



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2011

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

La traduction de l'opérette : l'exemple de La Chauve-Souris de Johann
Strauss

Tardy, Charlene

How to cite

TARDY, Charlene. La traduction de l'opérette : l'exemple de La Chauve-Souris de Johann Strauss.
Master, 2011.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:15894>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Charlène Tardy

La Traduction de l'opérette :
l'exemple de *La Chauve-souris*
de Johann Strauss

Mémoire présenté à l'Ecole de traduction et d'interprétation pour
l'obtention du Master en traduction, mention traduction spécialisée

Directeur de mémoire :
Mathilde Fontanet

Juré :
Prof. Lance Hewson

Université de Genève
Février 2011

Remerciements

Je tiens à remercier Mme Fontanet pour son aide lors de l'élaboration et de la rédaction de ce mémoire. Ses remarques et ses conseils m'ont été très profitables tout au long de ce travail.

J'adresse également mes remerciements à M. Hewson, qui m'a donné de précieux conseils.

Je remercie aussi Nadine et Réjane Tardy, qui ont relu et corrigé ce travail.

Je tiens, enfin, à remercier ma famille pour son soutien tout au long de mes études.

Introduction

De tout temps, la musique a entretenu des liens avec la traduction. Ainsi, tout au long de l'histoire de l'opéra, les livrets ont été traduits. Même si, aujourd'hui, la tendance dominante veut que les opéras soient donnés en langue originale, il existe encore des œuvres qui, du fait de leur genèse, sont jouées en langue originale et en traduction. Par exemple, *Orphée et Eurydice*, de Gluck, existe en version italienne et en version française, selon la demande du compositeur. De même, le livret *Des Vêpres siciliennes* de Verdi a été écrit en français, mais a fait l'objet de deux traductions en italien. Autre exemple, *L'Amour des trois Oranges* de Prokofiev a été créé dans sa version française en 1921, avant d'être donné dans sa langue originale en 1927. Enfin, les opérettes ont été largement traduites et leurs traductions sont encore jouées aujourd'hui. Elles comportent, en effet, de nombreuses scènes parlées à caractère comique, qui doivent être comprises du spectateur afin de conserver leur effet. Ainsi, *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár a récemment été donnée au Grand Théâtre de Genève dans une version trilingue, alternant l'allemand, l'anglais et le français.

La traduction des œuvres musicales, et notamment des textes destinés à être chantés, nous a paru intéressante, et nous avons décidé d'étudier la traduction d'une opérette. Longtemps considéré comme un simple divertissement, ce genre a fait l'objet de nombreuses traductions. Notre choix s'est rapidement porté sur l'opérette de Johann Strauss *La Chauve-souris*. Cette pièce fut créée à Vienne en 1874 sur un livret de Carl Haffner et de Richard Genée, s'inspirant de la pièce française *Le Réveillon*, écrite par Henry Meilhac et Ludovic Halévy. La version française fut créée en 1904, dans une traduction de Paul Ferrier. En comparant les deux versions, il nous est très vite apparu que le traducteur avait transposé l'action dans un contexte familier à son public. Nous nous proposons d'étudier ce qui a motivé ses choix et comment il a traduit les passages musicaux.

Au cours de ce travail, nous allons tout d'abord retracer l'histoire des livrets d'opéra et de leur traduction. Cela nous amènera à décrire les difficultés auxquelles le traducteur doit faire face, et à nous interroger sur la pertinence de cette pratique. Nous présenterons ensuite l'œuvre et sa traduction, en les replaçant dans leurs contextes respectifs. Enfin, nous procéderons à l'analyse de la traduction, en deux temps. D'une part, nous aborderons les différences linguistiques dans la perspective de deux thèmes, celui de la vengeance et celui de la fête. Cette analyse portera sur tout le livret (airs et dialogues) et elle sera fondée sur une étude des métaphores et des procédés stylistiques. D'autre part, nous analyserons

certains airs afin de mieux comprendre les enjeux de la traduction d'un texte destiné à être chanté et écouté. Ce faisant, nous chercherons à établir si le sens du texte original est respecté dans le texte français, si celui-ci peut être compris par le public et s'il est en adéquation avec la musique.

1. La traduction des livrets : aspects théoriques

1.1. Histoire des livrets et de leur traduction dans l'histoire de l'opéra

1.1.1. Histoire des livrets

1.1.1.1. Les livrets dramatiques

L'opéra est né vers 1600 en Italie¹. Il a été créé à Florence par un groupe de musiciens, *la Camerata*, afin de faire revivre sur scène les mythes de l'Antiquité grecque. À l'origine, dans un opéra, c'est le texte qui prime, la musique devant seulement l'accompagner en soulignant la déclamation du chanteur. En effet, avec l'apparition de l'opéra, la voix n'est plus utilisée au même titre que les autres instruments, mais elle devient un moyen de faire passer des paroles. L'accentuation et la scansion sont très importantes et l'opéra se présente comme un long récitatif. Monteverdi est le premier à composer des airs et des morceaux pour orchestre qui mettent en valeur l'action et permettent aux chanteurs de montrer leur virtuosité. Avec le développement de l'opéra en Italie, le côté scénique prend de l'importance, la machinerie est de plus en plus utilisée et l'opéra devient un spectacle grandiose. Le livret n'est plus le seul vecteur du sens : le public devient à même de comprendre l'action grâce à ce qui est représenté sur scène. Les livrets perdent alors de leur qualité littéraire et ne sont plus qu'une succession de scènes et d'actions n'ayant qu'un lien approximatif entre elles. Il est aisé d'intercaler des airs entre les scènes et les livrets deviennent un prétexte aux démonstrations techniques des chanteurs. Patrick Smith écrit à propos de l'opéra italien du XVII^e siècle :

*The chief ones [features of XVII Italia operas] were stage panoply, action taking the form of complex intrigue interwoven with love, little attempt at logical cohesion and rampant emotionalism.*²

En France, à la même époque, l'opéra est influencé par le goût du ballet et du théâtre. On accorde une grande importance aux mots et la musique est subordonnée à la déclamation des vers. Les auteurs de livrets utilisent une langue littéraire, riche en

¹ Le présent chapitre est rédigé sur la base d'informations trouvées dans le livre: Kaindl Klaus, *Die Oper als Textgestalt*, Stauffenburg, Tübingen, 1995, pp. 44-41, 61-63 et pp. 116-118 et dans le livre : Smith, Patrick John, *The Tenth Muse : A historical Survey of the Opera Libretto*, Alfred A. Knopf, New-York, 1970

² Smith, Patrick John, *op.cit.*, 1970, p.18

métaphores. Les textes sont pensés pour être lus et ont des qualités littéraires. Sur scène, on montre des personnages vivant de grandes émotions, et d'intenses confrontations dramatiques.

A la fin du XVII^e siècle, en Italie, les livrets d'opéra connaissent une réforme qui s'explique par deux facteurs. D'une part, le goût du public a changé : il se lasse des effets scéniques spectaculaires ; d'autre part, les théâtres ont moins d'argent à consacrer à la mise en scène. Sous l'impulsion d'Apolo Zeno et de Pietro Metastasio on assiste à un retour aux trois unités (temps, espace, action) prônées par Aristote. Désormais, un livret doit aborder des thèmes nobles, proposer un dénouement heureux et exprimer de grands sentiments au moyen de beaux vers. On attend également d'un livret qu'il instruisse le public. Apolo Zeno définit les règles d'un nouveau genre : l'*opera seria*. L'*opera seria* met en scène une galerie de personnages unis par des relations amoureuses et mus par des sentiments nobles. Il développe un thème principal avec des scènes à forte valeur dramatique, chacune se terminant par un air chanté par le personnage qui quitte le plateau. Il comporte peu d'ensembles, de duos ou de pièces pour orchestre.

Avec le temps, l'*opera seria* évolue. Les compositeurs, remarquant que le public n'est pas toujours très attentif pendant les récitatifs non accompagnés par l'orchestre, écrivent à nouveau des morceaux virtuoses. Au XVIII^e siècle, Gluck et son librettiste Calzabigi lancent à leur tour un nouvel appel à la simplicité, prônant une simplification de l'action et une dramatisation de la langue. Le livret ne doit plus être uniquement poétique, mais il doit servir à caractériser les personnages et à rendre plus claire l'action scénique. Les actes doivent être d'une longueur adaptée et permettre au personnage d'intervenir selon son importance. Le livret est alors écrit en collaboration avec le compositeur et doit comporter peu de mots pour donner au chanteur l'occasion de faire des vocalises, ce qui plaît au public. La brièveté du livret permet également de donner à voir des situations contrastées. La voix devient un moyen d'expression pour le personnage, qui doit se faire comprendre du public. Pour rédiger son livret, le librettiste doit donc prendre en considération plusieurs paramètres, allant des capacités techniques du chanteur aux aspects financiers de la mise en scène. Il ne doit plus écrire un texte littéraire, mais fournir au compositeur des vers qui servent la musique et qui sont faciles à articuler pour le chanteur. Le texte doit « bien sonner ».

En France, à cette époque, les livrets sont des adaptations des livrets de Pietro Metastasio au goût du public français, avec des dialogues écrits en alexandrins. Les livrets suivent également la réforme menée par Gluck, qui a lui-même composé des opéras sur des

livrets écrits en français. Les philosophes des Lumières, quant à eux, pensent que l'opéra doit être un moyen de glorifier le peuple français et proposent des livrets patriotiques.

A la fin du XVIII^e siècle, en Italie, on remarque que les mots perdent de l'importance au profit de la musique. Désormais, le librettiste est influencé dans son travail par le compositeur et le chanteur. On ne fait plus appel à sa créativité, il devient un médiateur entre le compositeur et le public. Beaucoup de bons librettistes cessent alors leur activité. Parallèlement, l'italien devient la langue des livrets d'opéra dans toute l'Europe et, notamment, en Autriche.

Pendant la période révolutionnaire, se développe, en France, le mélodrame, qui fait alterner les passages parlés avec les scènes chantées. Il met en scène des personnages stéréotypés éprouvant de fortes émotions. Un des thèmes privilégiés de ce genre est celui du personnage enfermé qui cherche à s'enfuir. Dans le mélodrame, les passages parlés sont très importants et la musique est secondaire.

Dans l'espace germanophone, tout au long du XVII^e et pendant une partie du XVIII^e siècle, règne le goût de l'opéra italien. Les récitatifs sont traduits en allemand tandis que les airs sont chantés en italien. Au XVIII^e siècle apparaît le *Singspiel*, que Patrick Smith décrit comme « *a lighthearted folkpastoral with sentimental stories and happy ending* »³ Le *Singspiel* est plus orienté vers le jeu que vers le chant. Patrick Smith considère *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart comme le point de départ de l'opéra allemand.

Patrick Smith fait observer qu'au XIX^e siècle, le romantisme modifie la façon d'écrire les livrets, donnant naissance au *melodramma* italien. Le *melodramma* s'ouvre généralement sur une pièce pour chœur. La chanteuse principale fait son entrée plus tard, au cours d'une scène où elle peut mettre en avant ses capacités vocales et dramatiques. Dans le *melodramma*, l'intrigue est révélée au cours des airs et des duos, et les récitatifs sont réduits. Comme les livrets sont soumis à la censure, leur vocabulaire est limité. C'est la musique qui permet d'exprimer les sentiments, et le librettiste n'est plus un personnage important. Patrick Smith écrit :

*Puritani- or whatever the opera – could succeed through its music ; as long as someone was on hand to give general order to the story, his ability was not on prime concern.*⁴

Patrick Smith prend l'exemple de Verdi, qui a des idées précises sur la forme dramatique de ses œuvres et attend de son librettiste qu'il mette en vers son histoire. Ce

³*Ibid.*, p.248

⁴*Ibid.*, p.200

compositeur souhaite que les personnages soient réalistes et s'expriment clairement. Il utilise notamment les duos et les airs à des fins dramatiques.

En France, le XIX^e siècle voit se développer le grand opéra. Ce dernier est généralement écrit en cinq actes, pensés comme des tableaux, avec une montée de la tension dramatique jusqu'au quatrième acte et une apothéose au cinquième acte. Il met en scène des thèmes historiques.

En Allemagne, le XIX^e siècle est marqué par les opéras de Wagner. Wagner qui est son propre librettiste, écrit des opéras dont l'intrigue se fonde sur le mythe. Il accorde beaucoup d'importance à l'écriture du livret. Ses livrets sont considérés comme des œuvres littéraires et se distinguent par leur unité et leur caractère contemporain. Wagner utilise des personnages pour raconter ce qui s'est passé avant le levé du rideau. Il juxtapose des scènes contrastées pour créer des émotions fortes.

Au XX^e siècle, les livrets se caractérisent, d'une manière générale, par leur aspect littéraire. Cette tendance est née en réaction à la médiocre qualité littéraire des livrets italiens et français du XIX^e siècle, qui étaient souvent écrits par des auteurs de second rang. Elle est aussi due à l'influence de Wagner. Par ailleurs, les livrets sont parfois écrits en prose. L'aspect scénique prend lui aussi de l'importance, de sorte que la frontière qui sépare l'opéra du théâtre devient de plus en plus mince.

1.1.1.2. Les livrets comiques

Au XVIII^e siècle, parallèlement à l'*opera seria*, les opéras comiques se développent en Italie et en France. L'opéra comique italien intercale des intermèdes comiques entre les scènes. Par ailleurs, contrairement à l'*opera seria*, il inclut des ensembles et des pièces pour chœur. Certaines situations deviennent des lieux communs de l'opéra comique italien, notamment la sérénade ou le thème du cœur comparé à une montre, thème qui sera repris dans *La Chauve-souris* de J. Strauss. Les livrets de l'opéra comique français sont, quant à eux, dérivés des vaudevilles qui étaient donnés à l'occasion des foires. Ces livrets sont écrits pour divertir le public et leur intrigue n'est ni recherchée, ni crédible. Les opéras comiques français alternent les parties chantées et les parties parlées.

Au XIX^e siècle, les opéras comiques français ne sont plus écrits en vers, mais en prose. On ne demande plus au librettiste d'être un bon poète mais un bon dramaturge. Les dialogues sont très importants, car ils contiennent beaucoup d'ironie. L'opéra comique se rapproche alors de l'opérette ou de l'opéra bouffe. Les auteurs de livrets travaillent souvent en tandem et écrivent aussi des comédies de boulevard. Ainsi, Henry Meilhac et Ludovic Halévy, qui ont écrit des livrets pour Offenbach, sont aussi les auteurs de la comédie *Le*

Réveillon, qui servira de base au livret de *La Chauve-souris* de J. Strauss. Leurs livrets reprennent souvent un sujet mythologique qu'ils actualisent tout en insérant une critique sociale. Ils mettent en scène des situations absurdes servies par des dialogues comiques.

1.1.1.3. Un cas particulier : les adaptations de pièces de théâtre

Au XVIII^e siècle, la tendance à adapter des œuvres littéraires pour en faire des opéras apparaît, avec des œuvres comme *Le Barbier de Séville* de Paisiello en 1782 et *Les Noces de Figaro* de Mozart en 1786. Cette tendance se généralise au XIX^e siècle, où les livrets sont rarement des créations, mais plutôt des adaptations de pièces de théâtre, de romans ou de nouvelles. Lors de l'adaptation, le librettiste doit prendre en considération les caractéristiques musicales et scéniques de l'opéra pour écrire un texte adéquat. L'adaptation d'une pièce de théâtre en livret d'opéra est un processus compliqué, car il ne s'agit pas seulement de procéder à des coupures : il faut réorganiser tout le texte pour qu'il ait des qualités scéniques et musicales. Il faut donc modifier la structure du texte de théâtre pour l'adapter à la structure narrative de l'opéra :

Das Libretto wird im allgemein in Hinblick auf musikalische Regeln konzipiert, die sprachlichen Äußerungen der Opernfiguren sowie der Handlungsfluss des Stückes bedürfen daher eine spezifischen Gestaltung.⁵

Les coupures changent la perspective et la substance de la pièce et sont à l'origine d'un nouveau texte. Le transfert d'un texte de théâtre à un livret d'opéra entraîne aussi une focalisation sur les émotions. On estime qu'avec la musique dire un texte prend trois fois plus de temps. Le texte du livret d'opéra doit donc représenter le tiers du texte de théâtre. Le chant est aussi un facteur qui raccourcit le texte, car le chanteur ne peut prononcer qu'une certaine quantité de texte sur un nombre de mesures donné. A cette époque, le texte et la musique sont au service de l'action. Ainsi, Klaus Kaindl écrit :

Dem Wort als Mittel zur Erhellung des szenisch Dargestellten und der Musik als Ausdeutung des sprachlichen Textes wurden so verschiedene Funktionen mit dem Ziel zugeteilt, die unterschiedlichen Wirkungsstrukturen der einzelnen Medien zu einem Gesamtausdruck zu verbinden.⁶

Dans son livre *Opera, the Extravagant Art*⁷, Herbert Lindenberger constate que les personnages d'opéras sont perçus comme plus héroïques que les personnages de théâtre du fait qu'ils s'expriment en chantant. La distance ironique par rapport au personnage est donc souvent perdue.

⁵ Kaindl Klaus, *op.cit.*, 1995, p. 61

⁶ *Ibid.*, p. 49

⁷ Lindenberger Herbert, *Opera, the Extravagant Art*, Cornell University press, London, 1984, pp. 31-56

1.1.2. Histoire des traductions de livrets illustrée par l'exemple allemand

D'un point de vue historique, la traduction des livrets d'opéra est apparue dès la naissance de l'opéra, vers 1600, mais elle n'a été abordée comme un problème théorique qu'à partir du XIX^e siècle. Auparavant, le traducteur n'avait pas à légitimer son travail et rédigeait ses traductions selon les attentes du public envisagé. Dans une contribution intitulée *Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra*⁸, Klaus Kaindl montre comment les traductions de livrets d'opéra ont été influencées par « les valeurs esthétiques, idéologiques, politiques et religieuses du cosmos social et culturel »⁹ dont l'opéra fait partie. Il prend l'exemple de l'Allemagne. Lorsque l'opéra italien apparaît, il n'est pas nécessaire de le traduire, car il est destiné à un public aristocratique qui comprend l'italien. Cependant, des traductions sont rédigées. Certes, les grandes cours ont les moyens de faire venir des chanteurs italiens et les spectacles y sont joués en italien, mais les petites cours commandent des traductions pour des chanteurs allemands.

Au XVII^e siècle, le public apprécie la mise en scène et la virtuosité des chanteurs même s'il ne comprend pas un mot de ce qui est dit. Les adversaires de l'opéra lui reprochent alors de donner la priorité à l'expression et aux sonorités, au détriment du contenu. Cette vision de l'opéra a des répercussions sur la manière de le traduire. Le livret n'est traduit que partiellement (on se limite aux récitatifs et aux dialogues). Les airs ne sont plus traduits. Parallèlement, on traduit des livrets de l'italien ou du français afin qu'ils soient mis en musique par des compositeurs allemands. Les traductions sont très littérales ; elles respectent le traitement du sujet et l'organisation des scènes, mais la dimension poétique du livret est parfois négligée. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, sous l'influence du *Singspiel* on ajoute des parties parlées ou des récitatifs dans la traduction. Klaus Kaindl prend l'exemple de *Don Giovanni*, qui devient dans sa version chantée en allemand un héros romantique s'interrogeant sur ses actions, par l'emploi d'un vocabulaire propre au romantisme allemand dans la traduction.

Avec Richard Wagner s'ouvre la période normative de la traduction lyrique. Dans *Opéra et drame*, il donne sa vision poétique et esthétique de l'opéra, selon laquelle le texte, la musique et la mise en scène doivent contribuer à parts égales à la création d'une œuvre totale. Dans ses opéras, il s'intéresse à la dimension mythologique et métaphysique : ses personnages représentent des idées universelles. Cette vision de l'opéra influence les

⁸ Kaindl Klaus, « Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra », in Marshall Gottfried *La Traduction des livrets, aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, Paris, 2004, pp. 44-51

⁹ *Ibid.*, p. 45

traducteurs, qui n'ajoutent plus de parties parlées à leur traduction, mais des avant-propos comportant des descriptions détaillées pour la mise en scène. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les normes relatives à la traduction lyrique naissent et le concept d'original fait son apparition. Auparavant, ce concept n'était pas pertinent dans le système lyrique. La qualité du texte était jugée indépendamment du fait que le texte soit un original ou une traduction. L'artiste est alors perçu dans son individualité et son œuvre doit rester « identique ». Wagner établit des principes à suivre lors de la traduction et des normes sur la réalisation scénique. Désormais, les traducteurs se doivent d'analyser la chantabilité des voyelles et des consonnes, ainsi que les potentialités scéniques du texte. Le XX^e siècle privilégie le répertoire passé et utilise la mise en scène comme moyen de produire un spectacle singulier.

1.1.3. Les types de traductions françaises

Dans un article intitulé *La Traduction des livrets d'opéra en France : les leçons du passé*¹⁰, Danièle Pistole distingue trois types de traductions françaises : les remaniements, les arrangements, et les traductions modernes. Les remaniements sont des œuvres presque nouvelles, qui sont conçues avec le compositeur ou avec son consentement. *Orphée et Eurydice* de Gluck traduit par Pierre-Louis Moline en est un exemple. Les arrangements et les pastiches, comme la traduction de *Don Giovanni*, constituent un autre type de traduction. Ils ont eu du succès un temps, mais ont vite été abandonnés au profit de traduction correspondant à la conception moderne de la traduction lyrique. Les traductions modernes sont faites avec l'accord du compositeur. C'est le cas de la traduction de *Falstaff* de Verdi. Danièle Pistole note, par ailleurs, que les traductions ont été largement utilisées jusqu'aux années 1960, où les microsillons ont fait leur apparition. Grâce aux microsillons, le spectateur peut écouter l'œuvre en version originale. Suite aux réactions des spectateurs, qui disent ne pas comprendre le texte chanté de toute façon, les traductions ont été abandonnées sauf pour les créations musicales écrites dans des langues difficiles à apprendre pour les chanteurs, par exemple les opéras de Smetana, écrits en tchèque.

¹⁰ Pistole, Danièle, « La Traduction des livrets d'opéra en France les leçons du passé », in Marshall Gottfried *La Traduction des livrets, aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, Paris, 2004, pp. 133-142.

1.2. La traduction des livrets : quelles sont les difficultés ?

Dans son article *Traduire l'opéra, quel défi !*¹¹, Gottfried Marshall constate que les livrets d'opéra ont longtemps été considérés comme un genre mineur, d'une faible qualité littéraire. Pourtant, selon lui, le livret est un genre littéraire particulier, qui a pour caractéristique d'avoir une forme figée et de présenter une grande concision dramatique. Plusieurs facteurs rendent le livret difficile à traduire. Tout d'abord, il s'agit d'un texte « multimédial »¹², c'est-à-dire un texte qui utilise plusieurs moyens pour faire passer un message : la langue, la musique et la scène. Ensuite, c'est un texte écrit pour être chanté et qui doit, de ce fait, être facile à articuler pour le chanteur. Enfin, il présente des allusions à la culture source auxquelles il faut prêter attention lors de la traduction.

1.2.1. La dimension musicale et scénique du livret d'opéra

1.2.1.1. Le niveau musical

Dans son livre *Die Oper als Textgestalt*¹³, Klaus Kaindl souligne que l'action de l'opéra n'est pas connue qu'à travers le texte, mais aussi grâce à la musique. Le compositeur peut ainsi souligner certains mots et favoriser une interprétation au moyen de la musique. Klaus Kaindl cite Marcel Beaufils qui écrit à propos de la musique :

Un paysage (...) de fonctions tonales, dynamiques, rythmiques, s'installe, qui constituera pour le texte, une somptueuse, une impitoyable prison. Tout est dit avant qu'il ait rien dit.¹⁴

Les conflits, à l'opéra, ne sont pas exprimés par des dialogues, mais sont illustrés par des situations dramatiques qui donnent l'occasion aux personnages de chanter des airs pour exprimer leurs sentiments. Comme la musique vient après le texte, dans le cas du livret original, elle correspond aux mots du livret. Dans le cas de la traduction, la difficulté réside dans le fait que les mots sont postérieurs à la musique et qu'ils doivent s'adapter à elle. Par exemple, si le compositeur avait ménagé des effets pour accentuer certains mots, il faut que le traducteur veille à placer des mots qui méritent également d'être soulignés à cet endroit de la partition.

¹¹ Marshall, Gottfried, « Traduire l'opéra, quel défi ! », in Marshall Gottfried *La Traduction des livrets, aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, Paris, 2004, pp. 10-26

¹² Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, p. 11

¹³ *Ibid.*, pp. 54-65

¹⁴ *Ibid.*, p. 85

1.2.1.1.1 Partition et traduction

Lorsqu'on traduit un texte chanté, il est nécessaire de prendre en compte la musique qui l'accompagne. Dans son article, *Cadre métrique et/ou rythmes intérieurs dans les problèmes de traduction*¹⁵, Gérard Loubinoux expose deux manières de concevoir ce rapport entre texte et musique : l'optique française et l'optique italienne. Le courant de pensée français oppose la langue, conçue comme un système de signes fondé sur l'arbitraire, à la musique asémantique, fondée sur le nombre, la proportion et l'harmonie. Dans cette conception, le chant apparaît comme une hybridation, où la musique doit s'assujettir aux inflexions de la parole. Cette conception définit l'accent comme l'inflexion de la parole. L'accent exprime des sentiments et se traduit par un écart en intensité ou en hauteur. Le cadre métrique est perçu comme un carcan artificiel, dont on doit se libérer. Gérard Loubinoux fait observer que cette conception a rencontré beaucoup d'échos au XIX^e et au XX^e siècle, période où sur le plan littéraire de nombreux poètes et dramaturges ont abandonné le système métrique. Dans cette conception, le traducteur doit respecter l'accent sans changer aucune note ou syllabe, et tenter de retrouver la « pâte sonore de l'original ». Gérard Loubinoux conclut qu'une telle conception aboutit à renoncer à la traduction et à donner systématiquement l'opéra dans la langue originale.

Cette conception nous semble effectivement mener à renoncer à la traduction, car elle est utopiste. Si l'objectif, retrouver les sonorités de l'original, est louable, il apparaît comme idéal et difficilement atteignable. En effet, les langues ont des sonorités, mais aussi des structures grammaticales différentes, et il est difficile de trouver des mots ayant le même sens et la même sonorité. Dans des langues qui ont la même racine, par exemple, les langues latines, on peut trouver des mots qui ont le même sens et dont les sonorités se ressemblent un peu, mais, si les deux langues n'appartiennent pas au même groupe de langues, c'est presque impossible. Prenons l'exemple du mot « cœur », que nous entendons dans de nombreux opéras. Si la traduction met en jeu le français et l'italien, les deux mots vont avoir des sonorités similaires, cœur et *cor*. La voyelle est différente mais les consonnes sont les mêmes. Cependant, si le traducteur traduit de l'allemand, il lui sera impossible de trouver un mot français signifiant cœur et sonnante comme *Herzen*. Par ailleurs, de légers changements de rythme peuvent intervenir dans la traduction. Si un mot monosyllabique dans la langue originale doit être traduit par un mot de deux syllabes, la valeur de la note

¹⁵ Loubinoux, Gérard, « Cadre métrique et/ou rythmes intérieurs dans les problèmes de traduction », in Marshall Gottfried, *La Traduction des livrets, aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, Paris, 2004, pp. 55-64

sera divisée. Au lieu d'être chanté sur une noire, le mot sera chanté sur deux croches. La traduction entraîne inévitablement des changements. Il nous semble, par ailleurs, étonnant que cette conception ait connu du succès au XIX^e siècle, car c'est une période où l'opéra était beaucoup traduit.

Gérard Loubinoux présente ensuite l'optique dite italienne. Contrairement à la conception française, l'optique italienne ne laisse pas de place à l'accent expressif et inscrit l'expression à l'intérieur du cadre fixé par la mesure. Dans cette optique, l'expression passe par la virtuosité. Il s'agit alors, pour le traducteur, de maintenir un même niveau de virtuosité dans un même cadre métrique et de rechercher un impact identique. La priorité est donnée aux syllabes accentuées, celles sur lesquelles s'appuie la scansion, et non celle qui portent l'inflexion expressive. Dans cette conception, le traducteur doit veiller à ce que son texte soit chantable pour le chanteur. Cette optique postule qu'il y a autant de techniques vocales que de langues, et implique que le chanteur soit formé pour chanter en une seule langue. Cette conception laisse une plus grande marge au traducteur et au chanteur, qui peut ajouter des ornements.

Cette optique a l'avantage de présenter la traduction des livrets d'opéra comme possible. Cependant, l'idée selon laquelle un chanteur est formé pour chanter dans une seule langue nous paraît étonnante. D'une part, elle ne correspond pas à ce qui se fait couramment aujourd'hui sur les scènes d'opéra et dans les enregistrements ; d'autre part le postulat selon lequel chaque langue suppose une technique particulière ne nous semble pas pertinent. En effet, les chanteurs s'exercent à prononcer des voyelles, mais cet apprentissage n'est pas directement lié à une langue.

Dans son article *La Traduction des livrets d'opéra en France : les leçons du passé*, Danièle Pistone cite le critique musical Castil-Blaze qui considère que le texte traduit doit être modelé sur la musique : « Un livret d'opéra cesse d'exister en sa forme et en sa teneur au moment où le compositeur l'a mis en œuvre. C'est donc sur la partition qu'il faut traduire »¹⁶. Pour lui, il suffit de respecter les césures et le rythme, la traduction peut ensuite s'éloigner du texte original.

Dans son ouvrage *Die Oper als Textgestalt*, Klaus Kaindl¹⁷ préconise aussi que la traduction soit en accord avec la partition. En effet, si la traduction ne respecte pas la partition, elle risque de couper des phrases musicales ou de compromettre l'accentuation. Ces écueils peuvent poser des problèmes de sens ou gêner le chanteur dans son interprétation. Joseph Heinzelmann, lui-même traducteur de livrets d'opéra, abonde dans

¹⁶ Castil-Blaze, cité par Pistone Danièle, *op. cit.*, 2004, p.137

¹⁷ Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, pp. 130-133

ce sens en affirmant que la phrase traduite doit parfaitement correspondre à la phrase musicale :

*Wir [die Übersetzer] müssen nicht nur die Prosodie wahren. Auch in der Übersetzung muss der musikalische Höhepunkt mit dem sinntragenden Wort eines Satzes zusammenfallen.*¹⁸

Cette idée est également reprise par Franck Labussek¹⁹ qui préconise que les informations importantes soient prononcées au moment où la musique rend le texte le plus compréhensible.

Dans leur article *Opera Translation*²⁰, Ronnie Apter et Mark Herman soulignent, quant à eux, quatre difficultés à prendre en compte lorsqu'on traduit de l'opéra: le rythme, les rimes, les voyelles et les répétitions. Ils écrivent notamment à propos du rythme :

*The fixed rhythm of the music constrains translators to render note for note, stress for stress and burden for burden, when at the same time using with the correct meaning and diction level.*²¹

Ils soulèvent ensuite le problème des rimes, qui signalent souvent la fin d'une strophe ou d'une unité de sens dans le texte source et qui sont parfois difficiles à rendre en langue cible. Ils font par ailleurs observer que les sons diffèrent d'une langue à une autre. Cependant, ils préconisent de garder la même voyelle quand celle-ci fait l'objet d'une vocalise dans le texte source. Enfin, ils constatent que beaucoup d'airs d'opéra comportent des répétitions de phrases ou de parties de phrases qu'il n'est pas facile de rendre en traduction, notamment quand la phrase est répétée sur un autre rythme.

1.2.1.1.2 Le pouvoir évocateur de la musique

Klaus Kaindl fait observer que la musique donne de précieuses indications au traducteur²². Elle fournit des informations sur les personnages au moyen de la ligne mélodique, de la tonalité de l'air du personnage, de sa tessiture, du rythme et de l'intensité sonore. Elle aide à comprendre les situations en faisant ressentir au spectateur une sensation, notamment de distance ou de proximité, d'obscurité ou de clarté. Rousseau exprime déjà cette idée dans l'*Essai sur l'origine des langues*²³, en écrivant que le musicien peut

¹⁸ Heinzlmann, Joseph, « L'avis du praticien de la traduction de livrets : étude critique du travail du traducteur », in Marshall Gottfried *La Traduction des livrets, aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, Paris, 2004, p. 618

¹⁹ Labussek, Franck, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert – Stationen des ästhetischen Wandels*, Peter Lang, Frankfurt-am-Main, Bern, 1990, pp. 9-12

²⁰ Apter, Ronnie, Herman Mark, « Opera Translation », in Larson, Mildred, *Translation : Theory and Practice Tension and Interdependence*, Center for research in translation, Binghamton (NY), 1995, pp. 100-119

²¹ *Ibid.*, p. 102

²² Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, pp. 111-115

²³ Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1781), Flammarion, Paris, 1993, p.116

peindre « le sommeil, le calme, la nuit, la solitude » au moyen de la musique, en éveillant les émotions de l'auditeur. La musique peut également exprimer une idée au moyen d'une ligne mélodique répétée.

Dans son ouvrage, *Opera, the Extravagant Art*²⁴, Herbert Lindenberger explique que la musique permet de hiérarchiser les informations en attirant l'attention de l'auditeur sur certains passages. Il ajoute que le compositeur se sert de moyens musicaux pour exprimer les émotions et les idées suggérées par le livret. Il prend l'exemple de la modulation tonale, qui permet de changer l'atmosphère ou de caractériser un personnage. Il précise qu'elle est perçue par tous les auditeurs, même par ceux qui n'ont pas une connaissance théorique de la musique. Il évoque aussi le procédé de citation musicale, qui contribue à créer une atmosphère particulière. Il cite notamment l'exemple de certaines pièces pour chœur tirées des opéras du XIX^e siècle, qui reprennent des airs de musique populaire évoquant la chasse ou la danse. Par ailleurs, il note que les compositeurs font parfois appel à des formes de musique connues des spectateurs comme les marches ou les fanfares. Enfin, il fait observer que les musiques non occidentales produisent un effet exotique. Il prend l'exemple de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, qui comporte des morceaux de musiques « à la turque ».

