

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 8

Musique en textes



1997

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone?

Prélude

Wystan had no belief in accident or chance: 'Random, my bottom!' [...] Everything for him stood in mutual awareness, knowing its place, and that of all others: everybody, every organ, every atom, every star, the whole grand prosody of nature itself. In the world as Wystan saw it, there was great aspectuality, and alternatives - without number - but never any hint of arbitrariness or accident; history was a series of significant moments - the union, the unison of harmony and destiny. This elemental musical sense - musical literally and musical figuratively, musical in the sense of Mozart or Bach, and equally in the sense of Pythagoras or Leibniz - was absolutely fundamental in Wystan's thought and sensibility, as in his technical virtuosity. He was lyrical, he sang, because the world was lyrical and nature was a song (though constantly menaced by noise and disarray)¹.

La musique est une forme d'art très fortement investie par Auden. Il l'associe à la pureté et à l'absolu, "Only your notes are pure contraption, / Only your song is an absolute gift", dit-il de Britten ("The

1 Oliver Sacks, "Dear Mr A...", *W.H. Auden: a Tribute*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1975, p.190.

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ?

Composer", *Collected Poems*, 148 ²), voire à de remarquables images de fluidité ininterrompue, qu'il s'agisse, dans les vers suivants, du flux de l'eau ou de l'image finale du vin de l'eucharistie, symbole certes de la communion avec Dieu mais aussi de la réconciliation de l'étant avec l'Être, lieu de comblement de la faille originelle ("Relying on us to cover the rift") :

*Pour out your presence, O delight, cascading
The falls of the knee and the weirs of the spine,
Our climate of silence and doubt invading;*

*You alone, alone, O imaginary song,
Are unable to say an existence is wrong,
And pour out your forgiveness like a wine.*

Ce qui est également notable dans cette description analogique, c'est que la notion de rythme (non pas dans la structure du poème, mais dans le discours sur la musique) en est absente. En négligeant l'opposition fondamentale du temps fort et du temps faible, que l'on peut comprendre sur un plan métaphorique comme la représentation de nouveaux souhaits suivis de leur réalisation, ou comme "le passage incessant de l'inquiétude plus ou moins grande due à l'espérance ou à la crainte, à la satisfaction plus ou moins complète qui la suit" ³, Auden refuse de considérer la musique comme un lieu de tension et de détente pulsionnelles. Si tel était le cas, elle rassemblerait peut-être "et l'amour et la haine, et la vie et la mort, dans la finitude de l'être pour la mort et la permanence narcissique du sujet"⁴. Aussi préfère-t-il oublier la différence et la pulsation pour imaginer un espace sans tension, "the music, silent and immortal, of immortal necessity" ("A Reminder", *CP* 617).

2 *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1976. Ce titre figurera dans cet article sous la forme abrégée *CP* suivie du numéro de la page.

3 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., 1966, p.1198.

4 Guy Rosolato, "La haine de la musique", *Psychanalyse et musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p.176.

I. L'Eden musical

En 1941, Auden consacra un poème à la sainte patronne de la musique, "Song for St Cecilia's Day" (CP 220), dont le point de départ théorique est l'idée, développée pendant la Renaissance, selon laquelle l'harmonie musicale a le pouvoir divin de rappeler à l'homme son innocence perdue. La musique prend ici la parole :

*I cannot grow
I have no shadow
To run away from
I only play.*

La musique est une forme pleine ("I cannot grow"), elle est sans ombre car elle se déploie en plein soleil, en plein zénith; elle est enfin don de Dieu et plongée non pas parabolique mais verticale dans l'Être. Cela lui confère un pouvoir rédempteur ("Restore our fallen day; O re-arrange") et purificateur sur l'homme, dévoré par l'angoisse depuis qu'il s'est abîmé dans l'existence, conséquence de la faute originelle liée à l'écoute trop attentive d'une voix mélodieuse, celle du tentateur ("Music is International", CP 263). Sur un plan psychanalytique, la question de la mélodie créatrice de rupture ramène à la relation de l'enfant à ses géniteurs, et plus particulièrement à la mère. Si tout était parfait, "harmonieux", dans le jardin d'Eden, qui est la forme psychique et idéologique donnée à la pré-existence, c'était sans doute aussi qu'il n'y avait alors rien à comprendre. Et c'est bien lorsque ce désir d'intelligibilité s'est manifesté sous la forme d'une voix tentatrice que le paradis s'est évanoui, ce qui est une autre manière de dire qu'Adam est alors entré dans les systèmes signifiants. De même, la première voix – le premier air – et les premiers mots entendus, celle et ceux de la mère, ont introduit du sens dans l'univers du nouveau-né, tout en le conduisant sur la voie de la conscience et du sentiment de la discontinuité. C'est paradoxalement dans cette voie (ou cette voix?) qu'Auden cherche ce qui sera dans son oeuvre la métaphore la plus séduisante de l'harmonie retrouvée : la musique, c'est-à-dire idéalement la circularité du son plein, non pas en tant que plongée dans le

