

Traductions anglaises de mélodies françaises à la fin du XIX^e siècle ou l'aporie d'une schize

Résumés

Soucieux d'offrir à leurs clients américains un large répertoire d'œuvres vocales (pour une voix et piano), les éditions Oliver Ditson entreprirent une vaste opération d'adaptation de *Lieder* et mélodies de toutes provenances et ce, dès 1840. Nous appuyant sur le catalogue de leurs œuvres vocales en *solo* (publié à Boston en avril 1913), nous en avons extrait une dizaine de mélodies françaises éditées en feuillets séparés (toutes après les années 1870). Elles sont traduites en anglais avec double superposition des textes anglais/français à la partie vocale et proviennent des compositeurs suivants : Bizet, Chausson, Debussy, Delibes, Duparc et Fauré, couvrant des années de composition allant de 1855 (pour la plus ancienne) à 1890. Les traductions sont le fait de quatre contributeurs différents (dont deux femmes). À partir de ce corpus, il conviendra de répondre aux questions suivantes : le sens du poème est-il respecté ? Y a-t-il une recherche d'adéquation rythmique (accentuelle) ? La déclamation conserve-t-elle les mêmes propriétés ? Autrement dit : quel statut donner à ce nouveau produit dont le résultat sonore diffère forcément de l'original ? Peut-on lire une nouvelle interprétation dans la réappropriation qu'effectue le traducteur d'une pièce au régime nécessairement allographique ? Nous nous interrogerons sur les buts poursuivis par une telle entreprise du passage de l'intime à une forme d'international, mais dont la pérennité dit assez le succès qu'elle obtint.

Wanting to offer their American customers a wide repertoire of vocal works (for one voice and piano), Oliver Ditson editions undertook extensive adaptation of *Lieder* and melodies from all sources operation. From the catalog of their solo vocal works (published in Boston in April 1913), we have extracted a dozen French melodies published in separate sheets (all after 1870). They are translated into English with double layering English / French texts and the vocals are from the following composers Bizet, Chausson, Debussy, Delibes, Duparc and Fauré, covering the years of composition from 1855 (for the oldest) to 1890. Translations are made by four different contributors (including two women). From this corpus, it should answer the following questions: is the meaning of the poem respected? Is a rhythmic adequacy (accentual) researched? Does the Declamation retain the same properties? In other words: what status to give this new product with the resulting sound necessarily different from the original? Is it possible to read a new interpretation in the recovery by the translator of a work which necessarily belongs to an allographic regime? We will examine the aims of such an undertaking (the transition from intimate to international form) whose sustainability said enough success it got.

Mots clés : Mélodie française, traduction, édition, poésie, son/sens

Keywords: French Mélodie, Translation, Poetry, Publishing Company, Sound/signification

C'est une longue histoire éditoriale que celle d'Oliver Ditson (1811-1888). Jeune employé de Boston, il travaille (à partir de 1834) auprès de Samuel Parker, lui-même héritier d'une lointaine filiation d'édition musicale remontant à 1783. À la mort de Parker (1842), l'entreprise abandonne le nom de Parker & Ditson, pour devenir Oliver Ditson¹. À ce moment-là, elle est la plus importante de ce type aux États-Unis, ayant absorbé le catalogue musical de maints autres éditeurs américains et ayant ouvert des filiales dans quelques grandes villes, telles New York, Chicago, Cincinnati ou Philadelphie². Leur catalogue compte alors plus de 100 000 titres. La particularité des éditions Ditson sera d'avoir favorisé l'éclectisme musical dans ses choix éditoriaux. Parallèlement à ces activités, Ditson imagine, en 1868, la fondation d'un journal qui perdurera jusqu'au premier conflit mondial, recensant les partitions et enregistrements musicaux³. Trente ans plus tard, Oliver Ditson Company débute un vaste projet didactique en direction des répertoires pianistiques et vocaux, intitulé *The Music Students' Library*, devenant peu après *The Musicians' Library*, réalisant d'ambitieuses séries en une centaine de volumes.

Parcourant *A Catalog of the Vocal Music* en date de 1913, on note ce que fut l'objectif des éditions Ditson. Le catalogue est divisé en six grandes catégories selon l'effectif. La première partie, « Solos », est la plus importante et mixte le genre profane et sacré⁴. Il est précisé dans la préface⁵ :

This Catalog is a complete list of Vocal sheet music kept in publication by us. It includes only the issues of earlier years that have stood the test of time and proved their permanence, together with recent additions up to April 1, 1913.

Il est donc intéressant de considérer ce que retint la postérité américaine en matière de mélodie française afin de dessiner les contours de ce produit singulièrement français dans la forme où il fut reçu outre-Atlantique. Déjà dans les choix. Par exemple, pour Bizet, trois mélodies dont la *Vieille Chanson* ; pour Chausson, une seule mélodie, *Les Morts* ; pour Debussy, une vingtaine de mélodies dont un recueil, *Romance* et *Il pleure dans mon cœur* ; pour Delibes,

1 Lorsque s'adjoint un partenaire du nom de John C. Haynes, l'entreprise prend le nom d'Oliver Ditson & Co. jusqu'au décès de Ditson où la société se ré-organise pour s'appeler définitivement Oliver Ditson Company.

2 C'est là que les éditions Ditson seront absorbées par Theodore Presser en 1937.

3 Le périodique prend le nom de *Dwight's Journal of Music* de 1868 à 1879 où il devient *The Monthly Musical Record*, puis deux décennies plus tard, *The Musical Record*, avant d'adopter le titre plus simple, *The Musician*, en 1901.

4 Les autres catégories sont : « Duets », « Trios, Quartets, etc. », « Technical », « Song albums and collections » et « Operas and Librettos ».

5 *A catalog of the Vocal Music (folio size) published by Oliver Ditson Company*, Boston, 1913, f. 2. C'est nous qui soulignons. On ignore cependant sur quels critères Ditson distingua le répertoire ayant résisté au temps.

six mélodies dont *Jours passés* ; pour Duparc, deux mélodies dont *Soupir* ; pour Fauré, trois mélodies seulement dont *Les Berceaux* et *Clair de lune* ; pour Gounod, dix-sept pièces vocales, pour la plupart des pièces sacrées... Curieusement, certains titres sont traduits en anglais et d'autres non. Pour notre corpus d'étude, nous avons retenu les huit mélodies mentionnées ci-dessus⁶, visiblement représentatives du goût outre-Atlantique en 1913⁷. Par ailleurs, en contre-corpus, nous y avons ajouté un titre de Delibes et un de Gounod, présents en 1904, mais ayant disparu dans l'édition de 1913, respectivement *Les Filles de Cadix* et *Chant d'Automne*⁸.

Pour chacune de ces dix mélodies, les éditions Ditson superposent, sous la ligne vocale, le texte anglais en lettres romanes par-dessus l'original français en italiques. Le plus souvent, figurent les dates du compositeur et du poète aux côtés de leur nom, avec quelques incertitudes et des blancs typographiques quand ces derniers sont encore en vie. À deux exceptions près (*Vieille Chanson* de Bizet et *Automne* de Gounod), l'identité du traducteur est également révélée. Deux d'entre eux sont des femmes dont une, Isabella G. Parker, est l'auteur de quatre traductions dans notre corpus. La plupart semble avoir fait une honorable carrière dans la traduction ou dans l'établissement de textes lyriques⁹. Le rôle de ce personnage est primordial, surtout au regard des miniatures que sont les mélodies dans lesquelles il lui revient de transmettre un contenu sémantique, mais également un statut poétique. Le compositeur s'était déjà fait le traducteur du poète en posant ses notes de musique sur les vers de ce dernier. Il a fait œuvre personnelle à son tour, créant un produit global verbo-musical autonome et non sécable. S'emparant de ce Tout, le traducteur tente une nouvelle appropriation du texte poétique de base et crée à son tour une œuvre nouvelle. C'est pourquoi nous éviterons, dans l'étude qui suivra, le terme de « respect » à l'original, préférant celui d'interprétation ou d'adaptation de ce dernier. Ce faisant, il conviendra de mesurer la distance parcourue par ce nouveau produit qui, de national, devient international, puisque destiné aux lecteurs américains.

