©inTRAlinea & Giulia D'Andrea (2026).
"Traduire l'opéra : l'apport de Castil-Blaze (1784-1857)"
inTRAlinea Special issue: Les discours autour de la traduction du texte de théâtre

inTRAlinea [ISSN 1827-000X] is the online translation journal of the Department of Interpreting and Translation (DIT) of the University of Bologna, Italy. This printout was generated directly from the online version of this article and can be freely distributed under Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

Stable URL: https://www.intralinea.org/specials/article/2720

Traduire l'opéra : l'apport de Castil-Blaze (1784-1857)

By Giulia D'Andrea (Università del Salento, Italia)

Abstract & Keywords

English:

Even though opera translation is rather a niche activity, this was not the case in the past. What's more, many of the issues surrounding the translation of opera touch on points that are crucial to the translation of singing in general, regardless of the period in question. In order to reflect on the issues raised by the translation of opera, we will draw on two theoretical writings by Castil-Blaze (1820; 1858), each of which contains a chapter specifically devoted to the subject. Castil-Blaze, from Provence, was an author, music critic, composer, translator and adapter of operas. So, given his artistic practice, these works are a privileged observatory. After presenting points of convergence between sung texts and theatre texts, we will relate the challenges of sung translation to those of translation for the stage. We will then turn to the work of Castil-Blaze to show the paradigmatic value of his theoretical writings.

French:

Même si aujourd'hui la traduction de l'opéra n'est presque plus de mise, autrefois il n'en était pas ainsi. En outre, bien des problématiques concernant la traduction de l'opéra touchent à des points cruciaux pour la traduction chantée tout court, indépendamment de l'époque concernée. Afin de réfléchir aux enjeux que pose la traduction de l'opéra, nous nous inspirerons de deux écrits théoriques de Castil-Blaze (1820 ; 1858) dont chacun contient un chapitre spécifiquement consacré à ce sujet. Le discours du Provençal Castil-Blaze, à la fois auteur, critique musical, compositeur, traducteur et adaptateur d'opéras, s'avère être un observatoire privilégié, en raison de sa pratique artistique. Après avoir présenté quelques points de convergence entre les textes chantés et les textes de théâtre, nous mettrons en relation les défis de la traduction chantée et ceux de la traduction pour la scène. Nous nous pencherons ensuite sur l'œuvre de Castil-Blaze pour montrer la valeur paradigmatique de ses écrits théoriques.

Keywords: Castil-Blaze, chant, chantabilité, opéra, singability, singing

0. Introduction

Cette contribution s'inscrit dans un projet de recherche plus vaste portant sur la traduction chantée et sur ses différents enjeux. Après avoir réfléchi à certaines propriétés traductologiques des textes chantés, comme la notion de *chantabilité* (D'Andrea 2020b, 2021) ou celle d'*unité de traduction* (D'Andrea 2020a), nous élargissons ici le champ d'études aux textes chantés conçus pour la scène. Parmi ces chants, l'opéra constitue un cas privilégié, en vertu du prestige dont il a longtemps joui aussi bien en France qu'en Italie.

On pourrait objecter que la traduction *chantée* des livrets d'opéra ne se fait presque plus ; toutefois, bien des problématiques concernant la traduction de l'opéra touchent à des points cruciaux pour la traduction chantée tout court. Nous ne nous interrogerons donc pas sur la légitimité de l'opération traduisante dans le domaine de l'opéra ou du théâtre lyrique en général, l'intérêt de la présente recherche allant bien au-delà du genre en question et de sa valeur historique.

Grâce à la variété des discours autour de sa traduction, l'opéra se prête à l'étude des paratextes. S'agissant d'un travail collectif, la création d'un opéra traduit implique la prise de parole de plusieurs agents, dont le metteur en scène, le compositeur, le traducteur lui-même. Ce dernier mérite évidemment une place à part pour le rôle de premier plan qu'il joue dans la définition et la description de l'opéra traduit. Sa prise de parole ne saurait cependant être reléguée dans des notes de bas de page, car la traduction d'un opéra se présente sous la forme d'un livret ou d'une partition. En revanche, les témoignages du traducteur d'opéra pourront se manifester dans d'autres espaces, comme la presse spécialisée, les préfaces ou les ouvrages théoriques.

Pour illustrer les spécificités de la traduction de l'opéra à partir de ses paratextes, nous présentons ici l'œuvre d'une personnalité du milieu musical français au XIXe siècle : François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze (1784-1857). Avant de nous focaliser sur cet auteur, il sera utile de tracer les fondements linguistiques du chant et du théâtre et de mettre en évidence leurs implications traductives. Pour ce faire, nous esquisserons d'abord une comparaison entre les textes chantés et les textes de théâtre (§1), pour ensuite mettre en relation la traduction chantée avec le domaine de la traduction théâtrale (§2). Dans la partie centrale de notre article (§3), nous nous appuierons sur les écrits théoriques de Castil-Blaze, afin de montrer leur valeur traductologique avant la lettre.