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ?

signifiant mais en tant que lieu du non-représentable, qu'il associe par ailleurs à la "poésie pure" ("read in an anthology, we hear them [the songs of *Twelfth Night*] as the voice of Eden, as *pure poetry*"⁵). Auden peut ainsi glisser progressivement vers une conception de la poésie qui se réclame de la musique, non pas – surtout pas – comme modèle effectif ("We're not musicians", écrit-il dans "The Cave of Making", CP 523, "we" désignant les poètes) mais comme idéal pré-existential. Son intérêt pour les rapports entre la mélodie et les mots, et *a fortiori* les mots traduits, suppose en outre le désir de faire le lien entre deux mondes dissemblables : d'une part, comme le dit Schopenhauer, "l'union du sens métaphysique de la musique avec sa base physique et arithmétique" (les décomptes du rythme)⁶, d'autre part "la consonance ou le rationnel, qui se prête sans peine à notre perception, qui représente la satisfaction de la volonté". En se servant de l'analogie musicale pour définir l'harmonie perdue, "when body and soul were in tune" (Exergue de *Nones*), Auden réutilise le *topos* de l'universalité du langage musical, "The universal language that the Greek / And the Barbarian have both mastered" ("Music is International"), pour l'inclure à la fois dans sa quête fantasmatique (celle de l'Eden perdu), et dans son intérêt théologique pour la Pentecôte (l'anti-Babel) qui participe de la même nostalgie. La musique serait ainsi métaphorique de la reconstitution d'une communauté rêvée ("the music, silent and immortal, of immortal necessity"⁷), décrite dans "New Year Letter" sous la forme d'une "*civitas* of sound / Where nothing but assent was found" (CP 162).

II. Auden librettiste

5 "Music in Shakespeare", *The Dyer's Hand*, London, Faber and Faber, p. 521.

6 Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 1192.

7 "A Reminder" (CP 618).

Pascal Aquien

Auden a commencé à s'intéresser à l'opéra à partir des années quarante, sous l'influence de son ami Chester Kallmann. Le poète, dont la collaboration avec Stravinsky est connue (*The Rake's Progress*, 1948), travailla également avec Benjamin Britten (*Paul Bunyan*, 1941) ou Hans Werner Henze (*Elegy for Young Lovers*, 1960; *The Bassarids*, 1963); il traduisit également les livrets de *Don Giovanni* et de *La Flûte enchantée* : à ses yeux, l'opéra était l'un des derniers refuges du "grand style" ("as an art-form involving words, Opera is the last refuge of High style" ⁸) à défendre absolument contre les coups de boutoir de la modernité. En même temps, et à l'inverse, traduire un opéra célèbre revenait à détruire l'illusion commune qui consiste à voir dans tout chef-d'œuvre reconnu une création immuable. Aussi les traductions d'Auden et Kallmann ne firent-elles pas l'unanimité, tout d'abord parce qu'il existait des traductions canoniques dont l'excellence, ou simplement la réputation, semblait insurpassable (par exemple, celle d'Edward J. Dent pour *La Flûte enchantée*); ensuite parce que le choix des œuvres n'était pas sans risques, ces deux opéras étant très connus et chaque auditeur potentiel ayant dans l'oreille des mots, même étrangers (par exemple "Dalla sua pace / La mia dipende", au début du premier air de Don Ottavio), dont il pouvait lui sembler insupportable qu'ils fussent remplacés par d'autres, intelligibles mais encore jamais entendus, et produisant en tant que tels, et non sans paradoxe, une impression d'étrangeté (les mots d'Ottavio devenus "Shine, Lights of Heaven, Guardians immortal"). La difficulté, surtout, était technique, toute traduction d'un texte destiné à être mis en musique invitant à s'interroger sur la restitution du rythme, du lexique et sur ce que l'on appelle communément le génie des langues.

Rythmes

8 "The World of Opera", *Secondary Worlds*, p.116.

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ?