Nous proposons de suivre le cheminement du traducteur, cherchant à dépasser la schize son/sens, « d'abord prudemment herméneute, ensuite et temporairement philologue, et enfin poète à son tour¹⁰ ».

6 Pour des raisons d'accessibilité au matériau.

7 Sur les 120 pages de catalogue consacrées au chant solo (mélodies, Lieder, airs d'opéras ou de cantates, chants populaires), on relève 43 compositeurs français des XVIII^e et XIX^e siècles parmi lesquels nous avons conservé les principaux compositeurs de mélodies.

8 Les deux volumes de 1904 comptent trente mélodies françaises chacun, selon une répartition alphabétique. Il est intéressant de constater que deux mélodies illustrent Bizet, Delibes, Duparc, Franck, Hahn, d'Indy, Saint-Saëns, au même titre que Bouval, Chaminade ou Holmès ; tandis que trois titres sont dévolus à Fauré, Gounod ou Massenet ; Debussy demeurant le mieux représenté avec cinq mélodies. Un tableau récapitulatif du corpus se trouve en annexe du présent article.

9 Ainsi, on retrouve Alexander Blaess comme traducteur d'allemand, par exemple pour l'op. 39 n° 3 de Schumann sur du Eichendorff. Isabella G. Parker (1842-1929 ?) a également traduit en anglais le *Panis Angelicus* de Franck ou du Vigny pour Flégier. Quant à Edith Sanford Tillotson (1876-1968 ?), elle semble connue pour ses activités de compositeur, arrangeur et librettiste. Elle est l'auteur de textes de chansons pour enfants et de nombreuses pièces sacrées. Reste Arthur Westbrook, le traducteur des deux Delibes de notre corpus, à propos duquel nous ne possédons aucun élément biographique.

10 Verhesen, 2003 : 20.

Prépondérance et amenuisement du sens

Ici se pose la question de la littéralité. Sans vouloir fétichiser le vocable initial (en langue source), il en va de sa mise en musique, ce qui, rappelons-le, ajoute une strate à l'édifice « traductorial ». Ce qu'on appelle le mot-à-mot est-il souhaitable dans le cas d'une mise en musique ? Si l'on en croit Maurice Deary, « la littéralité dans la traduction comme seule méthode [...] aura pour résultat de vider le poème de sa tension poétique (sa musique), laissant une coquille, belle peut-être, mais vidée de son contenu¹¹ ». Autrement dit, le réel « contenu » de l'œuvre ne se trouve peut-être pas du côté du sens. Comment cela se passe-t-il au sein de notre corpus ? La langue anglaise syntaxiquement décalquable sur la française autorise ce genre de correspondances exactes. Toutefois, le sens du poème d'origine est sensiblement détourné dans *Vieille Chanson* (*A Song of the woods*, Georges Bizet sur Hubert Millevoye¹²) où le premier vers fait intervenir le personnage Myrtil et non Lucette comme l'évoque la traduction anglaise anonyme. De même, *Chant d'Automne* (*Autumn* de Gounod sur un texte de lui-même¹³) extrapole librement les données initiales dans la traduction : « Viens, rêvons aux choses passées/Sous ces arbres qui vont finir/Laissons s'effeuiller nos pensées/Au triste vent du souvenir » devenant en langue cible : « Come, the joys in May that crown'd us/With the proud glories of the year/Now one by one are falling round us/Like leaves to deck a new made bier (*sic*) ».

A contrario, plus nombreux sont les moments de parfaite concordance. Il en va du rythme dictionnel. Plus encore que dans une simple traduction de texte, celle de mélodies suppose une prise en compte du rythme de la déclamation chantée qui force l'adéquation rythmique, au prix parfois de quelques concessions que nous examinerons. Or, *Il pleure dans mon cœur* (*The Tears fall in my soul*, Debussy sur Verlaine¹⁴) est un bon exemple d'adéquation phrasique. Le mot « cœur » est systématiquement traduit par « Soul » (âme) – probablement pour des raisons euphoniques – à une exception près où « Heart » apparaît (mes. 32). Ailleurs, on notera l'adéquation : « Comme il pleut sur la ville » (« As the rain on the town »), ou « Ô bruit doux de la pluie » (« Ô the soft sound of rain »). Il en va de même pour *Les Morts* (*The Dead*, Chausson sur Jean Richepin¹⁵) : « Ne crois pas que les morts soient morts » (« Do not think that the dead are dead ») ou encore : « l'oiseau s'en va » (« The bird is gone »)¹⁶. Parfois, une inversion de termes s'impose sans modifier pour autant la configuration sémantique :

11 Deary, 1991 : 56.

12 Cette mélodie fut initialement publiée dans un recueil de *Cinq mélodies* en 1867. Elle montre un Bizet très mozartien, inspiré par les amours galantes de Myrtil et Lucette ; ainsi que le fera encore Gabriel Pierné dans sa mélodie sur le même thème, *À Lucette*, sur Gauthier-Villars, en 1912.

13 Il s'agit d'une mélodie du premier recueil paru en 1863. Curieusement, la pédalisation y est indiquée entre les portées.

14 Le texte est issu des *Romances sans paroles* et la mélodie, composée dès janvier 1885, sera publiée en 1888.

15 Cette mélodie appartient aux *Chansons de Miarka* op. 17, composées en 1888 pour un drame dont Henry Lerolle fut décorateur. Elles firent l'objet d'une orchestration ultérieure.

16 Voir aussi dans *Clair de Lune* (*Moonlight*, Fauré sur Verlaine) pour « Jouant du luth » traduit par « Play on their lutes » et plus encore, le mot « boléro » conservé tel quel dans *Les Filles de Cadix* (mes. 24), mais non conservé à la même place peu après (mes. 75-76).

« Son ombre reste **sur la terre** » devenant « His shadow **on the earth** remaineth ». L'inversion qui confère une tournure archaïsante au texte anglais est évidente ici, puisque « remaineth » remplace la forme « remains » lui conférant une tonalité d'hymne religieuse. Cette inversion peut également affecter un possessif : « Le souffle que tu m'as fait boire sur **tes lèvres** » est traduit par : « The breath that on **my lips** thou leavest ». À de nombreuses reprises, l'adéquation se fait strictement locale, en général sur une fin de phrase¹⁷. Par exemple, le mot « tears » correspond parfaitement à « pleurs » aux mesures 27 ou 31 dans *Soupir* (*A Sigh*, Duparc sur Sully-Prudhomme¹⁸), de même que le dernier mot de cette mélodie « Toujours » (« Alway », *sic*).

Le changement de mode en cours de mélodie est, la plupart du temps, intrinsèquement lié au sens. Astucieusement, Fauré majorise sa mélodie en mineur (*Clair de lune*) pour la phrase : « Tout en chantant, **sur le mode mineur** » (mes. 26) devenant, dans la même mesure, grâce à l'attention d'Edith Tillotson : « Meanwhile they sing **in a minor strain** ». En revanche, lorsque Delibes passe en *FA#* dans la seconde partie de *Jours passés*, le premier mot de la voix (après quatre mesures d'interlude) est « Heureux » justifiant du même coup ce changement d'atmosphère. Or, Arthur Westbrook ignore ce signal dans sa traduction : « Yet tho' of grief » (mes. 134).