1.2.1.1.3. Un cas particulier : les ensembles

Une des caractéristiques de l'opéra est que les chanteurs peuvent s'exprimer simultanément pendant les ensembles²⁵. Dans les scènes où les chanteurs chantent en même temps, il n'y a pas de réelle communication entre les personnages. Il s'agit plutôt de plusieurs monologues qui expriment leurs pensées. Les scènes chantées simultanément peuvent être comprises du public, car les chanteurs répètent les mêmes mots. Cependant, les ensembles sont particulièrement difficiles à rendre en traduction, car leur structure est calquée sur celle de la langue source. Klaus Kaindl écrit à ce propos :

*Während das Libretto in der Regel vor der Komposition geschrieben wird, und die musikalische Gestaltung vom sprachlichen Text ausgeht, stellt das Libretto in der Übersetzung die Variable und muss an die Musik als Konstante angepasst werden.*²⁶

La traduction intervenant après la mise en musique, c'est à elle de s'adapter, alors qu'au moment de la composition, la musique a été écrite pour accompagner la langue.

²⁴ Lindenberger, Herbert, *op. cit.*, 1984, pp. 25-74, 81-91, 139-142

²⁵ Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, pp. 66-67

²⁶*Ibid.*, p. 67

1.2.1.1.4. Les différents types de voix comme moyens de caractériser les personnages

Au XVII^e et XVIII^e siècle, la classification vocale, qui distingue quatre types de voix (soprano, alto, ténor, basse) existe, mais reflète la place de la voix dans l'harmonie et non les qualités du chanteur²⁷. Dans les opéras, elle n'est pas utilisée. En effet, les voix ne servent pas à caractériser les personnages. Ainsi, les rôles masculins comme féminins sont souvent écrits dans la même tessiture, les rôles masculins étant chantés par des castrats. Mozart est le premier à établir un lien entre le type de voix et le type de personnage. Sa manière d'utiliser les différents registres a servi de base à la typologie des voix telle qu'elle apparaît au XIX^e siècle. Ainsi, chez Mozart, les ténors sont des personnages assez passifs, alors que les basses ou les barytons ont un poids dramatique. Par exemple, dans *Don Giovanni*, Don Ottavio, chanté par un ténor, est l'amoureux fidèle de Donna Anna mais il n'a pas de poids dramatique, alors que Don Giovanni, interprété par un baryton, est le personnage sur lequel repose toute l'action. Au XIX^e siècle apparaît la typologie des voix telle que nous la connaissons aujourd'hui. Celle-ci distingue trois types de voix pour les hommes (du plus grave au plus aigu) : basse, baryton, ténor ; et quatre types de voix chez les femmes : alto, mezzo-soprano, soprano, soprano colorature.

Au XIX^e siècle, ces types de voix sont en général utilisés de la même façon. Les voix aiguës, ténor et soprano, sont les héros, qui se trouvent souvent être amoureux l'un de l'autre. Les voix graves sont soit les personnages s'opposant au bonheur des héros, soit leurs amis. En outre, on évite d'utiliser deux fois le même type de voix. Par exemple, dans *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, l'héroïne, Lucia, soprano, est amoureuse d'Egardo, ténor, mais Enrico, baryton, et Raimundo, basse, vont s'opposer à leur union. La confidente de Lucia, Alisa est une mezzo-soprano.

Dominique Pavesi établit aussi une différence selon les registres : registre de poitrine, registre médium, registre de tête et registre de sifflet. Le registre de poitrine est principalement utilisé par les basses, les barytons et les mezzo-sopranos. Il caractérise des personnages qui ressentent des sentiments violents, comme la jalousie, et qui ont une importance dramatique. Le personnage de Carmen, de l'opéra éponyme composé par Bizet, appartient à ce registre. Le registre médium caractérise des personnages qui doutent, mais qui, eux aussi, agissent. Par exemple, Don José, dans *Carmen*, et Manon Lescaut, dans l'opéra éponyme de Puccini, sont des personnages qui chantent dans ce registre. Le registre

²⁷ La présente section est rédigée sur la base d'informations trouvées dans Pavesi, Dominique, « La symbolique des voix », in Berthier, Philippe, Ringer Kurt, *Littérature et opéra*, Presse universitaire de Grenoble, 1987, pp. 165-176

de tête est surtout utilisé par les ténors et les soprani. Il caractérise des personnages innocents et purs, par exemple Micaela dans *Carmen* ou Don Ottavio, dans *Don Giovanni*. Le registre de sifflet est celui de la soprano colorature. Il est si aigu que l'oreille humaine ne peut plus distinguer les voyelles. La soprano colorature qui n'articule pas et ne parle pas est souvent un personnage qui apparaît comme extérieur au monde des autres personnages et perd la raison. C'est le cas de Lucia, dans *Lucia Lammermoor* de Donizetti, et d'Olympia dans *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach.

Ces propos de Dominique Pavesi méritent, à notre avis, d'être nuancés. Tout d'abord, il part du principe qu'avant Mozart les types de voix ne servaient pas à caractériser les personnages, tous les rôles étant écrits dans une tessiture moyenne. S'il est vrai que de nombreux rôles étaient écrits pour les castrats, les opéras baroques comportaient aussi des rôles écrits pour des voix masculines graves, par exemple Pluton et Charon dans *l'Orfeo* de Monteverdi. Par ailleurs, les différents types de voix n'étaient pas utilisés de manière totalement indifférente. Ils pouvaient parfois être utilisés pour indiquer l'âge des personnages. Ainsi, dans *Griselda* de Vivaldi, le couple Griselda-Gualtiero, chanté par une alto et un ténor, est plus âgé que le couple Costanza-Roberto, chantés par une soprano et un castrat (aujourd'hui un contre-ténor ou une soprano). De même, toujours chez Vivaldi, le personnage de Bazajet, de l'opéra éponyme, qui est plus âgé que les autres personnages, est chanté par une basse. Il semble également que dans l'opéra baroque, les voix graves étaient utilisées pour les personnages puissants, les dieux, par exemple. Ainsi, dans *La Calisto* de Cavalli, Jupiter est incarné par une basse. Les voix graves pouvaient également être associées à la sagesse. Par exemple, dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, Sénèque est interprété par une basse.

Par ailleurs, s'il est vrai que les opéras, surtout au XIX^e siècle, mettent en scène des héros aux voix aiguës entourés de personnages aux voix graves, nous pouvons émettre des réserves à l'analyse de Dominique Pavesi. Nous pouvons, en effet, trouver des contre-exemples à ses affirmations, montrant qu'elles sont trop générales et ne s'appliquent pas à la complexité de l'opéra. Ainsi, Dominique Pavesi associe registre de poitrine et poids dramatique, mais on trouve, notamment chez Mozart, des personnages ayant une voix aiguë qui sont importants pour l'action. Par exemple, le personnage de la Reine de la Nuit est une soprano colorature, mais elle a une influence sur l'action : elle demande à Tamino de retrouver sa fille. Nous pouvons citer à l'inverse Rosine, dans *Le Barbier de Séville* de Rossini, qui est chantée dans la première version par une mezzo-soprano, mais présente plutôt les caractéristiques que Dominique Pavesi attribue à une soprano, à savoir

l'innocence et la pureté. Si les ténors et les soprani se voient souvent confier les rôles de héros, cela ne fait pas d'eux des personnages purs et innocents. Par exemple, le personnage du Duc de Mantoue dans *Rigoletto* de Verdi est chanté par un ténor, mais c'est un séducteur. De même, les personnages à la voix grave ne sont pas tous des opposants animés de mauvaises intentions. Ainsi le personnage de Rigoletto, qui est interprété par une basse, s'oppose aux desseins du Duc, mais n'est pas un personnage méchant. De même dans *Don Giovanni*, le Commandeur, chanté par une basse, veut se venger de Don Giovanni, mais à raison, puisqu'il a été assassiné par ce dernier. Enfin, le traitement que Dominique Pavesi réserve aux sopranos coloratures nous paraît réducteur. Certes, le spectateur ne peut pas comprendre le texte des passages qui sont chantés avec les notes les plus hautes de sa tessiture, mais les phrases sont souvent répétées dans un registre plus bas. En outre, les vocalises qui font appel à des notes très hautes sont souvent chantées sur une syllabe. Par exemple, dans l'air de la Reine de la Nuit *Die Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, la vocalise porte uniquement sur la syllabe « mehr » de la phrase : *so bist du meine Tochter nimmermehr*, phrase qui est répétée plusieurs fois dans l'air. Par ailleurs, les personnages incarnés par des sopranos coloratures ne sont pas tous voués à la folie. Par exemple, le personnage de Zerbinetta dans *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss est chantée par une colorature et est un personnage comique. À l'inverse, certains personnages ayant une voix plus grave que la soprano colorature sont atteints de folie. Toujours dans les opéras de Strauss, on peut citer Electre, personnage éponyme de l'opéra, et sa mère Clytemnestre. Electre est un personnage, qui semble vraiment coupé des autres et ne vit que pour son désir de vengeance, mais le rôle n'est pas écrit pour une soprano colorature. Il nous semble donc important de nuancer l'analyse de Dominique Pavesi. Certes, à partir de Mozart, les premiers rôles sont souvent confiés à des voix aiguës, mais la hauteur de la voix ne peut pas être liée à la psychologie du personnage, car ces derniers sont souvent complexes et ne se ressemblent pas d'une pièce à l'autre.

1.2.1.2. La scène

1.2.1.2.1. Les conventions théâtrales

Comme on le sait, la scène, qui est séparée de la salle par la rampe des lumières et la fosse d'orchestre, constitue un monde à part²⁸. Grâce aux conventions théâtrales, l'opéra crée son propre monde, qui n'a pas de lien avec la réalité²⁹. Par exemple, dans la scène finale de *Rigoletto* de Verdi, Gilda, la fille de Rigoletto chante alors qu'elle est mourante. Par ailleurs, le temps scénique ne correspond pas au temps réel. Ainsi, les personnages expriment leurs sentiments dans de longs airs, alors que les informations relatives à l'action sont connues par le biais de récitatifs, qui, en comparaison, sont courts. Enfin, les passages où plusieurs personnages chantent en même temps sont très éloignés de la réalité. Dans sa *Lettre sur la musique française*, Rousseau soulignait déjà le caractère irréel de ces passages :

Les duos sont hors de la nature ; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre.³⁰

A fortiori, les ensembles présentant plus de deux personnages sont loin de paraître réels. Ainsi, dans *Rigoletto*, une scène présente quatre personnages : deux à l'intérieur d'une auberge et deux à l'extérieur qui espionnent les premiers. Pendant ce quatuor, tous les chanteurs chantent à pleine voix, mais les personnages observés ne remarquent pas la présence des autres.

De plus, il y a plusieurs niveaux de communication sur scène³¹. Quand un personnage prend la parole, il s'adresse aux autres personnages, mais aussi au public. Souvent, le public en sait plus que les personnages, car il est témoin de toutes les scènes. Selon Klaus Kaindl, cela a des conséquences pour la traduction :

*Für die Übersetzung heißt dies, dass eine Äußerung immer ganzheitlich in ihrer Bedeutung einerseits für den Zuschauer und andererseits für die agierenden Bühnenfiguren gesehen werden muss.*³²

Enfin, plusieurs éléments communiquent des informations au spectateur, comme le décor, les objets présents sur scène et les costumes³³. Le décor permet au public de situer l'action. S'il est figuratif, le spectateur pourra avoir une idée de l'époque et du lieu où se

²⁸ Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, pp. 154-156

²⁹ *Ibid.*, pp. 52-54

³⁰ Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française* (1753), Flammarion, Paris, 1993, p. 163

³¹ Kaindl Klaus, *op.cit.*, 1995, pp. 71-73

³² *Ibid.*, p. 73

³³ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, éditions sociales, 1987, pp. 22, 107-108, 100-102, 139-140, 265-266, 347-355.

déroule la pièce. S'il ne représente ni une époque, ni un lieu précis, il pourra aussi avoir un sens pour le public, qui interprètera ce qu'il voit. Les lumières donnent aussi des informations au public ; elles peuvent notamment souligner une action, isoler un personnage ou permettre de situer l'action à l'intérieur ou à l'extérieur. Les accessoires peuvent également jouer un rôle important. Ils sont parfois des éléments clés de l'intrigue. Par exemple, dans *La Chauve-souris*, la montre d'Eisenstein est un objet, dont il est souvent question dans la pièce, et qui permettra à Rosalinde de prouver l'infidélité de son mari. Dans un autre registre, nous pouvons citer la hache dans *Electre* de Strauss, qui a une grande valeur symbolique, puisque c'est avec elle que Clytemnestre et Egisthe ont tué Agamemnon. Enfin, le costume peut donner des informations au spectateur³⁴ et permettre d'identifier le sexe, l'âge, le statut social, la profession et même parfois la religion des personnages. Il donne également des indications sur ce qui se passe sur scène, par exemple un mariage.

1.2.1.2.2. Opéra et mise en scène

L'opéra présente des difficultés particulières du point de vue scénique³⁵. Ainsi, chez le chanteur, les expressions du visage sont commandées par la production du son. Il doit donc sourire ou plus précisément ouvrir la bouche en tirant les commissures des lèvres sur le côté, pour produire des sons aigus, ce qui peut poser problème quand il interprète un air tragique. Cependant, dans une salle d'opéra, le public est relativement loin de la scène et il est donc moins sensible aux expressions du visage. Les émotions sont plutôt transmises par les gestes, même si ceux-ci sont parfois limités. Le chanteur doit se déplacer sur scène, en chantant, ce qui peut gêner l'émission vocale, notamment s'il est amené à chanter à genoux ou couché. Par ailleurs, le chanteur chante généralement face au public, même s'il s'adresse à un autre personnage.

Avant le XX^e siècle, les questions de mise en scène n'avaient pas vraiment été abordées à l'opéra. Les chanteurs étaient assez statiques et faisaient des gestes stéréotypés, en mettant, par exemple, la main sur le cœur pour évoquer l'amour. Au XX^e siècle, les metteurs en scène ont commencé à s'intéresser à l'opéra et à travailler pour des maisons d'opéra. En outre, l'opéra a été parfois filmé pour le cinéma ou la télévision, ce qui a contribué à donner naissance à un nouveau style de mise en scène, proche de ce qui se fait dans le milieu théâtral. Seules les mises en scène du XX^e siècle se permettent des

³⁴ Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, pp 151-154

³⁵ *Ibid.*, pp. 146-151

changements importants³⁶. Dans son ouvrage *Opera, the Extravagant Art*³⁷, Herbert Lindenberger constate que l'opéra peut donner lieu à des interprétations différentes sans pour autant changer le livret ou la musique. Le metteur en scène peut demander aux chanteurs de jouer pendant les passages orchestraux ou replacer l'action dans un autre contexte. Par exemple, Christof Loy replace l'action de *La Donna del Lago* de Rossini dans une salle paroissiale des années 1950, alors que le livret prévoit que l'action se déroule en Ecosse au XVI^e siècle.³⁸ La mise en scène est désormais utilisée comme un moyen de donner des interprétations différentes et certains la considèrent même comme une « traduction » pour le public actuel. Le traducteur doit donc fournir un texte pouvant être interprété et joué. Il est important qu'il soit présent lors des répétitions pour modifier son texte au besoin.

1.2.2. Le caractère chantable du livret

Joseph Heinzelmann³⁹, traducteur de livret d'opéra vers l'allemand, a remarqué, au cours de sa carrière, qu'aucun ténor ne souhaite prononcer le mot « *schrumpfen* » en chantant un contre-ut et qu'aucune soprano ne veut chanter une vocalise sur ce mot. Il invite donc le traducteur à veiller au caractère chantable de ce qu'il écrit. Kurt Honolka, cité par Klaus Kaindl, est du même avis⁴⁰. Il pense que le caractère chantable de la traduction est aussi important que le respect du sens.

1.2.2.1 Les différentes définitions de la « chantabilité »

Dans un chapitre consacré à la « chantabilité » de la traduction⁴¹, Klaus Kaindl passe en revue les différentes définitions de ce concept données par les théoriciens. Ainsi, pour Gustav Brecher, un texte chantable est un texte qui peut être compris du public quand il est chanté. Il insiste notamment sur la prononciation des consonnes. Il cite l'exemple de la traduction des récitatifs parlando de l'italien en allemand, et fait observer que le texte italien, comportant beaucoup de voyelles, peut être prononcé plus rapidement que sa traduction en allemand, qui, elle, comporte de nombreuses consonnes. Sigfried Anheiser reprend la même définition que Gustav Brecher mais y ajoute l'idée de produire des sons en adéquation avec leur environnement musical (« *Produzierbarkeit on Tönen unter*

³⁶*Ibid.*, pp. 156-157

³⁷ Lindenberger, Herbert, *op. cit.*, 1984, pp.127-144

³⁸ Rossini, *La Donna del Lago*, spectacle présenté au Grand Théâtre de Genève les 5, 7, 11,14 et 17 mai 2010

³⁹ Heinzelmann, Joseph, *op.cit.*, pp. 614-622

⁴⁰ Kaindl Klaus, *op.cit.*, 1995, p. 119

⁴¹*Ibid.*, pp. 118-121

Berücksichtigung ihrer musikalischen Einbettung»⁴²). Wilhelm Wodnanski, quant à lui, définit la chantabilité comme la combinaison de la hauteur des sons et de la structure des vocalises. Ce faisant, il accorde des particularités à chaque voyelle. Pour Kurt Honolka et Reinhold Thur, la chantabilité est la structure vocale du texte. Klaus Kaindl propose une synthèse de ces définitions :

*Sangbarkeit (...) erschöpft sich zumeist in der Nachgestaltung von artikulatorisch leicht wiederzugebender Sprache, um so für den Sänger eine reibungslose Tonproduktion zu gewährleisten, wobei allerdings auf die Artikulationsbedingungen und die Grundlagen der Atemökonomie kaum eingegangen wird.*⁴³

D'autres éléments, tels que le rythme, la mélodie, la hauteur des sons et la couleur de la voix sont à prendre en compte lorsqu'on aborde le caractère chantable d'un texte.

1.2.2.2 Les caractéristiques des voyelles et des consonnes du point de vue de l'articulation

L'articulation dépend de l'ouverture de la bouche, de la forme des lèvres, de la place de la voyelle et du spectre sonore de la voyelle⁴⁴. La place de la voyelle est définie par le mouvement que fait le larynx pour la prononcer. Klaus Kaindl indique que, pour prononcer le [i] ou le [e], le larynx monte, alors que pour prononcer les sons [u] et [o], il va vers l'arrière. Pour le son [a], il ne bouge pas. En ce qui concerne le spectre sonore, il établit un tableau selon les voyelles, leur hauteur et leur fréquence, que nous reproduisons ici⁴⁵, en utilisant la notation musicale française :

Voyelle	Hauteur	Fréquence
U	Sol ² grave-sol ³ médium	200-400 Hz.
O	Sol ³ médium-Ré ⁴ aigu	400-600 Hz.
A	Sol ⁴ aigu-ré ⁵ suraigu	800-1200 Hz.
E	Sol ³ médium- ré ⁴ aigu do# ⁶ suraigu (contre-ut)- mi ⁶ suraigu	400-600 Hz. 2200-2600 Hz.
I	Sol ² grave- sol ³ médium Fa# ⁶ suraigu- la ⁶ suraigu	200-400 Hz. 3000 – 3500 Hz.

⁴²*Ibid.*, p. 120

⁴³*Ibid.*, p. 121

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 125- 130

⁴⁵*Ibid.*, p. 127

C'est lorsque le texte est prononcé à une fréquence inférieure à 350 Hz., qu'il est le plus compréhensible. Cette fréquence correspond à la tessiture des basses et des barytons. Au-delà de 660 Hz., l'oreille humaine ne peut plus différencier les voyelles. Cela signifie qu'une soprano a seulement un quart de sa tessiture dans les fréquences compréhensibles et qu'une soprano colorature n'a qu'un cinquième de sa tessiture dans les fréquences compréhensibles.

Klaus Kaindl et Hervé Pata⁴⁶ distinguent deux types de consonnes : les consonnes voisées et les consonnes sourdes. Les consonnes voisées, qui favorisent l'émission du son, sont les suivantes : [ʒ], [v], [b], [z], [g], ainsi que [l], et [r], plus proches des voyelles, et les nasales [m], [n], [ɲ]. Les consonnes sourdes sont plus difficiles à articuler car le larynx n'intervient que si elles sont accompagnées d'une voyelle ; il s'agit des consonnes [f], [s], [ʃ], [p], [t], [k]. Les consonnes influencent la respiration du chanteur car leur articulation est liée à l'utilisation de l'air. Pour prononcer les occlusives ([p], [t], [k], [b], [d], [g]), la langue ou les lèvres « bloquent le conduit vocal afin de laisser l'air exploser »⁴⁷. Pour prononcer les consonnes dites constrictives ([z], [ʒ], [v], [ʃ], [f], [s]), la langue, les dents et les lèvres ménagent un passage étroit pour l'air. Outre cette distinction, Klaus Kaindl note que les consonnes ne nécessitent pas toutes la même quantité d'air. Ainsi, la prononciation des consonnes [p], [t], [k], [s] et [ʃ] demande beaucoup d'air, alors que la prononciation des consonnes [v], [f], [n], [m] et [ɲ] en utilise moins.

1.2.3. Les difficultés culturelles

1.2.3.1. Généralités

Klaus Kaindl⁴⁸ souligne que la langue n'est pas la seule base pour l'écriture du texte du livret, mais que celui-ci s'inscrit dans un système culturel. On trouve donc, dans le livret, des références au système culturel auquel il appartient. Gottfried Marshall⁴⁹ fait cette même constatation et affirme que la réussite de la traduction d'un livret dépend de paramètres extérieurs à la langue, comme les connotations sociales, historiques, géographiques et musicales. Ainsi, les textes à forte couleur locale comme *West Side Story* ou *Carmen* sont, selon lui, plus difficiles à traduire.

⁴⁶ Pata, Hervé, *La Technique vocale*, Eyrolles, 2009, p. 149

⁴⁷ *Ibid.*, p. 149

⁴⁸ Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, p. 23

⁴⁹ Marshall, Gottfried, *op. cit.*, 2004, pp. 10-26

Dans un article consacré à la traduction théâtrale, Sirkku Aaltonen⁵⁰ fait observer que le spectateur doit être en mesure de comprendre immédiatement ce qui se passe sur scène, car il n'a pas de recul. Elle préconise de faire des ajustements pendant le processus de traduction en ce qui concerne les effets humoristiques et les références culturelles, et d'adapter le texte cible aux conventions de la culture cible.

Dans un chapitre consacré à la relation entre la culture du texte source et la culture du texte cible, Klaus Kaindl⁵¹ fait observer que, dans la traduction d'un opéra, seul le texte subit une traduction, la musique reste la même. Comme la musique est issue de la culture étrangère, le texte traduit du livret ne sera jamais vraiment ancré dans la culture cible. Par ailleurs, l'opéra obéit toujours aux conventions de son pays d'origine. Ainsi, *l'opera buffa* italien ne correspond pas au *Singspiel* allemand, même quand il est chanté en allemand. Quand la musique relève d'un phénomène particulier de la culture source ou illustre ce phénomène, il y a une rupture au moment de la traduction : la musique correspond à une aire culturelle et le texte à une autre. Par exemple, dans *La Chauve-souris* de Johann Strauss, la *czardas* interprétée par Rosalinde est inspirée de la musique hongroise et s'inscrit dans l'aire culturelle de l'Empire austro-hongrois. De même, le cancan final d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach est un exemple de la musique des cabarets parisiens du XIX^e siècle.

Le propos de Klaus Kaindl sur le lien entre la musique et la culture cible devrait, à notre avis, être nuancé. En effet, si certains compositeurs empruntent des rythmes ou des mélodies à la musique populaire, il est parfois difficile de cerner avec précision l'aire géographique et culturelle à laquelle cette musique se rattache. Par exemple, il est difficile de donner des limites géographiques à la musique tzigane. Par ailleurs, certains opéras ne se rattachent pas à l'aire culturelle de leur compositeur. Par exemple, l'action de *Carmen* de Bizet se situe en Espagne et pourtant l'opéra est chanté en français. De plus, la musique de Bizet ne fait pas penser à la musique française du XIX^e siècle. Nous pouvons aussi citer le cas de compositeurs qui ont voyagé et composé de la musique dans l'esprit d'un pays autre que le leur. Par exemple Händel a composé des opéras en italien pour la scène londonienne, comme *Rinaldo*. Il est donc difficile de rattacher sa musique à une aire culturelle précise. Nous pouvons aussi citer l'exemple de Gluck, qui a composé des opéras en italien, dans un style qui rappelle la musique italienne, mais aussi des tragédies en français comme *Iphigénie en Tauride*. Il a même proposé une version française de son opéra écrit en italien *Orphée et Eurydice*. Enfin, nous pouvons difficilement considérer la musique

⁵⁰ Aaltonen Sirkku, « Translating plays or baking apple pie: a functional approach to the study of drama translation », in Jettmarova Zuzana, Kaindl Klaus, Snell-Hornby Mary, *Translation as intercultural communication, selected papers from the East Congress Prague*, 1991, pp. 89-97

⁵¹ Klaus Kaindl, *op. cit.*, 1995, pp. 54-59

de Mozart comme appartenant à une aire culturelle précise. Il a certes écrit des *Singspiel*, mais il a aussi composé des opéras en italiens. Il nous paraît donc impossible de rattacher une musique à une aire culturelle, car les compositeurs ont souvent voyagé et ont été influencés par différentes musiques. Ce n'est donc pas en raison de son appartenance à une certaine aire culturelle que la musique pose un problème au moment de la traduction. La musique est un paramètre supplémentaire, dont le traducteur doit tenir compte lors de la traduction. Le problème vient du fait qu'elle est antérieure au texte traduit, ce qui n'était pas le cas pour le texte de l'original.

1.2.3.2. L'exemple du comique dans l'opérette

Une opérette est un petit opéra qui présente un sujet léger et souvent comique. Dans son article *Traduire l'opéra, quel défi !*⁵², Gottfried Marshall accorde une place spéciale à cette « forme de théâtre musical où le texte est ancré dans l'actualité de son époque et où il tire sa légitimité, sa logique et son effet de cette actualité ». Il cite notamment l'exemple des opérettes d'Offenbach, auxquelles Albert Gier consacre un article⁵³. Ce dernier constate que, chez les librettistes d'Offenbach, Henry Meilhac et Ludovic Halévy, c'est le comique verbal qui prédomine, ce qui pose des problèmes au moment de la traduction, car « les livrets sont truffés d'allusion à l'actualité littéraire et politique, au théâtre romantique et à l'antiquité classique »⁵⁴. Par exemple, le comique de *La Belle Hélène* repose sur les allusions à l'histoire antique qui rappelaient au spectateur ce qu'il avait appris pour le baccalauréat. Une adaptation est possible pour les textes parlés et plusieurs metteurs en scène y ont recours aujourd'hui pour ce qui est des opérettes. Par exemple, *La Chauve-Souris*⁵⁵ donnée à l'Opéra de Lyon en décembre 2008 dans sa version allemande a fait l'objet d'une réécriture pour les textes parlés. Albert Gier note qu'il est toutefois difficile de faire une adaptation réussie car, paradoxalement, quelques allusions à la réalité contemporaine font leur effet, mais une modernisation totale est vouée à l'échec.

⁵² Marshall, Gottfried, *op.cit.*, 2004, p. 17

⁵³ Gier Albert, « Traduire l'opéra-bouffe : l'exemple de Jacques Offenbach (deux traductions allemandes d'Orphée aux Enfers) », in Marshall Gottfried *La Traduction des livrets, aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2004, pp. 137-147

⁵⁴ *Ibid.*, p. 137

⁵⁵ Johann Strauss, *La Chauve-Souris*, Opéra national de Lyon, Lyon, 2008

1.3. Faut-il traduire les livrets ?

1.3.1. Des avis partagés

1.3.1.1. Les arguments avancés contre la traduction des livrets

La question de la traduction des livrets d'opéra divise l'opinion. D'une part, nombreux sont ceux qui pensent que les traductions sont de mauvaise qualité. On reproche notamment au traducteur de ne pas prendre la musique en considération lorsqu'il traduit et de ne pas connaître assez bien l'œuvre⁵⁶. D'autre part, pour ce qui est des traductions vers le français, on considère souvent que le français est une langue difficile à chanter. En outre, certains pensent que, dans le cas de l'opéra, la musique prime et que ce n'est pas grave si on ne le comprend pas le texte⁵⁷. Dans leur article consacré à la traduction des opéras, Ronnie Apter et Hermann Mark évoquent un autre argument, selon lequel les mots font partie de la musique et ne doivent donc pas être changés.

Certains théoriciens, cependant, ont un avis plus nuancé. Danièle Pistone⁵⁸, par exemple, se place dans la perspective des chanteurs et recommande de traduire les livrets quand ils ont été écrits dans une langue difficile à apprendre, le tchèque par exemple. Elle envisage également la traduction comme le moyen d'ouvrir l'opéra à un plus large public.

1.3.1.2. Les arguments en faveur de la traduction des livrets

Contrairement à Danièle Pistone, qui imputait l'abandon des traductions à l'apparition des microsillons et au fait que les auditeurs aient accès à l'ouvrage original, Ronnie Apter et Mark Hermann⁵⁹ pensent que l'abandon des traductions est dû à une rationalisation survenue après la deuxième guerre mondiale. Ils constatent qu'avant la seconde guerre mondiale, les opéras étaient souvent donnés en italien quelle que soit leur langue originale car la plupart des chanteurs renommés étaient italiens. Par ailleurs, de nombreux opéras sont écrits en italien et cette langue est considérée comme mélodieuse. A la fin de la seconde guerre mondiale, les vedettes sont moins nombreuses, mais le nombre de maisons d'opéra augmente. Les chanteurs sont donc plus sollicités et il leur est plus facile d'apprendre une seule version (la version originale) de chaque opéra. Pour Ronnie Apter et Mark Hermann, l'abandon des traductions est nullement imputable à leur

⁵⁶ Kaindl Klaus, *op. cit.*, pp. 177-262

⁵⁷ Marshall, Gottfried, *op. cit.*, 2004, pp. 10-26

⁵⁸ Pistone Danièle, *op. cit.*, 2004, p.133-142

⁵⁹ Apter Ronnie, Hermann Mark, *op. cit.*, 1995, pp. 100-102

mauvaise qualité. Ils poursuivent leur argumentation en faveur de la traduction des livrets en avançant que les compositeurs eux-mêmes étaient soucieux que les mots du livret soient compris du public. Ils citent l'exemple de Verdi qui a demandé un livret en français pour la représentation française de *Don Carlo*.

Despite the widely held low opinion of opera libretti (an opinion based mostly on back translation), most great operas, and many not-so-great ones, do have libretti well worth the attention of the audience. For these libretti to be understood, they must be translated into the language of the audience (and the performers).⁶⁰

Pour eux, l'utilisation de surtitres n'est pas une solution adéquate, car les surtitres sont bien souvent un résumé de ce qui est effectivement dit. Ils ne permettent pas de comprendre toutes les subtilités de l'intrigue et de saisir la complexité des personnages.

Joseph Heinzelmann⁶¹ souligne le fait que le public a le droit de comprendre ce qui se passe sur scène. Il écrit à ce sujet que les chanteurs, les metteurs en scène et les chefs de chœur font attention, lors des répétitions, à la compréhensibilité du texte pour le public. Il poursuit en affirmant que seule une personne qui comprend l'opéra peut vraiment l'aimer. Il prend notamment l'exemple de l'opérette, où il est indispensable de comprendre le texte pour pouvoir rire aux plaisanteries.

In einer fremdsprachigen Operette haben sie [die Zuschauer] ohne Übersetzung nichts zu lachen, ohne Übersetzung haben sie nur das äußerliche Ritual des Musiktheater und des Sinnenkitzels durch Musik. Ich gebe freilich zu, wenige wollen mehr. Aber nur, wer mehr will, nämlich das Werk ganz verstehen, wird Oper lieben, kann Opersüchtig werden. Und ohne treues, verständiges Publikum ist es mit unserer Operrherrlichkeit vorbei.⁶²

La traduction est donc, selon lui, un moyen de faire aimer l'opéra à un plus large public, qui ne comprendrait pas la langue originale de l'oeuvre.

1.3.2 Vers une critique de la traduction des livrets

Klaus Kaindl⁶³ remarque que, dans un premier temps, la critique de la traduction des livrets d'opéra n'avait pas de fondement théorique. Les critiques jugeaient la qualité des traductions, qu'ils trouvaient souvent mauvaise, sans critère bien défini, reprochant souvent à la traduction de ne pas être l'original. Dans les années 1980, sous l'influence de Katharina Reiss et de Hans J. Vermeer, la culture cible devient celle qui détermine la traduction. La question de savoir si la traduction doit être en tout fidèle à l'original ou si elle peut s'en

⁶⁰ *Ibid.*, p. 102

⁶¹ Heinzelmann, Joseph, *op. cit.*, 2004, pp. 614-622

⁶² *Ibid.*, p. 619

⁶³ Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, pp. 177-262

éloigner pour toucher la culture cible se pose. Pour la traduction des livrets, le problème majeur vient du fait que la musique est écrite avant la traduction, ce qui oblige le traducteur à la prendre en considération.