1. Textes chantés et textes de théâtre

Les textes chantés et les textes de théâtre ont des traits communs qui relèvent de leur même nature et de leur visée communicative. Une première analogie réside dans le pouvoir évocateur de la parole : sur scène et dans le chant, les mots ont une valeur qui passe par leur forme sonore. Cette forme sonore dépasse le statut de simple image acoustique car elle se réalise grâce à la voix d'un interprète, ce qui distinguerait le texte dramatique et le texte chanté d'autres genres littéraires comme les romans[1].

Tout comme l'énoncé théâtral est expressément conçu pour un public (Mounin 1965 : 153), la parole chantée par une ou plusieurs voix implique à son tour des auditeurs. Ce trait permet de souligner une autre propriété commune : qu'elles soient fixées au moyen d'un enregistrement ou interprétées dans un spectacle en direct, l'œuvre dramatique et l'œuvre chantée se caractérisent toutes les deux par une composante performative.

La présence du facteur *interprétation* suggère que le texte chanté et le texte de théâtre partagent la possibilité d'être analysés tant sur le plan de la *langue* que sur celui de la *parole*. Pour expliquer ce point, il sera utile de s'inspirer de l'approche sémiologique développée par Louis-Jean Calvet (1994 ; 1995) à propos de la chanson et que nous avons appliquée au chant en général (D'Andrea 2016). Dans l'étude d'une chanson, explique Calvet, il faut considérer la présence de trois niveaux d'analyse : la « chanson écrite », assimilable à la partition[2], la « chanson chantée », qui tient compte de la composante interprétative, et la « chanson reçue », qui renvoie à la manière dont la chanson est perçue (Calvet 1994). D'après Calvet (1995 : 17), les aspects structuraux de la chanson correspondraient à la « "chanson écrite", une sorte de structure abstraite qui est à la "chanson chantée" ce qu'une notation phonologique est à la réalisation phonétique d'un texte ».

Or, ne peut-on pas faire l'hypothèse que le texte de théâtre soit lui aussi caractérisé par cette double dimension ? Malgré les différences de statut qui leur sont inhérentes, le texte dramatique tel qu'il est publié dans un livre serait une espèce d'*invariant*, alors que ses représentations scéniques comporteraient toute sorte de modifications dues aussi bien aux enjeux de la mise en bouche qu'à ceux de la mise en scène proprement dite.

> Une partition est comme un canevas de *commedia dell'arte* ; plus ou moins nourrie d'indications selon les époques, elle est particulièrement lacunaire durant la période baroque (1600-1750). L'interprète, qui se fait alors herméneute, doit opérer des choix quant à la réalisation sonore des signes inscrits. Traduire l'art, c'est, pour lui, passer de ce système muet à une proposition sonore éloquente, qui parle à tous. (Alix, Decroisette et Heuillon 2018 : 53)

Cette attention portée au côté vivant de ces deux types de texte et à la dimension herméneutique de leur interprétation n'est pas sans conséquences sur leur réception de la part des chercheurs. Au niveau méthodologique, il est donc essentiel de se demander si l'objet d'étude relève d'un niveau abstrait (autrement dit s'il est exempt d'interprétation) ou d'une réalisation concrète. Ajoutons à cela que si autrefois seul le texte écrit était en mesure de garantir une forme de stabilité à l'objet d'étude, l'avènement de l'enregistrement a transformé non seulement le travail des musicologues, mais aussi celui des linguistes et des traductologues. Grâce aux possibilités offertes par les systèmes d'enregistrement et par les nouvelles technologies, en effet, l'interprétation des textes chantés et des textes dramatiques est susceptible d'être fixée *à jamais* sur un support qui en assure la reproduction sur demande et qui permet notamment au chercheur de revenir en arrière au besoin. Ce qui nous incite à approfondir quelque peu le plan médial : bien qu'ils ne soient pas prioritairement conçus pour la lecture, le texte théâtral et le texte chanté peuvent être lus en silence et dans la solitude. Et même s'ils acquièrent leur véritable statut dans l'oralité de l'interprétation, les textes théâtraux ainsi que les textes chantés sont susceptibles d'être écrits ou transcrits pour être diffusés via le code graphique[3].

À propos du mode de représentation graphique, le texte de théâtre classique est généralement imprimé selon des conventions, comme le nom du personnage centré et en lettres capitales, ou la distinction typographique entre les répliques (en romain) et les didascalies (en italique), etc.

Quant aux textes chantés ayant recours à ce mode de représentation, si l'on néglige provisoirement la partition et que l'on s'en tient à leur composante verbale, celle-ci adopte une mise en page typographique bien précise : alinéas métriques, majuscules au début des vers, etc. Que l'on songe par exemple aux chansons à texte, dont les paroles ont été longtemps diffusées sur support papier, dans des livrets d'accompagnement aux CD (autrefois aux disques), et/ou dans des livres, sous la forme d'œuvres. Dans ce type d'édition, il est courant que les paroles de chansons soient alignées à gauche et parfois même dépourvues des signes de ponctuation.