La question se pose de façon plus tranchée en présence des interjections monosyllabiques. L'intention d'adresse demeure avec le « Quoi ! » d'*Il pleure dans mon cœur*, devenant « Yet ! » (mes. 47), préservant du même coup l'attaque consonantique et soulignée musicalement par un brusque changement d'armure¹⁹. En revanche, le « ô délire », point culminant de *Jours passés* (*Bygone Days*, Léo Delibes sur Armand Silvestre²⁰), intervenant sur une note haute (*fa*₄), se voit passablement amoindri dans la traduction anglaise où cette attaque dans l'aigu arrive sur « of sweet flowers ! » Un peu plus loin dans cette même mélodie (mes. 105), l'effet inverse se produit puisque la fin de vers « **ton** souvenir vainqueur ! » est transformé par Westbrook en « **Ah**, mem'ries fond of thee ! » profitant de l'extrême aigu de l'ambitus (*la*₄) pour poser une interjection, non prévue, mais ayant sa raison d'être, notamment en raison du point d'orgue *lunga* qui repose une octave plus bas l'ancrage de ce souvenir (*la*₃), vers réitéré deux fois auparavant.

Autre cas d'effacement monosyllabique, le début des *Berceaux* (*The Cradles*, Fauré sur Sully-Prudhomme²¹), célèbre vers constitué quasi intégralement de monômes : « Le long du quai, les grands vaisseaux ». Certes, l'interprétation musicale de Fauré privilégie le rythme en (1+3)+2+2, et Isabella G. Parker s'en

17 Mais également à l'initiale d'une phrase dans *Romance* (Debussy sur Paul Bourget), où « L'âme douce » devient « Soul so gentle », la suite varie cependant ; de même douze mesures plus tard, seuls « Des jours... » est conservé « Of days... ».

18 Mélodie de jeunesse qui sera remaniée et appartenant à celles qui seront publiées fin 1869. Sur la partition Ditson ne figurent pas les dates de mort de Duparc et de son poète Sully-Prudhomme.

19 Il en va de même pour le « ô viens ! » traduit par « ô come ! » dans *Chant d'Automne* (mes. 47).

20 Cette mélodie (parfois appelée « Regrets ») tire son origine d'un ballet de 1866, *La Source*. Il en existe une transcription pour petit orchestre qui date de 1914. Observons à nouveau une approximation de date pour Armand Silvestre (date de naissance).

21 De forme ABA', cette mélodie fut composée en 1879.

approche dans sa version « The stately ship along the quay » : $(1+2+1)+2+2$. Si bien qu'ici, on a tendance à situer la traductrice à mi-chemin entre le texte de la poésie originale et l'interprétation qu'en a déjà faite le compositeur. Le rythme musical est en effet une contrainte supplémentaire que les traducteurs ne peuvent ignorer.

Dernière figure susceptible d'une mesure de l'écart, celle du figuralisme fondé sur une vocalise. Cette dernière est peu présente dans la mélodie française qui favorise le syllabisme. On en remarque cependant à deux reprises dans notre corpus. D'abord, celles des *Filles de Cadix* (*The Maids of Cadiz*, Delibes sur Alfred de Musset²²), mélopées hispanisantes conçues de façon ornementale plus que sémantique. Par exemple, aux mesures 17-18, elles enrobent le mot « fillettes », mais supportent le mot « fighting » en anglais, ce qui risque de modifier la perception que l'auditeur pourrait avoir du texte.

Exemple 1 : Léo Delibes, *Les Filles de Cadix* (*The Maids of Cadiz*), mes. 15-18

Pourtant, le mélisme des « castagnettes » (mes. 26-29), plus long, avec point d'orgue sur l'antépénultième est peut-être davantage lié au sens ; il devient l'illustration du mot « delighting » en anglais, déplaçant le mot-clé du vers sur une autre idée²³. C'est également le cas (et pourrait éventuellement être gênant) dans *Vieille Chanson*. Deux vocalises figuralistes illustrent la fauvette (mes. 31) et son envol (mes. 37). L'image est bien différente en anglais, car le traducteur anonyme place la première sur « prize » et la seconde sur l'expression : « No nothing but the song, the song lingers », le mélisme apparaissant ici plus gratuit²⁴. Doit-on déplorer ces écarts ? S'agit-il d'une perte du sens ? Il n'est peut-être pas légitime – dans ce travail de ré-écriture effectué par le traducteur – de parler en termes de gains ou de pertes. Paul Valéry n'affirmait-il pas que « s'agissant de poésie, la fidélité restreinte au sens [était] une manière de trahison²⁵ » ? D'ailleurs Meschonnic distingue bien deux catégories de traducteurs, mettant l'accent sur cette schizophrénie du traduire : « Il s'agit de réagir contre cette conception autant fallacieuse que répandue, qui oppose des *sourciers* et des *ciblistes* : les *sourciers* louchant vers la langue de départ, en tâchant de la calquer ; les *ciblistes*

22 Initialement titrée « Chanson espagnole », cette mélodie fut publiée dans le premier recueil du compositeur, en 1863.

23 Ensuite, les vocalises de « dimanche » (mes. 77-78) et de « hanche » (mes. 86-89) sont probablement moins significatives. Elles correspondent aux termes « together » et « feather » chez Arthur Westbrook. Naturellement tous les mélismes sur « Ah » sont conservés.

24 Enfin, la dernière figure ornementale de cette mélodie, un *gruppetto* allongé (mes. 56) évoque la grâce de Lucette en français et apparaît sur le mot « sending » en anglais.

25 Valéry, 1957 : 210.

regardant droit devant eux, en réalistes, vers la langue d'arrivée, en ne pensant qu'à préserver l'essentiel, le *sens*. Les sourciers, eux, soucieux de la *forme*²⁶ ». Mais le plus étonnant, dans les textes qui nous préoccupent ici est la posture délibérément « archaïsante » des traducteurs. Est-ce parce qu'il s'agit de poèmes du XIX^e siècle (du passé) ? Ou serait-ce un processus de « poétisation » comme contournement d'une traduction qui serait vécue trop prosaïque ? Peut-être également comme mise à distance ? Pour le savoir, il conviendrait de se livrer à des comparaisons avec d'autres traductions (ultérieures) que les limites de cet article ne nous permettent pas d'engager.

Voyons toutefois à présent quelques modalités de l'acte de réappropriation textuelle.

Travail d'adaptation

L'une des plus importantes particularités de la langue française est le grand nombre de [e] finaux. Aucune mise en musique d'un texte français ne put faire l'économie de cette question, même si les solutions apportées y furent diverses. Que faire de ces désinences ? Claudel les aimait, les considérant comme douces, car créant des moments où « l'incidente élargit ses ailes²⁷ ». D'ailleurs, à la fin du XIX^e siècle, il est de tradition de les prononcer et les mélodistes les musicalisent. La traduction anglaise les prend-elle en compte ? Si oui, de quelle façon ? Cette désinence sur un [e] atone en français se voit transposée en langue anglaise dans la terminaison conjuguée du prétérit en [ed]. Ainsi, les verbes « faded » (mes. 17) et « shaded » (mes. 25) correspondent respectivement à « envolée » et « troublée » dans *Jours passés*. Quand le [e] atone est prononcé dans le cadre d'une syllabe (*i.e* accompagné d'une consonne), il est bon de retrouver une articulation similaire dans la traduction et en effet, le [ed] final correspond bien à une syllabe articulée en anglais. Ailleurs, « Hanche » devient « feather » en conservant les longues vocalises des *Filles de Cadix* (mes. 89²⁸). Il peut aussi trouver son égal dans l'une des quatre formes de terminaison en [ing]. C'est une des associations les plus courantes que nous ayons croisées en ce sens²⁹. Dernière équivalence rencontrée : la terminaison archaïsante en [eth], celle de « remaineth » (mes. 15) et « retaineth » (mes. 17), correspondant respectivement à « reste » et « céleste » en français, dans *Romance* (Debussy sur Paul Bourget³⁰).