Dans son article, *Traduire l'opéra, quel défi !*⁶⁴, Gottfried Marshall note que la controverse entre les puristes qui pensent que l'opéra devrait toujours être donné dans la langue originale et ceux qui estiment que le public a le droit de comprendre repose un malentendu entre les théoriciens de la traduction et les traducteurs. Il préconise de procéder à une analyse avant la traduction pour définir le rôle du traducteur, dégager les composantes du texte et évaluer ce qui peut être transposé. Il s'agit de « savoir pour qui on traduit et comment se justifie d'une part le besoin de traduction, d'autre part le style donné au texte cible. »⁶⁵ Cette démarche permet de fixer des priorités et de créer une méthode. Le premier problème que rencontre le traducteur concerne la fidélité au texte source.

Médiateur entre cultures et mentalités, le traducteur est au préalable amené à trancher face à un choix fondamental et lourd de conséquence : le « texte traduit » doit-il évoquer l'univers (le milieu, l'ambiance) original du texte source, avec tous les ingrédients que cela implique, doit-il privilégier le charme de l'étrangeté susceptible de procurer au récepteur le plaisir du dépaysement ? Ou bien doit-il, au contraire, créer un univers adapté au monde du lecteur cible pour lui fournir un moyen de compréhension à travers une sorte de « familiarité artificielle » ? Comment capter un maximum d'éléments authentiques tout en s'ouvrant à la culture du nouveau récepteur ? Transposer, est-ce conserver ou métamorphoser ?⁶⁶

La réussite et la justification d'une traduction dépendent donc de la méthode adoptée par le traducteur, il convient donc à présent d'étudier les différentes stratégies de traductions.

⁶⁴ Marshall, Gottfried, *op. cit.*, 2004, pp. 10-26

⁶⁵*Ibid.*, p. 13

⁶⁶*Ibid.*, p. 17

1.4. Comment traduire les livrets ?

1.4.1. Texte d'opéra et psychologie de la forme

Klaus Kaindl s'appuie sur la *Gestalttheorie*⁶⁷. Cette théorie établit que le tout n'est pas la somme des parties. Ainsi, une symphonie n'est pas une succession de notes. Cette théorie postule également que la forme (*Gestalt*) peut être transposée. Par exemple, si on transpose en *ré* majeur une mélodie écrite en *do* majeur, on reconnaîtra la mélodie, alors que si on joue d'autres notes, toujours en *do* majeur, on ne pourra pas reconnaître la mélodie. Une partie peut donc être changée sans que la forme s'en trouve modifiée. Klaus Kaindl pense que cette théorie peut s'appliquer à la traduction des livrets d'opéra et invite le lecteur à les considérer comme une forme. Il donne une définition du mot *Gestalt* :

*Der Terminus Gestalt bedeutet hierbei jedoch keineswegs eine starre, feststehende Form, er beruht vielmehr auf dem Gleichgewicht, das sich aus dem independenten Verhältnis der beteiligten Elemente ergibt.*⁶⁸

Pour lui, le texte doit être saisi comme une unité de perspectives multiples, et non comme une addition d'éléments linguistiques. Le traducteur ne doit donc pas s'occuper uniquement du texte, mais doit prendre en compte le contexte, c'est-à-dire la situation dans laquelle le texte a été écrit, et la situation des récepteurs du texte traduit. Il considère aussi l'opéra comme une *Gestalt* car il utilise simultanément plusieurs moyens (la musique, la langue, les signes scéniques), ce qui a des conséquences pour la traduction :

*Für die Übersetzung ergibt sich daraus, dass die sukzessive Abfolge von Textsegmenten als ein simultanes Ineinander von Sprache-Musik-Szene begriffen werden muss, um in theatralisch realisierbare Textzusammenhänge übersetzt werden zu können.*⁶⁹

Le livret ne doit donc pas être traduit comme une oeuvre à part entière, mais comme la partie fonctionnelle d'une oeuvre destinée à être représentée.

⁶⁷ Kaindl Klaus, *op.cit.*, 1995, pp. 35-41

⁶⁸*Ibid.*, p. 40

⁶⁹*Ibid.*, p. 40

1.4.2. La typologie des textes de Katharina Reiss appliquée à la traduction des livrets

Dans son ouvrage, *La Critique des traductions, ses possibilités et ses limites*⁷⁰, Katharina Reiss définit quatre types de textes : les textes informatifs, les textes expressifs, les textes incitatifs et les textes scripto-sonores. Les textes informatifs ont pour objet principal de donner une information au lecteur. Les articles de journaux, par exemple, appartiennent à cette catégorie. Les textes expressifs servent à exprimer les sentiments de leur auteur. Ce sont les textes littéraires. Les textes incitatifs ont pour but de déclencher une action chez le lecteur. Par exemple, les textes publicitaires sont rangés dans la catégorie des textes incitatifs. Enfin, les textes scripto-sonores sont les textes qui utilisent des moyens extralinguistiques et sont destinés à être entendus. Les pièces de théâtre et les livrets d'opéra sont des textes scripto-sonores. Pour la traduction des textes scripto-sonores, Katharina Reiss recommande au traducteur de maîtriser les éléments non linguistiques. En ce qui concerne les livrets d'opéra, elle constate que l'élément musical rend la traduction particulièrement difficile. « Les éléments musicaux de l'œuvre originale ont été conçus pour épouser la prosodie de la langue source ; or les éléments prosodiques sont extraordinairement différents d'une langue à l'autre. »⁷¹

Elle invite le traducteur à prendre des libertés quant à la forme et au contenu des textes scripto-sonores pour produire un texte cible « dont l'effet est identique à celui que provoque l'original face au public qui l'entend en langue source. »⁷² La traduction apparaît donc comme un compromis.

Klaus Kaindl⁷³ critique, quant à lui, la typologie établie par Katharina Reiss. Il souligne, d'une part, que trois catégories sont définies par les fonctions du texte alors que la quatrième catégorie est définie selon les moyens employés. Il conteste aussi le terme de scripto-sonore, qui décrit des textes écrits destinés à être entendus, et lui préfère le terme de texte multimedial pour le théâtre ou l'opéra, c'est-à-dire un texte qui utilise des moyens qui ne sont pas linguistiques. Pour l'opéra, il s'agit de la musique et de la mise en scène. D'autre part, il cite Mary Snell-Hornby, qui fait observer que la plupart des textes peuvent difficilement être rangés dans une seule catégorie car ils présentent plusieurs aspects. Partant de ce constat, Klaus Kaindl attribue les différentes fonctions définies par Katharina

⁷⁰ Reiss, Katharina, *La Critique des traductions, ses possibilités et ses limites : catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions*, traduit de l'allemand par Catherine Boquet, Artois presses universitaires, 2002.

⁷¹ *Ibid.*, p. 65

⁷² *Ibid.*, p. 66

⁷³ Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, p. 68-73

Reiss à certains passages du livret. Il constate que, dans un livret d'opéra, la fonction informative est dévolue aux récits des messagers et aux lettres, qui sont la plupart du temps connus par le biais des récitatifs. Les interventions du chœur servent aussi généralement à donner des informations au public. Enfin, le premier air d'un personnage a, lui aussi, une fonction informative, car il permet de situer le personnage dans l'action. Les passages lyriques comme les airs, les duos et les ensembles ont une fonction expressive. Ce sont des monologues qui servent à exprimer les sentiments des personnages. La fonction incitative est la marque des dialogues ou de certains airs qui ont une fonction dramatique, par exemple dans les opéras de Verdi. Elle est très importante car elle fait naître l'action.

Il nous semble toutefois difficile d'attribuer de manière systématique une seule et même fonction aux différents passages d'un livret. Ainsi, les airs et les ensembles sont souvent expressifs, mais ils donnent aussi des informations au spectateur. Klaus Kaindl reconnaît lui-même que le premier air d'un personnage a une valeur informative. Nous pouvons aussi citer l'ensemble des *Noces de Figaro*, où Marcellina révèle à Figaro qu'elle est sa mère et Bartolo son père. Il contient des informations pour le spectateur, et pour le personnage de Susanna, qui entrent en scène au milieu. De même, les récitatifs n'ont pas pour seul but de donner des informations sur l'intrigue, ils permettent aussi de connaître les sentiments des personnages. Toujours dans *Les Noces de Figaro*, au troisième acte, la Comtesse exprime son désarroi face à l'attitude du Comte, d'abord dans le récitatif *e Susanna no vien*, puis dans l'air *Dove sono i bei momenti*. Enfin, la fonction incitative, responsable du développement de l'action, est présente dans les différents passages du livret : ensemble, air ou récitatif. Par exemple, au deuxième acte de *Don Giovanni*, Leporello vêtu des habits de son maître implore la pitié des autres personnages dans l'air *Ab pietà*. Au premier acte de *Così fan tutte*, Alfonso tente de convaincre Fiordiligi et Dorabella de recevoir ses amis, dans un récitatif. Au deuxième acte de ce même opéra, Ferrando essaie de séduire Fiordiligi au cours d'un duo. Il est donc difficile d'attribuer systématiquement une fonction à tel ou tel passage d'un livret. Au contraire, les airs, les ensembles et les récitatifs sont tous susceptibles de présenter les trois fonctions, et il arrive même que plusieurs fonctions soient présentes au sein d'un même morceau.

1.4.3 La traduction des difficultés culturelles dans un livret d'opéra

Dans un article intitulé *Aspectos culturales y traducción ; la tradición literaria*, Ana Luna Alfonso⁷⁴ fait observer que la traduction permet au lecteur de s'ouvrir à quelque chose d'inconnu, qui provient d'un autre lieu et parfois d'une autre époque. Il est de ce fait important que le traducteur connaisse les éléments historiques, géographiques et esthétiques du texte qu'il traduit. La connaissance des aspects culturels est donc indispensable pour traduire. Ana Luna Alfonso rappelle que toute traduction présuppose des choix. Elle poursuit, en rappelant que, lors de la traduction d'un texte chanté, le traducteur se trouve face à de nombreuses contraintes : il doit respecter le rythme des vers, être fidèle au sens du texte, et prêter attention à la métrique ainsi qu'aux rimes. La première exigence pour le traducteur est de ne pas changer la musique : le public doit être capable de reconnaître le thème original. Le traducteur doit aussi chercher à conserver le style de l'auteur, en utilisant des images équivalentes dans sa traduction à celles employées dans le texte original. Des images équivalentes sont des images qui provoquent le même effet sur le public-cible que les images originales sur le public-source. Pour Ana Luna Alfonso, le fait que le traducteur essaie de s'identifier à l'auteur ne l'empêche nullement de donner un caractère personnel à son texte, en introduisant des schémas linguistiques et culturels de la culture cible. Le texte entrera alors dans la culture cible. Ana Luna Alfonso préconise de veiller à ce que l'effet produit par traduction soit le même que l'effet produit par l'original, même si l'image employée n'est pas la même. Pour elle, le traducteur doit faire preuve de créativité car la forme orale du livret d'opéra ne lui permet pas de faire de la paraphrase ou d'introduire des notes de bas de page.

La notion d'image équivalente, citée par Ana Luna Alfonso, n'est pas très précise, car il est difficile d'obtenir le même effet si on change l'image. Lorsque le traducteur se trouve face à un aspect de la culture source qui ne sera pas compris par le spectateur de la culture cible, il nous semble légitime qu'il essaie de rendre ce passage au moyen d'une image qui sera comprise par le spectateur qui voit le spectacle en langue d'arrivée. Cependant, il est difficile de parvenir au même effet, car on ne fait plus appel aux mêmes domaines culturels. Par exemple la version originale de *La Chauve-souris* de Strauss est ponctuée de mots français. Ainsi, le prince Olorfsky emploie dans son air *ich lade gern mir*

⁷⁴ Luna Alfonso, Ana, « Aspectos culturales y traducción ; la tradición literaria », in Real, Elena, *Ecrire, Traduire et représenter la fête, VII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Universidad de Valencia, 2001, pp. 779-790

Gäste ein l'expression « chacun à son goût ». Dans la version française, le traducteur a conservé cette expression, mais il est évident qu'elle n'a pas le même effet sur le public cible. Dans de tels cas, il est très difficile de produire le même effet dans la traduction. En effet, si le traducteur choisit d'emprunter une expression à une autre langue, on pourra se demander ce qui justifie l'emploi de cette langue plutôt qu'une autre. Cependant s'il laisse l'expression telle quelle, elle n'attirera pas l'attention du public comme dans la version originale. A défaut de trouver une expression qui produise un effet similaire à un endroit donné du texte, le traducteur peut choisir de compenser en rajoutant un élément du même ordre que l'élément auquel il a dû renoncer. Toujours dans la traduction de *La Chauve-souris*, le traducteur a choisi de multiplier les allusions aux origines russes du prince Olorfsky. Certaines allusions sont présentes dans la version originale, mais elles sont plus nombreuses et plus marquées dans la version française. Par exemple, le prince s'adresse à ses serviteurs en russe. Nous pouvons donc constater qu'il n'est pas toujours possible de ménager le même effet dans la traduction et dans la version originale.

Dans un article intitulé *Les Enjeux de l'adaptation en traduction*, Laurence Malingret⁷⁵ abonde dans le sens d'Ana Luna Alfonso et propose l'adaptation comme solution de traduction pour les difficultés culturelles. Elle part du principe que, face à une difficulté de traduction, deux choix s'offrent au traducteur : soit adapter, c'est-à-dire « rechercher une similitude d'effet »⁷⁶, soit expliquer en ajoutant une note de bas de page ou une explication dans le corps du texte. Alors que la première solution fait appel à la créativité du traducteur et privilégie le texte-cible, la seconde solution est orientée vers le texte source et met en avant la distance culturelle plutôt qu'elle ne l'efface. Laurence Malingret souligne que l'adaptation privilégie la dimension fictionnelle du texte. Elle met aussi l'accent sur le fait que les textes de fiction sacrifient souvent la dimension informative au profit de l'intrigue. Pour elle, l'adaptation est une stratégie qui permet d'intégrer le texte traduit à la culture cible. Elle écrit : « Quand elle [l'adaptation] est choisie, la stratégie de traduction procède à une certaine appropriation du texte en transplantant la fiction dans la sphère culturelle du public-cible. »⁷⁷ L'adaptation efface donc toute trace de la culture étrangère, ce qui a pour conséquence que le texte-cible semble être un original, directement écrit en langue-cible. Pour Laurence Malingret, l'adaptation est un raccourci culturel. Si elle fait observer que

⁷⁵ Malingret, Laurence, « Les Enjeux de l'adaptation en traduction » in Real, Elena, *Ecrire, Traduire et représenter la fête, VII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Universidad de Valencia, 2001, pp. 791-798

⁷⁶ *Ibid.*, p. 792

⁷⁷ *Ibid.*, p. 794

l'adaptation n'est pas souvent choisie par les traducteurs, force est de constater que le traducteur français de *La Chauve-souris* semble avoir opté pour cette solution.

1.4.3. Le rôle du traducteur tout au long de la création d'un opéra

Lors de la programmation de la saison, l'intendant de l'opéra ou le metteur en scène demande une traduction pour une œuvre⁷⁸. Le traducteur rédige alors son texte mais son travail ne s'arrête pas là : il devra aussi coopérer avec toute l'équipe lors des phases suivantes de l'élaboration du spectacle. La première étape est la création de la mise en scène et des décors. La traduction peut subir des modifications à ce moment. Ensuite, le chef, le metteur en scène et les chanteurs se rencontrent, et ces derniers commencent à apprendre leur rôle. La traduction peut être modifiée à la demande des chanteurs, car il arrive qu'ils n'aient pas le temps d'apprendre tout le texte. On conservera alors une ancienne traduction déjà connue des chanteurs pour les airs. Enfin commencent les répétitions sur scène qui vont durer quatre à six semaines. Il y a plusieurs types de répétitions : les répétitions techniques, les répétitions d'éclairage, les répétitions d'orchestre, les répétitions avec les chanteurs et le piano. Le traducteur doit assister aux répétitions pour changer son texte, au besoin. En effet, il est important que ce soit lui qui fasse les modifications, car il connaît très bien sa traduction et a une vue d'ensemble du texte.

1.4.4. Le destinataire de la traduction

Dans un article consacré à la traduction de pièces de théâtre, Marta Mateo⁷⁹ met l'accent sur le fait que le texte dramatique est destiné à un public. Elle préconise donc de prendre en compte le récepteur lors de l'élaboration de la traduction. Elle part du principe que le spectateur se rend au théâtre avec un horizon d'attentes et que le metteur en scène crée un spectacle pour provoquer une réaction de la part du public. Elle insiste donc sur le fait de savoir à qui la traduction est destinée.

Toutefois, en ce qui concerne l'opéra, Klaus Kaindl⁸⁰ estime que le public cible est difficile à cerner car un très grand nombre de personnes se déclarent intéressées par cet art. Elles ont des attentes différentes vis-à-vis de l'opéra selon leur âge, leur sexe, leur connaissance de l'opéra, etc. Il est donc difficile de faire une traduction axée sur le public,

⁷⁸ Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, pp. 164-168

⁷⁹ Mateo, Marta, « Translation strategies and the reception of drama performance », in Jettmarova Zuzana, Kaindl Klaus, Snell-Hornby Mary, *Translation as intercultural communication, selected papers from the East Congress Prague*, 1991, pp. 99-110

⁸⁰ Kaindl Klaus, *op. cit.*, 1995, pp. 168-173

car on le connaît mal. Klaus Kaindl pense que la traduction d'un livret est d'abord destinée aux chanteurs et au metteur en scène. Le public n'en est que le deuxième récepteur car il reçoit l'interprétation globale de l'œuvre, c'est-à-dire le texte accompagné par la musique et la mise en scène.

2. L'exemple de *La Chauve-souris* : présentation générale de l'œuvre et de sa traduction

2.1. Les créateurs de *La Chauve-souris* : compositeur, librettistes et traducteur

2.1.1. Johann Strauss

Johann Strauss fils naît le 25 octobre 1825 à Vienne, en Autriche, d'un père compositeur et chef d'orchestre⁸¹. Contre la volonté de son père, qui ne voulait pas que ses enfants soient musiciens, Johann Strauss prend des cours de violon et de piano, notamment auprès de Joseph Drechsler, organiste et compositeur de musique religieuse. Il fonde un orchestre concurrent de celui de son père et dirige son premier concert le 15 octobre 1844. Ce concert connaît un grand succès et le réconcilie avec son père. En 1848, Johann Strauss se brouille à nouveau avec lui pour des raisons politiques. A la mort de son père en 1849, il prend la tête de son orchestre, puis réunit les deux orchestres en un seul, ce qui a pour conséquence d'augmenter la qualité de la formation. Johann Strauss se rapproche alors de la Cour des Habsbourg. En 1851, il part en tournée avec son orchestre à Dresde, Leipzig et Prague. En 1862, il épouse Henriette (Jetty) Treffz, une cantatrice, qui l'influencera beaucoup. Dorénavant, il dirige moins pour se consacrer à la composition. Il écrit de nombreuses valse et polkas : *Titsch-Tratsch polka* en 1858, *Accélération* en 1860 et *Le Mouvement perpétuel* en 1862. En 1863, il rencontre Jacques Offenbach. Ce dernier s'était rendu de nombreuses fois à Vienne pour y faire jouer ses opérettes, notamment *Orphée aux Enfers* en 1861 et *Le Mariage aux lanternes* en 1862. Johann Strauss a probablement vu ses opérettes à Vienne et Offenbach lui aurait même conseillé d'en écrire. En 1867, Strauss compose *Le Beau Danube bleu* pour un chœur d'hommes. Sa création est un échec. La même année, il se rend à Paris pour l'Exposition universelle, où il dirige à nouveau *Le Beau Danube bleu*, qui connaît alors un franc succès. Johann Strauss devient célèbre et dirige plusieurs bals à la cour de Napoléon III. Au cours de son séjour à Paris, il assiste aux opérettes d'Offenbach.

⁸¹ Le présent chapitre est rédigé sur la base d'informations trouvées dans : Bruyas Florian, *Histoire de l'opérette en France 1855-1965*, ed. Emmanuel Vitte, Lyon, 1974, p. 165, Fantel Hans, *Les Strauss, rois de la valse et la Vienne romantique de leur époque*, traduit de l'anglais par Christiane de Lisle, ed. Buchet Castel, Paris, 1973, p.209, Rouchouse, Jacques, *Johann Strauss, une vie d'artiste au sang viennois*, in *L'Avant-scène La Chauve-souris*, février 1983, n°49, pp. 10-19,

Marqué par l'échec de sa composition pour chœur, Strauss hésite à se tourner vers l'opérette ; d'autant plus qu'il se sent gêné par le texte et par l'aspect théâtral. Poussé par le directeur du *Theater an der Wien*, Maximilian Steiner, et par son épouse, Johann Strauss compose sa première opérette, *Les Joyeuses Commères de Vienne*, sur un livret de Josef Braun. Cette opérette ne sera jamais montée et le projet sera abandonné. En 1870, il compose *Indigo et les 40 voleurs*, sur un livret de Max Steiner. L'accueil du public est plutôt mitigé, mais Johann Strauss persévère et écrit *Le Carnaval de Rome* sur un livret de Josef Braun et Richard Genée. La pièce est créée le 1^{er} avril 1873 au *Theater an der Wien* et se solde par un échec. Ces deux opérettes seront jouées à Paris en version française. En 1874, Strauss compose *La Chauve-souris* sur un livret de Carl Haffner et Richard Genée. L'opérette est créée le 5 avril 1874. Elle connaît peu de succès à Vienne, mais elle reçoit un bon accueil à Berlin et Hambourg. Johann Strauss continue de composer des opérettes, notamment *Cagliostro* en 1875, sur un livret de Richard Genée, et *Le Baron Tzigane* en 1885, sur un livret d'Ignace Schnitzer. Il ne cesse de composer et de diriger jusqu'à sa mort, qui survient le 3 juin 1899, lorsqu'il a 74 ans.

2.1.2 Karl Haffner et Richard Genée

Karl Haffner⁸² est un écrivain, né le 3 novembre 1804 à Königsberg, en Prusse, et mort le 26 février 1876 à Vienne. A seize ans, il s'engage comme comédien dans une troupe de théâtre itinérante. Il voyage à travers la Prusse et l'Empire Austro-hongrois pendant dix ans, puis s'installe à Pest, en Hongrie, et devient dramaturge. Il écrit des tragédies, telles que *Die Rauschützen* et *Die Locke des Enthaupteten*. Carl Carl, alors directeur du *Theater an der Wien*, le remarque et l'engage. Il y restera neuf ans et écrira principalement des comédies. Il travaille ensuite pour le *Theater in der Josefstadt*, puis devient rédacteur pour le journal *Böse Zungen*. Karl Haffner connaît le succès grâce au conte *Marmorberz* qui reçoit un prix en 1841. Il est aussi l'auteur d'une trentaine de romans, dont *Scholz und Nestroy*, un roman en trois volumes publié de 1864 à 1866. En 1874, il adapte la pièce de Meilhac et Halévy, *Le Réveillon*, pour en faire un livret d'opérette. Son travail ne conviendra pas à Max Steiner, directeur du *Theater an der Wien*, et le livret sera remanié par Richard Genée.

⁸² Le présent paragraphe est rédigé sur la base d'informations contenues dans l'article de Josef Kürschner *Karl Haffner*, tiré de *Allgemeine Deutsche Biographie*, consultée sur le site : http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Haffner,_Karl

Richard Genée⁸³ naît le 7 février 1823 à Dantzig, et meurt le 15 juin 1895 à Baden, à côté de Vienne. Après avoir commencé des études de médecine, il se tourne vers la musique et prend des cours de composition. Son père, alors directeur du *Stadttheater* de Dantzig, le nomme second directeur musical en 1846. Il sera ensuite directeur musical à Riga et à Cologne. En 1852, ses premières compositions, essentiellement des pièces pour chœur masculin, sont publiées. En 1855, son premier opéra, *Polyphem*, composé sur un livret de Trautman, est donné à Dantzig. En 1858, il devient directeur musical à Mayence. Il y présentera son opéra comique *Die Generalprobe*, dont il a lui-même écrit le livret, en 1861. Il dirige dans différentes villes, notamment à Amsterdam et à Prague. En 1868, il est engagé au *Theater an der Wien*, à Vienne. Il y adaptera quatorze livrets français pour la scène viennoise. En 1874, il participe notamment à l'élaboration du livret de *La Chauve-souris*. Dans son article intitulé *Nur Tanzmusik mit untergelegten Worten ? Zur Ästhetik der Operetten von Johann Strauss*, Würzl Eberhard⁸⁴ avance que Richard Genée aurait aidé Strauss lors de la composition de *La Chauve-souris*. On lui devrait notamment l'idée de la pantomime au début du troisième acte. Würzl Eberhard précise cependant que les idées musicales provenaient de Strauss. Moritz Csáky évoque lui aussi ce phénomène dans son ouvrage intitulé *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*⁸⁵. Selon lui, la création d'une opérette relevait d'un travail d'équipe et il était courant que le compositeur se fasse aider par d'autre. Dans le cas de *La Chauve-souris*, Moritz Csáky estime que Strauss a composé la mélodie et Genée a écrit l'harmonisation. Il écrit à ce sujet :

*Tatsache ist jedenfalls, dass die Operetten von Johann Strauss in einem Teamwork entstanden und dass beispielsweise weite Teile der Partitur der Fledermaus von Genée und nicht von Strauss stammten*⁸⁶.

Richard Genée quitte le *Theater an der Wien* en 1878 et travaille en tant que compositeur et librettiste. Il s'associe à Friedrich Zell pour écrire des livrets d'opérette. On leur doit notamment les livrets de *Boccaccio*, mis en musique par Franz Suppé en 1879, et *Eine Nacht in Venedig*, mis en musique par Johann Strauss en 1882.

⁸³ Le présent paragraphe est rédigé sur la base d'informations contenues dans l'article de Günther Hausen *Richard Genée*, tiré de *Die Neue Deutsche Biographie*, pp.182-183, consultée sur le site http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00016322/images_198 et dans l'ouvrage Hiltner-Hennenberg Beate, *Richard Genée : eine bibliographie*, Peter Lang, 1998, p. 7-30

⁸⁴ Eberhard, Würzl, « Nur Tanzmusik mit untergelegten Worten ? Zur Ästhetik der Operetten von Johann Strauss », in *Austriaca L'opérette viennoise*, juin 1998, n°46, pp. 65-73

⁸⁵ Csáky, Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne, ein kulturhistorischer Essay*, Böhlau Verlag Wien, Köln, Weimar, 1998, pp. 272-282

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 279-280

2.1.3. Paul Ferrier

Paul Ferrier⁸⁷ est un dramaturge et librettiste français né en 1843 et mort en 1928. En 1873, il se fait connaître grâce à deux pièces de théâtre : *Chez l'Avocat* et *Les Incendies de Massoulard*. Il écrit plusieurs livrets, dont *La Marocaine* (1879) en collaboration avec Ludovic Halévy, sur une musique de Jacques Offenbach, et *Le Chevalier d'Harmental* (1896), sur une musique d'André Messager. Son plus grand succès sera *Joséphine vendue par ses sœurs*, en 1886, une opérette mise en musique par Gabriel Pierné, dont il a écrit le livret avec Victorien Sardou.

Paul Ferrier a traduit de nombreux livrets d'opéra pour la scène française⁸⁸ :

- *La Vie de Bohème* de Puccini en 1898,
- *La Tosca* de Puccini en 1903,
- *La Chauve-souris* de Strauss en 1904,
- *Madame Butterfly* de Puccini en 1906,
- *La Flûte enchantée* de Mozart en 1909,
- *Don Juan* de Mozart en 1912,
- *La Vie brève* de Falla en 1913,
- *Les Noces de Figaro* de Mozart en 1919,
- *La Résurrection* d'Alfano en 1927.

2.2. Synopsis et source de la version originale

La Chauve-Souris est une opérette de Johannes Strauss, créée le 5 avril 1874 au *Theater an der Wien* de Vienne, dont l'action se situe dans une station balnéaire à proximité d'une grande ville. Le premier acte se déroule dans la maison de Gabriel von Eisenstein et de sa femme Rosalinde⁸⁹. Ce dernier s'apprête à passer huit jours en prison pour avoir insulté un fonctionnaire. Son ami, le docteur Falke, lui rend visite et lui propose, à l'insu de Rosalinde, de se rendre au bal donné par le prince Olorfsky afin de se divertir avant ses huit jours de cellule. Eisenstein accepte. En réalité, Falke souhaite se venger d'un tour que lui avait joué son ami. Quatre ans auparavant, il avait été invité par Eisenstein à un bal costumé où il s'était rendu déguisé en chauve-souris. Après l'avoir fait boire, Eisenstein l'avait laissé

⁸⁷ La présente section est rédigée sur la base d'informations trouvées sur le site : http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Ferrier

⁸⁸ La présente liste provient de l'article suivant : Pistone, Danièle, *op. cit.*, 2004, p. 133-142

⁸⁹ Synopsis fondé sur le texte de Strauss Johannes, *Die Fledermaus*, Reclam, Stuttgart, 1959

s'assoupir sur un banc. Au matin, Falke avait dû traverser la ville déguisé en chauve-souris et s'était ainsi rendu ridicule.

Adele, la femme de chambre d'Eisenstein, reçoit une lettre qu'elle croit provenir de sa sœur, mais qui, en réalité a été écrite par Falke. Cette lettre l'invite à « emprunter » une toilette à sa maîtresse et à se rendre au bal du prince Olorfsky. Adele prétend que sa tante est malade et demande à Rosalinde l'autorisation de sortir le soir. Cette dernière commence par refuser. Cependant, son ancien amant, Alfred, s'introduit chez elle et elle lui promet de le recevoir une fois son mari parti pour la prison. Pour être seule, elle donne à Adele la permission de sortir.

Eisenstein part, visiblement heureux, pour la prison. Alfred paraît de nouveau et s'apprête à dîner avec Rosalinde qui n'apprécie pas cela du tout, lorsque Frank, le directeur de la prison, arrive pour emmener Eisenstein. Frank est assez pressé car il a aussi été invité au bal du prince Olorfsky. Afin de ne pas compromettre Rosalinde, Alfred se fait passer pour son mari et part pour la prison.

Le deuxième acte se déroule dans la villa du prince Olorfsky, un jeune homme très riche et blasé, qui cherche à se divertir, et qui a laissé de ce fait carte blanche à Falke pour la soirée.

Adele se présente au bal, à la grande surprise de sa sœur Ida, qui décide de la faire passer pour une actrice, sous le nom d'Olga. Falke, qui a promis au Prince qu'il allait s'amuser, lui explique qu'Olga est en réalité la femme de chambre d'Eisenstein. Ce dernier fait son entrée et Falke le présente sous le nom de marquis Renard. Falke décide alors d'inviter Rosalinde, qu'il prie de venir masquée et sous un faux nom. Soudain, Eisenstein se retrouve face à face avec Adele, qu'il reconnaît immédiatement. Cette dernière ne se laisse pas impressionner et répond qu'elle n'est pas celle qu'il croit, mais une actrice. Tous les invités se moquent de la méprise d'Eisenstein qui est contraint de s'excuser. Frank arrive enfin, sous le nom de chevalier Chagrin. Il s'entend très bien avec Eisenstein. Alors que les invités commencent à faire connaissance, Rosalinde se présente masquée et prétend être une comtesse hongroise souhaitant garder l'anonymat. Elle surprend son mari en train de faire la cour à sa femme de chambre, mais Falke lui demande d'attendre le lendemain pour se venger. Eisenstein, impressionné par la « comtesse », commence à lui faire la cour et Rosalinde réussit à lui subtiliser sa montre. Au cours du repas, les invités, doutant de l'identité de Rosalinde, lui demandent de se démasquer, ce qu'elle refuse de faire. Elle chante alors une *czardas* pour prouver qu'elle est hongroise. La fête bat son plein, mais

bientôt Eisenstein et Frank se rappellent leurs obligations respectives et quittent précipitamment la villa du prince, ce qui marque la fin du deuxième acte.

Le troisième acte a pour cadre la prison. Il s'ouvre sur un monologue de Frosch, le gardien de la prison, qui est manifestement ivre. Puis paraît Frank, dans le même état. Tous deux entament une discussion quand Adele et sa sœur Ida sonnent à porte de la prison. Falke leur a donné l'adresse de Frank. Adele avoue qu'elle n'est pas actrice et demande l'aide de Frank. Soudain, Eisenstein se présente à la prison. Frank demande à Frosch de mettre Adele et Ida dans une cellule. Eisenstein et Frank sont très surpris de se retrouver à la prison et finissent par se révéler leur véritable identité. Cependant, Frank refuse de croire Eisenstein et lui apprend qu'il a lui-même arrêté Eisenstein la veille, à son domicile, alors qu'il dînait avec sa femme. C'est alors que Rosalinde arrive. Frank sort pour la recevoir et Eisenstein reste seul sur scène, où il rencontre l'avocat Blind, venu à la demande d'Alfred. Il revêt ses habits afin de pouvoir rencontrer l'homme qui a été arrêté à sa place. Entre-temps, Rosalinde a rejoint Alfred dans sa cellule et veut à tout prix le faire sortir avant que son mari n'arrive. Alfred lui dit qu'il a demandé un avocat et tous deux conviennent de tout lui raconter. Eisenstein, déguisé en avocat, entre alors et demande à connaître toute l'histoire. Il finit par perdre son sang froid et se démasque. Alors qu'il crie vengeance contre Rosalinde et contre Alfred, sa femme sort sa montre et lui révèle qu'elle était la comtesse hongroise, qu'il a courtisée la nuit précédente. Sur ces entrefaites, le Prince Olorfsky, accompagné de Falke, arrive à la prison et Falke avoue à Eisenstein que tout cela n'était qu'une farce de son invention pour se venger du tour qu'il lui avait joué. Le prince promet à Adele de l'aider à faire carrière, Eisenstein s'excuse auprès de sa femme, et tous concluent que seul le champagne était coupable.