De ce point de vue, le cas du livret d'opéra semble hybride : souvent caractérisé par une métrique de tradition littéraire, sa mise en page n'est pas sans rappeler celle des textes de théâtre. En outre, en tant que texte chanté, il présente les mêmes contradictions que les paroles de chansons, souvent éditées sans tenir compte des répétitions de vers ou de morceaux de vers (D'Andrea 2014). Le livret d'opéra peut être considéré comme le support où sont fixées les paroles du chant privées de sa musique.

Avant de prendre en considération les implications traductologiques communes aux textes chantés et aux textes de théâtre, il convient de consacrer quelques lignes au niveau intersémiotique. Il est bien connu que les textes de théâtre peuvent être mis en musique : que l'on songe, par exemple, à des opéras en italien comme *Le Nozze di Figaro* ou *Il Barbiere di Siviglia*, tirés respectivement du *Mariage de Figaro* et du *Barbier de Séville* de Beaumarchais. Le procédé inverse, consistant à interpréter un texte conçu pour le chant comme s'il s'agissait d'un texte de théâtre, paraît moins commun. Néanmoins, l'opération est tout à fait possible car, comme le rappellent Jean-Paul Dufiet et André Petitjean (2013 : 7), tout type de texte peut être porté à la scène comme un texte à dire ou à raconter[4].

Ces considérations confirment, s'il en est encore besoin, qu'on ne peut limiter l'étude des textes chantés et des textes de théâtre à leur composante linguistique, car la composante musicale et/ou la composante scénique contribuent de manière significative à la construction du sens.

2. Traduction chantée et traduction théâtrale

Comme on vient de le voir, la réception d'un texte chanté ainsi que celle d'un texte de théâtre se réalisent non seulement à travers la performance, mais aussi à travers la lecture : dans le premier cas, le texte sera interprété par un ou plusieurs artistes ; dans le deuxième cas, il sera dépourvu de sa composante musicale ou scénique.

Cette double modalité se retrouve aussi sur un plan interlinguistique car la traduction de ces deux types de texte peut être destinée aussi bien à la performance qu'à la simple lecture. Comme le rappelle Françoise Wirth (2010 §3) :

> la traduction d'une pièce publiée ne passe pas nécessairement à la scène tandis qu'un texte traduit représenté sur scène n'est pas forcément publié. La traduction pour le théâtre a donc déjà la spécificité d'être duelle, destinée tantôt à être imprimée et lue, tantôt à être dite et entendue.

Quant aux textes destinés au chant, ils ne sont pas exempts de cette dualité : d'une part leurs traductions « à chanter » ne sont pas forcément publiées et, d'autre part, leurs traductions « à lire » ne sont pas chantables par définition (D'Andrea 2021 : 17).

Or, la présente étude se focalise sur les traductions ayant le même *skopos* que leur texte de départ et, conséquemment, sur les traductions chantées et les traductions pour la scène.

Dans une étude consacrée à la traduction des livrets d'opéra, Jean-René Ladmiral (2004 : 31) a dressé le parallèle suivant :

> Les traductions de théâtre ne doivent pas seulement satisfaire aux impératifs classiques de fidélité et de lisibilité, elles doivent être 'jouables' ; de même, la traduction des livrets devra être 'chantable'.

Pour définir la traduction des livrets d'opéra, Ladmiral (2004 : 31) se sert donc justement d'une analogie avec la traduction d'une pièce de théâtre. En prônant l'importance de la *vocalité* du chant pour la traduction des livrets, il évoque l'expérience traductive d'un Jean-Michel Déprats, qui soumet ses traductions à la mise en bouche de la part des acteurs. Inversement, le même Déprats (1990 : 76), à propos de son expérience personnelle en tant que traducteur de Shakespeare, défend une « première approche musicale » visant à

> prendre le relais de cette présence du corps dans le texte et [...] faire en sorte que la texture des mots soit soutenue par la voix, par une certaine tension de la voix. Une traduction de théâtre est une traduction qui appelle le dire, la projection vocale et [...] c'est là la première forme de fidélité, lorsqu'on est confronté à ce type de texte.

Avec de telles prémisses, la pertinence d'une comparaison entre traduction théâtrale et traduction chantée n'est plus à démontrer.

La nécessité d'une mise à l'épreuve du jeu théâtral avait été déjà avancée au niveau théorique par Georges Mounin (1965 : 155), d'après qui « la traduzione teatrale è quasi senza appello, il testo resiste o non resiste alla recitazione »[5], à l'encontre d'une poésie ou d'un roman, dont la fortune est liée à une lente pénétration. À l'instar de Mounin, on pourrait dire que la traduction d'un texte chanté doit 'résister' au chant, être elle-même chantable.