26 Meschonnic, 1999 : 22. C'est l'auteur qui souligne.

27 Claudel, 1961 (I/1954) : 41.

28 Voir également, dans la même mélodie, l'équivalence « sire »/ « suitor » (mes. 95).

29 De ce fait, les désinences sont équivalentes dans *Les Berceaux* (mes. 6) où à « silence », correspond « playing ». Un peu plus loin (mes. 10), « swaying » se prononce sous « balance » et « wanding » sous « diminue » (mes. 25). Voir également dans *Soupir*, « waiting » pour « attendre » (mes. 15) ou « abating » pour « lui tendre » (mes. 20). Dans *Clair de lune*, « entrancing » se juxtapose à « bergamasques » (mes. 17) ; également quelques mesures plus loin avec « dancing » sur « fantasques » (mes. 23). À partir d'un poème de Paul Verlaine, *Clair de lune* fut composé par Fauré en 1887. La correspondance se vérifie quasiment partout dans *Les Berceaux*.

30 Le titre est le même en anglais pour cette mélodie composée en 1885. En français, il est « L'Âme évaporée » et la mélodie appartient à un diptyque intitulé *Romances*, sur deux poèmes de Paul Bourget, le second ayant pour titre « Les Cloches ».

Toutefois, la désinence de « s'ennuient » est négligée en anglais lorsque Blaess la traduit par « pain » (*Il pleure dans mon cœur*, mes. 33). Auditivement, il n'y paraît pas, car la note est liée, et le [e] prononcé en français sur le troisième temps n'intervient simplement pas, le $ré_3$ est tenu un temps supplémentaire ou remplacé par un silence autorisant *ipso facto* une éventuelle respiration au choix de l'interprète³¹.

Exemple 2 : Claude Debussy, *Il pleure dans mon cœur*, mes. 31-36

Parfois, la situation s'inverse et une désinence anglaise s'impose sous un terme qui n'en réclamait point dans l'original français. Dans *Chant d'automne*, le « love » intervenant sur une fin de phrase en deux noires liées do_3-si_3 , était au départ un « amour » (mes. 33). Il faudra prononcer, comme en français, le monosyllabe (*love*) sur deux notes descendantes « lo-ov' ». Nous allons examiner comment le rythme peut en être modifié, mais soulignons auparavant qu'il est probablement préférable d'effectuer une liaison expressive par deux sur « bitter- pain », plus heureuse euphoniement que sur « pire- peine »³² ...

31 La situation se renouvelle mesure 59 où « peine » est traduit par le monosyllabe « pain ». De même, l'atténuation attendue sur le troisième temps (temps faible) de la mesure 32 de *Vieille Chanson*, est-il négligé dans la traduction, puisque « fidèle » devient « fingers ». Citons encore le « sveltes » de *Clair de lune* qui devient « moonlight » (mes. 53).

32 Cf. *Il pleure dans mon cœur*, mes. 58.

Exemple 3 : Claude Debussy, *Il pleure dans mon cœur*, mes. 57-59

L'ajout ou le retrait de syllabes contraint le traducteur à adapter la partition originale, par l'ajout – et donc une ré-articulation quand il s'agit de liaisons – ou le retrait de notes/temps. Nous ignorons comment s'effectuait ce travail de traduction, mais il est évident que s'attaquant à une partition, le *translator* devait avoir pris connaissance de la musique préalable sur laquelle il devait se caler. Nous ne retiendrons que quelques exemples. *Chant d'automne* présente plusieurs cas. Dès les premières mesures, une croche de liaison utile au texte français est éludée (mes. 9)³³. Elle est « rattrapée » peu après, à la faveur de deux croches liées expressivement sous [-gard] de « regard ». On peut ainsi schématiser ce qui se passe :

Meurt sous le regard – du soleil
Dies – in the mellow noontide ray

La situation se renouvelle (mes. 48) :

Oh ! Viens, c'est à l'â – me im- mor- tel-le
O come ! – 'tis but th'im-mortal spi-rit

Des croches sont encore omises et ajoutées (en petites notes) quelques mesures plus loin (mes. 51-52) :

C'est à l'âme heureuse – et fi-dè-le
– *And those who deathless homes in-he-rit*



Exemple 4 : Charles Gounod, *Chant d'automne*, mes. 52-53

Quant à la longue mélodie descendante d'*Il pleure dans mon cœur* où du fa_4 , le chanteur atteint le do_3 en cinq mesures, le chanteur doit énoncer (en français) six syllabes sur dix notes. Il y a donc deux liaisons expressives internes et une désinence finale. Alexander Blaess traduit ce vers également en six syllabes,

33 Voir aussi l'entrée de la voix dans *Vieille Chanson* (mes. 6) ou la liaison sur un do_4 entre « bois » et « l'a- » (« Dans les **bois** l'amoureux Myrtil ») est supprimée après « of » en anglais (« Dreaming **of** – Lu-cet-te »). Plus loin (mes. 33), la ré-articulation sur « son » (« A laissé **son** ami ») est abandonnée en anglais (« Slipping thro' »).

mais elles ne sont pas placées au même endroit, choisissant une régularité de deux en deux (mes. 14-18) :

Qui pé nè – – – tre mon cœur –
Up – on – my – weeping soul –

Le travail graphique éditorial peut en être ébranlé. En effet, l'usage français voulait qu'on détachât les notes de toutes les syllabes ; les hampes reliées ne concernaient que les vocalises et toute liaison expressive. Aussi Ditson fut-il contraint d'ajouter une liaison expressive là où l'édition originale française détachait les deux croches au moment où il revenait de tenir une syllabe dans la traduction anglaise. C'est le cas de la mesure 20 dans *Vieille Chanson* ou de la mesure 52 de *Clair de lune*. Verlaine dit : « Les grands jets d'eau » et Tillotson traduit : « All in the- ».

De surcroît, très souvent, la traduction en anglais impose l'usage de l'apocope, procédé qui va à l'encontre de l'articulation du français qui prononce même (encore à cette époque) toutes les syllabes muettes et effectue toujours certaines diérèses imposées par l'Académie. D'ailleurs, ce souci de l'articulation précise et complète se devine encore de nos jours. Témoin ce propos de Claude Régy qui insiste de la sorte : « Ne pas articuler revient à gommer, à effacer l'écriture. Le grossissement à la loupe des sons crée immédiatement une autre manière de percevoir le texte³⁴ ». L'édition ne se permet donc pas d'ajouter systématiquement des croches (ce n'est pas forcément possible) pour prononcer les syllabes que la traduction impose, mais, inversement, elle autorise des suppressions internes de syllabes (des syncopes) qui posent question. Surtout au moment d'une levée en anacrouse (*Vieille Chanson*, mes. 48) : « O'er flowing³⁵ » : comment prononcer ces voyelles agglomérées en une croche ? N'effectue-t-on pas nécessairement un monnayage en deux doubles ? On a davantage le temps de faire deux croches sur le *do*₄ noire pour « influence » dans *Romance* ou sur le *mi*₄ noire pour « prayer » dans *Chant d'automne* dont l'éditeur, cette fois, n'écrit pas les petites notes d'ajout comme vu précédemment³⁶...

love — Now in prayer — knee-ling low-ly, Now in prayer knee-ling low-ly,
mour — A ge-noux — sur la ter-re A ge-noux sur la ter-re

Exemple 5 : Charles Gounod, *Chant d'automne*, mes. 74-78

34 Régy, 1995 : 90.

35 De semblables syncopes existent dans *Jours passés* : « my spirit o'er shaded » (mes. 39) ou « Thy smile e'er brought » (mes. 49) à dire sur une seule croche, tandis que « I e'er will » se situe sur une seule noire (mes. 141).

36 Nous imaginons aussi les deux croches utiles à la prononciation de « flower » (mes. 13) de *Romance*, tandis que l'original français ne contenait que le monosyllabe « lis ».

La contraction de polynômes est une facilité dont certains traducteurs abusent, nonobstant peut-être les connotations culturelles sous-jacentes. On pourrait multiplier les exemples, tant la situation se pose fréquemment³⁷. En outre, il convient de préciser que la syncope est rare en français et souvent assimilée à du langage populaire ou familier.