"La poésie doit être impérativement la fille obéissante de la musique", disait Mozart. Aussi la traduction ne doit-elle en rien modifier les rythmes du texte-source, ce qui oblige le traducteur à respecter exactement la prosodie de l'original non pas dans sa version parlée mais dans sa version chantée. Une première difficulté rencontrée, observe Auden, est liée au fait que la prosodie musicale est à la fois quantitative et accentuelle. Dans la prosodie quantitative, les syllabes sont soit courtes soit longues et une syllabe longue est équivalente à deux syllabes courtes. Dans la prosodie accentuelle, peu importe la longueur des syllabes puisque la seule distinction que l'on prend en considération est la différence qui existe entre les syllabes accentuées et les syllabes non accentuées. La conséquence en est que, par exemple, la valeur rythmique d'un pied trisyllabique et celle d'un pied dissyllabique sont, dans la prosodie quantitative, l'inverse de ce qu'elles sont dans la prosodie accentuelle⁹. Toutefois, précise Auden, en musique, et la quantité et l'accent comptent. Une mesure à 2/4 est quantitativement un dactyle, c'est-à-dire une syllabe longue suivie de deux syllabes courtes; en revanche, accentuellement, elle est ce que les prosodies grecque et latine appellent un bacchie, c'est-à-dire un pied composé d'une brève et de deux longues. De même, un triolet, soit trois notes jouées rapidement et ayant la valeur d'une noire, est quantitativement, en prosodie, un tribraque (trois syllabes non accentuées) et accentuellement un dactyle (une syllabe accentuée suivie de deux syllabes inaccentuées). De plus, les *tempi* des paroles et ceux des notes de musique sont totalement différents. Le rapport de proportion entre un texte lu rapidement et le même lu lentement est sans commune mesure avec celui que l'on constatera entre un air chanté lentement et le même chanté rapidement; disons que, dans le cas de textes lus, le rapport sera seulement du simple au double. En outre, ce qui, dans le rythme parlé, sera comparable à un *adagio*, sera ressenti, en musique, comme un *allegretto*. Les choses se compliquent encore à la traduction. Il ne suffit pas de scander les vers du livret original et de produire une copie prosodique du texte-source. Ce problème, estime Auden, se pose tout particulièrement avec l'italien,

9 "Translating Opera Libretti", *The Dyer's Hand*, p. 485.

étant donné qu'un Italien peut, plus aisément que ne peut le faire un Anglais, prolonger ou raccourcir ses syllabes. Le traducteur, toutefois, peut recourir à certaines ruses, comme accentuer une syllabe normalement inaccentuée, pour que son texte s'articule sur la musique¹⁰.

Lexique

Dans ses traductions, Auden s'écarte fréquemment du texte-source. Plusieurs cas se présentent : tantôt l'information transmise par sa version est semblable à celle de l'original (ainsi l'idéal de fraternité exprimé par Sarastro dans "In diesen heiligen Hallen" – acte II, scène 12 – est restitué par une traduction qui n'est pourtant pas littérale, "In holy rites, in labor"), tantôt le texte est radicalement modifié. Voici par exemple la version anglaise de l'air d'entrée de Papageno :

*The lark, the ruddock and the willow-wren
And the jolly nightingale I ken;
In vain do all the pretty creatures fly
When they the tall bird-catcher spy.*

Ici Auden ne traduit pas mais il interprète : Papageno, dans le texte allemand, décline son identité et se décrit en tant que sujet responsable ("Der Vogelfänger bin ich ja" : "C'est moi l'oiseleur"); dans le texte anglais, il devient un collectionneur de mots à l'instar d'Auden qui ne connaissait les noms d'oiseaux que par l'*Oxford English Dictionary*. Dans d'autres cas enfin, c'est la syntaxe qui pose problème. Ainsi, lorsque Tamino, dévoré d'angoisse, demande aux esprits invisibles si Pamina est toujours vivante ("Lebt Pamina noch?"), Auden, après avoir hésité entre diverses traductions comme "O does Pamina live?" ou "Lives then Pamina still?" qui ont pour avantage d'être les équivalents prosodiques de la phrase allemande, les jugera finalement inacceptables. De telles formes lui semblaient en effet à la fois excessivement contraintes et peu conformes à l'angoisse d'un

¹⁰ *Ibid.*, p. 486.

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ?

personnage qui se soucie moins d'élégance formelle ou d'afféteries grammaticales qu'il ne désire en aller au fait ("**Is** **Pamina** still **alive**?") en accentuant fortement la première syllabe qui contient l'essentiel de sa question ¹¹.