D'après Ladmiral (2004 : 30), la surdétermination intersémiotique de la traduction des livrets d'opéra consiste dans une « interférence intime entre le texte et la musique » car le texte du livret entretient des rapports avec la « substance musicale et vocale de l'opéra ». Loin d'être marginale, cette problématique revêt une valeur emblématique pour la traduction en général. Dans cette optique, le genre littéraire du livret devient donc, chez Ladmiral (2004 : 35), « paradigmatique, par synecdoque, de toute littérature », car « c'est le moment (second) de la réception, qui décide [...] du moment (chronologiquement premier) de la production du texte ».

Dans un tout autre contexte, celui des *Sixièmes Assises de la traduction littéraire*, un autre germaniste et professionnel de la traduction, Bernard Lortholary (1990 : 20) avoue avoir tiré profit de son expérience en tant que traducteur de théâtre pour aborder des typologies de textes différentes. Cette conception de la traduction théâtrale comme emblématique de toute traduction a aussi une valeur pédagogique, comme le montre Michel Volkovich (2017 : 33) :

> En traduisant de la poésie, ne serait-ce qu'à titre d'exercice, on s'aiguise l'oreille, on devient plus sensible à la musique des mots ; en traduisant du théâtre, on n'apprend pas seulement à écrire des dialogues plausibles : on apprend à écouter. À entendre ce qu'on écrit.

En plus d'être toutes les deux destinées à la performance et de revêtir un rôle de modèle exemplaire pour la traduction en général, la traduction pour le chant et celle pour la scène partagent aussi une certaine difficulté à être distinguées de l'adaptation.

D'après Mounin (1965 : 155), lorsque la traduction théâtrale est destinée non pas à l'écrit mais à la scène, elle doit pouvoir être considérée aussi bien comme une traduction que comme une adaptation, car la fidélité à la valeur théâtrale est censée l'emporter sur la fidélité linguistique et stylistique et qu'il faut traduire l'œuvre et non pas le texte. Dans le domaine de la traduction chantée, différents auteurs ont montré que la dichotomie entre traduction et adaptation ne tient pas en traduction de chansons (Guillemain 2019, Froeliger 2020). Encore une fois, la traduction chantée devient emblématique d'un autre poncif de la traduction tout court : le *continuum* entre traduction et adaptation (sur ce point, v. Gambier 1994 et Ladmiral 2006).

3. La traduction de l'opéra et l'apport de Castil-Blaze

La traduction de l'opéra, de par son interdisciplinarité, est un sujet fort complexe qui nécessite plusieurs compétences pour être abordé. Qui plus est, au fil du temps, ce domaine a beaucoup souffert du clivage entre théorie et pratique car

> trop souvent le scientifique fait abstraction des conditions pragmatiques de l'art [...]. Et trop souvent l'artisan guidé par des soucis matériels perd de vue la dignité de l'œuvre d'art et son droit à l'authenticité esthétique. (Marschall 2004 : 12)

Aujourd'hui, les discours sur la traduction de l'opéra sont produits pour la plupart par des traductologues et/ou des musicologues. Autrefois, lorsque ce type de traduction était plus fréquent, le débat était enrichi par d'autres personnalités, comme les critiques musicaux ou les traducteurs eux-mêmes. Parmi ces derniers, Castil-Blaze joue un rôle de premier plan pour son éclectisme dérivant d'une profonde connaissance des mécanismes linguistiques, musicaux et esthétiques de l'opéra.

Né à Cavaillon, d'une famille de notables cultivés, Castil-Blaze fait des études de droit et de musique. Son père, notaire et musicien, l'amène avec lui lors de ses voyages à Paris, en l'introduisant dans le milieu musical. Au Conservatoire de musique de Paris, il suit d'abord des cours de solfège et de hautbois, ensuite il approfondit l'harmonie (Féron 2018). Les recherches minutieuses de Frédéric de la Grandville (2017 : 64), nous apprennent que Castil-Blaze est admis au Conservatoire de musique de Paris le 25 Fructidor an 8 [12 septembre 1800] et qu'il y est réadmis le 7 janvier 1811, pour être inscrit dans une classe d'harmonie.

Ses origines provençales[6] marquent une certaine influence sur son parcours artistique ainsi que sur son esthétique, comme le souligne la spécialiste Séverine Féron (2018). Auteur d'un corpus de 27 poèmes en langue provençale publiés posthumes en 1865 dans une anthologie intitulée *Un liame de rasin*[7], Castil-Blaze est même considéré comme un précurseur du mouvement félibréen[8] (Klotz 2018 : 63-64). Sa diglossie entre français et provençal lui permet en outre de se sentir plus libre face à la pression métrique exercée par les milieux littéraires parisiens (Féron 2018)[9].