Le poème (certes porté par la musique du compositeur) permet de pénétrer au cœur de la culture française. Il incombe au traducteur d'en préserver la quintessence. Si le poème à adapter se présente en effet comme « un phénomène en phase d'instabilité » comme l'affirme Jacques Garelli, il est opportun d'en souligner tous les efforts d'adaptation, toute sa mobilité, dans les transferts musico-verbaux qu'il subit. Ces métamorphoses que l'on présente ici de façon quelque peu « technique » ne dispensent nullement le traducteur intermédiaire de faire œuvre de poète. Car en effet, le respect de la valeur poétique d'une mélodie française se fait ici davantage au moyen d'une expérience sensible plus que d'une traduction très fidèle.

Enveloppe sonore du texte

Le poète et traducteur Yves Bonnefoy résume :

La langue française est assurément plus apte que beaucoup d'autres à la poétique qui demande au son dans le mot de transgresser les registres de la pensée pour s'ouvrir à une présence au-delà des mythes. Dans une langue accentuée, comme l'anglais, les poèmes naissent des rythmes qui sont latents dans les mots, les vers prolongent donc les mouvements ordinaires de la parole [...]. Suit de ce caractère du français que les relations entre ses aspects sonores dans les poèmes, aspects parmi lesquels se creuse le [e] muet, peuvent plus que dans beaucoup d'autres langues se distinguer des significations qui se cherchent dans toute phrase et se proposer comme lieu d'une expérience essentielle³⁸.

Quel serait donc ce lieu « d'expérience essentielle », réseau sonore concrétisé en une miniature poétique ? Dans nos langues romanes, la rime (et les diverses formes d'assonance) jouent un rôle de tout premier plan. Les traducteurs ont-ils eu à cœur de conserver le procédé rimique, alors que l'on sait qu'il est peu perceptible dans la mélodie ? Nous en avons plusieurs exemples au sein de notre corpus. Aussi, un effort à la rime particulièrement remarquable se rencontre-t-il

37 Cf. le « can n'èr be loſt » final des *Morts* de Chausson. Ne négligeons pas non plus le rôle éditorial dans ce genre de difficulté.

38 Bonnefoy, 2013 : 68-69.

dans *Clair de lune*³⁹, également partiellement dans l'autre Fauré, *Les Berceaux*⁴⁰. Toutefois, l'on perd évidemment le lien sémantique qui associait (en français) « berceaux » à « vaisseaux »...

À l'exception de la fin, la réalisation rimique sur le modèle du poème français est bien faite dans *Les Filles de Cadix* dont voici les correspondances dans les deux langues :

« taureau »	« we did go » (mes. 15)
« fillettes »	« afighting » (mes. 20)
« beau »	« blow » (mes. 22)
« boléro »	« bolero » (mes. 24)
« castagnettes »	« delighting » (mes. 29)
« mine »	« fair » (mes. 31)
« basquine »	« wear » (mes. 32)
« matin »	« today » (mes. 33)
« fine »	« slender » (mes. 35)
« fine »	« trim » (mes. 38)
« cela »	« words » (mes 45 + 53 + 57)
« boléro »	« day » (mes. 75)
« dimanche »	« together » (mes. 78)
« Hidalgo »	« way » (mes. 82)
« chapeau »	« gay » (mes. 84)
« hanche »	« feather » (mes. 89)
« moi »	« mine » (mes. 90)
« sourire »	« maiden » (mes. 91)
« dire »	« laden » (mes. 92)
« toi »	« shine » (mes. 93)

Évidemment la rime, si elle est conservée, s'effectue toutefois sur une sonorité différente, sauf dans *Clair de lune* où une terminaison tenue sur le [o] de « oiseaux » est remplacée par l'équivalente plus ouverte de « noŋts ». Paul Valéry était opposé à l'usage de la prose dans la traduction poétique, jugeant que transformer un poème en prose équivalait à une opération taxidermique ou à une mise « en bière⁴¹ », mais rappelons que la déclamation chantée française, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, connaît alors de tangibles développements vers la prose rythmée.

Ensuite, nous avons regardé les sonorités choisies pour les notes tenues ou notes aiguës. Ainsi, le *fa*₄ des *Berceaux* est atteint à deux reprises. La seconde fois, il est tenu sur le [a] de « masses », mais dans la version anglaise la voyelle

39 Pas de façon systématique toutefois et plus particulièrement dans les mesures 26 à 36 où « strain » rime avec « refrain » et « unending » avec « blending ».

40 Là aussi, surtout dans la seconde partie de la mélodie où « waning » rime avec « detaining » et « that day » avec « away ». Voir encore de façon très sporadique dans *Il pleure dans mon cœur* et *Romance* de Debussy.

41 « Que d'ouvrages de poésie réduits en prose, c'est-à-dire à leur substance significative, n'existent littérairement plus ! Ce sont des préparations anatomiques, des oiseaux morts. [...] Il [l'Enseignement] met en prose comme on met en bière » (Paul Valéry, *ibid.*)

change sensiblement puisqu'elle devient [i] (« seriously »), soit une des voyelles les plus éloignées du [a] dans le triangle vocalique⁴². Il avait déjà été fait mention précédemment de ces interjections dans l'aigu qui ne trouvaient leur équivalent dans la traduction anglaise. De même, une interprétation uniquement anglaise serait tentée par un *forte* sur le *fa*₄ de *Vieille Chanson* (« cries »), alors que le compositeur suppose un *diminuendo* sur un son plus fermé tel que « retraite » (mes. 60)⁴³.

Exemple 6 : Georges Bizet, *Vieille Chanson*, mes. 58-60

Or, en dépit de ces instants très localisés où la voyelle d'accroche peut sensiblement différer dans les deux versions, on constate des corrélations sonores affectant les fragments de nature apophonique ou anaphorique.

En effet, si l'on prend pour exemple le second vers de Verlaine dans *Clair de lune*, l'effet de paronomase entre « **masques** et bergamasques » est frappant ; il sera inaudible en anglais : « masked with myst'ry entrancing ». Ailleurs, le beau vers « Mais encor, toujours les lui tendre » (*Soupir*, mes. 18-19) accumule les allitérations en [l] et [r]. Cette donnée sonore du poème ne peut être prise en compte dans la traduction anglaise que nous donne Isabella G. Parker : « Yet with faithful love unabating ». Musicalement cette fois, la marche harmonique doublant un texte en réitération « Si ma Lu-cet-te, si ma Lu-cet-te » (*Vieille Chanson*, mes. 18), perd de son intensité dans la version anglaise puisque la répétition est omise : « For ro-ses red-, Her heart did move- ». Nous voilà presque dans l'anaphore, procédé qui consiste à répéter le même début de vers. Avec *Soupir* se pose cette question de l'anaphore. Isabella G. Parker la conserve pour les deux premiers vers (« Ne jamais... »/« Never more... »), mais l'abandonne ensuite (« Toujours... »). Elle est également présente, plus discrètement, à la fin de *Romance* : « Faite d'espoir, d'amour fidèle, de béatitude » (mes. 22-25). La répétition génitive est respectée en anglais : « Of rosy hope, of love undying, of supreme delight ».

On notera encore une relative proximité sonore dans quelques fins de vers, par exemple au sein de *Soupir* encore, le [é] fermé des infinitifs (mes. 35, 43 et 46) devenant un [ê] ouvert : « aimer/yet » ; « fermer/met » ; « nommer/say » ; « aimer/alway ». Il ne s'agit pas de faire de réelles symétries dans l'acte de traduire, mais de favoriser la proximité ou la connexité d'espaces poétiques,

42 *Supra*, nous avons relevé la situation inverse dans *Jours passés*. Un enchaînement voyellique confortable suppose de ne pas passer trop brusquement d'un point d'articulation à un autre et/ou d'une aperture extrême à une autre.