Un autre point concerne d'une part les calques phoniques hors signifié, d'autre part le rôle de l'accent. Par exemple, le deuxième air de la Reine de la Nuit se termine par les mots "Hört, Rachegötter! Hört der Mutter Schwur" ("Entendez, dieux vengeurs, le serment d'une mère"), ainsi traduits : "Swear to avenge me! Or accursèd die!". Si l'on ne tient compte que de la place du mot dans la mesure musicale, "swear" correspond à "hört" qu'il ne traduit pas mais dont il rend en partie l'épaisseur phonique avec sa monosyllabe, sa voyelle centrale et son "r" terminal. Le même phénomène se reproduit avec la répétition de "hört" auquel correspond cette fois-ci la conjonction "or", qui en est proche phonétiquement et qui est choisie pour cette seule raison. L'accent n'est pas moins important. Ainsi, dans la scène 15 de l'acte I, Tamino s'approche des portes du temple de Sarastro d'un pas conquérant; c'est alors qu'un personnage invisible s'écrie "Zurück" ("Arrière") en accentuant fortement la seconde syllabe. La partition montre que la première note, celle sur laquelle la syllabe "zu" est écrite, est une croche, alors que la seconde note est une blanche. La traduction anglaise semble aisée, et une traduction littérale pourrait donner par exemple "Go back", ce qui serait recevable si le *tempo* sur lequel ce mot est dit était lent. Toutefois, la partition indique *allegro assai*, et sur un tel rythme, les deux monosyllabes anglaises devraient se prononcer "geBack", ce qui serait inesthétique. Il fallait trouver une autre solution, et Auden choisit "Beware" ¹². Dans d'autres cas, le traducteur n'a pas su régler la question des mots monosyllabiques, comme dans la seizième scène de l'acte I de *La Flûte enchantée*. Papageno et Pamina sont dévorés d'inquiétude à la perspective de rencontrer Sarastro, et ils échangent les paroles suivantes :

¹¹ *Libretti and Other Dramatic Writings*, London, Faber, 1993, p. 186.

¹² "Translating Opera Libretti", *op. cit.*, p. 487.

Pascal Aquien

Papageno

Mein Kind, was werden wir nun sprechen?

Pamina

Die Wahrheit! Die Wahrheit.

("Mon enfant, qu'allons-nous dire? / La vérité, la vérité"). Le seul mot possible en anglais pour "Wahrheit" est "truth"; toutefois "truth" doit être dit sur deux notes, ce qui donnerait "tru-ooth" et risquerait de produire un effet comique, alors que le moment est non seulement grave mais encore élevé esthétiquement. "Be truthful" et "The whole truth" auraient pu être des solutions, mais Auden préféra conserver le mot "truth" (en raison de sa simplicité) auquel il ajouta l'adverbe "now" afin d'éviter l'effet fâcheux souligné ci-dessus, ajout dont il reconnut néanmoins dans un article du *New York Times* (8 janvier 1956) qu'il aplatissait l'effet général; ce qui donne : "But now ... What are we to say? / The Truth now, Truth, let come what may!". Dans d'autres cas, en revanche, le rythme du texte originel et celui de la traduction se superposent parfaitement jusque dans certains détails. Prenons l'exemple du premier air de Tamino :

*Dies Bildnis ist bezaubernd schön,
Wie noch kein Auge je gesehn!*

("Un portrait si charmant, de si rare beauté, / Jamais ne fut donné au regard d'un mortel"). Auden propose la traduction suivante :

*True image of enchanting grace,
O rare perfection's dwelling place!*

Métriquement, "true" peut se chanter de la même manière que "dies" en allemand; de plus, Auden a remarqué que dans le texte originel le verbe "ist" ("est") prenait un accent secondaire, ce qui n'est normalement pas conforme à la ligne prosodique de l'allemand parlé; aussi reproduit-il à son tour un accent secondaire (tout aussi contestable en anglais, mais conforme au modèle) sur "of". Souvent, cependant, le traducteur est obligé de s'éloigner du texte original. Prenons les mots "Si" et "No" ou "Ja" et "Nein", et comparons-les à "Yes" et "No". Au début du deuxième

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ?

acte de *Don Giovanni*, dans le premier duo de Don Giovanni et de Leporello ("Eh, via buffone") chanté *allegro*, les deux strophes de Leporello sont bâties sur la répétition rapide de "no" dans la première et de "si" dans la seconde. Si en anglais, comme en italien, il est possible de chanter rapidement "no, no, no etc.", en revanche "yes, yes, yes" pose plus de problèmes. De même, on prendra l'exemple des vers cinq et suivants du premier air de Tamino (scène 3 de l'acte I), lorsque celui-ci découvre, émerveillé, le portrait de Pamina que l'une des suivantes de la Reine de la Nuit vient de lui donner :

*Dies etwas kann ich zwar nicht nenne,
Doch fühl ich's hier wie Feuer brennen;
Soll die Empfindung Liebe sein?
Ja, Ja,
Die Liebe ist's allein.*

Dans cet air, le tempo est assez lent, aussi est-il physiquement possible de chanter "Yes, yes"; toutefois, estime Auden, "Yes, yes" a en anglais une connotation plutôt négative associée à l'impatience, à l'ennui ou à un assentiment faux et agacé. Dans ces conditions, si le texte allemand dit "Ja, ja, die Liebe ist 's allein" ("Oui, oui, c'est l'amour lui-même"), Auden propose "She is! To love her is my goal". Pour des raisons comparables, il n'a pas voulu traduire littéralement les mots "Kommt, Kommt" ("Venez" et même ici "Entrez" – dans le temple), prononcés avec solennité par un chœur (scène 28, acte II), "come, come" exprimé avec urgence risquant de faire rire. Auden choisit donc de répéter "Advance" et d'abandonner toute l'ambiguïté sexuelle de l'invitation pour en faire un pur hymne triomphal : "Advance, advance / Gods and men your triumph share" ¹³.