Sa riche production concerne plusieurs domaines artistiques, comme l'écriture poétique, la composition, la critique musicale et la traduction d'opéras, des activités où il conjugue ses compétences musicales et linguistiques. Dans cette étude, nous présenterons sa position relative à la traduction d'opéra, non pas pour confronter les livrets d'opéras traduits par Castil-Blaze à leurs versions respectives en français, mais pour montrer la valeur traductologique de son discours méta-traductif. Pour ce faire, nous nous appuierons sur deux de ses écrits théoriques (Castil-Blaze 1820a, 1820b, 1858), qui contiennent chacun un chapitre spécifiquement consacré à la traduction des livrets. Nous considérons ces textes comme de véritables « paratextes », car ils contiennent un « discours traductif, c'est-à-dire *sur* la traduction » (Génin 2018 : 6-7).

3.1. « Des traductions, parodies et centons »

Dans *De l'Opéra en France*, au 13e chapitre du 2e volume, Castil-Blaze (1820b), fait une riche dissertation sur la traduction de l'opéra. Ce chapitre, intitulé « Des traductions, parodies et centons », reprend une grande partie de la préface des *Noces de Figaro* (Castil-Blaze 1819)[10]. En réalité, l'ordre de rédaction de ces deux textes ne correspond pas à leur ordre de publication. Castil-Blaze lui-même (1819 : 25, n. 1) déclare en effet que la préface des *Noces de Figaro* a été tirée d'un ouvrage sur le théâtre lyrique en cours d'impression (i.e. *De l'Opéra en France*). Ceci nous autorise à mentionner ce dernier ouvrage comme source pour nos citations des parties communes. Castil-Blaze a donc publié certaines de ses considérations méta-traductives non seulement dans un ouvrage théorique comme *De l'Opéra en France*, mais aussi dans la préface du livret des *Noces de Figaro*. Cette circonstance significative renforce notre choix de considérer *De l'Opéra en France* comme un véritable paratexte de la traduction théâtrale.

Nous allons maintenant présenter les principes de traduction lyrique contenus dans ce chapitre, à partir de certaines définitions fondatrices (§3.1.1.), jusqu'à des réflexions sur l'opportunité de traduire ou non les opéras (§3.1.2.), sur le rôle du traducteur d'opéra (§3.1.3.) et sur les stratégies dont il dispose (§3.1.4.).

3.1.1. Quelques éléments définitoires

Le chapitre qui fait l'objet de notre analyse s'ouvre par la définition suivante :

> Traduire un opéra, c'est faire passer d'une langue dans une autre le drame sur lequel on en a composé la musique : *Orphée, Tulipano*[11], ont été traduits de l'italien en français. (Castil-Blaze 1820b : 145)

Dans son apparente simplicité, cette définition renferme les principaux éléments constitutifs de la traduction d'un opéra : le transfert d'une langue à l'autre, l'objet de cette opération (« le drame »), et sa nature de texte chanté. En outre, elle recèle l'idée que dans la composition d'un opéra, la création du drame précède celle de la musique. Cet aspect nous permet de toucher une question très délicate et de souligner que la genèse de toute traduction chantée suit justement le parcours inverse : puisque la musique existe déjà, la création du texte d'arrivée ne peut qu'être postérieure.

Après avoir défini de manière aussi claire que dense la traduction d'opéra, Castil-Blaze présente sa conception de la parodie[12]. Il explique que *parodier* :

> c'est ajuster au chant de nouvelles paroles dont le sens n'a souvent pas le moindre rapport avec celles qu'il avait d'abord ; il suffit que le parodiste se conforme au caractère des morceaux de musique, et s'applique surtout à calquer son dessin sur celui du musicien, pour qu'il y ait une parfaite concordance dans les images.

Dans ce cas, le niveau interlinguistique de la transformation textuelle n'est pas mentionné ; en revanche, l'Auteur insiste sur d'autres traits spécifiques, le focus n'étant plus sur le drame mais sur la musique. D'après Castil-Blaze, la parodie peut concerner aussi bien des airs voyageant d'un opéra à l'autre que des airs de danse transformés en airs de chant. Dans la parodie, donc, comme dans la traduction chantée, la création du texte cible suit celle de la musique. Parmi les exemples de parodies de pièces courtes[13], Castil-Blaze (1820b : 149) cite une parodie tellement réussie qu'elle donne l'illusion d'une genèse créative inverse :

> Cette chanson semble avoir été faite avant la musique, dont les paroles suivent le rythme et les cadences avec une exactitude étonnante.

La traduction et la parodie d'opéra, deux formes de ré-écriture, ont donc une contrainte commune, qui peut être condensée dans le principe de *chantabilité*[14] (D'Andrea 2020a, 2021) : aussi bien la traduction que la parodie d'un texte chanté doivent en effet pouvoir être chantées sur la même musique que l'original. Néanmoins, ces deux formes d'art se différencient par deux traits essentiels : alors qu'une traduction vise à chanter « presque la même chose » (Eco 2007) dans une autre langue, la parodie consiste dans une transposition *intra*linguistique, où l'équivalence sémantique n'est plus un critère à suivre.