43 Le climax des *Morts* se fait sur le mot « bouche » (mes. 80), finalement moins aisé à réaliser que ce que propose la version anglaise avec le mot « lip ». À l'inverse, l'accent sur « à jamais » de *Jours passés* devient moins facile en anglais : « Sorrow ».

conscients du lien unissant langue maternelle et poésie. Le compositeur contemporain Haridas Greif constate :

J'ai remarqué très vite que je n'écrivais pas la même musique selon que j'employais un texte français, allemand ou anglais. En partant du français, je ne pouvais m'empêcher d'être attiré par les vertus de clarté, de lisibilité, d'économie des moyens, d'adéquation entre texte et musique, qui font la beauté de la grande mélodie française. C'était très bien mais ce n'était pas moi. [...] Ce transfert des langues ne me dérange pas, et lorsque j'ai besoin d'utiliser une certaine langue pour sa couleur, je n'hésite pas à faire traduire un texte qui m'intéresse dans une langue qui n'est pas la sienne⁴⁴.

Son attitude montre bien l'importance de l'espace poétique, du moule sonore totalement autonome du poème, à l'origine d'une composition musicale, laquelle peut acquérir son identité qu'au risque d'une adéquation entre son langage (et non sa langue) et celui du poème auquel elle s'adosse. Le respect anaphorique ou homéotéleutique importe finalement peu, si le nouveau produit poétique créé présente de son côté une cohérence et un intérêt sonores.

Par conséquent, en dépit de moments tenus où nous avons déjà aperçu quelques voyelles plus propices à l'effet dans la traduction anglaise, la question se pose de savoir si la déformation du moule vocalique demeure confortable (d'un point de vue cette fois strictement déclamatoire) pour les chanteurs. Ainsi, le vers « Pour qu'il s'y lève, rallumé » (*Les Morts*, mes. 25-28), énoncé conjointement sur une quarte ascendante est traduit par « When **he is risen**, bright once more » ; le détachement des syllabes, nécessaire à la lente montée par tons (+ demi-ton), pourrait paraître moins aisé en anglais, malgré une arrivée sur le [o] de « **more** » forte, plus satisfaisante que le [é] de « **rallumé** ». Le traducteur doit prendre en compte l'idioglossie articulatoire de la langue dans laquelle le texte sera chanté. De même, le moule proposé par Westbrook pour sertir le vers « Ô jeunesse envolée » s'avère trop serré dans son accumulation de sifflantes après redondance du [o]/[ou] et de sa diphtongue « how/youth » : « Oh ! **how soon youth** has faded ! » (*Jours passés*, mes. 13-17). Ajoutons que dans *Soupir* de Duparc, la fin du premier vers (« ni l'entendre »), se superpose en anglais à « her or hear her » (mes. 5-6) dont il est inutile de souligner la proximité phonique, rendant ce vers d'autant plus difficile à comprendre que le C.O.D. se trouve rejeté en fin de mesure (c'est le premier « her » de la citation précédente) précédé d'un « to see » dont il est fatalement séparé⁴⁵.

44 Greif, 1998 : 59. Dans la phénoménologie de G. Steiner, les étapes sont psychologiques : la confiance, l'agression, l'incorporation et la restitution (Steiner, 1978 : *passim*).

45 En revanche, Alexander Blaess propose un bel environnement sonore, tout à fait suggestif, pour le « bruit doux de la pluie » : « Oh ! the **soft sound of** rain/Dripping on street and **roof** » (*Il pleure dans mon cœur*, mes. 23-24). Les limites de cet article n'autorisent pas la comparaison avec des traductions plus récentes, travail qu'il resterait à faire très certainement.

Exemple 7 : Henri Duparc, *Soupir*, mes. 4-6

Au-delà de la question des moules phoniques, se pose également celle des attaques initiales, corollaire de l'articulation des phrases. En effet, il est certainement plus facile de commencer le quatrième vers d'*Il pleure dans mon cœur* (mes. 14) par une vélaire telle que « **Q**ui pénètre », étant donné que l'on démarre alors sur la note extrême de l'ambitus supérieur de la mélodie (fa_4), tandis qu'en anglais, il faut projeter sa voix avec « **U**pon ». Par ailleurs, nous avons déjà signalé la difficulté de l'anacrouse « **o'er** flowing » (*Vieille Chanson*, mes. 48) ; outre la syncope articuloire, il demeure moins aisé d'aborder cette attaque de quarte par une voyelle que par une consonne permettant le placement de la voyelle, comme en français ici : « **M**yrtil ». Sans multiplier les exemples de ce type, signalons encore dans *Romance*, une autre quarte ascendante initiale (« **D**es jours », mes. 18) qui sera amoindrie et perdra de son dynamisme dans la traduction anglaise d'Isabella G. Parker « **O**f days ».

Enfin, dans ce bref travail sur l'enveloppe sonore du texte, il nous reste à examiner, non plus l'attaque initiale des vers, mais leur terminaison. En effet, nous avons étudié l'adéquation plus ou moins réalisée de la désinence due au [e] atone spécifique au français, sans aborder alors un autre résultat obtenu par l'articulation de consonnes finales, peu présentes en français, mais propres à l'allemand et l'anglais. Celles-ci ajoutent un effet percussif final qui donne à l'auditeur une tout autre impression, un tout autre souvenir sonore du vers, lequel se voit poursuivi par une sorte d'écho dynamique atténuant son amollissement phonique sur une voyelle, comme prévu originellement dans le texte source. Aussi la toute fin de *Romance* supposera-t-elle une prononciation de la dernière consonne en anglais (« **untold** »), inexistante en français (« **paix** »), la mélodie s'achevant en un *diminuendo ritenuto* préparant l'ultime *pianissimo*⁴⁶. Sans posséder l'aspect très sonore des dentales précédentes, l'articulation finale de l'alvéolaire [l] de « **trill** » pourrait même se trouver favorable à l'évocation des « jets d'eau » du *Clair de lune* de Fauré (mes. 50). Les farouches opposants à la tradition déniaient sa faculté d'ouverture à de nouveaux horizons de sens, tel Odilon Redon qui n'hésite pas à affirmer : « La traduction d'une œuvre littéraire lui fait

46 Même profil pour la fin de *Jours passés* sur un fa tenu à la voix presque cinq mesures, en *diminuendo*, dans un halo de pédale en $FA\#$: le mot français est « cœur » et son équivalent anglais « heart »...

perdre son goût, son parfum ; on a mis la sève dans un autre corps. C'est un nectar évaporé qui a perdu son arôme⁴⁷ ».

Une fois de plus, la comparaison entre les deux langues n'est pas un but en soi. D'une façon générale, la lecture même d'un poème suscite avant tout des potentiels qu'il revient au lecteur, compositeur, ou au traducteur, de révéler. Dès lors, le texte se métamorphose, dévoilant toute une gamme de possibles, masqués au demeurant sous une charpente que l'on croyait palpable. Toutefois, après la première phase de traduction que Jakobson définit comme « intralinguale », il convient de faire acte de création sans rompre le fil d'Ariane qui relie la traduction au texte qu'elle sert (c'est la phase « interlinguale »)⁴⁸. Nous en explorons ici quelques modalités. Une difficulté supplémentaire s'ajoute cependant, nous la rappelons : la présence de la musique impose un cadre métrique très contraint – dont nous allons tenter d'esquisser les conséquences – nécessitant le développement de stratégies de compensations chez les traducteurs.

Rythme respiratoire et accentuel

La langue française n'est pas une langue accentuée mais elle possède tout de même des poids répartis sur les fins de mots lexicaux et/ou phonologiques⁴⁹. Le compositeur respecte ce canevas, quoiqu'il dispose d'une certaine liberté dans le choix des mots phonologiques, déplaçant légèrement parfois, ce faisant, le sens du poème dont il s'empare. Qu'en est-il ensuite du travail du traducteur ? Manipulant une langue à l'accentuation distincte du français, ce dernier doit effectuer un tour de magie consistant à disposer des accents de langue sur des accents musicaux déjà placés. Chaque langue possède un rythme linguistique. Nous avons déjà vu *supra* les complications engendrées par l'amenuisement du [e] atone dans des désinences pas toujours transposables en anglais ; également, la difficulté des attaques sur voyelles dans la langue de Shakespeare.