Le livret de *La Chauve-Souris* est tiré d'une pièce d'Henri Meilhac et de Ludovic Halévy intitulé *Le Réveillon*, elle-même s'inspirée d'une pièce allemande, *Das Gefängnis*. *Das Gefängnis*, écrite en 1851 par Roderich Benedix, expose notamment les thèmes de l'amant arrêté à la place du mari et du mari faisant la fête au lieu de purger sa peine de prison⁹⁰. Cependant, la notion de vengeance est absente de la pièce originelle et apparaît en premier lieu dans *Le Réveillon*⁹¹. Cette pièce, qui fut créée le 10 septembre 1872, raconte la machination élaborée par le notaire Duparquet pour se venger de son ami Gaillardin, qui lui a fait traverser Paris déguisé en oiseau bleu. Max Steiner, alors directeur du *Theater an der Wien*, en achète les droits et demande à Carl Haffner de traduire et d'adapter la pièce pour

⁹⁰ D'après l'introduction (Einleitung) de Wilhelm Zentner, in Strauss Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 3-9

⁹¹ Halévy, Ludovic, Meilhac, Henri, « Le Réveillon », in Halévy Ludovic, Meilhac, Henri, *Théâtre*, tome 5, Calmann-Lévy, Paris, 1900, pp. 13-126

en faire un livret d'opérette. Ce dernier supprime la notion de réveillon, qu'il juge trop française, et remplace le costume de l'oiseau bleu par celui de la chauve-souris, déguisement prisé par les Viennois à cette époque. Il fait de la femme de Gaillardin (Fanny, dans *Le Réveillon*) et de la femme de chambre (Pernette) des personnages principaux en les faisant venir au bal, alors que, dans la pièce Fanny et Pernette n'apparaissent qu'au premier acte. Il s'inspire d'une scène entre Gaillardin et Métella, une des invitées, pour la scène galante entre Eisenstein et Rosalinde.

Lors de sa création, *La Chauve-souris* ne rencontra pas un franc succès, car Vienne subissait une crise économique et les Viennois n'avaient pas le cœur à rire. En outre, la pièce leur rappelait une époque passée qu'ils regrettaient. *La Chauve-souris* ne fut représentée que seize fois à Vienne, avant de partir pour Berlin, où elle connut le succès avec 300 représentations, puis pour Hambourg⁹². Elle fut un triomphe à l'opéra de Vienne en 1894 sous la direction de Gustav Malher.

2.3. Genèse de la version française et mise en avant des différences

Avant de présenter la version française de Paul Ferrier, il nous semble judicieux de dresser un tableau récapitulatif indiquant les noms des personnages des deux versions. Nous emploierons les noms allemands quand il est question de la version allemande et les noms français quand nous référons à la version française.

	Johannes Strauss, <i>Die Fledermaus</i> , 1874	Johannes Strauss, <i>La Chauve-Souris</i> , livret de Paul Ferrier 1904	Ludovic Halévy, Henri Meilhac, <i>Le Réveillon</i> , 1872
lieu	Station balnéaire près d'une grande ville	Pontoise	Picornet-les-Bœufs
Personnage principal	Gabriel von Eisenstein	Gabriel Gaillardin	Gabriel Gaillardin
Notaire, ami du personnage principal	Dr. Falke	Duparquet	Duparquet
Femme du personnage principal	Rosalinde	Caroline	Fanny

⁹² D'après la préface d'André Segond, in Strauss, Johann, *La Chauve-Souris*, Actes Sud, Opéra de Marseille, 1994, pp. 10-14

Femme de chambre du personnage principal	Adele	Arlette	Pernette
Le prince	Prince Olorfsky	Prince Olorfsky	Prince Yermontoff
Directeur de la prison	Frank	Tourillon	Tourillon
Sœur de la femme de chambre	Ida	Flora	
Avocat	Blind	Bidard	Bidard
geôlier	Frosch	Leopold	Leopold

La Chauve-Souris fut représentée pour la première fois en France en 1877 au *Théâtre de la Renaissance* à Paris, sous le titre *La Tzigane*. Le directeur du Théâtre de la Renaissance estimait que le public n'apprécierait pas une opérette mettant en scène des personnages de la vie quotidienne, car les opérettes françaises de l'époque présentaient des personnages mythologiques ou étrangers. Il demanda donc à Victor Wildmer et Alfred Delacour d'écrire un nouveau livret. L'intrigue de cette version avait peu de points communs avec la version originale et la musique connut elle aussi quelques modifications. On ajouta notamment à la partition des airs extraits de *Cagliostro*, une autre opérette de Johannes Strauss. Cette version française de *La Chauve-Souris* n'eut que peu de succès et fut représentée 80 fois. En 1904, Fernand Samuel, directeur du Théâtre des Variétés à Paris, voulut donner *La Chauve-souris* en français et demanda à Paul Ferrier d'écrire un nouveau livret français⁹³. C'est sur ce livret que portera notre étude. En 1933, une nouvelle version française de *La Chauve-souris*, dont la musique fut arrangée par Erich Korngold, fut jouée au théâtre Pigalle, dans une mise en scène de Max Reinhardt.

Le livret de Paul Ferrier suit le texte original, mais replace l'action à Pontoise. Il emprunte les noms de certains personnages (Gaillardin, Bidard, Duparquet) à la pièce de Meilhac et Halévy *Le Réveillon* et reprend également des dialogues de la pièce pour les parties parlées.

Paul Ferrier a cependant modifié légèrement l'intrigue. Au début de l'opérette, la femme de chambre, qui s'appelle Arlette dans la version française, est véritablement invitée par sa sœur au bal du Prince Olorfsky. Au cours du premier acte, elle surprend la conversation entre Duparquet et Gaillardin et dit à la femme de Gaillardin (Caroline) que

⁹³ D'après la préface d'André Segond, in Strauss, Johann, *La Chauve-Souris*, Actes Sud, Opéra de Marseille, 1994, pp. 10-14 ; et Bruyas Florian, *op. cit.*, 1974, p.175

celui-ci ne va pas en prison, mais au bal. Caroline accorde alors la permission de sortir à Arlette et décide d'aller au bal avec elle. Dans la version française, Duparquet avait seulement prévu de faire se rencontrer Gaillardin et le directeur de la prison, mais il ne comptait pas sur la présence d'Arlette et de Caroline.

Le deuxième acte connaît lui aussi quelques changements au regard de la version originale ; certains airs sont notamment déplacés. Ainsi, la pièce pour chœur qui ouvre l'acte dans la version originale se trouve au milieu de l'acte, après l'incident mettant en scène Gaillardin et Arlette. De même, la *czardas* chantée par Caroline intervient plus tôt dans la version française. Caroline fait son entrée au bal en chantant cet air, alors que, dans la version originale, le personnage de Rosalinde fait une entrée plus discrète pendant une scène parlée. Elle chante la *czardas* alors qu'Adele et les autres femmes mettent en cause son identité afin de convaincre l'assemblée qu'elle est bien une comtesse hongroise. Dans la version française, une telle situation est impossible, puisque Arlette a elle-même invité Caroline au bal. Par ailleurs, la polka est jouée plus tôt dans la version française. Elle sert de prélude à la scène de séduction entre Gaillardin et Caroline, alors que, dans la version allemande, elle est placée juste après l'hymne au champagne.

Dans le troisième acte, l'intrigue ne connaît aucune modification.

Au vu des différences entre la version allemande et la version française, nous pouvons tirer les conclusions suivantes. Tout d'abord, le personnage du vengeur, Falke/Duparquet, n'est pas le même. Dans la version originale, ce personnage est en quelque sorte le double de l'auteur présent sur scène puisqu'il manipule les autres. Il convoque les protagonistes et les fait entrer en scène au moment où il le souhaite. Eisenstein, Frank, Adele et Rosalinde sont malgré eux les acteurs de sa farce, alors que le prince Olorfsky et les autres invités en sont spectateurs. Dans la version française, Duparquet n'a que partiellement organisé la farce pour le prince Olorfsky et se trouve dépassé dès le début du deuxième acte. Il n'avait notamment pas compté sur la présence de Caroline et d'Arlette. Le personnage de Duparquet dans la version française est moins manipulateur que le personnage de Falke dans la version originale ; il correspond moins au stéréotype du vengeur. La notion de vengeance est donc plus présente dans la version allemande. Cela peut s'expliquer par le fait que, dans *Le Réveillon*, dont Paul Ferrier a réutilisé les dialogues, l'idée de vengeance est relativement diffuse.

La relation entre la femme de chambre et sa maîtresse n'est pas la même dans les deux versions. Dans le livret allemand, les deux femmes n'ont pas de complicité : Adele ment à Rosalinde sur le motif de sa sortie. Au deuxième acte, Rosalinde est stupéfaite de

trouver Adele au bal, et cette dernière, qui n'a pas reconnu sa patronne, l'attaque en l'accusant de ne pas être hongroise et de porter un masque pour cacher sa laideur. Elles sont même rivales puisque Rosalinde surprend son mari en train de courtiser Adele, qu'il prend pour une actrice. Dans la version française, Arlette devient la complice de Caroline en lui disant que son mari s'apprête à aller au bal. En outre, elle s'attend à y trouver Gaillardin et Duparquet, alors qu'eux sont surpris de la voir. Elle participe donc à la machination qui se met en place contre Gaillardin.

La version française accorde également plus d'importance au personnage d'Alfred. La scène parlée entre Caroline et lui est plus longue et permet au spectateur de connaître leur idylle passée. De plus, il est le chef d'orchestre du prince Olorfsky et on fait allusion à sa disparition dans le deuxième acte.

Enfin, la vision de la fête n'est pas la même dans les deux versions. Dans la version française, l'action est centrée sur les personnages principaux. L'entrée de Caroline, avec la *czardas*, met immédiatement en valeur le personnage. En outre, les autres invités chantent dans le chœur mais n'ont pas la parole dans les scènes parlées. Au cours du souper, les personnages de la version allemande s'adressent directement au public et font référence au fait que les soupers de théâtre sont moins divertissants pour le public que pour les personnages. Il est intéressant de noter que la différence entre les dîners au théâtre et les dîners réels fait l'objet d'une scène dans *Le Réveillon*, mais que cette allusion n'est pas reprise dans la version française. Par ailleurs, la fête paraît plus exotique dans la version originale, car les invités ont des origines différentes, auxquelles il est clairement fait allusion, notamment dans les scènes parlées. Ali Bey est égyptien, Murray est canadien, le prince Olorfsky est russe, Rosalinde se fait passer pour une Hongroise et Frank et Eisenstein prennent des noms français. Dans la version française, seule Caroline prétend être hongroise, Gaillardin et Tourillon utilisent des noms d'emprunt qui évoquent une autre origine sociale, mais pas une autre origine nationale. En revanche, l'origine russe du prince Olorfsky est fortement soulignée dans la version française. Il s'adresse à Yvan en russe et le livret comporte de nombreuses allusions à la Russie.

2.4. Le contexte de la création de l'œuvre

2.4.1. Vienne

2.4.1.1. Le contexte politique : de la révolution de 1848 au déclin de l'Empire austro-hongrois

Dans son ouvrage *L'Histoire de l'Empire des Habsbourg*, Jean Bérenger écrit à propos de l'Empire austro-hongrois : « régime policier, poussée libérale et nationale, transformations économiques, civilisation raffinée, telles sont les caractéristiques de l'Autriche de 1815 à 1848. »⁹⁴ En 1848, des mouvements de revendications réclamant plus de liberté, notamment la liberté de la presse, éclatent à Budapest et Prague avant de gagner Vienne. Le premier ministre, Clemens Metternich, fuit le pays et l'empereur Ferdinand abdique en faveur de François-Joseph. Suite à ces contestations, les droits seigneuriaux sont abolis et les paysans deviennent des citoyens à part entière. La bourgeoisie modérée est associée au pouvoir, grâce au régime parlementaire. La liberté de la presse ainsi que la liberté individuelle sont respectées. En réaction à la révolte, François-Joseph met en place un régime centralisé. L'allemand devient la seule langue de communication avec l'administration. Ce système donne beaucoup d'importance à l'Église catholique, qui surveille l'éducation primaire et secondaire et joue un rôle important au niveau universitaire. La bourgeoisie apprécie le retour à l'ordre, à la stabilité et à la prospérité. En 1866, l'Autriche-Hongrie perd la bataille de Sadowa qui l'opposait à la Prusse, ce qui a pour conséquence d'affaiblir son influence dans l'espace germanique. Cette défaite ne nuit pas à l'expansion économique et n'affecte pas les Viennois. Ces derniers s'intéressent de moins à moins à la vie politique, considérant que l'Empereur est responsable de la conduite du pays.

Dans les années 1870, l'écart entre la bourgeoisie et le monde ouvrier se creuse et des mouvements ouvriers se créent. Les ouvriers ont des préoccupations sociales et n'émettent pas de revendications politiques. Parallèlement à ces mouvements, des groupes sociaux-démocrates se forment, et demandent le suffrage universel en 1873. Dans son livre *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*⁹⁵, Claudio Magris fait observer qu'à partir de 1879, la bourgeoisie libérale s'affaiblit au profit des sociaux démocrates chrétiens issus de la classe moyenne. Ces derniers se montrent conservateurs, populistes et antisémites. Les socialistes, quant à eux, sont nombreux et organisés, mais ils sont minés

⁹⁴ Bérenger, Jean, *Histoire de l'Empire des Habsbourg : 1273-1918*, Fayard, Paris, 1990, p. 572

⁹⁵ Magris Claudio, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, traduit de l'italien par J. et M-N. Pastureau, Gallimard, Paris, 1991 pp. 247-262

par les querelles nationalistes. Peu à peu, l'Empire se lézarde du fait de la montée des nationalismes.

2.4.1.2. Une relative paix sociale

Avant 1848, Vienne est une ville de taille moyenne, entourée de villages abritant les ouvriers⁹⁶. Ces derniers ne vivent pas dans de bonnes conditions : ils sont mal nourris, mal logés et manquent d'organisation. Vienne possède des industries importantes, notamment l'industrie textile et l'industrie du luxe, avec la porcelaine d'Augarten et les pianos Bösendorfer. L'arrivée au pouvoir de l'empereur François-Joseph en 1848 marque l'avènement de la bourgeoisie libérale, qui est désormais associée au pouvoir. Le règne de François-Joseph connaît une expansion économique qui profite à toutes les couches de la population. Les régions industrielles sont renforcées et l'industrie se développe aussi dans d'autres régions. La banque pour le commerce et l'industrie est fondée en 1850. L'Empereur entreprend de grands travaux dans la ville en 1857. Les vieux remparts sont démolis et remplacés par la Ringsstrasse. Cette opération est une réussite sur le plan économique. Des industriels, des banquiers et des aristocrates viennent s'installer sur la Ringstrasse. Cette dernière abrite également des bâtiments publics, tels que l'opéra. On voit apparaître le « notable autrichien ». Jean Béranger définit celui-ci de la manière suivante : c'est un homme qui a fait des études de droit ou a fréquenté l'académie militaire, qui est germanisé même s'il est d'origine slave, qui connaît bien l'Empire et se sent serviteur de l'Etat. Durant cette période d'expansion, une relative paix sociale règne à Vienne. Dans son ouvrage *Les Strauss, rois de la valse et la Vienne romantique de leur époque*, Hans Fantel⁹⁷ fait observer qu'à la différence des Parisiens, les Viennois n'en veulent pas à leur aristocratie. Les aristocrates sont au contraire le modèle d'une vie hautement civilisée. La société est harmonieuse et unie. Entre 1867 et 1873, l'Empire connaît une activité économique intense, avec la création de nombreuses sociétés anonymes. La bourgeoisie s'enrichit et l'écart qui la sépare du monde ouvrier est de plus en plus grand. Le prolétariat, composé d'artisans ruinés et de paysans fuyant les campagnes, se forme. Il revendique un salaire plus élevé, de meilleures conditions de travail et des logements sociaux. A l'approche de l'exposition universelle de 1873, la spéculation s'intensifie, ce qui conduit à une crise boursière le 9 mai 1873. L'effondrement de la bourse entraîne la ruine des spéculateurs et des petits épargnants. Des entreprises font faillite et les salaires sont revus à la baisse.

⁹⁶ La présente section est rédigée sur la base d'informations trouvées dans : Béranger, Jean, *op. cit.*, 1990, pp.661-674, Magris Claudio, *op. cit.*, 1991, pp. 165-171

⁹⁷ Fantel, Hans, *Les Strauss, rois de la valse et la Vienne romantique de leur époque*, traduit de l'anglais par Christiane de Lisle, édition Buchet Castel, Paris, 1973, pp.11-23

L'exposition universelle a lieu, mais sans enthousiasme. Vienne peine à se remettre de cette crise boursière.

2.4.1.3. Une vie culturelle dominée par la musique

La musique est une activité essentielle de Vienne. Jean Bérenger⁹⁸ fait observer que plusieurs compositeurs s'y sont installés à toutes les époques : Mozart, Haydn, puis Beethoven et Schubert. Vienne est considérée comme la capitale européenne de la musique. Sous le règne de François-Joseph, la vie culturelle est dominée par la valse et le théâtre populaire. Le *Burgtheater* et le *Theater an der Wien* sont les deux scènes officielles de la ville. Ils côtoient de nombreux autres théâtres jouant des pièces en dialecte viennois. La danse est une autre distraction des Viennois. De grands bals sont organisés à la cour. Hans Fantel, dans son livre *Les Strauss, rois de la valse et la Vienne romantique de leur époque*⁹⁹, fait observer que la musique intéresse tout le monde à Vienne, et fait pleinement partie de la vie quotidienne. Elle n'est pas réservée à l'aristocratie. En outre, la frontière séparant musique populaire et musique sérieuse n'est pas très marquée. Dans son ouvrage intitulé *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Claudio Magris¹⁰⁰ souligne que Vienne jouit d'une vie culturelle très animée car elle a su créer un lien entre l'art et son public. Il associe le goût de la valse au désir de fuir la réalité. Selon lui, les Viennois se réfugient dans un monde imaginaire pour oublier les difficultés de l'Empire. Il écrit à ce sujet : « ce monde à l'agonie se travestit, dissimule son propre déclin sous une gaieté mousseuse, se réfugie dans une sensualité superficielle et oublieuse. »¹⁰¹ Enfin, il considère que l'opérette est un reflet du déclin de l'Empire des Habsbourg : « L'opérette représente l'aspect le plus immédiat, le plus évident, de cet embrasement décadentiste ; c'est la poétisation, gaie et teintée de mélancolie, de la civilisation habsbourgeoise. »¹⁰² Pour lui, l'opérette est aussi un moyen de s'évader hors de la réalité.

⁹⁸ Bérenger, Jean, *op. cit.*, 1990, pp.552-572

⁹⁹ Fantel, Hans, *op. cit.*, 1973, pp.11-23

¹⁰⁰ Magris Claudio, *op. cit.*, 1991, pp. 207-210

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 207

¹⁰² *Ibid.*, p. 209

2.4.1.4. *La Chauve-souris*, reflet de la société viennoise de l'époque

Claudio Magris considère que *La Chauve-souris* est l'image de son époque¹⁰³. Il écrit à ce sujet :

La Chauve-souris résume, sous la forme la plus superficielle, le mythe insouciant et léger du crépuscule habsbourgeois, et l'incarne dans des airs étincelants et des figures qui ont bien des points communs avec les personnages de la littérature autrichienne de l'époque.¹⁰⁴

L'insouciance des personnages et la façon féodale dont ils appréhendent la réalité est caractéristique de la Vienne de la fin du XIX^e siècle. L'action de *La Chauve-souris* tourne autour d'un bal masqué. Claudio Magris souligne que c'était un divertissement très apprécié à l'époque et repris dans de nombreux ouvrages littéraires. Pour Claudio Magris, les personnages féminins correspondent à des personnages typiques de la littérature autrichienne. Ainsi, selon lui, Adele présente les caractéristiques des femmes de chambre (*Stubenmädchen*) de la littérature, qui sont souvent délurées, narquoises et sentimentales. Rosalinde, qui oscille entre fidélité et infidélité et finit par déjouer la tromperie de son mari grâce à la ruse, incarne la mélancolie. La littérature autrichienne met souvent en scène des « figures féminines inquiètes, légères et mélancoliques¹⁰⁵ ». Pour Claudio Magris, le monde l'opérette, et celui de *La Chauve-souris* en particulier, représente parfaitement la société viennoise :

Apothéose de la chair et du caprice, ce rêve d'uniformes éclatants, de belles femmes pas trop farouches et de lieutenants irrésistibles représente l'acmé et le point final du paganisme autrichien, épicurien, catholique et apolitique.¹⁰⁶

L'opérette cherche ainsi à masquer le déclin de la civilisation habsbourgeoise.

¹⁰³*Ibid.*, pp. 207-215

¹⁰⁴*Ibid.*, p. 209

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 212

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 209

2.4.2. Paris

2.4.2.1. Une vie politique marquée par l'instabilité

En février 1848, des mouvements révolutionnaires éclatent à Paris¹⁰⁷. Le 24 février 1848, le roi Louis-Philippe abdique, mettant fin à la Monarchie de Juillet. Un gouvernement provisoire, chargé de créer de nouvelles institutions, est mis en place. La Deuxième République est proclamée le 4 mai 1848. Les réformes politiques sont nombreuses. Le suffrage universel masculin est instauré, l'esclavage et la peine de mort pour des raisons politiques sont abolis. Lors des premières élections présidentielles, en décembre 1848, Louis-Napoléon Bonaparte est élu président de la République. Sous sa présidence, la république devient de plus en plus conservatrice. Le 2 décembre 1851, il dissout l'assemblée législative, adopte une nouvelle constitution et organise un plébiscite. Ce coup d'Etat met fin à la Deuxième République. Un an plus tard, Louis-Napoléon Bonaparte se fait sacrer empereur. Napoléon III proclame des lois répressives, rétablissant la censure et restreignant les libertés des citoyens. Toutefois, entre 1860 et 1870, le régime évolue vers la libéralisation. Ainsi, les personnes condamnées pour des raisons politiques sont libérées et la liberté de la presse est rétablie.

Sur le plan de la politique extérieure, les tensions entre la France et la Prusse s'intensifient et, en 1870, la guerre éclate. L'Empereur est fait prisonnier le 2 septembre 1870 et le 4 septembre la République est proclamée en France. Le gouvernement provisoire, d'abord chargé de mener la guerre, signe l'armistice le 28 janvier 1871. La même année, la Troisième République connaît des troubles avec la Commune de Paris, mais parvient à rétablir l'ordre. Alors que pendant les dix premières années de ce régime la France n'est pas dirigée par des républicains, peu à peu, la république s'enracine, et, en 1879, Jules Grévy, premier président républicain, est élu. La Troisième République favorise l'instruction avec les lois Ferry qui rendent l'enseignement gratuit et obligatoire jusqu'à treize ans. Elle rétablit la liberté totale de la presse en 1881. En 1905, la loi sur la séparation de l'Eglise et de l'Etat est promulguée. La Troisième République parvient à surmonter des crises politiques telles que la montée en puissance du mouvement conservateur boulangiste de 1889 à 1891 et l'affaire Dreyfus, qui secoue la France en 1898-1899. La Troisième République est un des plus longs régimes que la France ait connu jusque là et s'achève en 1940.

¹⁰⁷ La présente section est rédigée sur la base d'informations trouvées dans le manuel suivant : Olivesi Antoine, Nouschi André, *La France de 1848 à 1914*, Nathan, Paris, 1997, pp. 13-48, 93-111, 151-170, 307-327

2.4.2.2. De profondes mutations sociales

La Deuxième République a permis des progrès en matière sociale, notamment en créant les ateliers nationaux destinés à aider les ouvriers à trouver du travail. Elle encourage également les ouvriers à se regrouper en coopératives ouvrières afin de défendre leurs droits. Dans son ouvrage *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle¹⁰⁸ fait observer que, sous le Second Empire, le paysage urbain connaît des mutations rapides. Les grandes villes attirent beaucoup plus que les villes moyennes ou petites. Elles annexent peu à peu leurs faubourgs, mais manquent toujours d'espace. En dépit des travaux visant à rénover le centre de Paris, l'ancienne banlieue n'est pas très bien intégrée. Christophe Charle souligne que, sous la Troisième République, la demande d'enseignement croît. Il constate aussi de profondes mutations en ce qui concerne les différentes couches de la société à cette époque. Les nobles et les notables, qui n'ont plus d'influence politique, sont aussi diminués économiquement. Les rentes foncières des notables provinciaux sont moindres. Quant à la noblesse parisienne, elle a moins de moyens que les industriels, même si ses revenus restent confortables. Pour conserver leur ancien train de vie, les nobles doivent s'adapter au monde moderne. Ils font notamment des placements mobiliers et deviennent membres de sociétés anonymes. La bourgeoisie, quant à elle, devient de plus en plus influente. Elle s'enrichit, car elle détient les secteurs clés de l'économie : les banques, les industries et les commerces. Elle est également présente dans les hauts postes de l'armée, de l'administration, de la finance et de la diplomatie. Dans leur manuel *La France de 1848 à 1914*, André Nouschi et Antoine Olivesi¹⁰⁹ font observer que la classe moyenne est difficile à définir. Elle est composée de petits commerçants et artisans ainsi que de fonctionnaires moyens. Une volonté de promotion sociale anime ses membres. Elle tend à devenir de plus en plus importante. La classe ouvrière vit principalement en ville, dans des conditions rudes, mais qui ont tendance à s'améliorer. Les ouvriers peuvent notamment s'organiser en syndicats et faire ainsi valoir leurs droits.

¹⁰⁸ Charle, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Seuil, 1991, pp. 121-125, 228-241

¹⁰⁹ Olivesi Antoine, Nouschi André, *op. cit.*, 1997, pp. 261-268

2.4.2.3. Une société du divertissement

Dans son ouvrage *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Christophe Charle¹¹⁰ fait observer qu'au XIX^e siècle, tout un pan de la littérature fait la part belle à l'art pour l'art. Il cite notamment l'exemple de Théophile Gautier, Gustave Flaubert et Charles Baudelaire. Avec la publication par Emile Zola de la lettre ouverte intitulée *J'accuse* en 1898, on assiste à la naissance de l'intellectuel moderne, qui prend position sur les affaires publiques. Par ailleurs, Christophe Charle constate qu'entre 1860 et 1890, le public cultivé s'accroît grâce à la plus large diffusion de l'enseignement. Dans un article intitulé *L'Attraction théâtrale des capitales au XIX^e siècle, problème de comparaison*, Christophe Charle¹¹¹ écrit que Paris est la capitale du théâtre européen. Cette ville dispose en effet de nombreux théâtres en concurrence les uns avec les autres. Cela est dû au fait que, sous la Troisième République, le théâtre a connu un mouvement de libéralisation. D'une part, la censure est devenue moins sévère, d'autre part le monopole de l'Etat a pris fin. De plus en plus de salles se sont ouvertes. Ce climat de concurrence entre les théâtres a favorisé le développement du théâtre commercial. Dans *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*¹¹², l'auteur souligne que le système théâtral est pensé pour satisfaire le petit bourgeois parisien. Ce dernier souhaite se divertir et découvrir à chaque fois de nouvelles pièces. Dans un autre ouvrage intitulé *Théâtre en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Christophe Charle¹¹³ constate que, pour satisfaire ce désir de nouveauté, on traduit des pièces étrangères. Il fait également observer que le théâtre touche un large public, car il offre différentes gammes de prix. C'est un divertissement apprécié parce qu'il permet de voyager dans le temps et dans l'espace, et d'oublier ainsi les soucis quotidiens. A partir de 1860, il est traversé par des courants novateurs. Christophe Charle écrit à ce propos : « Des années 1860 aux années 1880 fleurissent ainsi les genres mixtes nouveaux de la culture moyenne (opérettes, revues, variétés). »¹¹⁴ Dans son ouvrage précédemment cité, *La Crise littéraire du naturalisme*, Christophe Charle distingue deux types de théâtre auxquels correspondent deux types de public : le théâtre de boulevard, apprécié des bourgeois, et le théâtre d'avant-garde destiné aux intellectuels.

¹¹⁰ Charle, Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique : essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Presses de l'École normale supérieure, Paris, 1979, pp. 15-24 et 113-144

¹¹¹ Charle, Christophe, *L'Attraction théâtrale des capitales au XIX^e siècle, problème de comparaison*, in *Capitales européennes et rayonnement culturel XVIII-XXe siècle*, sous la direction Christophe Charle, édition de la Rue d'Ulm, 2004, pp. 151-167

¹¹² Charle, Christophe, *op. cit.*, 1979, pp. 113-144

¹¹³ Charle, Christophe, *Théâtre en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Albin Michel, 2008, pp. 7-19

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9

2.5. Les différences entre l'opérette française et l'opérette viennoise

2.5.1. L'opérette viennoise

Dans son article intitulé *Racines musicales et littéraires de l'opérette viennoise*, Robert Pourvoyeur¹¹⁵ écrit que l'opérette viennoise trouve ses racines dans les pièces comiques comportant des passages musicaux qui sont données au début du XVIII^e siècle. Il cite notamment *Die Bergknappen (Les Mineurs)* de Ignaz Umlauf, pièce jouée à Vienne en 1778 et considérée comme le premier *Singspiel* allemand donné dans la capitale autrichienne. Dans l'avant-propos de la revue *Austriaca* consacrée à l'opérette viennoise, Jeanne Benay¹¹⁶ fait elle aussi observer que l'opérette est ancrée dans la tradition du *Singspiel* et du théâtre populaire viennois, dont Ferdinand Raimund et Johann Nestroy sont les représentants. Elle distingue trois types de spectacles courants au début du XIX^e siècle et annonciateurs de l'opérette : le *Singspiel*, parfois appelé opérette, comme *Die erste Zusammenkunft* de Adolf Müller, les opéras féériques, comme *Aline oder Wien in einem anderen Welttheile* de Wenzel Müller et les parodies. Elle estime que les opérettes d'Offenbach données à la fin des années 1850 dans des traductions allemandes de Carl Treumann ou Johann Nestroy ont eu un effet stimulant sur le développement de l'opérette viennoise. Ainsi, en 1860, Franz von Suppé compose *Das Pensionat*, qui est traditionnellement cité comme la première opérette viennoise. Offenbach vient lui-même à Vienne et fait jouer *Orphée aux Enfers* en 1861 ainsi que *Le Mariage aux lanternes* en 1862. La même année, Franz von Suppé compose *Zehn Mädchen und kein Mann*. En 1865, il compose *Die Schöne Galathee*, opérette qui reprend les thèmes de *La Belle Hélène* d'Offenbach, composée en 1864. L'opérette viennoise se détache ensuite de l'opérette française, même si elle emprunte souvent ses sujets au théâtre français, comme *La Chauve-souris* de Johann Strauss en 1874. Elle choisit, par exemple, de montrer des hommes de la vie quotidienne et non des personnages mythologiques. Dans un article intitulé *Champagne, dépolitisation, Gemütlichkeit – présence et effacement des traces françaises dans l'opérette de Franz von Suppé et Johann Strauss fils*, Gottfried Marshall¹¹⁷ souligne plusieurs différences entre l'opérette viennoise et l'opérette française, d'Offenbach notamment. Il fait observer que l'opérette viennoise se moque de la faiblesse humaine des contemporains mais n'aborde pas de thèmes politiques. Par ailleurs, il constate que l'opérette viennoise,

¹¹⁵ Pourvoyeur, Robert « Racines musicales et littéraires de l'opérette viennoise » in *L'Avant-scène La Chauve-souris*, février 1983, n°49, pp. 4-9

¹¹⁶ Benay, Jeanne, Avant-propos de la revue *Austriaca L'opérette viennoise*, juin 1998, n°46, pp. 5-7

¹¹⁷ Marshall Gottfried, « Champagne, dépolitisation, Gemütlichkeit – présence et effacement des traces françaises dans l'opérette de Franz von Suppé et Johann Strauss fils », in *Austriaca L'opérette viennoise*, , juin 1998, n°46, pp. 87-98

même si elle est très éloignée du drame musical wagnérien, ne cherche pas à le parodier. Contrairement à l'opérette française, qui se voulait parfois une parodie du grand opéra. Enfin, sur le plan musical, l'opérette viennoise fait appel à des musiques régionales contemporaines comme les valse, les polkas et les galops.

Dans son ouvrage *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Moritz Csáky¹¹⁸ constate que la naissance de l'opérette va de pair avec l'apparition de la bourgeoisie. L'opérette répond en effet à la demande de divertissement de cette nouvelle couche de la population. Ainsi Moritz Csáky écrit :

*Eine kulturhistorische Betrachtung müsste also die Operette vor allem als das sehen, als was sie auch von ihren Zeitgenossen angesehen wurde: sie war der wesentlichste Formen der Zeitgemässen Unterhaltungsbranche.*¹¹⁹

L'opérette met d'ailleurs en scène les fines différences entre les classes sociales de l'époque. Elle montre notamment des bourgeois dont l'idéal est la noblesse. Elle utilise largement la parodie et l'ironie pour permettre au public, constitué principalement de bourgeois, de se moquer de ses propres travers. Avec l'apparition de la classe moyenne à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, l'âge d'or de l'opérette prend fin, du fait de l'évolution du public. Martin Lichtfuss¹²⁰ dans son livre *Operette im Ausverkauf*, fait observer que l'opérette n'a pas gagné en considération avec le temps, mais qu'au contraire, elle a perdu des galons. Ainsi, à l'âge d'or de l'opérette représenté par Franz von Suppé, Carl Millöcker et Johann Strauss, succède l'âge d'argent, représenté par Franz Lehár et sa célèbre *Veuve Joyeuse*. Après la deuxième guerre mondiale vient l'âge de bronze de l'opérette.