3.1.2. Traduire ou ne pas traduire les opéras ?

Castil-Blaze analyse les raisons pour lesquelles en France on aurait cessé de traduire ou de parodier des opéras étrangers, après avoir introduit des chefs d'œuvre issus des traditions musicales étrangères, notamment italienne, à partir de la *Servante Maitresse* (1754)[15] jusqu'au *Don Juan* (1805). D'après lui, l'abandon de ce type d'opérations ne serait pas uniquement à imputer à la « prose barbare des traducteurs », mais aussi à des facteurs comme « le défaut d'intérêt, la bassesse du comique, la nullité de l'action, la surabondance de musique » (Castil-Blaze 1820b : 151-152).

Castil-Blaze se focalise sur la comparaison de l'*Opera buffa* italien et de l'*Opéra comique* français car la renonciation aux traductions d'opéra résiderait surtout dans les profondes différences entre ces deux genres. Dans la musique italienne, la dramaturgie même est soumise au rôle de la musique et de la voix des chanteurs, et les « acteurs sont des automates que le musicien fait mouvoir à son gré » (Castil-Blaze 1820b : 152). Dans la musique française, au contraire, on ne peut se passer de lier la musique à « une intrigue divertissante, ou d'un grand intérêt » ; au lieu du récitatif, on y trouve donc des dialogues parlés. Bref, pour les Français « La pièce est l'objet principal, la musique un brillant accessoire » (Castil-Blaze 1820b : 153).

Après avoir évoqué le contexte français, Castil-Blaze introduit son choix personnel de se vouer à une traduction d'opéra :

> et c'est au moment où les traductions sont bannies de la scène et dédaignées par les comédiens, que j'ai entrepris celle d'un opéra de Mozart. Accuserait-on de témérité celui qui se lance dans une carrière abandonnée, s'il est démontré qu'elle ne promit jamais de plus beaux résultats ? (Castil-Blaze 1820b : 157)

Castil-Blaze précise que la plupart des opéras étrangers ont été empruntés à la littérature française, voilà pourquoi il garde l'espoir de les réajuster. C'est ce qu'il déclare avoir fait avec les *Noces de Figaro*.

Il suggère de sélectionner avec soin les opéras dignes d'être traduits, en écartant ceux qui ne seraient pas à la hauteur des compositions françaises et en choisissant de « naturaliser en France les colosses de l'harmonie » (Castil-Blaze 1820b : 157). De cette manière, d'après lui, on pourra stimuler non pas la rivalité mais l'émulation.

Il est bien connu que la traduction chantée de l'opéra a historiquement laissé le pas à d'autres formes de traduction, comme les surtitres. Néanmoins, il existe aujourd'hui des genres de théâtre musical qui peuvent faire l'objet d'une traduction chantée, comme les comédies musicales. Les réflexions de Castil-Blaze à propos de la traduction lyrique ont donc une valeur traductologique qui dépasse le cas de l'opéra pour concerner la traduction chantée tout court.

3.1.3. Le profil du traducteur d'opéra

Pour bien traduire un opéra, d'après Castil-Blaze (1820b : 160), « c'est peu d'être poëte ; la science musicale est d'une nécessité absolue, et le plus beau talent littéraire sera toujours insuffisant ». En traçant le profil du traducteur d'opéra, Castil-Blaze joue un rôle pionnier dans la définition des spécificités de la traduction chantée ainsi que des limites du *simple littérateur* :

> Guidé par les paroles, (et c'est la seule chose qu'il voit dans une partition,) il traduira fidèlement, et croira avoir tout fait en remplaçant un vers de six pieds par un de six, un de quatre par un de quatre. Ces vers seront bien tournés, et plairont à la lecture : chantez-les, ils vous mettront au supplice. La mesure y est, j'en conviens ; mais ce vers de six pieds devait avoir un repos au second, une élision au quatrième. Telle cadence demande une rime féminine ; telle note doit se trouver sur un *a* ou sur un *e* ; si elle porte sur un *u* ou sur un *i*, l'effet est manqué[16]. (Castil-Blaze 1820b : 161-162)

Cette attitude contestataire vis-à-vis de ceux qu'il appelle des *littérateurs* est constante tout au long de l'ouvrage et se manifeste déjà dans l'*Avertissement*. Ici, Castil-Blaze (1820a : iii-iv) ne cache pas son esprit polémique envers les lettrés qui, n'étant pas musiciens, ignorent la matière dont ils parlent avec tant de supériorité dans leurs écrits sur la musique.

Pour que des vers chantés soient bien traduits, il ne suffit pas d'en respecter le nombre de syllabes, il faut aussi prêter attention aux repos, aux élisions et aux rimes. En portant son intérêt même aux timbres vocaliques, Castil-Blaze révèle un degré de professionnalisme qui est le véritable atout de sa contribution aux recherches sur la traduction chantée.