Regardons le travail d'Arthur Westbrook sur *Les Filles de Cadix*. Tandis que Delibes favorise le déhanchement par l'instauration de contre-accents (chevrons sur parties de temps faibles), il va à l'encontre de l'accentuation traditionnelle du français qui aurait appuyé la seconde syllabe des trois dissyllabes : « aiment assez cela », ici donc « aiment assez cela » (mes. 44). La traduction rend ce déhanchement possible grâce à l'astucieuse utilisation de monômes : « like well to hear such words »⁵⁰.

47 Odilon Redon, 1961 : 67.

48 Ainsi que nous le rappelle Oseki-Dépré, 2004 : 6.

49 Nous empruntons ces notions à Jean-Claude Milner et François Regnault qui distinguent les deux expressions, précisant que le « mot phonologique est constitué de plusieurs mots lexicaux. Mais il arrive que le mot phonologique coïncide avec un mot lexical isolé » (1987 : 21, 23). N.S. Troubetzkoy l'avait énoncé autrement : « l'accent français ne signale pas la limite finale d'un mot en tant que telle, mais la fin d'un élément de phrase, d'un membre de phrase ou d'une phrase » (1970 : 296).

50 Dans *Les Berceaux*, nous prendrons deux exemples. Le vers français de la mesure 9 est ainsi accentué : « Que la main des femmes balance ». Cet appui sur « femme » est très important et permet – d'un point de vue purement sémantique – d'opposer l'univers des marins qui

Exemple 8 : Léo Delibes, *Les Filles de Cadix*, mes. 43-46

Pour *Les Berceaux*, Charles Panzéra (1896-1976) – interprète privilégié de la mélodie française – exhorte les chanteurs à ne pas insister sur les mots soulignés du vers suivant : « Car il faut que les femmes pleurent » (mes. 14)⁵¹. Que choisit Isabella G. Parker pour son texte anglais ? Il sera sans doute difficile de ne pas accentuer le [i] long de « tears » : « Mother's tears must be sadly flowing »⁵². Ces déplacements accentuels perturbent donc quelque peu l'échafaudage prosodique original en français.

Connexe à ces soucis, la place dévolue aux instants de respiration et de coupure/césure est susceptible d'être modifiée dans le travail de translation d'une langue à l'autre. Ainsi, s'il est envisageable de respirer de la sorte dans le vers français : « à jamais / mon âme troublée » (*Jours passés*, mes. 36-41) – délimitant deux mots phonologiques – la chose est un peu moins évidente en anglais où la ditéspiration séparerait le verbe du sujet : « Sorrow has / my spirit o'er shaded ». En revanche, dans *Les Berceaux*, une des respirations est de la main même du compositeur – d'après Charles Panzéra⁵³ qui a travaillé avec Fauré – et s'avère textuellement plausible, tant en français qu'en anglais : « Par l'âme / des lointains berceaux », « From those souls / cradled far away » (mes. 28-30)⁵⁴.

Citons un extrait de *Soupir* où le décalage entre les deux versions risque fort de déplacer malencontreusement une respiration (mes. 10-11), certes récupérée à la fin du vers :

« mais, fi-dè- le,/ toujours l'attendre,/ toujours l'aimer »

partent, à l'univers féminin de celles qui restent à quai. En anglais, l'accent est déplacé sur le mot « hand » (« main »), perdant, *ipso facto*, sans doute un peu de son poids.

51 Panzéra, 1964 : 25.

52 Un peu plus loin, Panzéra recommande de ne pas respirer après « hommes » dans « les hommes curieux » (mes. 17), ce qui sera facilité par la traduction anglaise « eager to roam ». En effet, Fauré a choisi de poser la dernière syllabe (muette) de « hommes » sur un premier temps, ce qui tend à l'accentuer, d'autant qu'il est en note longue (noire pointée).

53 La respiration est dite « obligatoire » (Panzéra, 1964 : 26).

54 De même, Isabella G. Parker respecte bien les césures de *Romance*, malgré une synérèse (dans l'exemple ci-dessous), non écrite mais inévitable, pour « dower », et en dépit d'une attaque de vers tentante sur la voyelle (« of »).

« **Des** lis divins que j'ai cueillis / **Dans** le jardin de ta pensée » (mes. 6-9)

Of Lily fair, the precious dower / Of thy dear thought, a garden gay

On remarque cependant la présence de deux virgules en anglais, inexistantes dans le texte original en langue source. Il pourrait y avoir une tentation de respiration à ces instants-là. Dans le cas présent, cela aurait peu de conséquences, car la première intervient sur une note tenue et la seconde précède un demi-soupir. La situation n'est pas toujours aussi favorable.

Faith-ful yet, lov - ing to be near her / to love the same

Exemple 9 : Henri Duparc, *Soupir*, mes. 7-12

Signalons encore (dans *Vieille Chanson*), l'ultime vers quasi *a cappella* : « Tu n'as perdu que la fauvette » (mes. 65-67) et à déclamer d'un seul souffle, tandis que la langue cible semble induire (par l'usage de la virgule) une césure après la quatrième croche : « The wren has flown, but I am thine alone⁵⁵ ». Les carrures se trouvent donc être parfois un peu malmenées ou contrariées lorsqu'il est question de couler dans une nouvelle structure poétique, des contraintes rimiques et rythmiques. Il faut faire des choix et ne pas « substituer sa propre inventivité [de traducteur] à celle de l'auteur » nous rappelle Fernand Verhesen⁵⁶. Ce que fit Edith Tillotson devant les vers à rejet de *Clair de lune* : « Jouant du luth et dansant, et quasi / Tristes sous leurs déguisements... » (mes. 18-22). Une interprétation française fermerait une carrure après « tristes », d'autant que ce mot possède une désinence sur le deuxième temps. En anglais, la phrase se termine un temps plus tôt (après « rare ») : « Play on their lutes strains of music soft and rare / As they float... »

55 Dans la même mélodie, une situation analogue est visible quelques mesures plus tôt (mes. 57-58) car cette fois, c'est l'usage de la majuscule (et aussi d'une virgule tout au début) qui autoriserait des césures non prévues en français : « See, his sweet heart there stands / With outstretched hands » (pour « Et sensible à ce gage de foi »), le mot « gage » étant orné d'un *gruppetto* plus compréhensible (car emblématique de Lucette) que s'il intervenait sur « with »...

56 Verhesen, 2003 : 23.

Exemple 10 : Gabriel Fauré, *Clair de lune*, mes. 16-21

On aura compris les difficultés posées par le compositeur, pas tant par le respect du contenu textuel sémantique, que par les contraintes rythmiques imposées au traducteur. Depuis les premières recherches en phonologie comparée, il est de tradition de considérer la langue française comme essentiellement anapestique et la langue anglaise comme naturellement iambique⁵⁷. Tout cela fut nuancé dans la seconde moitié du XX^e siècle. Mais déjà, les mélodistes étaient parvenus à éviter cette monotonie métrique sans pour autant bouleverser les structures linguistiques elles-mêmes, grâce à la ductilité de la langue française dont la souplesse s'accommode facilement de divers schèmes syntaxiques et accentuels.