2.5.2. L'opérette française

Dans son ouvrage *Histoire de la chanson et de l'opérette*, Charles Imbert¹²¹ explique que l'opérette s'inscrit dans une longue tradition de théâtre comique. Il cite notamment les « bouffonneries », au XV^e siècle, qui étaient jouées pendant les intermèdes de spectacles sérieux. Ces « bouffonneries » deviendront au XVIII^e siècle des opéras bouffes. A la même époque, Paris voit se développer, dans les foires, des spectacles comiques, qui peuvent également être considérés comme une des sources de l'opérette. Enfin, Charles Imbert estime que le vaudeville est l'ancêtre de l'opérette. La première opérette est composée par Florimond Rongé (Hervé), et s'intitule *Don Quichotte et Sancho Pança*. Elle est représentée en

¹¹⁸ Csáky Moritz, *op. cit.*, 1998, pp. 38-48 et 62-70

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 38

¹²⁰ Lichtfuss Martin, *Operette im Ausverkauf*, Böhlau Verlag Wien, Köln 1989, pp. 17-29

¹²¹ Imbert, Charles, *Histoire de la chanson et de l'opérette*, éditions rencontre et la Guilde du disque, Lausanne, 1967, pp. 82-126

1848 à Montmartre. Dans son livre intitulé *L'Histoire de l'opérette*, Florian Bruyas¹²² fait observer qu'à cette époque, les spectacles étaient strictement réglementés et les spectacles-concerts ne pouvaient comporter qu'un acte et deux personnages. En 1855, Hervé prend la direction des Folies-Concertantes. La même année, Offenbach s'installe au petit théâtre des Champs Elysées et obtient le droit de représenter des pièces avec trois rôles chantés. Le 5 juin 1855, le théâtre des Bouffes-Parisiens ouvre avec une soirée composée de trois spectacles : *Entrez Messieurs, Mesdames*, une pièce de Méry et Jules Servièrre, *La Nuit blanche* et *Les Deux Aveugles*, toutes deux composées par Offenbach. Cette soirée est un succès. En 1858, Offenbach compose *Orphée aux Enfers* sur un livret de Ludovic Halévy et Hector Crémieux. Cette pièce connaît beaucoup de succès en France et à l'étranger, et représente un véritable tournant dans la carrière d'Offenbach.

L'opérette, qui était jusqu'à présent un vaudeville mis en musique, se transforme et se rapproche du vaudeville de foire. Il y a alors deux types d'opérettes : les parodies qui empruntent des thèmes mythologiques ou qui situent l'action dans un décor lointain, et les comédies à ariettes avec des personnages comiques. En 1864, Offenbach compose *La Belle Hélène*. Florian Bruyas considère cette pièce comme le prototype de l'opérette bouffe avec des pièces pour chœurs nombreuses et variées, des couplets bouffons et des ensembles parodiques. En 1867, Offenbach compose *La Grande Duchesse de Gerolstein* et *La Vie parisienne*. Cette dernière est donnée à l'occasion de l'exposition universelle et remporte beaucoup de succès. A partir de 1869, le Second Empire connaît quelques difficultés et les opérettes attirent moins le public. Après la guerre de 1870, Offenbach et Hervé tentent de relancer l'opérette parodique mais n'y parviennent pas.

Dans un article intitulé *Saynète, opérette, fête : en torno a Mérimée y Offenbach*, Arturo Delgado Cabrera et Emilio Menendez Ayuso¹²³ font observer que le succès des opérettes sous le Second Empire est dû au fait qu'elles répondent à un besoin de divertissement au sein du public bourgeois. Elles lui permettent de fuir la réalité. Ces deux auteurs citent notamment l'exemple des opérettes d'Offenbach, qui, selon eux, donnent une vision burlesque de la société et des institutions du Second Empire, en utilisant des sujets mythologiques de façon détournée. L'opérette est une forme de divertissement de masse.

Le Second Empire cède la place à la Troisième République, qui voit l'émergence de la moyenne bourgeoisie. Une certaine austérité s'installe alors et les spectacles véritablement bouffons ne sont plus au goût du public. Les opérettes de Charles Lecocq, qui

¹²² Bruyas, Florian, *op. cit.*, 1974, pp. 39-205

¹²³ Delgado Cabrera Arturo, Menendez Ayuso, Emilio, « Saynète, opérette, fête : en torno a Mérimée y Offenbach » in Real, Elena, *Ecrire, Traduire et représenter la fête, VII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Universidad de Valencia, 2001, pp. 145-155

sont gaies mais plus réservées, connaissent aussi un certain succès, notamment *Les Cent Vierges* et *La Fille de Madame Angot*, toutes deux représentées en 1872.

La Troisième République voit aussi des opérettes viennoises jouées à Paris. Ainsi, *Boccace* de Franz Suppé est représentée en 1882 et *La Chauve-souris* de Strauss en 1904.

2.5.3. Comparaison entre *La Belle Hélène* et *La Chauve-souris*

Les critiques s'accordent à dire que *La Belle Hélène* est représentative de l'opérette française et que *La Chauve-souris* est l'exemple de l'opérette viennoise. Or, dans son article intitulé *Champagne, dépolitisation, Gemütlichkeit – Présence et effacement des traces françaises dans l'opérette de Franz Suppé et Johann Strauss*, Gottfried Marschall¹²⁴ fait une comparaison entre ces deux pièces, qu'il nous a paru judicieux de mentionner ici. Il fait d'abord observer que l'action de *La Chauve-souris* présente des points communs avec celle de *La Belle Hélène*, dans la mesure où elle donne à voir une femme mariée qui trompe son mari avec un personnage d'un rang social inférieur. Il établit un parallèle entre les personnages qui mènent l'intrigue : Falke et Calchas, et entre les deux rôles travestis : le Prince Olorfsky et Oreste. Il cite également d'autres ressemblances comme le fait de se débarrasser du mari gênant, qui, dans un cas part pour la prison (en réalité pour une fête) et, dans l'autre, pour Cythère. Il mentionne aussi des éléments de parenté entre *Orphée aux Enfers* et *La Chauve-souris*, en citant l'air *Bacchus est roi* auquel l'hymne au Champagne de *La Chauve-souris* fait écho. Enfin, ces trois opérettes mettent en scène une fête. Gottfried Marschall écrit à ce propos :

Dans chacune de ces trois opérettes est donc créé un état d'exception qui légitimise la folle agitation et se veut contraire à toute réalité « raisonnable ». Le dénominateur commun de ce monde à l'envers est l'ivresse ; mais la définition et les accessoires de cette ivresse varient légèrement entre Offenbach et Strauss. Chez Offenbach est étalé au grand jour le comportement immoral généralisé de l'univers de ceux qui devraient servir d'exemple. Chez Strauss est exploité le côté pétillant du champagne : le reproche d'immoralité est atténué par l'entente tacite selon laquelle une vie qui n'ose bafouer les conventions serait une vie sans pétillant.¹²⁵

Cependant, Gottfried Marschall met aussi en avant des différences. Il fait observer que *La Chauve-souris* a la même configuration que le théâtre classique en mettant en scène un couple noble (Rosalinde et Eisenstein) et deux personnages d'une classe sociale inférieure (Alfred et Adele). *La Belle Hélène* ne suit pas la même structure et n'établit pas de symétrie : le personnage de Ménélas n'a pas de maîtresse. Enfin, Gottfried Marschall souligne que la différence fondamentale réside dans le comique. Là où la pièce d'Offenbach

¹²⁴ Marshall Gottfried, *op.cit.*, juin 1998, pp. 87-98

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 92-93

utilise la satire acerbe, la pièce de Strauss est teintée d'humour viennois plutôt bon enfant. Sur le plan musical, Gottfried Marschall fait également observer que la musique de Strauss emprunte des mélodies régionales. Selon lui, les valse et les polkas remplacent le cancan d'Offenbach.

En dépit des différences politiques, sociales et culturelles entre la société viennoise et la société parisienne au XIX^e siècle, nous pouvons dire que, dans les deux cas, l'opérette répond au besoin de divertissement de la bourgeoisie émergente. Cependant, les deux formes d'opérettes sont différentes. L'opérette française est souvent satirique et critique la vie sociale et politique de l'époque ; alors que l'opérette viennoise met en scène des contemporains dans des situations, certes comiques, mais sans message politique.

La Chauve-souris a été écrite sur la base d'une pièce de théâtre française, *Le Réveillon*, mais les librettistes allemands ont largement adapté la pièce au contexte social et culturel viennois. Cette opérette est, en effet, perçue par plusieurs critiques comme représentative de la société de l'époque. Le public français, quant à lui, a d'abord connu une pièce dont l'intrigue était très éloignée de la version originale avant de voir l'adaptation française en 1904. Le traducteur de cette version s'est beaucoup inspiré de la pièce de Meilhac et Halévy *Le Réveillon* en reprenant certains dialogues mot pour mot dans sa traduction. Il a également pris des libertés par rapport à la version originale en modifiant l'intrigue. La version donnée en 1904 a même été qualifiée de « parisienne » par les critiques.

Il s'agit à présent d'analyser les différences qui existent entre les deux versions, d'abord sur le plan linguistique, puis d'étudier comment la musique a influencé les choix du traducteur.

3. Analyse des différences entre les deux livrets

Après avoir décrit les difficultés relatives à la traduction d'un livret d'opéra et présenté les deux versions de *La Chauve-souris*, nous allons analyser les différences qui existent entre ces deux versions dans la perspective du thème de la vengeance et du thème de la fête. Avant de procéder à l'analyse lexicale, nous allons faire un point théorique sur ces deux thèmes. Puis, nous étudierons quelques airs afin de comprendre comment la musique influence la traduction.

3.1. L'aspect linguistique : analyse textuelle dans la perspective des thèmes de la vengeance et de la fête

3.1.1. La vengeance et la fête : aspects théoriques

3.1.1.1 La vengeance

Dans son ouvrage intitulé *Revenge Tragedy : Aeschylus to Armageddon*, John Kerrigan¹²⁶ fait observer que la vengeance est un thème central dans la littérature, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Elle sert notamment de base aux récits fondateurs de la civilisation occidentale tels que l'*Iliade* ou l'*Orestie*. Il explique la forte présence de la vengeance dans la littérature par le fait qu'elle offre de la matière aux écrivains, en donnant lieu à des situations violentes et des débats éthiques, et en suscitant de vives émotions. Il souligne que la vengeance est surtout représentée sur scène, notamment dans les tragédies antiques et classiques et les pièces de Shakespeare, car elle est intimement liée à l'action. Selon Aristote, la tragédie imite l'action. Dans *La Poétique*, il invite le dramaturge à respecter la règle des trois unités, temps, lieu et action, pour écrire une bonne tragédie. Or, les trois temps de l'action (le début, le milieu et la fin) correspondent aux trois phases de la vengeance qui sont : l'offense, l'anticipation et la réaction. En outre, le personnage du vengeur est un personnage dramatique : il est offensé et il va agir pour réparer cette offense. John Kerrigan fait observer qu'à partir du XVIII^e siècle, la vengeance devient un thème de roman, mais qu'elle reste présente dans les arts dramatiques, notamment dans les mélodrames et les opéras, comme *Don Giovanni*.

¹²⁶ Kerrigan, John, *Revenge Tragedy : Aeschylus to Armageddon*, Oxford University Press, Oxford, 1996, pp. 3-29

Dans son livre *Le Récit de la vengeance au XIX^e siècle*, Kris Vassilev¹²⁷ oppose deux types de vengeances : celle à l'œuvre dans la tragédie classique, et celle décrite par les romans du XIX^e siècle. Dans la tragédie classique, la vengeance doit être immédiate pour laver l'offense, car la retarder signifierait admettre la supériorité de l'adversaire. Kris Vassilev écrit : « La vengeance relève d'une punition expéditive qui vise la restitution de l'équilibre troublé dans le registre des dignités. »¹²⁸ Ainsi, dans *Le Cid* de Corneille, Don Diègue exhorte Rodrigue à le venger tout de suite. Au contraire, les romans du XIX^e siècle décrivent des personnages qui retardent leur vengeance pour mieux la préparer. Pendant la durée qui sépare l'offense de la vengeance, le personnage offensé cesse d'être inactif pour devenir opérationnel. Il soigne alors son projet et éprouve du plaisir à la seule anticipation de la souffrance de son ennemi. Tout au long de l'élaboration de son projet, il se rappelle l'offense, dont il a été victime. Pour Kris Vassilev, la différence tient au fait que ces deux genres littéraires ne produisent pas le même type de récits. L'auteur dramatique, soumis à la règle des trois unités, doit écrire une action raccourcie avec un dénouement rapide. En outre, dans la tragédie, le caractère des personnages se manifeste à travers leur action. L'auteur de roman, quant à lui, dispose de plus de temps pour exposer l'action. Une longue préparation de la vengeance permet également d'allonger le récit et s'adapte bien au format du roman feuilleton, courant au XIX^e siècle. *Le Comte de Montecristo* d'Alexandre Dumas, par exemple, est récit de vengeance qui a été publié sous la forme d'un feuilleton.

Dans *Le Récit de la vengeance au XIX^e siècle*, Kris Vassilev souligne que le vengeur a recours à la tromperie et au déguisement pour arriver à ses fins. Il se dédouble et ment sur son identité. Ce n'est que dans la phase ultime du processus de vengeance, la révélation, qu'il dévoile son identité. Kris Vassilev écrit à propos de ce moment :

C'est alors seulement que le sujet scindé fait tomber le masque, de sorte qu'il appose l'une à côté de l'autre les deux signatures : celle de l'agressé et celle du 'justicier'.¹²⁹

Il évoque également la place du lecteur, qui, souvent, est complice du vengeur. Il connaît son projet et souhaite le voir se réaliser. Il est impliqué dans le récit de vengeance.

Dans la préface à l'ouvrage de Kris Vassilev, Claude Mouchard, fait observer que le personnage du vengeur serait comme un double de l'écrivain à l'intérieur du récit, car il semble tirer les ficelles de l'intrigue :

¹²⁷ Vassilev, Kris, *Le Récit de la vengeance au XIX^e siècle*, Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly, Presses Universitaires du Mirail, 2008, pp. 14-69

¹²⁸ *Ibid.*, p. 18

¹²⁹ *Ibid.*, p. 56

Aussi la position des vengeurs ou des vengeresses glisse-t-elle parfois à la toute puissance – même si c’est pour une défaite finale ou un ultime renoncement. Et ces personnages sont de ceux qui, par leur capacité à imaginer et à modeler le réel, sont consubstantiellement rattachés à l’écrivain lui-même et à ses ressources créatrices.¹³⁰

Par ailleurs, il constate un certain engouement du public pour les récits de vengeance au XIX^e siècle :

Au XIX^e siècle tout particulièrement (pour des raisons qui touchent au remaniement même de tout l’édifice social), les textes littéraires (ou même les écrits appartenant à des domaines différents) partagent dangereusement les mêmes objets ou enjeux : la vengeance (...) est sans doute un de ceux-là.¹³¹

Le thème de la vengeance, présent dans *La Chauve-souris*, s’inscrit donc dans l’histoire littéraire et semble répondre aux attentes du public de l’époque.

3.1.1.2. La fête

Dans son ouvrage intitulé *La Fête, le jeu et le sacré*, Jean-Jacques Wunenburger¹³² établit un lien entre la fête et le sacré, en rappelant que la fête a une origine religieuse. Elle concerne tous les membres du groupe social et a une fonction unificatrice. Elle efface les « antagonismes, inimitiés et oppositions de tout genre qui caractérisent la vie sociale. »¹³³ Elle entraîne un bouleversement dans la hiérarchie et dans les comportements sociaux.

Ainsi la fête obéit à une fonction topique d’ouverture sur une réunification et une réconciliation sociales : elle est à la fois l’occasion d’un rassemblement, un facteur de communion et une force de confusion qui permet aux hommes de mettre momentanément fin aux difficultés, aux incertitudes, à l’inachèvement de leurs rapports quotidiens.¹³⁴

Elle est marquée par la transgression des interdits pour un temps donné dans un lieu donné. Elle s’oppose à la vie quotidienne et permet à l’homme de donner libre cours à son imagination. Jean-Jacques Wunenburger fait observer que la préparation de la fête constitue une mise en condition pour vivre une expérience de démesure. Il souligne que des activités corporelles telles que la danse apparaissent au cours de la fête:

Ainsi trouve-t-on dans toutes les fêtes l’extase corporelle à travers les danses stimulées par les excitations sensorielles de tout ordre : musique et bruit assourdissants sur le plan

¹³⁰Mouchard, Claude, Préface de l’ouvrage Vassilev, Kris, *Le Récit de la vengeance au XIX^e siècle*, Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d’Aurevilly, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 8

¹³¹*Ibid.*, p. 13

¹³² Wunenburger, Jean-Jacques, *La Fête, le jeu et le sacré*, J.-P. Delarge, Paris, 1977, pp.9-19 et 47-102

¹³³*Ibid.*, p. 103

¹³⁴*Ibid.*, p. 105

auditif, sensations gustatives grâce à des repas somptueux et des beuveries portées jusqu'à l'ivresse (...).¹³⁵

Une autre caractéristique de la fête, selon Jean-Jacques Wunenburger, est la tromperie sur l'identité. Les participants cherchent à faire croire qu'ils sont quelqu'un d'autre, en utilisant des procédés qui sont ceux du théâtre, comme le masque, le déguisement ou la répartition des rôles entre les acteurs.

Enfin, Jean-Jacques Wunenburger estime que la fête a une fonction économique de dépense, en permettant à l'homme de dilapider ce qu'il a accumulé. Il souligne que la fête engendre de nombreuses dépenses : des dépenses en matière d'habillement, de nourriture, etc. Or, selon Jean-Jacques Wunenburger, la dépense est un support à l'imagination de l'individu car elle lui donne l'illusion de l'abondance.

Dans son ouvrage *Le Mythe de l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Claudio Magris¹³⁶ analyse le thème de la fête à travers l'exemple de la nouvelle *Fête viennoise de Brigittenau*, écrite en 1848 par Franz Grillparzer. Il fait observer que la fête est un moyen d'oublier les soucis. Elle représente un monde idéal, mais ne dure pas. Elle est aussi « un Tout mystique où s'effacent les différences sociales et individuelles (...) ». ¹³⁷ Elle est source de joie, mais aussi de mélancolie.

Dans un article intitulé *On nous dit « Soyez gais ! » o, en otras palabras, de la fête à la défaite*, Julie Leal¹³⁸ souligne l'importance de la fête en France sous le Second Empire. Elle fait observer que la fête appartient à la vie sociale et culturelle de la bourgeoisie du Second Empire. Elle explique que les membres de la bourgeoisie se rendent à des fêtes pour être vus, et elle met l'accent sur caractère ostentatoire de la bourgeoisie à cette époque, qui était fascinée par le luxe.

La fête constitue donc une parenthèse dans la vie quotidienne, qui permet à l'homme d'échapper à ses soucis. Cet aspect peut d'ailleurs être observé dans la représentation de la fête de *La Chauve-Souris*.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 59

¹³⁶ Magris, Claudio, *op. cit.*, pp. 144-152

¹³⁷ *Ibid.*, p. 146

¹³⁸ Leal, Julie, « On nous dit 'Soyez gais !' o, en otras palabras, de la fête à la défaite, in Real, Elena, *Ecrire, Traduire et représenter la fête, VII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Universidad de Valencia, 2001, pp. 157-174

3.1.2. Analyse du thème de la vengeance dans *La Chauve-souris*

Dans *La Chauve-souris*, le thème de la vengeance est abordé dans deux perspectives différentes. La plaisanterie organisée par le personnage de Falke pour se venger d'Eisenstein relève de la vengeance-farce, alors que les scènes où Rosalinde et Eisenstein promettent de se venger l'un de l'autre relèvent, elles, de la vengeance émotionnelle. Nous nous proposons de limiter cette étude au thème de la vengeance-farce, car ce dernier est présent dans toute la pièce. Il sert de toile de fond à l'intrigue et donne son titre à l'opérette. Le thème de la vengeance émotionnelle est, quant à lui, utilisé pour des scènes qui font appel au comique de situation. Nous avons concentré notre analyse sur trois aspects. Nous étudierons en quoi le personnage du vengeur est différent, puis comment l'ironie est utilisée, et enfin comment le comique de situation se met en place.

3.1.2.1. Le personnage du vengeur

Comme nous l'avons fait observer dans la section consacrée aux aspects théoriques de la vengeance (pp. 59-69), le personnage du vengeur est parfois un double de l'écrivain, car il tire les ficelles de l'intrigue. Le personnage de Falke, dans la version allemande, correspond à cette description. Il fait entrer en scène les différents personnages et provoque les situations.

Dans le premier acte¹³⁹, il met en place sa vengeance en invitant les différents personnages au bal du prince Olorfsky. Pour parvenir à ses fins, il utilise la ruse. Dans la lettre qu'il écrit à Adele pour l'inviter au bal, il se fait passer pour sa sœur Ida, et lui promet qu'elle va s'amuser : « *Mach dich frei nur, und ich wette, / Dass wir gut uns amüsieren. / Langweile gibt es nie da !* »¹⁴⁰ La fête et la perspective de passer une bonne soirée servent ici d'appât. Lorsque Falke invite Eisenstein au dîner, il lui fait miroiter une soirée avec des actrices et des danseuses de l'opéra. Il emploie un vocabulaire imagé, en comparant les femmes aux fleurs : « *ein wahrer Blütenflor von Kamelie bis zum Veilchen* »¹⁴¹. Alors que le mot « *Blütenflor* » suggère l'abondance, ici le grand nombre, l'expression « *von Kamelien zum Veilchen* » évoque plutôt la diversité. L'emploi de cette métaphore éveille la curiosité d'Eisenstein. Falke fait alors une allusion discrète à l'offense dont il a été victime de la part d'Eisenstein, mais sans la raconter. Une telle allusion fait écho à la remarque de Kris Vassilev, cité précédemment (p. 59), qui fait observer que le vengeur a besoin de se rappeler l'offense lorsqu'il prépare sa

¹³⁹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 13-37.

¹⁴⁰ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 14

¹⁴¹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 23

vengeance. Elle éveille aussi l'intérêt du public, qui souhaite connaître cette plaisanterie. Falke attire l'attention du spectateur sur la montre d'Eisenstein, qui lui sert à séduire les femmes. Cet objet sera important pour la suite de la pièce. Dans l'air « *Komm mit mir zum Souper* »¹⁴², Falke décrit la fête à Eisenstein comme une promesse d'amusement. A la fin de l'air, Eisenstein est entièrement aveuglé, il répète ce que lui dit Falke : « *Mit dir zu dem himmlischen Fest* ». Falke introduit alors l'idée qu'Eisenstein doit se présenter sous une autre identité, ce qu'il finit par accepter. Au cours du premier acte, le spectateur est donc témoin de la manière dont Falke manipule les personnages, en les invitant à se présenter sous une fausse identité à un souper, sans vraiment connaître son projet.

Dans le deuxième acte¹⁴³, Falke est présenté comme le personnage qui orchestre la fête. Cet aspect est perceptible au tout début du deuxième acte à travers la remarque de Faustine : « *Dr Falke, der die Arrangements übernahm, hat uns für heute ganz besondere Überraschungen versprochen* »¹⁴⁴. Le mot *Arrangements* renvoie directement aux préparatifs d'un spectacle ou d'une manifestation type fête d'anniversaire, alors que la notion de surprise suggère un secret. Un peu plus loin, le prince Olorfsky demande à Falke « *was Sie vorhaben ?* »¹⁴⁵ Le mot « *vorhaben* » suppose un projet, une idée préméditée. L'organisation des festivités est clairement dévolue à Falke. Dans la partie théorique, nous citons la toute puissance des personnages de vengeurs, celle-ci peut notamment être observée dans un dialogue entre Falke et le Prince Olorfsky où Falke dit « *Sie haben mir plein pouvoir gegeben.* »¹⁴⁶ L'emploi du vocabulaire diplomatique fait évidemment sourire le spectateur, mais il illustre bien l'ascendant de Falke sur les autres personnages. Plusieurs expressions dans la bouche de Falke font allusion au fait qu'il manipule les autres personnages, par exemple : « *ich habe ein Mittel* »¹⁴⁷, ou « *alles ist besorgt* »¹⁴⁸.

Si le personnage de Falke fait écho à l'écrivain, le prince Olorfsky peut être considéré comme le représentant du spectateur sur scène. C'est, en effet, grâce aux explications que Falke donne au Prince que le public peut comprendre sa machination et devenir ainsi complice de ce personnage, comme Olorfsky. Cet aspect est renforcé par le fait que Falke est présent pour amuser le Prince. Il emploie, en outre, le vocabulaire du théâtre pour décrire sa plaisanterie au Prince : « *einen kleinen dramatischen Scherz* », et

¹⁴² Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 24-25

¹⁴³ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 38-66

¹⁴⁴ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 39

¹⁴⁵ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p.42

¹⁴⁶ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 41

¹⁴⁷ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 43

¹⁴⁸ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 45

« *handelnden Personen* ». ¹⁴⁹ Cela provoque un effet de mise en abîme pour le public : il assiste à un spectacle, et, sur scène, un personnage propose à un autre de le distraire au moyen d'une pièce. Cet effet est amplifié par le titre que Falke donne à sa pièce : « *Rache einer Fledermaus* », qui fait directement écho au titre de la pièce à laquelle le public est en train d'assister. La métaphore du théâtre est filée tout au long du deuxième acte. Ainsi, Falke parle d'Eisenstein comme « *unseren Held* », ce qui est très ironique. Par ailleurs, il est intéressant de noter que c'est Falke qui introduit les différents invités et explique au prince Olorfsky les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Ainsi, quand Adele arrive au bal, il dit au prince : « *das ist schon eine meiner handelnden Personen* », puis il précise : « *diese Olga ist die Kammerjungfer unseres Helden* ». A l'arrivée d'Eisenstein, il dit : « *Das ist unser Held selbst* ». C'est encore lui qui dévoile au prince (et au public) la véritable identité du Chevalier Chagrin, et qui le présente à Eisenstein. Enfin, il annonce également l'arrivée de Rosalinde et demande qu'on respecte son anonymat.

Au cours du deuxième acte, le public devient de plus en plus complice avec Falke. Grâce à ses dialogues avec le prince Olorfsky, il comprend peu à peu son projet et le voit à l'œuvre, notamment lorsque Falke se propose d'inviter Rosalinde au bal : « *Ich habe eine göttliche Idee. Ich lade seine Frau ein* ». Il suit également l'évolution du projet, par exemple, lorsque Falke dit au prince : « *Es ist alles besorgt* ». Falke fait aussi des apartés qui sont évidemment adressés au public. Par exemple à la vue d'Adele, il dit : « *Da ist sie ; mein Briefschen hat gewirkt* ». Grâce à cette remarque, le public comprend, s'il ne l'avait pas compris auparavant, que Falke est l'auteur de la lettre qu'a reçue Adele au premier acte.

Dans le troisième acte ¹⁵⁰, Falke apparaît dans la dernière scène. Il emploie à nouveau le vocabulaire du théâtre « *Erkennungsszene* », ce qui est très ironique au vu de la situation. La dernière pièce chantée correspond au moment de la révélation. Falke fait notamment allusion à l'offense dont il avait été victime de la part d'Eisenstein, en disant : « *So rächt sich die Fledermaus* ». Puis, il révèle à Eisenstein qu'il est l'instigateur de la plaisanterie : « *Alles, was dir Sorgen macht, / War ein Scherz von mir erdacht* ». Tous les personnages reconnaissent alors avoir été complices de Falke.

Dans la version française de Paul Ferrier, la vengeance de Duparquet est moins élaborée. Il veut mettre en présence Gaillardin et son géôlier Tourillon, mais ne compte pas sur la présence d'Arlette et de Caroline. Ainsi, la lettre que reçoit la femme de chambre au début du premier acte est vraiment de la main de sa sœur. Les dialogues de la scène entre

¹⁴⁹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 41-42

¹⁵⁰ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 67-87

Duparquet et Gaillardin au premier acte¹⁵¹ sont, en partie, tirés directement de la pièce de Meilhac et Halévy, *Le Réveillon*. Ils ne font pas l'objet d'une traduction, mais constituent, au contraire, le texte sur lequel le livret allemand est basé. Dans la version allemande, Falke fait tout d'abord allusion aux danseuses de l'opéra, alors que, dans la version française, c'est plutôt la perspective d'une soirée bien arrosée qui sert d'appât : « Qu'est-ce que tu dirais d'une nuit passée à boire du vin de Champagne, en fredonnant des choses guillerettes ? » Duparquet fait également allusion au tour que Gaillardin lui a joué quelques années auparavant : « Et la farce que tu m'as faite, il y a quatre an ». L'allusion aux femmes vient plus tard dans la version française, après que Gaillardin a accepté l'invitation. Les dialogues se rapportant à cette allusion ne sont pas tirés du *Réveillon*, mais ont été écrits par le traducteur. Ce dernier n'utilise pas un vocabulaire imagé comme c'était le cas dans la version allemande, et ajoute une indication de lieu (Paris) : « Il y aura des femmes, Gaillardin, toutes les jolies filles de Paris ». Cependant, la différence la plus frappante vient de l'ajout, par le traducteur, de la présence discrète d'Arlette lors de cette scène entre les deux amis (« Arlette paraît à la porte et écoute. »), puis après que Duparquet a invité Gaillardin : « Arlette disparaît sans avoir été vue. » Comme dans la version originale, l'air de Duparquet « Viens souper avec nous... » a pour fonction de décrire la fête et d'attiser l'intérêt de Gaillardin.

La présence de la femme de chambre lors de la scène entre Duparquet et Gaillardin est un ajout du traducteur ; elle n'est pas inspirée du *Réveillon*. Elle affaiblit fortement le personnage de Duparquet, car c'est Arlette qui va inviter Caroline au bal du prince Olorfsky. Elle finit par lui avouer qu'elle veut se rendre à un bal¹⁵² mais précise qu'il « s'agit de rendre service à Madame... Parfaitement : en allant surveiller à ce bal la conduite de Monsieur ». Elle ajoute en parlant de Duparquet et de Gaillardin : « ces messieurs vont justement ce soir au même bal que moi ». Caroline décide alors de s'y rendre aussi (« j'irai avec vous »), et Arlette lui propose alors de se présenter sous une fausse identité : « Flora présentera Madame sous un nom d'emprunt (...), une dame de la colonie étrangère, une grande dame qui veut connaître les dessous de la vie parisienne ». Les personnages de Caroline et Arlette sont des personnages complices, alors que les deux femmes seraient plutôt des rivales dans la version allemande, notamment au cours du souper où Adele demande plusieurs fois à Rosalinde de se démasquer. Enfin, le rôle de maître de cérémonie faisant entrer les personnages en scène qu'avait Falke dans la version allemande n'est pas

¹⁵¹ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 26-29

¹⁵² Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 30-32

conservé dans la version française. Au contraire, un parallèle apparaît entre Duparquet, qui invite Gaillardin et lui suggère d'utiliser un nom d'emprunt, et Arlette qui prévient sa maîtresse et lui propose un « personnage » à jouer le temps de la soirée.

Le début du deuxième acte¹⁵³ confirme que Duparquet est dépassé par sa farce et qu'il n'a pas le rôle de vengeur « tout puissant » et agissant comme un double de l'écrivain, qu'il avait dans la version allemande. Ainsi, il est surpris de voir Arlette chez le Prince et s'inquiète de sa future rencontre avec Gaillardin : « Mais Sapristi !... (...) Elle va rencontrer Gaillardin ». De même, il est étonné que Caroline se rende au bal : « Comment diable sait-elle ? » Les jurons qui ponctuent ses interventions montrent son étonnement. La situation semble lui échapper dès le début du deuxième acte. En outre, dans la version allemande, les différents personnages n'ont pas de secret pour Falke, c'est plutôt lui qui est mystérieux, car il a promis des surprises aux invités. Dans la version française, Arlette et Flora lui cachent clairement des choses : « ça, c'est notre affaire ». Ces deux invitées imprévues contrarient Duparquet : « Mâtines de femmes (...) ma farce se corse ».

Dans la version française, Duparquet joue le rôle d'organisateur un court instant et seulement pour le prince Olorfsky. Ainsi le deuxième acte débute *in medias res* avec cette réplique de Duparquet : « si ma farce ne vous amuse pas, ce ne sera pas de ma faute. » Il introduit les personnages auprès du prince, mais comme il n'en a convié que deux, alors qu'il en invite quatre dans la version allemande, l'effet n'est pas le même. Il présente donc Gaillardin (« Monsieur le Marquis de Valengoujar... (...) C'est un des deux pour la farce que je vous ai annoncée »)¹⁵⁴ et Tourillon : « Le Baron de Villebouzin. (*bas*) L'autre pour la farce que je vous ai dite »¹⁵⁵. Le prince Olorfsky se charge d'annoncer la venue de Caroline et de l'accueillir quand elle arrive : « nous attendrons une comtesse ». Il n'est donc plus, comme dans la version allemande, un représentant du spectateur. Sur le plan du vocabulaire, il y a peu d'allusion au théâtre à part le mot « farce ». Or, ce mot est polysémique ; le Robert donne les deux définitions suivantes : « une petite pièce comique populaire très simple où domine les jeux de scènes » ou « un acte destiné à se moquer, à faire rire aux dépens de quelqu'un ».