S'adressant aux traducteurs d'opéra, il leur conseille de ne pas réaliser des traductions littérales, mais d'opter plutôt pour la parodie et de « composer, dans le sens de la musique, de nouvelles paroles qui ne blessent pas les convenances » (Castil-Blaze 1820b : 179). Son discours se situe donc dans le domaine de l'esthétique : puisque l'opéra italien privilégie les aspects musicaux au détriment des aspects scéniques, les traducteurs doivent parfois rendre « à l'action théâtrale le mouvement et la clarté, en la ranimant par un dialogue vif et serré, tel enfin que la situation l'exige » (Castil-Blaze 1820b : 180). Castil-Blaze montre donc les implications traductives de la différence entre le style français et le style italien et, en tant que traducteur en français d'opéras italiens, il déclare avoir introduit quelques modifications cohérentes avec les « convenances ».

3.1.4. Stratégies du traducteur d'opéra, entre licence et fidélité

Par ailleurs, Castil-Blaze souligne aussi les ressources dont dispose le traducteur d'opéra pour mener à bien sa tâche, comme par exemple le *e* muet, dont il prône l'importance dans le chant : considérée comme nécessaire pour des raisons musicales, cette voyelle permet de « traduire exactement » certains types de vers italiens ou allemands, et de créer une plus grande liaison entre les phrases du discours musical, qui ne se termineraient plus toutes par une « chute forte et décisive » (Castil-Blaze 1820b : 163-164). S'appuyant sur toute une série d'exemples, Castil-Blaze défend la nécessité de respecter la prosodie non seulement en choisissant des rimes féminines et masculines pour des cadences du même type, mais aussi en évitant de sélectionner certaines voyelles fermées tel le /y/ en finale de cadence, car elles empêcheraient la voix de résonner (Castil-Blaze 1820b : 168).

Pour éviter que des chefs-d'œuvre ne soient indûment mutilés par les traducteurs, le compositeur peut aussi jouer un rôle décisif en ayant recours à diverses stratégies comme l'adjonction d'une petite note, la répétition d'un mot, ou l'attribution d'une même phrase musicale à des « phrases poétiques dont les éléments ne se ressemblent en rien » (Castil-Blaze 1820b : 165-166 ; 171-173).

Néanmoins, les licences du traducteur d'opéra ont des limites, car il vaut mieux supprimer un air que le modifier jusqu'à ce qu'il soit défiguré :

> Tel air, tel duo, tel quatuor ne conviennent pas : qu'on les supprime en entier, et l'action scénique marchera avec plus de rapidité. Il est peu d'opéras que l'on exécute dans leur intégralité. Si ces morceaux ont un mérite réel, on saura bien les trouver dans la partition originale. Mais il n'a pas le droit de mettre en pièces le canevas harmonique, pour en rassembler ensuite les lambeaux et les coudre grossièrement l'un à l'autre. Qu'il exerce son empire sur les paroles, et nous reproduise la musique avec fidélité. (Castil-Blaze 1820b : 174)

Il faut tenir compte que ce jugement si sévère est issu du point de vue d'un critique musical averti : déclarant connaitre tout Mozart par cœur, Castil-Blaze (1820b : 175-176) est contrarié par les modifications (additions ou coupures) apportées par des arrangeurs ignorants, accusés d'une attitude *profane*, voire *criminelle* car ils tournent en dérision des airs sublimes en les mutilant, déchirant et recousant.

En ce qui concerne les aspects métriques du livret d'opéra, Castil-Blaze explique très bien le décalage entre le niveau purement littéraire et celui du texte chanté. En effet, la mise en musique d'un livret a le pouvoir d'en cacher aussi bien la régularité métrique que la présence de quelques irrégularités : par exemple, en raison d'une coupe placée différemment, le découpage en vers peut être modifié jusqu'à ce que la régularité métrique ne soit plus reconnue ; par ailleurs, la musique a également le pouvoir de cacher des irrégularités métriques ou des défauts de rime, qui ne sont pas forcément perçus à l'oreille par les auditeurs (Castil-Blaze 1820b : 176-177). Or, à la différence du poète dont les vers seront mis en musique, le traducteur d'opéra travaille sur une musique déjà composée. Ce dernier ne doit pas avoir peur de glisser un vers blanc ou un vers de onze ou de treize syllabes dans un texte, car l'irrégularité de ces vers ne serait perçue par personne ; d'ailleurs, il ne faut pas abuser de telles licences. Le précepte est : « Traduisez en vers et bons vers tant qu'il est possible » (Castil-Blaze 1820b : 179).

Les licences peuvent concerner aussi le plan musical : Castil-Blaze va jusqu'à supprimer quelques notes répétées, les ayant jugées non pertinentes pour le dessin musical. Pour ce faire, il déclare avoir observé la structure des phrases réalisées uniquement par certains instruments, tels les violons, les flûtes, les hautbois, afin de mieux comprendre les intentions du compositeur. En cela, il montre comment « le traducteur peut se montrer plus favorable au musicien que le poëte créateur » (Castil-Blaze 1820b : 181).