Enfin, que dire de cette translation d'un territoire linguistique vers un autre ? Des remarques qui précèdent, nous avons tenté de contourner des conclusions dans un référentiel nous renvoyant indéniablement au texte d'origine. Pourtant, nous avons vu qu'interférait grandement, dans cette tentative de conciliation, la part du compositeur et du carcan qu'il imposait au médiateur/traducteur, peut-être encore plus étroit que celui du poème. La mélodie française du XIX^e siècle (plus que le Lied sans doute) accorde la primauté au littéraire (plutôt qu'au musical) : est-ce trahison que de dévier les contours rythmiques et sémantiques du poème-source, au risque d'une perte d'intelligibilité (la qualité première de la mélodie française) ? Pourtant, les compositeurs du XX^e siècle finissant semblent renoncer à cette priorité dans leurs mélodies, si l'on en croit Haridas Greif encore :

Cette obsession de la compréhension privilégie le sens, la signification du texte, en regard de sa sonorité, de sa couleur (paramètres qui sont au moins aussi importants pour le compositeur), et même sa valeur littéraire, du monde poétique qu'il s'efforce de créer, et sur-

57 Voir par exemple Jousse, 1925 ou Meschonnic qui en reparle, 1999 : 298, par exemple.

tout – je le répète – de l'émotion pure qui naît du mariage hors sens, hors signification, entre littérature et musique⁵⁸.

C'est pourquoi, nous avons favorisé cette approche de l'enveloppe sonore dans nos comparaisons ci-dessus, décrivant des stratégies d'énonciation, vecteurs d'une expérience poétique. Or, il nous faut revenir à Oliver Ditson pour comprendre ce qui a mû une telle démarche éditoriale. En faisant traduire un choix de mélodies françaises, Ditson a réalisé un transfert culturel de toute importance. Il a pensé que ce genre réputé élitiste deviendrait plus accessible aux (jeunes) interprètes américains, s'il était traduit. Et non pas traduit juste pour comprendre le poème chanté, mais de sorte à l'exécuter directement en langue anglaise. Les deux axiomes de départ étant : 1/ la langue française est trop difficile à prononcer et rebute naturellement le public américain ; 2/ le poème importe moins que la musique, mais il s'agit de comprendre ce qui est dit. Par conséquent, Ditson offre à ses lecteurs un nouveau produit, international, de masse, jusqu'à frôler l'effacement de l'altérité et en renonçant à ce qui fut son écrin de naissance, celui, réservé, des salons parisiens raffinés célébrant la langue française et la fusion des arts. Cette métamorphose, opérée par la transposition, contribua sans doute à une réelle connaissance générique outre-Atlantique. La mélodie française s'est exportée. Nous pouvons en savoir gré à Ditson. Mais n'est-ce pas le but communément poursuivi par toute entreprise de traduction ? Cette dernière s'ancre aux champs épistémologiques définis par l'Histoire, la société et sa culture. Henri Meschonnic en est persuadé, indiquant que « la poétique de la traduction, constituant une poétique expérimentale, travaille à la fois à la critique des idéologies littéraires de la langue et des pratiques idéologiques de la littérature⁵⁹ ». Les traductions étudiées *supra* sont éminemment datées linguistiquement parlant. Aussi parlent-elles de leur époque avant tout. C'est une page de réception de la mélodie française qu'écrit Ditson. En tout état de fait, le domaine de la traduction favorise l'équivocité, voire la polyphonie⁶⁰. Il met en cause deux cultures, deux univers mentaux au milieu desquels se situe, en passerelle, le personnage du traducteur. Irène Sotiropoulou nous le rappelle : « L'acte de traduire doit dialectiser les rapports entre une langue et une culture à travers un sujet socio-historique⁶¹ ». La dialectique est encore plus complexe quand la donnée culturelle se double d'un langage artistique (ici, la musique). Walter Benjamin défend aussi l'idée qu'une traduction, celle de poésie, agit en retour sur la langue hôte du passeur⁶². Il n'en reste pas moins que l'opération de traduction proposée par l'édition Ditson permet aux mélodies françaises sélectionnées de connaître une nouvelle vie, car « un ouvrage meurt d'être achevé » selon la formule valéryenne⁶³. De même que le compositeur s'était

58 Greif, 1998 : 61.

59 Meschonnic, 1982 : 426. Capucine Échiffre précise : « l'activité de traduction ne se réduit pas à un phénomène de réception, elle est aussi un acte d'écrire » (2013 : 12).

60 « Mon esthétique de la traduction est d'abord une esthétique de la réception » résume Jean-René Ladmiral, 2004 : 40.

61 Sotiropoulou-Papaleonidas, 1981 : 24.

62 Benjamin, 1971 : 266.

63 Valéry, 1957 : 218.

emparé d'un poème autonome, on peut imaginer des traductions dans toutes les langues d'une même mélodie, autant de palimpsestes à découvrir feuille à feuille, autant de variations (datées) déclinées d'une même œuvre. Seules les ondulations de la pensée du musicien demeureront inaltérables... D'œuvres fermées élitistes, les mélodies françaises retenues par Ditson ont évolué en produits culturels à la portée de tous. Autrement dit, le traducteur, tout en se faisant pont, ouvre une fenêtre afin que l'œuvre d'art, en devenant collective, soit plus aisément consommable. Pas de livre sans lecteur, pas de tableau sans spectateur, pas de musique sans auditeur, mais surtout sans interprète... au prix de modifications reniant quelque peu la première couche sédimentaire de l'édifice (le poème), mais non l'axe d'énonciation (le poétique).

Sylvie Douche
 Université Paris-Sorbonne
 Sylvie.Douche@paris-sorbonne.fr

Œuvres citées

- Benjamin, Walter (1971) : « Mythe et violence ». *Œuvres*. Trad. de l'allemand Maurice de Gandillac. Paris : Denoël.
- Bonnefoy, Yves (2013) : *L'Autre Langue à portée de voix. Essais sur la traduction de la poésie*. Paris : Seuil.
- Claudé, Paul (1961. I/1954) : *Mémoires improvisés* recueillis par Jean Amrouche. Paris : Gallimard.
- Deary, Maurice (mars 1991) : « Donner à lire. Bonnefoy traducteur de Yeats ». *La traduction des poèmes*. Yves-Alain Favre (dir.). Pau : Cahiers de l'Université : 51- 57.
- Échiffre, Capucine (5 novembre 2013) : « Les traductions françaises de Lieder pour le chant : un laboratoire poético-musical ? ». *Revue Silène*. http://www.revue-silene.conf/index.php?sp=livre&livre_id=175 : 1-13.
- Greif, Haridas (juillet 1998) : « Pourquoi écrire des mélodies sur des textes en langue étrangère ». *Le Journal de l'AFPC*. 5 : 57-61.
- Jousse, Marcel (1925) : *Études de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*. Paris : Gabriel Beauchesne.
- Ladmiral, Jean-René (2004) : « L'esthétique de la tradition et ses prémisses musicales ». *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Gottfried R. Marschall (dir.). Paris : PUPS : 29- 41.
- Meschonnic, Henri (1982) : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.
- Meschonnic, Henri (1999) : *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier.
- Milner, Jean-Claude, Regnault, François (1987) : *Dire le vers*. Paris : Éditions du Seuil.
- Oseki-Dépré, Inès (2004) : *Traduction et poésie*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Panzéra, Charles (1964) : *50 mélodies françaises. Leçons de style et interprétation*. Bruxelles : Schott Frères.
- Redon, Odilon (1961) : *À soi-même. Journal 1867-1915*, Paris : José Corti.

- Régy, Claude (1995) : « Les sons et les sens ». *De la parole aux chants*. Georges Banu (dir.) : Actes Sud papiers, coll. « Apprendre ». 4 : 88- 91.
- Sotiropoulou-Papaleonidas, Irène (1981) : *Jacques Brault. Théories/pratiques de la traduction. Nouvelles approches de la problématique de la traduction poétique*. Sherbrooke : éd. Didon.
- Steiner, George (1978) : *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris : Albin Michel.
- Troubetskoy, Nicolai-Segueïevitch (1970) : *Principes de phonologie*. Paris : Klincksieck.
- Valéry, Paul (1957) : « Les *Bucoliques* de Virgile », *Œuvres*, t. 1. Paris : Gallimard : 207-222.
- Verhesen, Fernand (2003) : *À la lisière des mots. Sur la traduction poétique*. Bruxelles : édition La Lettre volée