question de la fidélité dans la réception des œuvres théâtrales n'est-elle pas à revisiter ? Le but n'est pas de produire des œuvres archaïques et non déchiffrables, mais des œuvres bien enracinées dans les réalités contemporaines, des œuvres qui encouragent les lecteurs et les spectateurs à voir, à réfléchir et à réagir selon leur horizon d'attente. Découvrir de nouvelles interprétations des œuvres, dans notre cas, celles de Molière, permet de traverser les barrières du temps et de l'espace.

Bibliographie

- Awara, H. 2006. *Kanjoos*, (adaptation de *L'Avare*), New Delhi : Vani Prakashan.
- Banu, G. 1987. *Mémoires du théâtre*. Arles : Actes Sud.
- Barba, E. 2000. *Le corps crédible*. In : G. Aperghis et all., *Le corps en jeu*. Paris : CNRS Editions.
- Gouhier, H. 2002. *L'Essence du théâtre*. Paris : Editions Vrin.
- Jain, N. 1993. *Rangdarshan*. New Delhi: Radhakrishna Prakashan Private Ltd.
- Jha, R. 1987. 'Changing Face of Delhi's Theatre', *The Statesman*, le 13 août 1987.
- Kak, M. (metteur en scène) 2007. *Kanjoos*. New Delhi: Sri Ram Centre of Performing Arts.
- Kapoor, V. (metteur en scène) 2019. *L'Avare*. New Delhi: Parakram Theatre.
- Kapoor, V. 2018. *L'Avare*. (Traduction inédite).
- Lyotard, J.F. 1993 (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Trad. G. Bennington et B. Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moliere, 1711. *L'Avare*. Paris : Librairie Larousse.
- National Capital Region: Growth and Development*, 1996. New Delhi :Har-Anand Publications Pvt. Ltd. [En ligne] : https://ncrbp.nic.in/pdf_files/Growth&Development.PDF [consulté le 20 avril 2021].
- Staiger, J. 2005. *Media Reception Studies*. New York: New York University Press.
- Zhang, Q., Sun, J. 2019. « Le renouveau du Classique – L'adaptation de la comédie de Molière en bande dessinée chinoise ». *Synergies Chine*, Revue du Gerflint, n° 14, p. 61-72. [En ligne]: https://gerflint.fr/Base/Chine14/zhang_qiang_sun_juan.pdf [consulté le 19 août 2022].

Notes

1. « it is not a way of interpreting works but an attempt to understand their changing intelligibility by identifying the codes and the interpretative assumptions that give them meaning for different audiences at different periods».
2. «If Hindi adaptations of other Indian languages theatre did create better communication across the multilingual culture of India, some of the quality translations of European and American plays opened up Hindi theatre towards absorbing new intellectual experience ».
3. *National Capital Region: Growth and Development*, Har-Anand Publications Pvt. Ltd., New Delhi, 1996, p.11.
4. <https://www.populationu.com/in/delhi-population> [consulté le 22 août 2022].
5. https://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/17035/5/05_chapter%201.pdf [consulté le 10 octobre 2020]. La phrase originale «Unhoné hindi sahitya ko darbaron se nikaalkar lok jeevan ké amné-samné khada kar diya ».
6. Dans un entretien avec le metteur en scène Varun Kapoor le 29 mars 2020.
7. Dans un entretien avec Mushtaq Kak le 9 février 2020.
8. *Ibid*.
9. «Ranveer Singh ki body fuss hai aapké aagué, Amitabh Bachchan ki hight hai, Jonny Lever ké judwa bhai lagté hein ».