Rimes

Un autre question qui se pose est celle des rimes, bien plus fréquentes en italien et en allemand qu'en anglais. Prenons pour

¹³ *Ibid.*, pp. 487-8.

Pascal Aquien

exemple un récitatif de *La Flûte enchantée*. Dans la scène 15 de l'acte I, Tamino, qui vient de rencontrer trois garçons de bon conseil, s'approche d'un lieu inconnu (un temple) et fait le commentaire suivant :

*Die Weisheitslehre dieser Knaben
Sei ewig mir ins Herz gegraben
Wo bin ich nun? Was wird mit mir
Ist dies der Sitz der Götter hier?*

("Que ces préceptes sages se gravent dans mon coeur. / Mais quels sont donc ces lieux? A quoi dois-je m'attendre? Est-ce là que les dieux ont fixé leur séjour?"). Si, d'une part, le texte allemand est rimé (rimes suivies), et si, d'autre part, les deux premières rimes sont féminines, dans sa traduction, Auden, qui juge les rimes féminines rares et artificielles en anglais, choisit de les remplacer par un autre texte, non rimé, dont les dernières syllabes, pour au moins trois vers, sont accentuées :

*So wise and comforting a counsel
Shall be engraved upon my heart.
Where am I now? What lies before me?
Is this the dwelling-place of gods?*

On prendra pour autre exemple, un peu plus loin dans la même scène, la question posée par Tamino à l'un des prêtres qui lui demande pourquoi il dit haïr Sarastro; voici ce que Tamino répond :

*Riss nicht der Räuber ohn' Erbarmen
Pamina aus der Mutter Armen?*

("Ravisser sans pitié, / N'arracha-t-il pas Pamina des bras de sa mère?"). En allemand, la rime Armen / Erbarmen est féminine, et le traducteur pourrait choisir les mots "robber" et "mother" pour conserver la rime féminine. Toutefois, Auden, qui s'explique sur ce point dans une note, juge nécessaire le recours à une accentuation masculine pour

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ?

conserver au texte sa vigueur dramatique ¹⁴. Pour la même raison, il remplace la rime par de simples effets de répétitions. Voici ce que donne sa traduction :

*Did he not steal, did he not ravish
Pamina from her mother's arms?*

On ajoutera que le dernier mot ("arms") est repris par le prêtre dans sa réponse ("He took her from her mother's arms", dit-il à Tamino), ce qui renforce l'effet dramatique, alors que, dans le texte allemand, le prêtre se contente d'acquiescer ("Ja, Jüngling! Was du sagst ist wahr"; "Ce que tu dis, jeune homme, est bien la vérité"). Ce principe de répétition de même que la symétrie des répliques ont pour autre avantage d'inscrire l'angoisse de Tamino dans un tout autre contexte référentiel non moins noble, celui des stichomythies de la tragédie grecque.

Par ailleurs, Auden estime qu'en anglais, les rimes produisent parfois un effet comique. Vouloir les maintenir ferait alors courir le risque de tirer l'opéra du côté de l'opérette, ce qui ne peut se justifier que dans de rares cas (par exemple l'air du catalogue de Leporello). En revanche, dans la scène du cimetière, l'effet serait désastreux; la statue du Commandeur s'en prend ici à Don Giovanni en jouant sur des effets de répétition :

*Ribalde, audace,
Lascia'l morti in pace.*

Ici, les deux langues diffèrent radicalement dans leurs traditions rhétoriques : la restitution des rimes en anglais produirait un effet plus ridicule que terrifiant. De même, souligne Auden, on trouve dans tous les livrets italiens des interjections polysyllabiques telles que "Traditore! Scelerato! Sconsigliata! Sciagurato! Sventurato! etc.", parfaitement efficaces et crédibles, même dans des moments d'intense émotion, comme dans la scène opposant (ou réunissant) Don Giovanni et Donna Anna lors de la tentative d'enlèvement ou de viol au début de l'opéra. En anglais toutefois, juge Auden, d'une part les interjections sont

¹⁴ *Libretti and Other Dramatic Writings*, p. 185.

généralement plus courtes (une ou deux syllabes), d'autre part elles sont rarement associées à des occasions dramatiques. Dans une situation sérieuse, on pourrait par conséquent s'attendre à ce que "Traditore" soit traduit par une phrase déclarative du type : "You betrayed me!"¹⁵.