Pour Castil-Blaze traducteur, en somme, la musique est maitresse dans la traduction de l'opéra : en l'occurrence, il explique bien la distinction entre des vers destinés à la lecture et des vers destinés à être chantés. Afin de justifier ses propres choix de traduction, il avoue avoir réalisé aussi « un grand nombre de vers durs, boiteux, bizarrement coupés et d'une irrégularité révoltante à la simple lecture », dans le seul but d'obéir à la musique et tout en sachant qu'il n'échapperait pas aux critiques (Castil-Blaze 1820b : 182) :

> Qu'importe qu'un vers lyrique soit tortu, si la musique le redresse, et s'il a fallu (qu'on me permette cette expression) le faire mauvais pour qu'il fut bon.

Très moderne en cela, Castil-Blaze met en relief un aspect inédit jusqu'à son époque, mais qui fera florès dans la seconde moitié du XXe siècle, à savoir le but communicatif du texte à traduire, un principe qu'il réaffirme à plusieurs reprises :

> Un opéra n'est point fait pour être lu, il faut le chanter ou l'entendre chanter. Il suffit qu'une chose soit bonne pour l'usage qu'on en veut faire. (Castil-Blaze 1820b : 183)

3.2. « Voyez, chantez et jugez »

Presque quarante ans après *De l'Opéra en France*, Castil-Blaze publie *L'Art des vers lyriques* (1858). Dans le 9e chapitre de cet ouvrage, intitulé « Des traductions d'opéras », il reprend quelques-uns des principes énoncés précédemment comme la nécessité de traduire sur la partition car le livret ne tient pas compte des répétitions entrainées par la mise en musique et qu'il « cesse d'exister en sa forme et teneur au moment où le compositeur l'a mis en œuvre » (Castil-Blaze 1858 : 127-128). En outre, les rimes féminines n'ont pas le même statut dans les différentes langues. Pour illustrer ce dernier phénomène, Castil-Blaze (1858 : 136) choisit un exemple tiré du *Barbiere di Siviglia* de C. Sterbini (1816, musique de G. Rossini).

> | Lārgo ăl făt | tōtŭm | dēllă ci | tā, (*Sic !*)
> Lăr | gō.

Le mot « largo » est présenté d'abord comme un trochée, selon sa structure prosodique, et puis comme un iambe. Il est évident que le mot *Place*, tout en fonctionnant dans le premier cas (*Place au factotum*) ne fonctionne pas du tout dans le deuxième, car « il fait mal aux yeux comme à l'oreille ». Dans sa traduction en langue provençale, Castil-Blaze déclare donc avoir adopté une « ruse innocente » (1858 : 136) consistant à choisir deux mots différents afin d'obéir à la musique, ce qu'il n'aurait pas pu faire en français, au risque d'être sifflé pour avoir changé le texte :

> | Lārge ŏŭ făt l tōtŭm dĕ | lā boŭr | gādă,
> A | nēn!

D'après notre Auteur, la langue française serait estropiée non seulement par des contre-mesures (comme, par exemple, des iambes transformés en trochées) mais aussi par des « prononciations impossibles » qui déchirent les oreilles (Castil-Blaze 1858 : 152). Castil-Blaze (1858 : 156) rappelle qu'en provençal, ainsi qu'en italien, il est des mots imprononçables qui sont exclus de la poésie lyrique et il voudrait instituer une proscription analogue en français, pour des mots tels que « entreprendre ».

Dans son écrit, il montre une grande attention aux fautes prosodiques commises par les « entrepreneurs de traductions » d'opéras coupables – par de véritables « caricatures prosodiques » – d'avoir offensé, insulté, voire ridiculisé aussi bien des chefs-d'œuvre musicaux que son « sens auditif » (Castil-Blaze 1858 : 140). Castil-Blaze (1858 : 127) propose de remplacer ces « entrepreneurs de traductions » par une figure unique, un « parolier musicien » qui soit à même de « combiner les accents [...] de ses vers avec ceux des vers de la musique ». Il s'agit d'un sujet récurrent tout au long de ce chapitre. Castil-Blaze (1858 : 127) y déplore ouvertement les traductions françaises des livrets italiens, allemands et anglais réalisées d'abord par des paroliers et ensuite confiées à des musiciens pour qu'ils les « perfectionnent » en les ajustant à la musique selon le procédé du « *compelle intrare* ».

Bien que le français ne soit pas sa langue maternelle, son oreille est particulièrement sensible aux « atrocités prosodiques » de cette langue mise en musique. Voilà pourquoi, en tant que traducteur, il se donne pour objectif de « faire mieux que l'auteur de l'œuvre originale » (Castil-Blaze 1858 : 137). Sa devise « Voyez, chantez et jugez », répétée à maintes reprises tout au long de ce chapitre, renferme l'essence de sa théorie de la traduction chantée : pour bien traduire des vers chantés, il n'est pas nécessaire de reproduire le schéma métrique des vers originaux, mais il convient de respecter plutôt la ligne mélodique conçue par le compositeur en s'inspirant de la partition dans sa partie instrumentale, notamment celle du hautbois (Castil-Blaze 1858 : 137