¹⁵³ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 43-44

¹⁵⁴ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 45

¹⁵⁵ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 56

Dans le troisième acte¹⁵⁶, la révélation vient d'Olorfsky qui fait une référence au pari que Duparquet a fait à Gaillardin à propos de sa farce, puis est confirmée par Duparquet : « Ne trouves-tu pas que ma farce vaille la tienne ? » Comme dans la version allemande, ce n'est qu'au cours de la dernière scène qu'apparaît le champ lexical de la vengeance à proprement parler : « la revanche de la chauve-souris » ou « j'ai voulu fût-ce à tout prix, /Venger la chauve-souris ».

Dans la version française, l'idée de la vengeance est moins présente, car le personnage du vengeur, Duparquet, cherche moins à se venger qu'à faire une farce à son ami. Par ailleurs, s'il a organisé la rencontre entre Gaillardin et Tourillon, il n'est pour rien dans la confrontation entre Arlette et Gaillardin, ni dans la venue de Caroline. Contrairement à la version originale, la version française ne présente pas Duparquet comme un personnage ayant un grand ascendant sur les autres. Il n'est pas non plus perçu comme un double de l'écrivain, car il n'a pas élaboré seul la plaisanterie dont est victime Gaillardin. En revanche, le personnage d'Arlette prend plus d'importance dans la version française, car elle découvre que son maître et Duparquet se rendent à un bal, et elle y invite sa maîtresse. Les personnages d'Arlette et de Duparquet sont donc différents de ceux de la version allemande. Cela peut s'expliquer par le fait que le traducteur a emprunté certains dialogues à la pièce de Meilhac et Halévy et s'est largement inspiré de cette pièce. Dans *Le Réveillon*, Duparquet faisait une farce à Gaillardin, en l'invitant à un repas où son futur géôlier était également présent. Le traducteur a fait du personnage de Duparquet le même que le personnage du *Réveillon*. Deux hypothèses peuvent expliquer ces modifications. D'une part, le public de l'époque connaissait peut-être la pièce *Le Réveillon*. Le traducteur aurait alors veillé à ce qu'il y ait des ressemblances entre la pièce de théâtre et l'opérette, notamment à ce que les personnages principaux de l'opérette inspirés de la pièce de théâtre soient les mêmes. D'autre part, le traducteur a peut-être voulu rester fidèle à une tradition du théâtre comique français qui veut que les valets se jouent de leur maître. Cette tradition expliquerait le fait que le personnage d'Arlette espionne son maître et est responsable de la venue de Caroline à la fête. Comme nous l'avons décrit précédemment (p. 52), les pièces étrangères étaient traduites et représentées en France pour répondre au besoin de nouveauté du public. En les présentant au public les directeurs de théâtre visaient plus à remporter du succès qu'à faire découvrir la musique ou la littérature d'une culture étrangère. Nous pouvons alors avancer que le traducteur a choisi de modifier des personnages afin que le public reconnaisse des figures connues, et que la pièce plaise.

¹⁵⁶ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 71-91

3.1.2.2. L'ironie

L'ironie naît du fait que les personnages mentent sur leur identité, et ne se reconnaissent pas entre eux, ou feignent de ne pas se reconnaître, alors que le public, complice du vengeur, sait qui ils sont. Elle s'exprime un peu différemment selon les versions, du fait que le personnage du vengeur n'est pas le même. En effet, dans la version allemande, seuls Falke, le prince Olorfsky, puis Rosalinde connaissent l'identité de tous les invités, alors que, dans la version française, la femme de chambre et sa sœur savent à l'avance quels hôtes vont être présents.

Dans la version allemande, l'ironie est surtout perceptible au cours de la fête, c'est-à-dire au deuxième acte. Par exemple, lorsqu'Eisenstein se trouve confronté à sa femme de chambre¹⁵⁷ se faisant passer pour une actrice, le prince Olorfsky lui dit : « *Fraulein Olga scheint einen tiefen Eindruck auf Sie zu machen* ». Le public perçoit immédiatement le caractère ironique de cette remarque car il sait qu'Eisenstein est en présence de sa femme de chambre. Au cours, de la même scène, on peut observer l'ironie des deux personnages qui se sont reconnus, notamment quand Eisenstein dit à Adele : « *Mein Fraulein, sind Sie immer Fraulein Olga gewesen ?* » Adele lui répond alors : « *Mein Herr Marquis, sind Sie immer Marquis Renard gewesen ?* » Le fait que les deux phrases aient la même construction participe aussi au comique de la situation. Il s'agit en outre d'une question rhétorique, puisque les deux personnages se sont reconnus ; au début de la scène, Eisenstein dit en aparté : « *Das ist mein Stubenmädchen* », et Adele « *mein gnädiger Herr* ». On peut donc supposer qu'Eisenstein est ironique quand il parle de sa femme de chambre en ces termes : « *Das Stubenmädchen, dem Sie ähnlich sehen ist ein reizendes, seltenes Exemplar, die Krone aller Stubenmädchen* ». Ces nombreux compliments sont évidemment exagérés, d'autant plus que la femme de chambre en question ment à ses maîtres pour aller au bal. Adele se montre aussi ironique envers Eisenstein, notamment au début de l'air *Mein Herr Marquis* : « *Mein Herr Marquis, ein Mann wie Sie* ». La deuxième partie du vers, « *ein Mann wie Sie* », renvoie à la nature aristocrate de l'homme qui lui est présenté, alors qu'elle sait qu'il s'agit de son maître, qui n'appartient pas à la noblesse.

Les personnages qui connaissent les identités des autres sont très ironiques. Ainsi, lorsque Frank, qui se fait passer pour le Chevalier Chagrin, exprime le désir de revoir le marquis, Falke lui répond en riant : « *Janobl und das schon Morgen* »¹⁵⁸, en pensant au moment où tous deux vont se retrouver sans mentir sur leur identité. De même, quand Rosalinde,

¹⁵⁷ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 46-48

¹⁵⁸ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 53

déguisée en comtesse hongroise, dit à Eisenstein qu'il la verra sans son masque le lendemain (« *heute nicht ; aber Morgen will ich mich Ihnen ohne Masque zeigen* »¹⁵⁹), on perçoit l'ironie du personnage. Le rire naît aussi du fait que le public imagine, suite à cette remarque, la scène de la révélation. Enfin, dans la scène finale du deuxième acte, Falke, Olorfsky et Rosalinde, qui connaissent les identités de tous les invités, se montrent ironiques lorsqu'ils chantent à propos de l'amitié qui unit Eisenstein à Frank : « *Welch ein rührend Wiedersehen/ Wird das in Arrest geben.* »¹⁶⁰ Le fait que *Wiedersehen* soit à la rime met l'accent sur l'ironie de ce passage.

Le troisième acte, qui est celui de la révélation, comporte peu d'ironie car les personnages ont cessé de prétendre être quelqu'un d'autre. Seule Rosalinde use d'ironie lorsqu'elle révèle à son mari qu'elle était la comtesse hongroise de la fête, en faisant référence à la scène de la montre (« *Also du willst mir Vorwürfe machen, du willst von Treulosigkeit sprechen, nachdem ich doch ganz genau weiss, wieviel es bei dir geschlagen hat.* », et : « *Wollen Sie wieder die Schläge meines Herzens zählen, Herr Marquis ?* »¹⁶¹) A la différence des réflexions teintées d'ironie du deuxième acte, qui n'étaient pas comprises par Eisenstein, ces deux phrases lui permettent de se rendre compte qu'il a courtisé sa propre femme au cours de la fête.

Dans la version française, l'ironie est moins marquée. Elle apparaît principalement dans les passages qui sont directement tirés de la pièce de Meilhac et Halévy ayant servi de base au livret original. Ainsi, dans le premier acte, Duparquet parle du directeur de la prison Tourillon en ces termes : « c'est un homme dans ton genre, un homme très gai, un farceur comme toi »¹⁶². Cette phrase est légèrement ironique car on sait que Gaillardin et Tourillon vont se rencontrer dans un autre contexte que celui de la prison. L'ironie se manifeste dans un autre dialogue tiré du *Réveillon* entre le prince Olorfsky et Gaillardin, lorsque le Prince lui dit : « vous êtes candide »¹⁶³. Le public y voit immédiatement une allusion au fait que Gaillardin est victime de la farce de Duparquet. Ce dernier se montre aussi ironique envers Tourillon, toujours dans un dialogue tiré de la pièce de Meilhac et Halévy, lorsqu'il lui dit en parlant de Gaillardin : « Vous serez, je suis sûr, enchanté de le connaître »¹⁶⁴, alors qu'il sait qu'ils vont ensuite se retrouver à la prison. L'ironie se manifeste également à travers le

¹⁵⁹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 55

¹⁶⁰ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 65

¹⁶¹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 84

¹⁶² Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p.26

¹⁶³ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 47

¹⁶⁴ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 53

rire de Duparquet. Au cours de la scène entre Gaillardin et Tourillon, les didascalies précisent que Duparquet rit.

Contrairement à la version allemande, la scène entre Arlette et Gaillardin¹⁶⁵ n'est pas teintée d'ironie. Le dialogue est écrit par le traducteur, mais celui-ci n'a pas suivi le texte allemand et n'a pas cherché à rendre l'ironie présente dans le livret allemand. En revanche, l'ironie est présente dans la scène entre Gaillardin et Caroline, quand cette dernière déclare : « je suis enchantée de cette présentation »¹⁶⁶. L'exagération exprimée par le mot « enchantée » souligne l'ironie dans cette phrase.

La scène au cours de laquelle Gaillardin raconte la farce de la chauve-souris et se trahit présente de l'ironie, alors que la scène du livret allemand n'en comporte pas. Ainsi, lorsque Gaillardin fait allusion à son mariage, le prince Olorfsky lui demande : « La marquise va bien ? »¹⁶⁷ Cette phrase est tirée du *Réveillon*, où elle était déjà ironique, car le prince, dans la pièce de théâtre, comme dans l'opérette, sait que Gaillardin est marié et qu'il n'est pas marquis. Cependant, dans la traduction du livret, cette phrase prend une autre dimension, car, contrairement à la pièce de théâtre, Caroline, la véritable femme de Gaillardin, est présente. Le traducteur a continué à travailler l'ironie dans ce passage, notamment lorsque Caroline dit à Gaillardin, qui semble ne pas comprendre de quelle marquise il s'agit, « la marquise de Valengoujar ! » Cette réflexion est très ironique et ne manque pas de faire rire le public, qui, comme Duparquet, Olorfsky et Arlette, sait que Caroline est l'épouse de Gaillardin.

Dans la scène finale du deuxième acte, Olorfsky, Caroline et Duparquet se montrent à nouveau ironiques envers Gaillardin et Tourillon lorsqu'ils chantent : « Au retour à la prison, / Quelle sera leur surprise »¹⁶⁸. Cependant, l'ironie du mot « surprise » est moins forte que celle contenue par l'expression allemande : « *riibrend Wiedersehen* », dans laquelle le mot « *riibrend* », émouvant, est très ironique, car des retrouvailles peuvent vraiment être émouvantes, dans un autre contexte. Enfin, l'ironie est présente au troisième acte, comme dans la version originale, au moment où Caroline dévoile à Gaillardin qu'elle était la comtesse hongroise : « ah ! Vous ne voulez plus compter les pulsations de mon

¹⁶⁵ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 49-52

¹⁶⁶ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 59

¹⁶⁷ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 65

¹⁶⁸ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 69

cœur, monsieur le marquis ? ». De même que dans la version originale, l'ironie est perçue par Gaillardin.

L'ironie est présente dans le texte qui sert de base au livret original, et elle a été conservée dans le livret en allemand. Dans la version française de l'opérette, les passages qui utilisent ce procédé sont majoritairement tirés des dialogues du *Réveillon*. Ainsi, ce ne sont pas les mêmes personnages qui font preuve d'ironie dans les deux versions. Les personnages de Falke et d'Arlette sont moins ironiques. L'absence d'ironie de la part d'Arlette envers son employeur fait d'elle un personnage moins subtil que le personnage d'Adele, dans la version originale. En revanche, le personnage de Caroline se montre très ironique, lors du souper, alors que le personnage de Rosalinde ne l'était pas. Cet ajout peut compenser l'absence d'ironie dans certains passages, celui entre Gaillardin et sa femme de chambre notamment, mais il accentue l'atmosphère de vaudeville qui règne dans la version française. Le traducteur, qui a repris certains dialogues du *Réveillon*, n'a pas traduit l'ironie qui était présente dans la version originale de l'opérette, mais absente de la pièce de Meilhac et Halévy. En revanche, il a ajouté de l'ironie dans les passages, qui en présentaient déjà dans *Le Réveillon*.

3.1.2.3. Le comique de situation

Falke veut se venger parce qu'Eisenstein l'a ridiculisé en lui faisant traverser la ville déguisé en chauve-souris. Il souhaite donc le mettre dans une situation similaire, en l'invitant à une fête où seront conviés également sa femme, sa domestique et le directeur de la prison, dans la version originale. Dans la version française, Duparquet n'invite que Gaillardin et Tourillon. Les autres personnages viennent de leur propre initiative. La réunion de tous ces personnages, qui se déguisent, donne lieu à de nombreuses scènes de comique de situation, au deuxième et au troisième acte.

Dans la version allemande, la première scène relevant du comique de situation est la scène entre Adele et sa sœur Ida¹⁶⁹. Adele croit avoir été invitée par sa sœur, alors que c'est Falke qui lui a envoyé une lettre, et Ida s'étonne de voir sa sœur chez le prince Olorfsky. Le malentendu est souligné par des mots exprimant l'étonnement. Ida dit à sa sœur : « *ich kann nicht genug staunen, dich hier zu finden* ». Adele lui répond alors : « *Und ich kann nicht genug staunen über dein Erstaunen* ». Le fait que les deux personnages emploient la même structure de phrase montre qu'il y a un quiproquo entre eux. La situation devient plus claire

¹⁶⁹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 40-41

lorsqu'Adele mentionne la lettre. Les deux sœurs concluent qu'elles ont été victimes d'une plaisanterie : « *sicher hat sich jemand einen Spass gemacht* ».

La scène de confrontation entre Adele et Eisenstein¹⁷⁰, dont nous avons commenté l'ironie, fait également appel au comique de situation. En effet, Eisenstein reconnaît sa femme de chambre déguisée en actrice. Cette dernière se vexe quand il lui fait part de cette ressemblance et Eisenstein passe pour quelqu'un de malpoli. Cela se voit notamment dans la répétition de « *ungalant* ». Le ridicule qui tombe sur Eisenstein est perceptible par l'emploi de mots comme « *posierlich* » et « *lächerlich* » (deux occurrences), qui, en plus, sont à la rime, dans l'introduction à l'air d'Adele. Dans son air, Adele tente de prouver qu'Eisenstein se trompe ; on trouve des mots relatifs au champ lexical de l'erreur comme « *Gestehen* » ou « *Irrtum* ». Elle cherche par ailleurs à faire perdre sa crédibilité à Eisenstein, en soulignant le caractère comique de cette erreur, notamment dans le passage qui sert de « refrain » à l'air et qui est repris par le chœur : « *Ja, sehr komisch, hababa / Ist die Sache, abbaha / Drum verzeihn Sie, / Wenn ich lache habab* ». Ce passage est ponctué par des onomatopées imitant les éclats de rire. Après cet air, Eisenstein demande pardon à l'assistance et Adele lui accorde son pardon. Le texte allemand est très subtil, car, à la fin de cette scène, on ne sait pas si Eisenstein est convaincu de son erreur, ou s'il fait semblant parce que tous les autres invités ont pris le parti d'Adele. Ce n'est qu'à la fin de la scène suivante que le public voit Eisenstein convaincu de son erreur, lorsqu'il dit : « *diese Ähnlichkeit ist horrend ! Sie ist aber dennoch viel hübscher als Adele* »¹⁷¹.

L'amitié entre Eisenstein et Frank¹⁷² est elle aussi très comique pour Falke, le prince Olorfsky et le spectateur car ils connaissent la véritable identité de ces personnages et savent qu'ils vont se retrouver dans un autre contexte. Ainsi, les compliments de l'un et de l'autre paraissent très amusants, Eisenstein dit à Falke : « *ein lebenswürdiger Mann, dieser Chevalier* ». Frank lui dit à son tour : « *Der Marquis gefällt mir ungemein* ». En outre, il y a une gradation tout au long de cette scène et jusqu'à l'arrivée de Rosalinde, et ils finissent par se serrer dans les bras.

Les scènes entre Eisenstein et Rosalinde déguisée en comtesse hongroise relève également du comique de situation. Eisenstein parle devant sa femme des conquêtes amoureuses qu'il a faites grâce à sa montre, et à Falke qui lui dit « *wenn deine Frau wüsste !* »¹⁷³, il répond : « *mein armes Weibchen träumt jetzt wahrscheinlich von ihrem Gabriel* » devant Rosalinde. On peut observer que Falke pousse Eisenstein à parler de sa femme en sa présence. Le duo

¹⁷⁰ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 46-48

¹⁷¹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 51

¹⁷² Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 50

¹⁷³ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 53

entre Rosalinde et Eisenstein¹⁷⁴ est comique pour le spectateur, qui connaît l'identité des deux personnages. La scène du mari qui tente de séduire sa femme sans savoir que c'est elle est empruntée à la pièce de Beaumarchais *Le Mariage de Figaro* et a déjà été utilisée par Mozart dans son adaptation de cette pièce, *Les Noces de Figaro*. Eisenstein est en train de vanter les qualités de celle qu'il croit tromper. On retrouve dans l'air tous les stéréotypes de la scène de séduction : la description de la femme (« *diese Taille fein und zierlich* »), les compliments (« *das Zauberbild* »), mais aussi le vocabulaire de la chasse (« *die Falle* », « *ins Netz geben* »), qui montre qu'Eisenstein ne veut pas l'amour de cette femme, mais plutôt réussir à la séduire.

Au cours du dîner¹⁷⁵, Eisenstein raconte la plaisanterie qu'il a faite à Falke et déclare : « *ich bin auf meiner Hut* ». Cette phrase relève du comique de situation, car ce personnage est en train de se faire piéger par son ami. Lors de cette même scène, il se trahit en faisant allusion à son mariage, et dit à Rosalinde : « *Meine Frau ist steinalt und hässlich wie eine Nachtbeule* ». Enfin, alors que le prince Olorfsky compare Rosalinde à la belle Hélène, Eisenstein dit : « *Vielleicht hat sie auch einen recht dummen Menelaus!* », sans se douter qu'il parle de lui-même.

Le troisième acte met en présence tous les personnages de la fête sous leur véritable identité, avec comme toile de fond la prison. Il donne l'occasion de scènes comiques entre la femme de chambre et le directeur de la prison, le prisonnier et son geôlier, et, enfin, entre la femme, le mari et l'amant. Il est ponctué de révélations faites par les différents personnages, qui dévoilent leur identité. Ainsi Adele dit à Frank : « *dass ich nicht bin, was ich scheine* »¹⁷⁶, Frank se confie à Eisenstein : « *ich bin nicht der Chevalier Chagrin, sondern heisse Frank und bin Direktor dieses Gefängnisses* »¹⁷⁷. Enfin, Eisenstein lui avoue : « *ich bin ebensowenig Marquis Renard wie du Chevalier Chagrin bist. (...) Ich heisse Eisenstein und komme meine achtstättige Arrest abzubüssen* »¹⁷⁸. Le fait que le directeur de la prison et son prisonnier se connaissent et soient des amis relève du comique de situation. En outre, ce comique est renforcé par le fait qu'Alfred s'est fait arrêter à la place d'Eisenstein au premier acte. Alors que les premiers quiproquos mettant en scène les participants de la fête se règlent assez rapidement par le biais d'un dialogue, la scène entre Rosalinde, Alfred et Eisenstein¹⁷⁹ déguisé en avocat donne lieu à un air. Il est important de noter que cette scène ne naît pas du complot

¹⁷⁴ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 54-57

¹⁷⁵ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 60-61

¹⁷⁶ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 71

¹⁷⁷ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 74

¹⁷⁸ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 76

¹⁷⁹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 79-84

instigué par Falke. Alfred est un personnage qui échappe à cette manipulation. Cette scène fait écho à la scène de la montre du deuxième acte. Cette fois, c'est Rosalinde qui se trouve dans une situation compromettante et Eisenstein qui, sous un déguisement d'avocat, essaie de la piéger. C'est dans cette scène qu'on trouve le plus de références à la vengeance avec des expressions comme « *sich rächen* », « *ich will Rache schreiben* », mais ces expressions relèvent d'une sorte de vengeance émotionnelle que les deux époux veulent prendre l'un sur l'autre, et non de la vengeance-farce, dont il est question ici. Cette scène est celle qui comporte le plus de malentendus. Rosalinde, qui en veut à Eisenstein à cause de son comportement pendant la soirée, s'en plaint auprès de l'avocat sans savoir que ce dernier n'est autre que son mari : « *ein Ungeheuer ist mein Mann, / Und niemals ich vergeben kann / Sein treulos schändliches Betragen* ». Eisenstein, quant à lui, en veut à sa femme d'avoir passé la soirée avec Alfred : « *Sie handelten infam* ». Cette scène donne lieu à une double révélation. Eisenstein se démasque en premier : « *ich bin Eisenstein* ». Puis Rosalinde lui révèle qu'elle était la comtesse hongroise en lui présentant sa montre. Cette scène est l'acmé du troisième acte : tous les personnages ont maintenant révélé leur identité. Sur ces entrefaites, Falke, accompagné du prince Olorfsky, explique à Eisenstein que c'est une farce de son invention : « *alles, was dir Sorgen macht, / War ein Scherz von mir erdacht* »¹⁸⁰.

Falke, qui souhaitait ridiculiser Eisenstein, y est parvenu. En effet, de multiples scènes utilisant le comique de situation font rire les autres personnages, et bien sûr le public aux dépens d'Eisenstein, qui, soit ne comprend pas ce qui se passe, soit se rend compte qu'il a été ridicule.

Contrairement à la version originale, la version française ne comporte pas de scène de quiproquo entre Arlette et sa sœur, car elle a réellement été invitée par Flora. La première scène relevant du comique de situation est celle de la confrontation entre Gaillardin et Arlette¹⁸¹. Cette scène est différente dans les deux versions. Tout d'abord, elle ne fait pas appel à l'ironie, comme nous l'avons montré précédemment. Ensuite, elle ne se produit pas dans le même contexte : si, dans la version originale, Eisenstein et Adele sont surpris de se retrouver face à face, dans la version française, seul Gaillardin s'étonne de trouver Arlette à la fête, cette dernière sachant qu'il s'y rend. Le prince Olorfsky n'a pas le même rôle dans les deux versions. Dans la version originale, il se contente de faire une réflexion en apparence innocente, mais en réalité très ironique. Il semble spectateur de la scène et ne prend parti qu'au début de l'air en riant à la méprise d'Eisenstein et en ajoutant :

¹⁸⁰ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 86

¹⁸¹ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 49-52

« *Mein Herr, das ist nicht sehr galant* ». L'emploi d'une litote renforce l'impression que la scène n'est pas très grave. Dans la version française, le prince se range immédiatement du côté d'Arlette : « Qu'est-ce que vous dites donc déjà ? Vous divaguez, marquis ! Madame est la petite Folle-Avoine (...) ». Cette scène est traitée de manière beaucoup moins légère. Cela se voit notamment à travers les répliques du prince Olorfsky qui parle d'un « incident regrettable » et demande de la part de Gaillardin une « réparation exemplaire ». Dans le dialogue qui sert d'introduction à l'air d'Arlette, le prince s'exprime ainsi : « Venez et faites honte / À cet hôte incivil », alors que dans la version originale, ces mots étaient les suivants : « *Ach meine Herrn und Damen, / Hier gibt es einen Spass* ». On remarque qu'il y a une exagération : la réaction du prince n'est pas proportionnelle à la méprise de Gaillardin. La version française est très contrastée et oppose tout de suite Gaillardin aux autres personnages. La prise de position du prince peut s'expliquer par le fait que, dans la version française, le traducteur laisse entendre que Flora est la maîtresse du prince Olorfsky, qui la présente en ces termes : « mon amie très chère... Flora de Saint-Esplanade »¹⁸². Un peu plus tard dans la pièce, Duparquet dit qu'elle est « la princesse du jour »¹⁸³. L'idée que le prince ait une maîtresse était présente dans *Le Réveillon*, mais a été abandonnée par les librettistes de *La Chauve-souris*. Enfin, après l'air d'Arlette, Gaillardin lui demande pardon, mais elle ne l'excuse pas ; elle lui dit au contraire : « vous me paierez ça ». Cette rancœur contribue à rendre la scène plus dramatique que dans la version originale. En outre, là où la version allemande laissait planer le doute sur la crédulité d'Eisenstein, la version française est plus claire. En effet, Gaillardin reconnaît implicitement s'être trompé. Il dit à Duparquet : « avoue qu'elle lui ressemble », et quand ce dernier répond : « De très loin... un faux air », il en conclut : « alors, c'est le madère. Décidément, c'est le madère ».

L'amitié entre Tourillon et Gaillardin¹⁸⁴ est décrite dans une scène qui est directement tirée du *Réveillon*. Le texte français a donc le statut d'original, par rapport à l'adaptation allemande ; or, les deux scènes présentent les mêmes caractéristiques. Ainsi, les deux hommes disent du bien l'un de l'autre à Duparquet, qui ne peut contenir son rire. Tourillon dit que Gaillardin est « charmant », alors que Gaillardin déclare : « Il me plaît beaucoup. » Le fait que l'amitié entre le directeur de la prison et son futur prisonnier est un

¹⁸² Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 50

¹⁸³ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 56

¹⁸⁴ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 54

des thèmes principaux du *Réveillon* peut expliquer cet emprunt des dialogues de la part du traducteur.

Les scènes entre Caroline et Gaillardin sont aussi des exemples de comique de situation dans la version française. La première scène où ils se parlent est la scène de la montre¹⁸⁵, qui présente de nombreuses similitudes avec l'original. La situation qui fait naître le comique (l'époux voulant séduire sa propre femme) est la même. Au début de la scène, Gaillardin répond à sa femme, qui lui demande s'il est marié : « ah ! non alors ! vous ne le voudriez pas ! » Le public, qui connaît l'identité de Caroline sera sensible au comique de cette scène, mais il est important de noter que Duparquet, qui a à cœur de voir son ami se ridiculiser, n'assiste pas à cette scène, alors que c'est le cas dans l'original, où il est présent le temps d'un dialogue. Comme dans la version allemande, on trouve une description des traits de Caroline : « La démarche d'une ondine, / La peau douce, la main fine, / Et le joli pied qu'elle a ». On trouve également des compliments qui lui sont adressés comme « bel ange », et le vocabulaire de la chasse, notamment le mot « piège ». Enfin, dans la scène où Gaillardin se trahit en parlant de son mariage¹⁸⁶, il dit à propos de sa femme, sans savoir qu'elle est présente : « elle n'est pas jolie...mais elle est laide ». La situation devient de plus en plus drôle, car, pour séduire une femme, qui est en fait son épouse, Gaillardin se retrouve à lui dire que sa femme, c'est-à-dire elle-même, est laide. Il est intéressant de noter que Duparquet vient en aide à Gaillardin lorsqu'on lui demande des nouvelles de la marquise, en lui précisant : « ta femme, parbleu ! », alors que dans le livret original, il se garde d'intervenir. Dans la version originale, le personnage de Falke est spectateur des scènes de comique de situation et n'intervient pas beaucoup, sauf pour desservir son ami. Falke prend plaisir à voir Eisenstein dans une situation embarrassante et il prend ainsi sa revanche, car lui-même s'était trouvé dans une situation désavantageuse à cause d'Eisenstein. On peut donc dire que la vengeance de Falke vise à être équivalente à l'offense dont il a été victime. Dans la version française, il arrive que Duparquet intervienne pour aider Gaillardin, comme dans la scène citée précédemment. Cela peut s'expliquer par le fait qu'il n'est pas responsable de la venue de Caroline et que les scènes de comique de situation entre le mari et sa femme ne résultent pas, à proprement parler, de sa vengeance. Toutefois, ses interventions en faveur de Gaillardin tendent à affaiblir son rôle de vengeur. La vengeance de Duparquet est moins élaborée, et donc moins présente dans la version française que la vengeance de Falke dans l'original.

¹⁸⁵ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 60-63

¹⁸⁶ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 65

Comme dans la version originale, le troisième acte est celui où les personnages lèvent le voile sur leur véritable identité. La scène entre Arlette et Tourillon¹⁸⁷ est beaucoup plus courte dans la version française. En outre, Arlette ne révèle pas son identité à Tourillon. Les scènes entre Tourillon et Gaillardin sont tirées du *Réveillon*. Elles ont donc un statut d'original. On peut constater que les librettistes ont suivi la pièce pour ces passages. Le trio entre le mari, la femme et l'amant¹⁸⁸ représente lui aussi le point culminant du troisième acte. Caroline se plaint de la conduite de son mari et dit à l'avocat, qui n'est autre que Gaillardin déguisé : « Vous exaltez le favori / et vous tapez sur le mari ». Ces deux vers mettent Caroline dans une situation plus compromettante que dans la version originale. En effet, dans le texte original, Rosalinde ne parle pas d'Alfred comme de son amant. Il convient de mentionner qu'au premier acte de la version française, la scène entre Caroline et Alfred est plus longue que dans l'original. En outre, on y apprend l'idylle passée entre ces deux personnages. Cette scène est directement tirée du *Réveillon*, où le thème de l'amant qui se fait emprisonné à la place du mari est présent. Le thème du triangle amoureux entre le mari, la femme et l'amant est beaucoup plus présent dans la version française, ce qui fait que la version française s'apparente plus à un vaudeville. On retrouve aussi le champ lexical de la vengeance, mais seulement dans la bouche de Gaillardin avec des expressions telles que « l'ombre vengeresse », alors que le personnage de Caroline utilise plutôt celui de la justice avec le mot « grâce ». Comme dans la version originale, Caroline emploie l'ironie pour dévoiler son identité.

Le comique de situation est employé de manière plus fine dans la version originale, car les situations sont présentées de façon moins contrastée, notamment la scène entre le personnage principal et la femme de chambre. Dans la version originale, le mot « *Spass* » revient à plusieurs reprises pour qualifier les incidents comiques qui se produisent pendant la fête. On ne trouve pas d'équivalent à ce mot et à cet esprit assez bon enfant dans la version française. Les mêmes scènes sont traitées avec un vocabulaire plus contrasté, notamment la scène de reconnaissance entre Gaillardin et Arlette.

Le traducteur s'est largement inspiré de la pièce qui a servi de base à l'opérette pour écrire sa traduction. Il a repris certains dialogues et modifié certains personnages. Ainsi, le personnage de Duparquet ressemble plus au personnage du *Réveillon* qu'au personnage de Falke de la version originale. Par ailleurs, le traducteur a utilisé des thèmes présents dans la pièce de Meilhac et Halévy, que les librettistes de l'opérette viennoise n'avaient pas repris.

¹⁸⁷ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 74-75

¹⁸⁸ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 84-88

Par exemple, il introduit un long dialogue entre Caroline et Alfred, qui donne l'occasion au spectateur d'apprendre comment ils se sont rencontrés. Il ajoute aussi l'idée que Flora, la sœur d'Arlette, est la maîtresse du prince Olorfsky. Ces changements opérés par le traducteur, notamment les modifications apportées au rôle de Duparquet, ont pour conséquence de mettre la vengeance de ce personnage au second plan. Cette dernière apparaît plus comme une plaisanterie, un prétexte pour s'amuser et amuser les autres personnages, mais elle n'est pas entourée de mystère comme elle l'est dans l'original. Ainsi, les autres personnages questionnent peu Duparquet sur sa vengeance. Par ailleurs, si de nombreuses scènes de comique de situation sont directement liées à la vengeance de Falke dans la version originale (la scène entre Eisenstein et sa femme de chambre, le duo entre Eisenstein et Rosalinde déguisée en comtesse hongroise), ces mêmes scènes ne sont pas le fruit de la vengeance de Duparquet dans la version française. Gaillardin se trouve face à sa femme de chambre parce que celle-ci a été invitée par sa sœur et il rencontre sa femme lors de la soirée, car elle a été invitée par Arlette. La vengeance de Duparquet fait naître moins de scène dans la version française. Il convient de souligner que la vengeance n'est pas un thème majeur du *Réveillon*. Or, le traducteur a repris des dialogues et il s'est inspiré de la pièce pour écrire sa traduction, ce qui peut expliquer le fait que le thème de la vengeance soit moins présent. Comme nous l'avons évoqué, il se peut que le traducteur ait voulu faire figurer des ressemblances avec la pièce de Meilhac et Halévy.

3.1.3. Analyse du thème de la fête dans *La Chauve-souris*

La fête sert de toile de fond à l'intrigue de *La Chauve-souris*. Au premier acte, les personnages y sont invités, puis se préparent, et font de nombreuses allusions à la future soirée. Au deuxième acte, elle bat son plein. Au troisième acte, les personnages se trouvent face aux conséquences de leur conduite lors de la fête. Ce thème central n'est pas traité de la même façon dans les deux versions. Le deuxième acte de la version française ne suit pas le déroulement de la version originale et certains airs sont déplacés. Les connotations et les images utilisées sont différentes. Enfin, l'objet du divertissement n'est pas le même dans les deux versions.

3.1.3.1. Un scénario différent

Nous allons tout d'abord dresser un tableau illustrant l'agencement des scènes du deuxième acte dans les deux versions, que nous commenterons ensuite.