Liaisons

A la fin du 19ème siècle et au début du 20ème, Wagner et Strauss tenaient à ce que le texte correspondit parfaitement à la phrase musicale. En revanche, à l'époque de Mozart, cette idée n'existait pas. Il arrivait donc fréquemment à celui-ci de conserver une syllabe sur plusieurs notes, et pas simplement pour accompagner ou soutenir la virtuosité des coloratures. Son idée musicale contenait ainsi plus de notes que le texte dont il disposait (et qui avait été écrit avant que la musique ne fût composée) n'avait de syllabes. En anglais, toutefois, en raison de la nature des voyelles et du grand nombre de mots monosyllabiques, on trouve moins de syllabes mélodieuses et intelligibles, en particulier quand elles sont répétées sur plusieurs notes, qu'en italien ou en allemand. Je vais reprendre ici, en le développant, un exemple cité par Auden, la première strophe du duo de Papageno et Pamina (acte I, scène 14) :

Pamina

Bei Männern welche Liebe fühlen

Fehlt auch ein gutes Herze nicht.

Papageno

Die süssen Triebe mitzufühlen

Ist dann des Weibes erste Pflicht.

("Aux hommes qui savent aimer, Est donné d'avoir le coeur bon. / Le premier devoir de la femme / Est de vivre du même élan"). Le rythme des vers, qui est iambique, suit un rythme 4/4. Toutefois, Mozart a choisi un rythme différent puisque le duo est écrit en 6/8, ce qui

¹⁵ "Translating Opera Libretti", p. 488.

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ?

signifie que, pour faire entrer les mots dans le moule de la musique, il développe chaque syllabe accentuée sur deux notes liées. Le principe de la liaison se retrouve ailleurs dans le traitement musical puisque la même phrase d'une part circule d'une voix à l'autre lorsqu'elles se répondent et d'autre part les réunit lorsqu'elles chantent ensemble, ce qui permet à Mozart de faire de sa musique le lieu même de l'harmonie retrouvée qui est tout le propos du duo de Pamina et Papageno : "[Le] noble propos [de l'amour] manifeste / L'excellence du couple humain, / L'homme par elle, par lui la femme / Sont élevés au rang des dieux", chantent-ils ensemble. Il aurait été certes aisé, surtout en anglais, de traduire en reprenant le rythme iambique du texte-source. Toutefois, pour des raisons non pas poétiques mais musicales, seule une forme anapestique pouvait convenir, le rythme de l'anapeste suivant exactement celui des notes. On pourra ainsi comparer deux traductions proposées par Auden, l'une en tétramètres iambiques, l'autre, finalement retenue, en anapestes :

Pamina

*When Love his dart has deep implanted,
The hero's heart grows kind and tame.*

Papageno

*And by his passion soon enchanted,
The nymph receives the ardent flame.*

Pamina

*When Love in his bosom desire has implanted,
The heart of the hero grows gentle and tame.*

Papageno

*And soon from his passion enkindled, enchanted,
The nymph receives the impetuous flame.*

Cette seconde version, observe le traducteur, a toutefois pour inconvénient de supprimer les liaisons prévues dans la partition, ce qui peut paraître critiquable à certains égards; aussi la question de savoir

Pascal Aquien

laquelle de ces deux traductions est la plus mozartienne reste-t-elle ouverte ¹⁶.

Faits de culture

La traduction se fait enfin en jouant sur les collocations toutes faites ("die Königin", par exemple, est traduit, en fonction du décompte de syllabes, par l'inévitable "our gracious queen") voire sur les traditions culturelles. Je citerai ainsi la fin du trio des Trois Dames (acte I, scène 1) qui font leurs adieux à Tamino ("Beau jeune homme si cher, qui appelle à l'amour, / Jeune homme bien aimé, adieu ! / Puissè-je te revoir jamais !"), ainsi traduits :

*Your friend I shall remain,
Though moons may wax and wane,
In pleasure or in pain,
In sunshine or in rain.*

Auden joue ici sur les clichés (les vers de mirliton et les rimes faciles, les oppositions wax/wane, pleasure/pain, sunshine/rain), pour ne rien dire de l'allusion implicite au texte du rite nuptial dans l'église anglicane, "in sickness and in health", qui laisse entendre que les dames ont des vues matrimoniales sur le prince. Prenons maintenant l'exemple de la scène des paysans de *Don Giovanni*, au moment des préparatifs du mariage de Zerlina et Masetto :

*Giovinette, che fate all'amore, che fate all'amore,
Non lasciate, che passi l'età,
Che passi l'età,
Che passi l'età, etc.*

("Fillettes énamourées, / ne laissez pas le temps passer; / si dans votre sein votre coeur bouillonne, / le remède voyez-le là. / Quel plaisir, quel plaisir ce sera"). Pour Auden, ce texte, écrit par Da Ponte en 1790,

¹⁶ *Ibid.*, p. 490.

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ?

n'avait pas d'équivalent anglais à la fin du 18ème siècle; aussi a-t-il choisi de se référer à la pastorale élisabéthaine, dont la manière et la tonalité lui semblaient proches de celle du texte italien :

*Pretty maid with your graces adorning the dew-spangled morning
The red rose and the white fade away,
Both wither away,
All fade in a day.*

A l'inverse, la démarche du traducteur consiste également à rechercher des modèles dans les usages présents. Si Mozart écrivait sur un livret composé *a priori*, en revanche le traducteur de livrets travaille sur une musique qui lui préexiste. C'est ainsi qu'il justifie les libertés prises avec le texte qu'il inscrit délibérément dans son propre contexte civilisationnel. Prenons pour exemple le premier air de Don Ottavio dans *Don Giovanni* :

*Dalla sua pace
La mia dipende etc.*

(traduction anglaise littérale non retenue : "Upon her peace / my peace depends / what pleases her / grants me life / and what saddens her / gives me death. If she sighs / I also sigh / mine is her anger / and her grief is mine / I have no joy / if she has none"). Dans ce cas précis, les choix lexicaux opérés par Auden sont fondés sur son interprétation de ce que le public est en droit d'attendre des paroles d'un homme amoureux. Tout d'abord, selon lui, un poète lyrique anglais a tendance à exprimer ses sentiments en termes métaphoriques au lieu de les exprimer directement; ensuite, il juge, à tort ou à raison, le souci qu'Ottavio a de lui-même (au moins autant que de Donna Anna) plus italien qu'anglais; enfin, la nature redondante du texte d'Ottavio (la même idée est sans cesse reprise, avec quelques variations) lui déplaît. Auden choisit un vocabulaire plus concret, décide de faire d'Ottavio un personnage moins introverti et de limiter les répétitions, ce qui donne un texte tout à fait audenien, sorte de pastiche de lui-même, avec par exemple les mots et syntagmes "guardians" ou "true love", récurrents dans sa poésie :

Pascal Aquien

*Shine, Lights of Heaven,
Guardians immortal,
Shine on my true love,
Waking or sleeping,
Sun, moon and starlight,
Comfort her woe.*

On trouvera un autre exemple de ce jeu avec les transpositions dans l'air de Monostatos. Ce personnage, sorte de Caliban noir et libidineux, veut profiter du sommeil de la blanche Pamina pour l'embrasser et peut-être plus : "Weiß ist schön! Ich muß sie küssen", dit-il ("La blancheur est belle! Il faut que je l'embrasse!"). Auden, dans sa traduction, déplace la question du rapport de force entre les Noirs et les Blancs (nous sommes aux États-Unis en 1956) sur celle du conflit entre la beauté et la laideur ("Why should ugliness be shy?) voire entre la jeunesse et la vieillesse ("She is young and I am old"), ce qui fait de l'air à la fois pathétique et ridicule de Monostatos un plaidoyer *pro domo*, Auden, très préoccupé par son vieillissement, s'étant de plus toujours jugé laid et indésirable. Dans ce cas, la traduction ouvre un autre espace, qui est celui des défenses psychiques ou des auto-justifications, néanmoins toujours fondées sur le souci de voir un ordre ou un équilibre se maintenir ou se rétablir.

III. La traduction et la Pentecôte

Chez Auden, la musique se situe dans une problématique existentielle dont le fondement principal est de nature théologique. Pour lui, l'exemple canonique de l'harmonie est la Pentecôte, don des langues et don de l'ouïe, "a gift of tongues", "a gift of ears" ¹⁷, capacité d'être à l'écoute de l'autre. La Pentecôte est le miracle de la traduction instantanée, "the miracle of instantaneous translation" ¹⁸; elle est aussi le moment rêvé d'une intercompréhension parfaite quand Dieu fut également reçu et compris : elle lève la malédiction de Babel, la

17 "The Protestant Mystics", *Forewords and Afterwords*, p. 78.

18 "Italian Journey", *Ibid.*, p. 139.

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ?