Scène	Version originale	Version française
Scène 1	Chœur : <i>Ein Souper heut' uns winkt</i>	Arlette et Flora rencontrent Duparquet
Scène 2	Quiproquo entre Adele et Ida	Arrivée de Gaillardin qui est seul avec Duparquet
Scène 3	Entrée du prince Olorfsky et de Falke. Adele est présentée au Prince	Entrée du Prince Olorfsky
Scène 4	Arrivée d'Eisenstein qui est présenté au Prince	Scène entre Gaillardin et Olorfsky. Couplets d'Olorfsky <i>Je fais la fête assurément.</i>
Scène 5	Couplets d'Olorfsky : <i>Ich lade gern mir Gäste ein</i>	Scène de reconnaissance entre Gaillardin et Arlette. Couplets d'Arlette <i>Pour un Marquis de si bel air.</i>
Scène 6	Scène de reconnaissance entre Adele et Eisenstein	Arrivée de Tourillon. Présentation entre Tourillon et Duparquet.
Scène 7	Couplets d'Adele : <i>Mein Herr Marquis</i>	Chœur : <i>Folle Nuit de plaisir.</i> Présentation des différents personnages à Tourillon. Annonce de l'arrivée de Caroline.
Scène 8	Arrivée de Frank. Présentation entre Frank et Eisenstein. Annonce de l'arrivée de la comtesse hongroise. Promenade dans le jardin	Entrée de Caroline. <i>Czardas. Polka.</i>
Scène 9	Arrivée de Rosalinde, qui s'entretient avec Falke	Scène de séduction entre Caroline et Gaillardin. Duo <i>L'Aventure est divine.</i>
Scène 10	Présentation de Rosalinde à	Les invités passent à table. Récit de

	Eisenstein et Frank.	l'aventure de la chauve-souris. <i>Hymne au champagne.</i> Air de Duparquet <i>O douceur / d'être frère, d'être sœur.</i> Valse <i>Valsons gaiement pressés deux à deux.</i> Fin de la fête.
Scène 11	Scène de séduction entre Rosalinde et Eisenstein. Duo : <i>Dieser Anstand so manierlich</i>	
Scène 12	Les femmes demandent à Rosalinde de se démasquer. <i>Czardas.</i> Récit de l'aventure de la chauve-souris. Les invités passent à table. <i>Hymne au champagne.</i> Couplet de Falke <i>Brüderlein und Schwesterlein.</i> Série de danses, dont la polka. Valse <i>ab welch ein Fest.</i> Fin de la fête	

Le deuxième acte n'est pas organisé de la même façon dans les deux versions. Cela est en partie dû au fait que le personnage du vengeur est différent, comme nous l'avons montré dans la section précédente. Par exemple, la scène du quiproquo entre Adele et sa sœur Ida¹⁸⁹, qu'on trouve dans la version allemande, est remplacée par une nouvelle scène¹⁹⁰, écrite par le traducteur, entre les deux sœurs, Arlette et Flora, et Duparquet, où celles-ci lui expliquent que Mme Gaillardin va se rendre à la fête.

Alors que le deuxième acte de la version originale s'ouvre par une pièce pour chœur, suivi d'un dialogue entre les invités¹⁹¹, le deuxième acte de la version française s'ouvre sur la promesse de s'amuser faite par Duparquet, suivie de la scène entre Duparquet, Arlette et Flora. La version originale¹⁹² plonge directement le spectateur au cœur de la fête, avec la musique et la présence de nombreux personnages sur scène. Après le premier morceau, les invités discutent entre eux. Cette scène crée un effet de surprise pour le spectateur car celui-ci ne connaît aucun des personnages présents sur scène. De

¹⁸⁹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 40-41

¹⁹⁰ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 43-44

¹⁹² Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 38-40

plus, elle aiguise sa curiosité envers le prince Olorfsky, car les invités eux-mêmes ne l'ont pas encore rencontré. Ce dialogue est aussi l'occasion de citer les origines diverses des invités, ce qui a pour effet de leur donner une particularité. Ainsi Ali Bey dit « *wir Ägypter* ». Murray répète : « *wir in Kanada* ». Dans la version française, cette scène est supprimée. La pièce pour chœur est placée plus tard dans l'acte, après l'arrivée de Tourillon¹⁹³. Le début du deuxième acte ne produit donc pas le même effet sur le spectateur, qui identifie immédiatement les personnages. L'effet d'attente par rapport à l'entrée du prince Olorfsky est toutefois conservé, car la scène entre Duparquet et Gaillardin est placée avant la première apparition du Prince. La version française n'accorde pas la même importance aux invités qui ne sont pas des personnages principaux que la version allemande. Comme nous l'avons déjà constaté, ils ne font pas leur entrée au début du deuxième acte, mais sont pour la première fois convoqués par le Prince Olorfsky lors de la scène de reconnaissance entre Arlette et Gaillardin, quand le Prince dit : « Venez et faites honte / A cet hôte incivil ». En outre, dans le chœur *Folle nuit de plaisirs*, les différents personnages qui prennent la parole ne sont pas nommés, mais désignés par le terme « invités ». Ils sont présentés, mais ne prennent pas la parole au cours du repas. En effet, la plupart de leurs interventions ne sont pas traduites dans la version française, alors que la version allemande donne plusieurs fois la parole à ces personnages. Par ailleurs, le chœur chante moins dans la version française. Alors que, dans la version originale, le chœur chante à nouveau à la fin de la première scène *wie fliehen schnell die Stunde fort*, dans la version française, il n'y a pas de reprise. Le chœur et les personnages secondaires ont donc une importance moindre dans la version française.

L'arrivée de Rosalinde/Caroline n'est pas traitée de la même façon dans les deux versions. Dans la version originale¹⁹⁴, Falke annonce son arrivée, mais elle se fait attendre. En outre, le fait qu'elle vienne masquée suscite la curiosité des hommes (« *Masquiert ! Das ist interessant !* »), ainsi que la jalousie des femmes (« *wahrscheinlich ist sie hässlich* »). Un mystère se crée autour de l'arrivée de cette inconnue. Falke propose de faire une promenade dans le jardin en attendant la comtesse, et déjà des couples se forment, Eisenstein-Adele et Frank-Ida. Rosalinde fait alors son apparition dans une scène parlée au cours de laquelle Falke lui montre son mari courtisant Adele. Même si l'entrée de Rosalinde est attendue, elle est assez discrète, Rosalinde se mêle tout de suite aux autres personnages. Dans la version française¹⁹⁵, l'arrivée de Caroline est attendue moins longtemps, car celle-ci arrive juste

¹⁹³ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 55-56

¹⁹⁴ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 50-54

¹⁹⁵ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 57-59

après que le prince l'a annoncée. Cette annonce provoque simplement de la curiosité chez les invités qui demandent : « une comtesse ? ». On ne sent toutefois pas de rivalité chez les femmes. L'entrée de Caroline est très marquée, car elle chante immédiatement. Tous les regards sont alors tournés vers elle. Cela souligne l'importance de ce personnage et le distingue des autres immédiatement. La *czardas* chantée par Caroline est donc mise en avant dans la version française, alors que, dans la version originale, elle arrive au cours du repas, lorsque les invitées jalouses demandent à Rosalinde de se démasquer¹⁹⁶. Une telle rivalité entre Caroline et les autres femmes n'apparaît pas dans la version française. En effet, les personnages secondaires ne parlent presque pas, et les personnages d'Arlette et de Flora sont complices de Caroline. Cette dernière ne pouvait donc pas se retrouver dans une situation semblable. Dans la version française, le personnage de Caroline ne se trouve jamais en danger et n'est pas sommée de révéler son identité. Elle compte plus de personnages parmi ses alliés : Arlette, Flora, le prince Olorfsky et Duparquet.

Les scènes centrales du deuxième acte n'apparaissent pas dans le même ordre dans les deux versions. Dans la version originale¹⁹⁷, la scène de séduction entre Rosalinde et Eisenstein a lieu tout de suite après l'arrivée de celle-ci. Ce duo est le premier morceau chanté par Rosalinde au cours de la fête. Pendant le repas, elle interprète la *czardas*. Enfin, la polka est placée à la fin de cet acte, avec une série d'autres danses. Dans la version française¹⁹⁸, Caroline commence par chanter la *czardas*, puis les invités entonnent la polka, et, enfin, a lieu la scène de séduction entre Caroline et Gaillardin. Alors que, dans la version originale, la série de danse est placée après l'air de Falke *Brüderlein und Schwesterlein*¹⁹⁹, qui invite tous les participants à former une même famille, elle apparaît juste après la *czardas* de Caroline dans la version française. Par ailleurs, le dialogue nous indique que Caroline et Gaillardin ne prennent pas part à la danse (« si vous le voulez bien, nous causerons cette polka »²⁰⁰). Nous pouvons donc constater que Caroline et Gaillardin sont traités à part des autres personnages. Dans la version originale, Eisenstein et Rosalinde chantent leur duo au moment où tous les personnages se promènent en couple dans le jardin. Cela laisse entendre que des scènes similaires sont en train de se produire entre les autres personnages. Dans la version française, ces deux personnages s'isolent volontairement des autres danseurs.

¹⁹⁶ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 58-59

¹⁹⁷ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 52-59

¹⁹⁸ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, pp. 58-63

¹⁹⁹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 64

²⁰⁰ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 59

La version originale donne à voir un groupe de personnages, dont certains sont principaux et d'autres secondaires, mais il y a une unité entre eux, notamment à la fin de l'acte. En effet, les personnages secondaires font partie du chœur et prennent moins la parole dans les dialogues, mais ils participent pleinement à la fête. Le spectateur a ainsi l'impression d'assister à une fête et de suivre l'histoire de certains personnages, tout en ayant à l'esprit que les autres personnages vivent des aventures similaires. L'unité entre tous les personnages, secondaires et principaux, est notamment visible à la fin du deuxième acte, lorsqu'ils chantent et dansent tous ensemble. Le deuxième acte se termine par une pièce chantée par tous les personnages avec quelques courts passages pour les solistes. Ce long ensemble est entrecoupé par des danses, une polka chantée et deux autres danses jouées par l'orchestre. Pendant les pièces pour orchestre, les personnages sont sur scène et on les imagine facilement danser entre eux. Dans la version française, au contraire, les personnages principaux semblent se détacher du groupe, tandis que les personnages secondaires apparaissent davantage comme des figurants. En effet, les personnages principaux sont mis en avant. Les autres invités ne sont pas des personnages à part entière, car ils ne prennent presque pas la parole pendant les dialogues. Par ailleurs, les danses apparaissent plus tôt dans le deuxième acte et ne réunissent pas tous les personnages, étant donné que Caroline et Gaillardin s'isolent à ce moment là. Dans la version française, les personnages sont plus traités comme des personnages théâtraux et le chœur, en tant que groupe de personnages, n'est pas aussi bien exploité dans la version française qu'il l'est dans l'original.

Le fait de changer l'ordre des pièces chantées, dans la version française, a pour effet de donner plus d'importance aux personnages principaux au détriment des personnages secondaires. Par exemple, la pièce pour chœur, qui intervient au milieu du deuxième acte et qui est en partie coupée, revêt une importance moindre dans la version française, alors qu'elle servait d'ouverture au deuxième acte dans l'original. À l'inverse, le fait que Caroline entre en scène en chantant confère une grande importance à ce personnage, qui est remarqué immédiatement. Dans la version française, l'action est donc resserrée autour des personnages principaux.

3.1.3.2. Le système de référence

Les métaphores et les comparaisons ne sont pas les mêmes dans la version originale et dans la traduction. Pour faciliter leur étude, nous avons choisi de les regrouper en trois catégories : les références géographiques, les références mythologiques et les références bibliques.

La version originale reste très vague quant au lieu où se déroule la fête. Lorsque Falke invite Eisenstein à la fête du prince Olorfsky, il donne l'indication suivante : « *hier im Bade* »²⁰¹. En revanche, elle comprend de nombreuses allusions à la langue française, ne serait-ce que par l'emploi de mots à racine latine, comme *annektieren* ou *sich präsentieren*²⁰², dans la lettre que reçoit Adele. On y entend aussi des emprunts de mots français, toujours dans la lettre que reçoit Adele (« *ein Grand-Souper* »), ou dans l'air du prince Olorfsky, qui emploie l'expression « *chacun à son goût* »²⁰³. Les mots français évoquent le luxe. Dans le premier acte, Eisenstein utilise des parfums aux noms français : *violette de Mars* et *Fleur d'orange*. Le français est directement lié à la fête. Dans la pièce qui ouvre le deuxième acte, le chœur chante : « *Es heisst ja hier das Losungswort:/ Amüs'ment, Amüs'ment !* »²⁰⁴ En outre, Eisenstein et Frank prennent des pseudonymes français, respectivement Marquis Renard et Chevalier Chagrin. Cela donne d'ailleurs lieu à une scène comique, lorsque Frank se met à parler français à Eisenstein, qui ne comprend rien²⁰⁵. La version allemande comporte des allusions à d'autres aires géographiques, notamment du fait que Rosalinde se fait passer pour une comtesse hongroise et que le prince Olorfsky est russe. Les personnages secondaires viennent eux aussi de différentes régions, l'Égypte pour Ali Bey, le Canada pour Murray. Enfin, la musique emprunte des motifs à la musique populaire d'Europe orientale. Au cours du bal sont notamment jouées des polkas et des valses. La fête présentée dans la version originale a donc un caractère cosmopolite, avec des invités qui viennent de différents pays, ou prétendent être étrangers.

Le traducteur, dans la version française, situe clairement la fête à Paris. Dès le début de la pièce, Arlette parle de se « lancer dans le grand monde parisien »²⁰⁶. Quand Gaillardin demande à Duparquet où a lieu le bal, celui-ci répond : « C'est à Paris ! »²⁰⁷ Paris évoque un

²⁰¹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 23

²⁰² Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 13

²⁰³ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 44-45

²⁰⁴ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 38-39

²⁰⁵ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 49

²⁰⁶ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 17

²⁰⁷ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 28

lieu de divertissement dans l’imaginaire des personnages, et du public. C’est également le lieu où habite le public français à qui s’adresse cette version. Rappelons qu’elle a été donnée pour la première fois en 1904, au Théâtre de la Renaissance. Le lieu est vraiment important dans la version française, car il s’y trouve de nombreuses allusions à la vie parisienne. Ainsi Arlette conseille à sa maîtresse de se faire passer pour « une grande dame qui veut connaître les dessous de la vie parisienne »²⁰⁸. Le Prince Olorfsky parle, dans son air, des « reines de Paris »²⁰⁹, et dit plus loin : « nous ne sommes que deux Parisiens qui ayons des salles de fête comme celle-là : sa Majesté l’empereur aux Tuileries, et moi, aux Champs-Élysées »²¹⁰. En plus de situer l’action dans un lieu précis, Paris, le traducteur donne aussi une indication sur l’époque en faisant référence à Napoléon III, qui a régné sur la France de 1852 à 1870. Il convient de souligner que le traducteur replace la pièce à une époque antérieure à celle du spectateur. Peut-être est-ce une façon de faire une allusion aux années qui ont vu le triomphe des opérettes d’Offenbach, truffées d’allusions à la vie politique. En outre, sous le Second Empire, le divertissement occupait une place très importante et de nombreuses fêtes étaient organisées, notamment à la cour. La « fête parisienne »²¹¹, dont parle le prince Olorfsky, était une réalité que le public de *La Chauve-souris* avait certainement encore en mémoire.

Les autres aires géographiques évoquées dans la version française sont la Hongrie, par l’intermédiaire de Caroline, qui prétend être une comtesse hongroise, et la Russie, avec le Prince Olorfsky. Il est important de noter que l’allusion à la Hongrie n’a pas le même effet d’une version à l’autre. L’Autriche et la Hongrie étaient réunies au sein de l’empire austro-hongrois, et sont des pays voisins. Il est donc plus courant de rencontrer un personnage hongrois dans une fête viennoise que dans une fête parisienne, d’autant plus que Vienne était connue pour être une ville cosmopolite. Dans la version française, très ancrée dans la réalité parisienne, la présence d’une comtesse hongroise paraît d’autant plus exotique et mystérieuse. La version française évoque également la Russie par l’intermédiaire du prince Olorfsky, mais les allusions à ce pays sont plus nombreuses que dans la version originale. Cette dernière comporte quelques allusions à la Russie. Ali Bey parle de « *russische*

²⁰⁸ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d’après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 32

²⁰⁹ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d’après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 49

²¹⁰ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d’après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 56

²¹¹ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d’après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 57

Heizung»²¹², et le prince fait remarquer à Adele, qui se fait appeler Olga, que c'est un prénom russe²¹³. Enfin, il introduit ses couplets en disant : « *ich muss Sie vor allen Dingen mit meinen nationalen Eigentümlichkeiten bekannt machen* »²¹⁴. Dans la version française, il s'exprime parfois en russe, et les autres personnages multiplient les allusions. Par exemple, avant de raconter l'aventure de la chauve-souris, Gaillardin dit au prince : « je ne sais pas comment vous les faites [les farces] à Saint-Petersbourg, dans les steppes de votre Russie »²¹⁵. Dans l'hymne au champagne, Arlette termine son couplet par « vive la Russie »²¹⁶. Il convient de souligner que la réplique de Gaillardin, que nous venons de citer, est directement tirée du *Réveillon*. Cet aspect était donc présent dans le texte qui a servi de base au livret original de *La Chauve-souris*. Par ailleurs, le traducteur français n'a pas choisi d'emprunter des mots à une autre langue ou de donner des pseudonymes étrangers aux personnages de Gaillardin et de Frank. Peut-être a-t-il souhaité compenser ce manque en forçant le trait sur les allusions à la Russie. En ce qui concerne le choix des noms et les références linguistiques, le traducteur se trouvait dans une impasse. En effet, comme il traduit vers le français, s'il laisse les expressions telles quelles, comme il l'a fait, le spectateur ne percevra aucune allusion à une culture étrangère. En revanche, s'il choisit de « traduire » ces expressions dans une autre langue, on pourra s'interroger sur les raisons qui ont motivé le choix de cette langue. L'Autriche-Hongrie est toutefois présente dans la version française grâce aux valses et aux polkas. A ce propos, Alfred, au premier acte de la version française, parle d'Olorfsky comme d'un « prince russe qui aim[e] la musique viennoise »²¹⁷. Le traducteur aurait pu creuser dans cette voie et choisir de donner des pseudonymes à consonance allemande à Gaillardin et Frank. Cela aurait fait écho à la musique, mais il n'a pas opté pour ce choix.

Contrairement à la version originale, qui donne à voir une fête, avec des invités venant de multiples horizons, la fête présentée dans la version française s'illustre par son côté parisien. Il y a certes des étrangers qui y assistent, mais, soit ils se montrent curieux de découvrir la vie parisienne (Caroline), soit ils se sentent parisiens (Olorfsky). Contrairement à la version originale, où le lieu et l'époque sont assez flous, la version française situe clairement l'action à Paris, sous le Second Empire. Il convient cependant de souligner que

²¹² Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 39

²¹³ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 42

²¹⁴ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 44

²¹⁵ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 65

²¹⁶ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 67

²¹⁷ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 36

la version originale montre à son public des contemporains, alors que la version française donne à voir une époque révolue. Le Second Empire a pris fin en 1870, et la Troisième République existe depuis trente ans. Certes, la version française a été donnée à Paris trente ans après l'original, mais une didascalie du texte original précise quant à l'époque : « letztes Drittel des 19. Jahrhundert ». Or, dans les années 1870, le Second Empire n'existait plus. Le fait de replacer l'action dans une époque antérieure peut s'expliquer de deux manières. D'une part, le traducteur s'est beaucoup inspiré de la pièce de Meilhac et Halévy *Le Réveillon*, qui date de 1872 et avait pour cadre Paris et sa banlieue sous le Second Empire. D'autre part, l'opérette française n'a pas coutume de montrer des contemporains, mais préfère des sujets historiques ou mythologiques. Le fait d'ancrer la pièce dans un contexte précis a deux conséquences. D'une part, le public de l'époque s'identifiait sans doute moins aux personnages. Ils riaient donc d'une époque révolue et non de lui-même, comme le public viennois. D'autre part, ces multiples allusions donnent moins de libertés au metteur en scène. Certes, la mise en scène n'était pas au centre des préoccupations à l'époque, mais force est de constater, que le texte original se prête plus à des interprétations différentes et peut faire l'objet de transposition.

Les références à la mythologie, qui décrivent la fête comme un moment exceptionnel et très agréable, diffèrent dans les deux versions. Dans son air²¹⁸, au premier acte, Falke parle des dames qui seront présentes à la fête comme de « *holden Sirenen* ». Contrairement au mot français sirène, le mot allemand *Sirene* renvoie uniquement aux créatures de la mythologie grecque mi-femme mi-oiseau, qui charmaient les marins par leur chant, et non aux êtres mi-femme mi-poisson. Le traducteur n'a pas conservé cette allusion aux sirènes dans son texte, mais il a fait allusion à la musique en écrivant : « vingt beautés (...) te griseront jusqu'au petit jour / De vins capiteux et de chants d'amour »²¹⁹. En revanche, là où le librettiste allemand parle de *Göttermahl*²²⁰, le traducteur français fait des références plus précises à la mythologie. Il fait en effet référence à Bacchus, le dieu du vin, et à Cythère, l'île qui a vu naître Aphrodite. Il cite ensuite l'ambrosie et le nectar, nourriture et boisson des dieux²²¹. Cette multiplication des références mythologiques peut s'expliquer par le fait que, dans la tradition de l'opérette française, les récits mythologiques servaient souvent de base à l'intrigue, et le spectateur était habitué à ces références. On trouve, par

²¹⁸ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 24-26

²¹⁹ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 27

²²⁰ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 25

²²¹ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 28

exemple, l'air « J'ai vu le dieu Bacchus » dans *Orphée aux Enfers*, et une pièce intitulée « Pars pour Cythère » dans *La Belle Hélène*. La version originale comporte, elle aussi, une allusion au mythe d'Hélène, lorsque le prince Olorfsky compare Rosalinde à Hélène²²². Cette allusion n'est cependant pas présente dans la version française.

La version originale présente également des allusions à la mythologie germanique, qui n'ont pas été conservées dans la version française. Ainsi, dans la pièce pour chœur qui ouvre le deuxième acte²²³, la fête est comparée à un *Zauberkreis*, un cercle magique. Le cercle magique fait référence au mythe de Faust, qui entre dans le cercle magique et voit des choses merveilleuses. Avec l'image du cercle magique et le verbe *bannen*, le texte original exprime l'idée d'être ensorcelé. Le traducteur français n'a pas conservé cette allusion au cercle magique, qui n'évoquerait sans doute pas grand-chose au public francophone. Il a utilisé l'adjectif « folle »²²⁴ pour qualifier la nuit et le mot « enchantement », mais il n'a pas gardé l'idée du sort. Le texte français évoque davantage quelque chose de merveilleux, notamment grâce à la référence aux *Contes des Mille et Une Nuits*. L'idée du cercle et du sort, présente dans la version originale, renforce l'idée que la fête est un moment exceptionnel, limité dans le temps et dans l'espace, comme nous l'avons montré dans la partie théorique (p. 60). La version française, qui souligne l'aspect merveilleux, met moins l'accent sur le caractère exceptionnel de la fête.

La version originale fait aussi référence au personnage de Krampus²²⁵ pour désigner de manière humoristique le mari de Rosalinde. Krampus est une créature mythologique connue en Europe centrale : il accompagne Saint Nicolas pendant la période de l'avent. Saint Nicolas récompense les enfants sages en leur offrant des cadeaux, alors que Krampus punit ceux qui n'ont pas été sages. Dans la version française, il n'est jamais question du mari de Rosalinde au cours de la fête, et cette allusion n'est pas conservée. D'une manière générale, la version française n'a pas gardé les références à l'aire culturelle d'Europe centrale. D'une part, le public francophone n'aurait sans doute pas compris ces références. Comme l'opérette est un spectacle et qu'il n'a pas le texte sous les yeux, il ne peut pas faire des recherches. En outre, l'opérette est une forme de divertissement, et l'effet comique de l'allusion à Krampus est perdu si le spectateur ne la comprend pas. D'autre part, le traducteur a choisi un cadre spatio-temporel précis pour la version française, ce qui peut expliquer le fait qu'il ne fasse pas apparaître les références qui sortent de ce cadre dans sa

²²² Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 62

²²³ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, pp. 38-39

²²⁴ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 55

²²⁵ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 50

traduction. En effet, il est possible que le traducteur ait renoncé à ces références afin de conserver la cohérence interne de sa traduction.

La version originale et la traduction comparent toutes deux la fête à un paradis. Ainsi, dans l'air de Falke du premier acte, on trouve la phrase suivante : « *mit mir zu dem himmlischen Fest* »²²⁶, qui est traduite en français par « nous, nous allons en paradis »²²⁷. Au cours du deuxième acte, la fête est encore comparée à un paradis par les invités. Ainsi, Faustine dit que la villa du Prince est « *ein wahres Paradies* »²²⁸.

La version française utilise une autre référence biblique, en comparant les femmes à Dalila, dans l'air du Prince Olorfsky (« parmi nos Dalila »²²⁹). Dalila est un personnage biblique assez populaire, dont l'histoire est racontée dans le *Livre des Juges*. Elle séduit Samson, qui finit par lui révéler le secret de sa force, puis le livre à ses ennemis. Le traducteur a peut-être choisi cette métaphore pour souligner le danger que représentent les femmes. Cette idée est présente dans la version originale, avec la métaphore des femmes et des sirènes, que nous avons commentée précédemment. Enfin, le trio entre Gaillardin, Alfred et Caroline comporte de nombreuses allusions à la Bible, pour évoquer l'innocence (l'agneau) ou la trahison (Judas).

La version originale et la traduction n'ont pas le même système de référence. La version originale présente une fête assez cosmopolite et qui n'est pas ancrée dans une époque et un lieu précis, alors que la traduction donne à voir une fête parisienne sous le Second Empire. Par ailleurs, la version originale présente des références assez hétéroclites en faisant appel à la mythologie grecque, à la mythologie germanique et à la Bible ; alors que la version française ne comporte que des allusions à la mythologie grecque et à la Bible. Les références à la mythologie grecque et à la Bible sont plus étoffées dans la traduction. Le traducteur a donc choisi de ne garder que des références connues de son public afin que ce dernier comprenne bien tout ce qui est dit sur scène et s'amuse de ces allusions.

²²⁶ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 25

²²⁷ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 28

²²⁸ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 39

²²⁹ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 49

3.1.3.3. Le divertissement

Les personnages qui participent à la fête cherchent à se divertir. C'est d'ailleurs la promesse de s'amuser qui les décide à venir. Dans la version originale, Ida écrit à sa sœur : « *Langweile gibt es nie da* »²³⁰. Dans la version française, cette phrase a été traduite ainsi : « tu verras, à cette fête, / Comme l'on se divertira »²³¹. Lorsque Falke invite Eisenstein à la fête, il met aussi en avant le fait qu'ils vont s'amuser, en disant : « *musst du dich des Lebens freun* »²³². Dans la version française, il lui dit : « Viens donc ! Tu t'amuseras »²³³. La nécessité de se divertir est accentuée par le fait que ce moment est exceptionnel et va passer très vite. Ainsi, nous retrouvons plusieurs fois dans la version allemande l'expression « *die Stunden fliehen* »²³⁴, dans l'air de Falke au premier acte et dans la pièce pour chœur qui ouvre le deuxième acte. Dans la version française, cette phrase du chœur : « quand passe l'heure du plaisir, le sage au vol sait la saisir »²³⁵, exprime aussi l'idée que ce moment est rapide²³⁶ et qu'il faut en profiter. Si, dans les deux versions, l'idée du divertissement et celle de la fugacité de la soirée sont présentes, l'objet du divertissement n'est pas le même. En effet, si nous regardons la pièce pour chœur du deuxième acte, nous constatons que, dans la version originale, le mot d'ordre est l'amusement (« *Es heisst ja hier das Lösungswort : / Amüs'ment, Amüs'ment !* »), alors que dans la version française, il s'agit du plaisir (« il [le sage] n'a qu'un seul but et qu'un désir : le plaisir »²³⁷). Cette phrase reflète bien la différence d'état d'esprit qui règne dans les deux fêtes. La version française accorde une plus grande place aux aventures amoureuses, alors que dans la version allemande, la farce de Falke est l'élément central de la soirée.

Comme nous l'avons fait observer précédemment, le personnage du vengeur est plus important dans la version originale. On trouve donc de nombreuses allusions à la farce de Falke tout au long du deuxième acte. La vengeance de Falke est la cause de l'amusement des autres personnages. Ainsi, Olorfsky demande à Falke : « *meinen Sie, dass wir heute lachen*

²³⁰ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 14

²³¹ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 17

²³² Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 25

²³³ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 27

²³⁴ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 25 et p. 39

²³⁵ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 56

²³⁶ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 39

²³⁷ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 56

werden ? »²³⁸ Autre exemple, quand Eisenstein est présenté au Prince Olorfsky, ce dernier lui dit : « *Doktor Falke hat mir versprochen, dass ich heut über Sie lachen soll* »²³⁹. Enfin, au cours du repas, un invité dit : « *Den Spass müssen Sie uns erzählen, Doktor* »²⁴⁰. Toutes ces allusions montrent que la farce de Falke est au cœur de la fête ; elle suscite la curiosité des autres invités. Dans la version française, Duparquet fait une allusion à sa farce au début (« si ma farce ne vous amuse pas, ce ne sera pas de ma faute »²⁴¹), et au cours du repas (« Ecoutez-moi, je ne m’engage pas à vous faire pouffer pendant le souper... mais après, par exemple... »²⁴²). Deux facteurs peuvent expliquer cette différence. D’une part, les textes des dialogues, dans la version française, sont largement empruntés à la pièce de Meilhac et Halévy, et non traduits directement de l’allemand. D’autre part, comme nous l’avons montré précédemment (pp. 62-67), la vengeance de Duparquet est moins élaborée que dans la version originale.

Les aventures amoureuses ne sont pas évoquées de la même façon et prennent une place très importante dans la version française. Dans le premier acte de l’original, le vocabulaire désignant les femmes est très imagé. Falke les compare d’abord à des fleurs : « *ein wahrer Blütenflor von der Kamelie bis zum Veilchen* »²⁴³. Puis, il les décrits comme des danseuses : « *die Elite der ersten Quadrille und dann einige von dem jugendlichen Nachwuchs, die sogenannten Ratten* »²⁴⁴, et dans l’air « *ballerinnen* ». Il utilise aussi l’image des sirènes (« *die holden Sirenen* »). Même si la réalité est sans doute la même, le vocabulaire employé par le traducteur français est beaucoup plus direct. Ainsi, dans sa lettre, Flora demande à sa sœur de venir habillée en « cocodette »²⁴⁵, et Arlette conseille à sa maîtresse de se déguiser en « cocotte »²⁴⁶. Lorsque Duparquet invite Gaillardin, il est aussi plus direct²⁴⁷ : « il y aura des femmes, Gaillardin, toutes les jolies filles de Paris ». Il parle ensuite de « vingt beautés, aux regards enjôleurs ». Il emploie aussi la métaphore de la danse (« le ballet de l’Opéra »), et du théâtre (« d’aimables actrices »). Au deuxième acte, il y a aussi beaucoup d’allusions aux

²³⁸ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 41

²³⁹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 45

²⁴⁰ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 58

²⁴¹ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d’après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 43

²⁴² Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d’après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 64

²⁴³ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 23

²⁴⁴ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 23-24

²⁴⁵ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d’après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 17

²⁴⁶ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d’après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 32

²⁴⁷ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d’après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 27

femmes dans la version française. Nous trouvons plusieurs fois l'expression « ces dames », et Tourillon dit « des dames olé, olé »²⁴⁸. Cependant, c'est dans les airs que les références aux femmes se multiplient le plus. Ainsi, dans l'air du Prince Olorfsky, tout un couplet est consacré à la description des femmes invitées à la fête (« Vous aller voir, choix merveilleux, / Briller les plus beaux yeux ! / Des cheveux noirs, des cheveux roux, / Dont les hommes sont fous ! / Des mains, des bras, des pieds, des seins, / Qui damneraient les saints »²⁴⁹). Nous trouvons des verbes comme « flirter », « frôler », « cajoler », qui décrivent l'aventure amoureuse. Dans la version originale, il n'est nullement question des femmes dans les couplets du prince Olorfsky. Le premier couplet évoque le divertissement, le second la consommation excessive d'alcool. De même, dans la version française, l'allusion au fait que Gaillardin est prétendument amoureux de sa femme de chambre dans l'air d'Arlette est beaucoup plus marquée que dans la version originale²⁵⁰. Elle occupe tout le deuxième couplet, alors que dans la version originale, elle n'est présente que dans la fin du couplet (« *der schöne Zofe Bild hat ganz ihr Herz erfüllt* »), et dans le dialogue qui suit l'air (« *Nehmen Sie in Zukunft vor schönen Kammerzofen in acht* »)²⁵¹. Paradoxalement, c'est dans la version originale, qu'Adele et Eisenstein forment un couple lors de la promenade dans le jardin avant l'arrivée de Rosalinde.

L'importance accordée aux aventures amoureuses dans la version française peut s'expliquer par le fait que, dans la version française, le traducteur essaie de rappeler les thèmes du *Réveillon* que les librettistes de l'opérette viennoise ont abandonnés. Or, dans la pièce, Duparquet invite Gaillardin à une soirée avec des grisettes chez le prince Yermontoff. Cette soirée est, pour Gaillardin, l'occasion de rencontrer son futur geôlier, mais aussi de retrouver une de ses anciennes maîtresses. Le thème des aventures amoureuses est donc un des thèmes centraux du *Réveillon*, et il semble que le traducteur a voulu lui redonner de l'importance dans sa traduction. Alors que les librettistes de la version originale ont privilégié le thème de la vengeance de Falke, le traducteur français a cherché à se rapprocher de la pièce française en atténuant le thème de la vengeance de Duparquet et en accentuant celui des aventures galantes.