damnation des langues et la condamnation à la séparation éternelle. A l'inverse de Babel, la Pentecôte reconnaît les différences, les coordonne, les harmonise en assurant l'échange. Elle est le lieu de la multiplicité et de l'unité. Sur un plan religieux, elle réhabilite le langage en assurant le lien entre les mots et le Verbe, souffle, parole nourricière qui vient de la bouche de Dieu, "that proceedeth out of the mouth of God" ¹⁹. Pour le poète, l'universalité de la vérité infiltre les mots – lexies et phonèmes – et leur enchaînement est le meilleur vecteur pour l'acte de foi. Par conséquent, tous les modes de discours sont des outils de célébration en puissance, et la juxtaposition des styles et des registres comme la pratique systématique de l'art des mélanges s'imposent dans l'oeuvre d'Auden qui érige la variété en principe spirituel. A partir de ces présupposés, il met en place une théorie métaphysique du langage : celui-ci permet de traduire la vérité de l'Esprit Saint, en vertu de laquelle le dialogue intersubjectif est à son tour un acte de traduction, "a feat of translation" ²⁰. Lire, c'est traduire, et chaque moment de retrouvailles répète le miracle de la Pentecôte, conçue comme un moment idéal de coïncidence parfaite. La traduction est ainsi théorisée comme le dépassement de l'immédiateté permettant l'immersion dans une totalité indifférenciée où s'exprime, ou se dissimule, le fantasme d'une fusion apaisée. Si, de son côté, la musique est conçue par Auden comme un lieu de liberté ("Every high C accurately struck demolishes the theory that we are the irresponsible puppets of fate or chance" ²¹), elle est aussi un principe unifiant supposant un accomplissement, l'essence de l'art étant à rechercher dans la perception et la restitution de l'Un. Dans "The Proof" (CP 439), poème contemporain des traductions de livrets d'opéras, l'emploi du terme "fermatas" dans le vers "In timeless fermatas of awe and delight" permet même de mettre en place une métaphysique de la musique, avec ce moment où le son, l'harmonie et les pauses mettent l'auditeur en relation avec l'absolu (d'où l'extase, "delight" et la terreur sacrée, "awe"). Une problématique comparable est à l'oeuvre dans "United Nations Hymn" (CP 621), mis en musique par Pablo Casals, où le son musical est conçu comme une

19 "Words and the Word", *Secondary Worlds*, p. 139.

20 *Ibid.*, p.125.

21 "Notes on Music and Opera", *The Dyer's Hand*, p. 474.

Pascal Aquien

ceinture déployée (autour de quel trou, autour de quel plein?),
circonférence infinie dont tout porte à croire qu'elle a Dieu pour centre :

*The cincture of the sound
Is holy ground,
Where all are Brothers,
None faceless Others [...]
Begotten notes
New notes beget* ²².

Les sons musicaux sont leur propre référent puisqu'ils n'ont d'autre réalité qu'eux-mêmes. Ils trouvent en leur sein leur propre sens, et là se trouve la reconquête de l'Un; là se rencontrent les contraires, le paradis retrouvé étant le lieu où s'abolissent les antithèses dans un éternel suspens.

Qu'est-ce qui se joue, *stricto sensu*, dans la relation entre un texte et de la musique? Pour répondre à cette question, je citerai Nicolas Ruwet qui se demande

si la musique vocale ne représente pas un cas privilégié à l'intérieur de cette catégorie de systèmes, dans la mesure où elle unifie, en une temporalité unique, deux systèmes très différents. [...] On conçoit donc ce qu'il y a de séduisant dans une entreprise qui, en les combinant dans une fusion intime, grâce au truchement de leur organe commun, la voix, vise à donner l'illusion que, la béance qui est au cœur de l'un, l'autre viendra la combler, et réciproquement ²³.

Dans cette perspective, la musique, visant à réconcilier l'âme avec elle-même, est une voie ouverte en direction de l'unité reconquise et rêvée. De plus, idéalement, le rôle du poète serait, en traduisant, de translater ou de "tranlittérer", comme Auden aimait à le dire, un surcroît de sens. Cette problématique n'est pas étrangère au questionnement heideggerien sur ce que le philosophe appelle le "bâtir", l'homme ne

22 cf. Paul Valéry, "La Ceinture" (*Charmes*), *Poésies*, Paris, Gallimard, 1944, pp.131-132 : "Cette ceinture vagabonde / Fait dans le souffle aérien / Frémir le suprême lien / De mon silence avec ce monde".

23 *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, pp. 67-8.

W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ?

parvenant à demeurer qu'en posant un lien entre l'installation sur terre et le ressourcement de l'être : c'est ce constat qui fonde l'humanité; c'est ce même constat qui invite un poète reconnu à tendre vers l'Un par le biais de ce qu'il considérerait comme un travail artisanal et joyeux, à la fois celui d'un *homo laborans* et celui d'un *homo ludens*. En traduisant les livrets de Mozart, Auden a tâché de contribuer à son universalité et à son éternité. Il a aussi voulu faire de lui un humain trop humain en proposant des traductions, étayées par sa méditation sur le travail de la langue et de la musique, qui, dans un esprit souvent ludique, entendent restituer la présence *hic et nunc* d'une oeuvre vénérée. Mais sans doute est-il temps de conclure avec le duc de *Twelfth Night*, "Give me some music; now, good morrow, friends" ²⁴.

Pascal Aquien
Université de Reims

²⁴ *Twelfth Night*, acte II, scène v.