Les deux versions présentent la fête comme une occasion de se divertir limitée dans le temps. Cependant, le motif de divertissement n'est pas le même. Dans la version

²⁴⁸ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 53

²⁴⁹ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 49

²⁵⁰ Strauss, Johann, *La Chauve-souris*, livret de Paul Ferrier d'après Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Actes Sud et Opéra de Marseille, 1994, p. 51

²⁵¹ Strauss, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, 1959, p. 48

originale, le mot d'ordre est « *Amüſement* », alors que dans la version française c'est « le plaisir ». Dans la version originale, la vengeance est au cœur de la pièce et constitue le principal motif de divertissement. Il y a donc un lien entre les deux thèmes dans la version originale. Dans la version française, la farce de Duparquet est moins élaborée et donc moins présente au cours de la pièce. Les invités s'amuseſent grâce à la farce de Duparquet, mais aussi grâce à la présence des grisettes. Le thème de la vengeance et le thème de la fête ne sont pas mêlés comme ils le sont dans la version originale. Cela s'explique par le fait que le traducteur a cherché à rester fidèle aux thèmes de la pièce qui a servi de base à l'écriture de l'opérette.

3.2. L'influence réciproque entre musique et traduction

Les pièces chantées sont difficiles à traduire, car, contrairement à l'original, le texte y est déjà mis en musique au moment de son élaboration. Le traducteur se trouve donc face à des contraintes supplémentaires. En plus de rendre le sens des mots, il doit veiller au rythme et au caractère chantable de son texte. Afin d'étudier l'influence que la musique et la traduction ont l'une sur l'autre, nous avons choisi d'analyser cinq airs extraits de *La Chauve-souris*, en nous posant les questions suivantes : le sens est-il le même dans l'original et la traduction ?, le public peut-il comprendre ?, les mots évoquent-ils la même chose que la musique ?

3.2.1. Le choix des airs

Nous avons choisi des airs présentant des caractéristiques, et donc des difficultés différentes, afin d'aborder plusieurs problèmes auxquels le traducteur se trouve confronté lorsqu'il traduit de l'opéra. Nous avons décidé d'étudier le premier air d'Adele : *Da schreibt meine Schwester Ida*, parce qu'il s'apparente à un récitatif. En effet, le début comporte plusieurs fois la même note sur un rythme de croche. Par ailleurs, cet air doit être parfaitement compris du public, car il s'agit de la lecture de la lettre qui invite Adele à la fête. Le duo entre Falke et Eisenstein, au premier acte, présente lui aussi des caractéristiques intéressantes. Comme il s'agit d'un duo, il est important de faire comprendre les passages où les deux personnages chantent en même temps. Par ailleurs, cet ensemble comporte une progression, car Falke convainc Eisenstein de se rendre à la fête du prince Olorfsky. Il est donc intéressant de voir comment l'évolution de la situation est exprimée par la musique. Les couplets du prince Olorfsky, au deuxième acte, nous ont

paru intéressants à étudier, car c'est le seul air de ce personnage. Cet air donne de nombreuses informations sur ce personnage et sur la fête. L'air d'Adele, *Mein Herr Marquis*, a retenu notre attention, car il contribue à faire d'Arlette un personnage différent d'Adele et comporte des passages aigus. En outre, il apparaît au moment d'une scène de comique de situation. Enfin, la *czardas* de Rosalinde est intéressante, car elle comporte des rythmes évoquant la musique hongroise. En outre, un changement de tempo intervient au milieu de l'air, donnant lieu à une partie très rapide.

3.2.2 Le respect du sens

Dans les airs traduits que nous avons étudiés, nous avons pu constater que le sens du texte n'est pas toujours respecté. Le traducteur n'a évidemment pas produit une traduction littérale, mais il s'est parfois permis de modifier les thèmes abordés dans l'air.

Pour le premier air d'Adele, *Da schreibt meine Schwester Ida*, et pour le duo entre Falke et Eisenstein, *Komm mit mir zum Souper*, le traducteur est resté proche de l'original en ce qui concerne le sens. Il convient de souligner que ces deux airs donnent des informations utiles au spectateur, puisqu'il s'agit de l'invitation à se rendre à la fête du Prince Olorfsky. Le texte doit donc informer les personnages (et le public) de la fête et susciter leur intérêt pour cet événement. En ce qui concerne l'air d'Adele, il est nécessaire de souligner qu'il n'intervient pas dans le même contexte dans les deux versions. En effet, dans la version originale, la lettre que reçoit Adele a été écrite par Falke. Cette lettre est donc l'un des instruments de sa machination. Au contraire, dans la version française, la lettre émane réellement de sa sœur. Le fait que la lettre ait un statut différent ne semble pas avoir influencé le traducteur dans la rédaction de son texte. Comme l'original, la lettre comporte l'idée d'une fête divertissante et la suggestion d'emprunter une robe à la maîtresse. Le traducteur ajoute cependant deux idées. D'une part, il décrit la fête du prince Olorfsky comme un bal masqué, alors que dans la version originale il est seulement question d'un *grand Souper*. Les différents personnages qui se rendent à cette soirée mentent sur leur identité, mais il ne s'agit pas, au départ, d'un bal masqué. D'autre part, dans la version française, Flora propose à sa sœur de venir sous les traits d'une cocotte et Arlette parle de son envie de « se lancer dans le grand monde parisien ». Dès le début de la pièce, le traducteur donne une indication précise sur le lieu, alors que la version originale n'en comporte pas. La notion de la fête parisienne sera présente tout au long de la version française.

A la fin de cet air, au moment où le récitatif laisse place à l'air à proprement parler, le sens de la version française s'éloigne beaucoup de celui de l'original. Dans l'original, Adele exprime son aspiration à une meilleure condition avec un lyrisme qui fait sourire le spectateur (« *wenn ich jene Täubchen wär', / Fliegen könnte hin und her, / Mich in Wonne und Vergnügen / In dem blauen Äther wiegen !* »). Le mot *Täubchen* fait allusion au surnom qu'Alfred donne à Rosalinde dans son premier air. A la fin, Adele se plaint de n'être qu'une femme de chambre (« *Ach, warum schufst du, Natur, / Mich zur Kammerjungfer nur ?* »). Le mot *Natur* exprime l'idée que cette condition ne peut pas être changée. On trouve donc une forme de résignation chez le personnage d'Adele. Dans la version française, le ton est tout de suite celui de la plainte (« Ah ! il est douloureux parfois / De servir chez les bourgeois »). On trouve ensuite la perspective d'un changement (« lasse de m'humilier / Je rendrai mon tablier »). Contrairement au personnage de la version originale, Arlette n'est pas résignée, elle pense même à quitter son emploi. Une certaine opposition entre les classes sociales est perceptible avec l'emploi du mot « bourgeois », par Arlette. Contrairement à l'original, où Adele se plaint de son état, mais ne porte pas d'accusation contre ses employeurs, la version française établit clairement un lien entre le travail pénible et les employeurs (« si Madame à bout me pousse »). Cela peut s'expliquer par le fait que, comme nous l'avons évoqué (p.47), les rapports entre les différentes catégories sociales étaient plus harmonieux à Vienne qu'à Paris. Le texte de la version française donne plus d'informations au spectateur que le texte de la version originale. En effet, il le renseigne sur le lieu, Paris, et sur le statut social des patrons d'Arlette, « des bourgeois ». Par ailleurs, la lettre a bien été écrite par Flora et ne fait pas partie de la machination de Falke.

La traduction du duo entre Falke et Eisenstein, *Komm mit mir zum Souper*, n'est pas littérale, mais respecte le sens de l'original. Comme l'original, elle mentionne l'idée de se divertir avant la prison, pendant un repas en bonne compagnie. Cependant, les métaphores ne sont pas les mêmes, ce que nous avons déjà mentionné dans la section précédente (p.83-89). Comme dans la traduction du premier air d'Adele, le traducteur a ajouté une indication de lieu, Paris.

A quelques exceptions près, les traductions des deux airs dont nous venons de parler respectent le sens de l'original. Dans ces deux airs, on trouve en effet des informations que le spectateur doit connaître au risque de ne pas bien comprendre l'intrigue de la pièce. En ce qui concerne les autres airs étudiés, nous pouvons constater que le traducteur a pris plus de libertés par rapport à l'original.

La traduction de l'air du prince Olorfsky au deuxième acte est assez éloignée de l'original. Il convient de souligner que la phrase de dialogue qui introduit l'air n'est pas la même dans les deux versions. Alors que dans la version originale le Prince se propose de décrire à Eisenstein sa façon de faire la fête (« *ich muss Sie vor allen Dingen mit meinen nationalen Eigentümlichkeiten bekannt machen* »), dans la version française, il lui parle de son propre état d'esprit (« j'ai été comme vous,, autrefois... mais maintenant... Pra-tschäi-yié »). Le spectateur n'envisagera donc pas l'air dans la même perspective. La version originale fait apparaître une différence entre le prince, qui s'ennuie en toute occasion, et ses invités, qui s'amusent. La description du comportement des invités occupe une place importante avec la répétition du mot « *man* ».

Texte original	Traduction française
<i>Ich lade gern mir Gäste ein</i>	Je fais la fête assurément,
<i>Man lebt bei mir recht fein</i>	Mais point par agrément !
<i>Man unterhält sich, wie man mag</i>	Pour le plaisir je suis sans goût ;
<i>Oft bis zum hellen Tag</i>	L'ennui me suit partout.

Par ailleurs, le prince apparaît comme un peu menaçant (« *Und sehe ich es ennuyiert / Sich jemand hier bei mir, / So pack ich ihn ganz ungeniert, / Werf ihn hinaus zur Tür* »). Au contraire, le texte de la version française est plutôt centré sur le Prince, qui parle de son ennui. Contrairement à la version allemande, ce sont les pronoms à la première personne qui sont répétés, notamment « je », « me ». L'allusion aux invités intervient seulement à la fin du premier couplet. Par ailleurs, dans la version originale, le premier et le deuxième couplets ont une structure similaire. Chaque fois, Olorfsky décrit une situation : le fait de se divertir dans le premier couplet, le fait de boire beaucoup d'alcool dans le second couplet. Il profère ensuite une menace pour les invités qui lui refuseraient quelque chose. Dans la version française, il n'y a pas de similitude au niveau de la structure entre les deux couplets. Alors que le premier couplet présente l'état d'esprit du prince, le second apparaît comme une promesse de divertissement faite par le prince à Gaillardin. Dans la version française, le prince ne menace pas ses invités s'ils ne se divertissent pas. Le texte original comporte de nombreux mots d'origine française comme « ennuyiert » et « ungeniert ». Cette allusion est perdue dans la traduction. Par ailleurs, le texte de la version française est beaucoup plus familier que celui de l'original, avec des expressions telles que « damner les saints » et « s'en fourrer jusque-là ». Ces différences ont pour conséquence de donner à voir un personnage différent dans les deux versions. Le personnage de la version allemande est plus extravagant, voire inquiétant. Il décrit des règles qui surprennent Eisenstein, et participe à faire de la fête un moment à part, bien distinct de la vie quotidienne. Au contraire, le

personnage de la version française paraît surprenant, car rien ne l’amuse, mais il n’est pas inquietant. La soirée qu’il décrit à Gaillardin n’est pas soumise à des règles qu’il aurait instaurées. La fête décrite ressemble à n’importe quelle autre fête parisienne de l’époque.

En ce qui concerne l’air d’Adele *Mein Herr Marquis*, nous avons fait observer (p.74-75) que le traducteur ne reprend pas le ton de la version originale, et donne à voir un incident plus grave, avec l’emploi de mots tels que « honte », « froissez », « malappris ». Le texte français du premier couplet comporte les mêmes idées que l’original. Cependant, là où le texte original souligne la différence entre une femme de chambre et une femme du monde (« *dergleichen finden Sie bei einer Zofo nie* »), le texte français présente une différence entre la ville et le luxe (« le salon ») et la campagne (« basse-cour »). Au deuxième couplet, le texte français insiste sur le fait que Gaillardin est prétendument amoureux de sa femme de chambre, alors que cette allusion n’occupe que la deuxième partie du couplet allemand. En outre, le traducteur n’emploie pas le même niveau de langue que dans l’original. En effet, le texte français comporte des mots appartenant au registre familier comme « peton » et « gaffe ». Contrairement à Adele, Arlette se montre très familière avec Gaillardin en l’appelant « mon cher », puis « affreux gredin ». La traduction comporte même une maladresse grammaticale : « la jupe à sa bonne ». Peut-être le traducteur a-t-il voulu imiter le parler populaire d’une femme de chambre. Dans ce cas, il est surprenant de trouver dans la bouche d’Arlette des mots rarement employés tels que « galbe » et « ample chevelure », ainsi que l’expression imagée « flotter autour ». En dépit de l’emploi de ces quelques expressions plutôt soignées qui semblent étranges, le personnage paraît plus populaire dans la version française, par l’emploi de son vocabulaire notamment.

La *czardas* chantée par Rosalinde est un air particulier, car il s’inspire de la musique hongroise et vise à évoquer cette aire géographique et culturelle. Durant cet air, Rosalinde feint d’éprouver des sentiments à l’égard de son prétendu pays d’origine. Il ne comporte donc pas d’informations qui seraient utiles au déroulement de l’opérette, mais une description idyllique de la Hongrie. Comme nous l’avons souligné auparavant (p.78-81), cet air n’intervient pas au même moment dans les deux versions. Dans l’original, Rosalinde interprète la *czardas* pour prouver qu’elle est hongroise, et dit : « *die nationalen Tönen meines Vaterlands mögen für mich sprechen* ». Cette scène est une forme de théâtre dans le théâtre (mise en abîme), car ce personnage chante devant les autres, et son morceau a réellement le statut de pièce musicale, alors que les autres passages chantés s’intègrent dans les dialogues. Dans la version française, cet air est mis en valeur car il accompagne l’entrée de Caroline. Même si cela est moins clair que dans l’original, cet air y a aussi le statut de pièce musicale, car les

personnages applaudissent et Tourillon dit à propos de la prétendue comtesse : « elle signe son anonymat du cachet de sa musique nationale ». L'air comporte deux parties : une partie mélancolique, décrivant les sentiments du personnage à l'égard de son pays, et une partie plus gaie, évoquant une fête hongroise. Le texte de la version originale souligne le lien entre la musique, le pays et la montée de l'émotion. On trouve donc des mots se rapportant à l'ouïe, comme « *Klänge der Heimat* », le verbe « *bören* » et l'expression « *heimischen Lieder* ». Alors que ces mots apparaissent dans les premiers vers de l'original, l'allusion à la musique arrive plus tard dans la version française, avec la phrase : « de tes *czardas* j'entends l'écho joyeux ». Dans le texte français, les occurrences sont moins nombreuses et le lien entre la musique et les émotions est absent. Alors que le texte allemand met l'accent sur l'émotion et la mélancolie avec des mots comme « *Sehnen* » et « *Tränen* », le texte français évoque la tristesse par l'adjectif « triste ». Cette tristesse est renforcée par l'idée de l'exil, qui n'est pas présente dans la version originale. Alors que l'original présente les sentiments du personnage vis-à-vis de sa patrie et est plutôt introspectif, le texte français comporte un aspect plus narratif, avec l'idée du sort et de l'exil, ainsi que la perspective du retour. La partie plus rapide n'exprime plus les sentiments du personnage, mais elle s'apparente à une chanson populaire. Cette partie n'est pas écrite à la première personne. Elle cite certains éléments de la culture hongroise, comme la danse, le fait de monter à cheval et le tokai. Dans la version française, on trouve également des allusions à la danse, aux combats et au fait de porter un toast à son pays. C'est donc principalement la première partie de cet air qui subit des modifications dans la traduction.

Le traducteur a pris quelques libertés par rapport au sens des airs sans le changer totalement. Ainsi, les informations importantes pour l'intrigue, qui sont contenues dans les airs, sont respectées. Le spectateur francophone peut suivre l'histoire. En revanche, le traducteur a souvent introduit des modifications portant sur une partie de l'air. Nous avons fait observer dans la section précédente (p.89-92) que le traducteur avait accentué le thème des aventures amoureuses dans sa traduction. Cela se voit notamment dans les couplets du prince Olorfsky et l'air d'Adele. Quand l'air présente plusieurs parties ou plusieurs couplets, il arrive fréquemment qu'une des parties soit traduite de manière assez proche de l'original et l'autre non. C'est le cas de l'air d'Adele *Mein Herr Marquis*. Cette méthode permet de garder une idée générale proche du texte de départ, mais de s'en éloigner ensuite. Par ailleurs, nous pouvons constater que la traduction use d'un niveau de langue inférieur à celui de l'original, notamment pour les répliques et les airs d'Arlette. A ce propos, il convient de rappeler que de nombreux dialogues sont directement tirés du *Réveillon*. Ces

dialogues comportent des expressions assez familières comme « quand je suis lancé, je me dédommage ». Le traducteur a sans doute voulu écrire un texte qui présente une cohérence entre les dialogues et les airs. C'est à dessein qu'il utilise dans les scènes qu'il a écrites lui-même et dans les airs le vocabulaire utilisé dans les vaudevilles du XIX^e siècle.

Les changements dans le vocabulaire et dans les thèmes abordés donnent à voir des personnages légèrement différents dans les deux versions. Les airs révèlent, en effet, les traits des personnages car ils jouent le rôle d'un monologue. Ainsi, le prince Olorfsky est moins mystérieux dans la version française, le personnage d'Arlette semble plus espiègle et plus populaire.

3.2.3. La compréhension du texte

Nous avons fait observer, dans la première partie, que la traduction des textes chantés présentait des difficultés propres, selon les passages. Nous allons maintenant étudier la manière dont les ensembles, les passages rapides et les passages comportant des notes aiguës sont traduits, et s'ils peuvent être compris du public.

3.2.3.1. La traduction des ensembles : l'exemple du duo entre Falke et Eisenstein

Les passages où plusieurs personnages chantent en même temps peuvent se révéler difficiles à comprendre pour le spectateur, c'est pourquoi nous avons décidé d'étudier un duo. Il ne nous a pas paru pertinent de commenter ici l'ensemble précédant l'air d'Adele, car les personnages chantent chacun à leur tour. En outre, le chœur répète la phrase d'Adele. Elle sera donc bien comprise du public.

Le duo entre Falke et Eisenstein commence par l'invitation de Falke, qui chante en solo, puis Eisenstein se met à chanter. Dans un premier temps, ces deux personnages ne chantent pas en même temps, mais se répondent. Quand ils chantent ensemble, ils chantent presque les mêmes mots, par exemple « *siehst du das ein ?* » et « *das seh ich ein* ». En outre, ils ont d'abord chanté ces mots chacun à leur tour, avant de les chanter ensemble. La traduction française de ce passage donne à entendre plusieurs phrases :

FALKE – As-tu compris ?

EISENSTEIN – Mais où, ce bal ?

ENSEMBLE – C'est à Paris.

Le fait qu'Eisenstein réponde par une autre question à la question de Falke peut surprendre l'auditeur, d'autant plus que sa question ne comporte pas de verbe (« mais où,

ce bal ? »). Toutefois, l'indication de lieu qui suit est répétée et arrive à la fin d'une phrase musicale. Nous pouvons donc supposer qu'elle sera bien comprise du spectateur. Les personnages reprennent ensuite leur dialogue, chantant chacun à son tour, sauf à la fin, où ils chantent en même temps, à des hauteurs différentes, la même phrase (« *denn als Katze schleichst du/schleiche ich selbst aus dem Hause dich/mich* »), mais avec des pronoms différents. La version française présente le même schéma avec une alternance entre les pronoms « je » et « tu » : « Sans en dire plus long, tu/je file(s) du logis ». Plus tard dans l'air, la version originale présente encore une fois la même phrase chantée en solo, puis reprise à deux (« *mit mir zu dem himmlischen Fest* »). A nouveau, le traducteur a préféré écrire deux phrases dans sa traduction (« En vérité, je te le dis, / Nous, nous allons en Paradis »). Il s'agit d'un choix du traducteur, car il pouvait laisser deux fois la même phrase, sans que cela pose de problème au niveau du rythme. Cet ajout nous paraît gênant pour deux raisons. D'une part, le fait qu'Eisenstein répète la phrase de Falke montre qu'il adhère à ce que lui propose son ami. D'autre part, la phrase est répétée par les deux personnages à deux hauteurs différentes avec un *accelerando*. Elle est donc plus difficile à comprendre pour l'auditeur, surtout s'il ne l'a pas entendue avant. De même, dans la version originale, les deux personnages chantent en canon une proposition qui apparaît au début de l'air (« *muss ich etwas tun mich zu zerstreun* »). Là encore, le traducteur français propose une nouvelle phrase : « je veux me griser jusqu'à demain ». Enfin, à la fin de l'air, Falke reprend la phrase qu'Eisenstein vient de chanter (« *Ein Souper uns heute winkt, / Wie doch keins da gewesen, / Schöne Mädchen, auserlesen ; / zwanglos dort man lacht und singt* »), alors que celui-ci fredonne *lalala*. A nouveau, le traducteur propose une variante lors de la reprise. Gaillardin chante : « chez le Prince on soupera / Avec des femmes exquises / Et l'on dira des bêtises / Que le masque inspirera ». Duparquet reprend : « Chez le Prince on soupera / avec d'aimable actrices / Et ce sont doubles délices / Dont on se ressouviendra ». Il est vrai que l'auditeur concentre son attention sur le chanteur qui prononce du texte, mais, en proposant un nouveau texte à un endroit où les personnages chantent deux paroles différentes, le traducteur prend le risque que ce texte ne soit pas compris. Comme les deux phrases expriment la même idée, si l'une des deux n'est pas exactement comprise, ce n'est pas grave pour la suite de l'intrigue. Cependant, il est toujours frustrant pour le public de ne pas comprendre une partie du texte, d'autant plus que, dans la version originale, le public a les moyens de comprendre toutes les phrases grâce aux répétitions.

Dans la version originale, les phrases qui sont chantées par les deux personnages en même temps sont systématiquement des phrases répétées. Elles ont, de plus, été chantées

auparavant par un seul personnage. L'usage des répétitions permet au public de comprendre toutes les phrases, même celles qui sont chantées à plusieurs, et donc peu compréhensibles. Le traducteur, quant à lui, n'a pas choisi de faire figurer autant de répétitions dans son texte. Souvent, les phrases nouvelles sont directement chantées par les deux personnages en même temps. Le risque qu'elles ne soient pas comprises du public est plus grand que dans la version originale. Le choix de rajouter des phrases nous paraît étonnant, car il est possible de garder la répétition dans la traduction, étant donné que le rythme est identique. Les phrases ajoutées par le traducteur n'expriment pas non plus une idée qui serait perdue si la phrase précédente était répétée.

3.2.3.2. Le rythme

Les passages très rapides peuvent être difficiles à comprendre pour le spectateur. Nous nous proposons d'étudier deux passages assez rapides : le début du premier air d'Adele, qui s'apparente à un récitatif, et la partie rapide de la *czardas* de Rosalinde. Ces deux passages sont très différents, Dans le cas de l'air d'Adele, il faut que les informations soient comprises du public, car elles sont utiles pour la suite de l'intrigue. En ce qui concerne la *czardas* de Rosalinde, si l'auditeur ne comprend pas certains mots, cela ne gênera pas la compréhension générale de l'œuvre.

Le début du premier air d'Adele ressemble à un récitatif, car il est toujours chanté sur la même note, sans être beaucoup soutenu par l'orchestre. Il est important que cet air soit bien compris du public, car il contient plusieurs informations indispensables pour comprendre le reste de l'intrigue. On y apprend qu'Adele et Ida sont sœurs et que le prince Olorfsky organise une fête à laquelle Adele est invitée. On y entend aussi la suggestion d'Ida qu'Adele devrait emprunter une robe à sa patronne (ce qu'elle fera par la suite). Le compositeur a veillé à ce que le texte soit bien compréhensible en évitant les grands intervalles entre les notes et en utilisant une note médium. Il est, en effet, plus difficile de comprendre les mots qui sont prononcés sur les notes aiguës. Par ailleurs, il a ménagé des effets qui aident à la compréhension, notamment un *ritardando* au moment où est prononcé le nom d'Ida. Comme le traducteur traduit un texte qui a déjà été mis en musique, il s'agit pour lui de donner les informations importantes au moment prévu par le compositeur. Ainsi, dans la version française, le nom de Flora est aussi prononcé sur le *ritardando*. Dans l'original, le compositeur a utilisé des notes longues (noires) pour les syllabes accentuées, telles que « *annektieren* » et « *präsentieren* » et des notes courtes pour la fin du mot (doubles croches). A cet endroit, dans la traduction, on trouve les mots « toilette » et « cocodette ». Ils sont plutôt bien choisis du point de vue du rythme car le –e muet tombe sur une double

croche et permet d'enchaîner rapidement la suite de la phrase. Le mot « cocodette » paraît désuet aujourd'hui, mais il s'insère bien dans le texte du point de vue du rythme. Par ailleurs, nous pouvons constater que les notes très courtes servent la plupart du temps à prononcer des mots qui ne sont pas porteurs de sens, comme des adverbes (« *so* ») et des adjectifs (« *deiner* »). En français, cette utilisation des notes très courtes est partiellement respectée, avec des mots comme « sous » et « en cachette ». Comme les mots employés dans la traduction sont plus longs, certaines de leurs syllabes tombent sur des doubles croches et les autres sur des notes plus longues. On ne trouve pas, dans la traduction, de mot long (trois syllabes), qui soit entièrement prononcé sur des doubles croches. Cela facilite la compréhension du mot. Ainsi, le mot « élégante » est prononcé sur deux doubles croches et deux croches, tout comme « reconnaîtrait ».

La fin de la partie qui ressemble à un récitatif semble très difficile à prononcer dans l'original. En effet, le début de la phrase (« *Ach ich glaub's ich zweifle nicht* ») comporte beaucoup de sons avec deux consonnes et le rythme est assez rapide. La fin de la phrase (« *aber schwierig ist die Gesicht* ») avec le mot « *schwierig* » et l'élision du -e dans « *Gesicht* » semble aussi difficile à faire comprendre. En dépit de l'indication *poco ritento*, cette phrase est difficile à articuler pour le chanteur et elle sera donc difficile à comprendre pour le spectateur. La version française (« moi, pardi, je voudrais bien/ m'amuser sans qu'on en sût rien ») comporte les consonnes [v], [m] et [z] qui sont plus faciles à articuler. Le problème de compréhension réside plutôt dans les voyelles « an » et « on », qu'il est parfois difficile de différencier.

Quand le rythme est rapide, il est important de faire correspondre les notes plus longues avec les mots qui doivent être obligatoirement compris par le spectateur. Par exemple, il n'est pas gênant d'avoir des notes très courtes sur des syllabes finales muettes. Par ailleurs, alterner entre les valeurs longues et courtes à l'intérieur d'un même mot permet de mieux le faire comprendre.

La deuxième partie de la *czardas* interprétée par Rosalinde est peu compréhensible pour l'auditeur, car elle est chantée sur un rythme comportant des contretemps. Nous pouvons remarquer que, dans le texte original, les syllabes accentuées se trouvent souvent sur le premier temps, qui a en général une valeur longue (noire pointée ou croche pointée). C'est le cas des mots « *Feuer* », « *Tanze* », « *Czardas* », « *braunes* », « *Arm* » et « *dunkeles* ». En outre, ces notes allongées sont souvent sur la première syllabe d'un mot porteur de sens, un substantif, par exemple. Dans la version française, ces rythmes se trouvent aussi sur des mots importants pour la compréhension générale du texte, tels que des verbes (« sonne » et

« viendra ») ou des noms (« brunette », « cavalier »). Cependant, on trouve aussi ce rythme sur l'expression « à sa voix », avec la note allongée sur le « à », qui n'est pas une syllabe accentuée.

Plus loin dans l'air, l'alternance entre les notes longues et courtes s'inverse, les notes courtes précédant les notes longues. Dans la version originale, ce rythme se trouve sur les mots « *Zecher* », « *Becher* », « *Feuer* » et « *Tokaier* ». Dans la version française, il convient d'éviter les syllabes muettes sur les notes longues, sous peine que l'association entre le texte et la musique paraisse étrange à l'auditeur. Le traducteur a évité cet écueil pour trois occurrences (« hongrois », « combat », et « voix »), mais a placé la dernière syllabe du mot « verre » sur une noire pointée. Il est dommage d'avoir une note tenue sur une syllabe non accentuée.

Dans les passages rapides, il est important que les mots porteurs de sens se trouvent sur les notes les plus longues, ou sur le rythme qui va attirer l'attention de l'auditeur. Il convient également de placer les syllabes accentuées sur des valeurs longues pour faciliter la compréhension. Nous pouvons constater qu'à quelques exceptions près, le traducteur a prêté attention à cet aspect dans sa traduction du passage rapide de la *czardas*.

3.2.3.3. Les passages aigus

La partition de *La Chauve-souris* comporte peu de passages très aigus. Le compositeur a souvent profité des onomatopées pour écrire dans les aigus. Par exemple, le premier air d'Adele commence par un éclat de rire, avec des notes aiguës et de grands intervalles. De même, dans ses couplets, au deuxième acte, les passages les plus aigus et comportant des vocalises correspondent à des éclats de rire. Dans la *czardas* de Rosalinde, les passages aigus ne sont pas situés sur des mots, mais sur des interjections (*ach*) exprimant la mélancolie du personnage. A la fin de la *czardas*, on trouve également un passage aigu chanté sur la syllabe *la*. Chanter des onomatopées ou des interjections sur les passages aigus est confortable pour le chanteur, car il n'a pas le souci d'articuler les consonnes et de faire comprendre le texte. C'est aussi pratique pour le traducteur, qui peut garder les mêmes voyelles si la langue source le permet. Dans le cas qui nous occupe, le traducteur a pu garder les *haha* pour les éclats de rire et il a changé le « *ach* » en « ah ».

Cependant, certains passages comportent des notes aiguës sur lesquelles des mots doivent être prononcés. C'est le cas notamment de l'air du prince Olorfsky, qui contient plusieurs *la* aigus. Le chanteur doit prononcer sur ces notes les mots suivants dans la version originale : « *zwar* », « *was* », « *in* », « *duld* », « *und* », « *nicht* », « *ich* ». Les mots « *zwar* », « *duld* » et « *und* » sont difficiles à articuler, car ils ont plusieurs consonnes. Cependant,

« *zwar* » et « *und* » ne sont pas des mots essentiels à la compréhension générale du texte. Il est, certes, toujours préférable de comprendre tous les mots, mais ce n'est pas très grave si le public ne comprend pas ces deux-ci. En ce qui concerne le mot « *duld* », cela est plus gênant, car c'est un verbe et il porte tout le sens de la phrase. La version française ne comporte pas de note aiguë à cet endroit, car la partition de la version en français indique un *la* médium. Les raisons de ce changement ne nous sont pas connues. Peut-être était-ce une demande du chanteur. En tout cas, les mots choisis par le traducteur (« j'en », « et », « dans », « j'ai », « des », « qui », « les ») pourraient être compris du public même s'ils étaient chantés à l'octave. Le traducteur a en effet utilisé des consonnes qu'il est facile d'articuler comme [ʒ], [l] et [d]. La difficulté, en français, proviendrait de la voyelle nasale « en » et de la consonne [k]. A cet endroit, le texte français, s'il devait être chanté à l'octave, nous paraît plus facile à articuler que le texte allemand.

La partie lente de la *czardas* présente une vocalise sur la dernière syllabe du mot « *immerdar* » dans la version originale. Le traducteur a conservé la même voyelle pour la vocalise en plaçant à cet endroit le mot « égala ». Le chanteur de la version française n'aura même pas à articuler une consonne finale. La partie rapide de la *czardas* comporte plusieurs *la* aigus. Le chanteur doit alors prononcer « *schlüßft* », « *im* » et « *bringt ein Hoch aus dem Vaterland* » en allemand. En français, il devra prononcer deux « à » puis « porte un toast au pays hongrois ». A cet endroit, le texte allemand nous semble plus difficile à articuler que le texte français. En effet, les mots « *schlüßft* » et « *bringt* » comportent beaucoup de consonnes qu'il faut prononcer sur une note aiguë et dans un rythme rapide. Le même problème se pose pour le mot « porte » en français et avec la syllabe finale du mot « hongrois », qui présente, en plus, une diphtongue ; mais il convient de souligner que le traducteur a utilisé deux fois le mot « à », qui est facile à prononcer.

D'une manière générale, les notes aiguës accompagnent des passages où le chanteur n'a pas à articuler, notamment les onomatopées et les interjections. Nous pouvons toutefois constater que, quand ce n'est pas le cas, le traducteur a veillé à employer des syllabes assez confortables à prononcer pour le chanteur.

3.2.4. L'adéquation entre les mots et la musique

La musique aide souvent à comprendre le sens de ce qui est dit. En effet, elle accompagne la progression du discours et rythme les phrases. Afin que l'auditeur comprenne bien, il est important que la musique et les mots se correspondent.

3.2.4.1. Le phrasé

Comme la musique est écrite après le texte, les phrases musicales correspondent aux phrases du texte de la version originale. Le traducteur doit alors adapter son texte pour que les césures se trouvent au même endroit que dans le texte original. Dans le premier air d'Adele, il est important que cet aspect soit respecté, car on trouve des pauses entre les différentes phrases ou parties de phrases. Dans le texte français, le traducteur doit veiller à ne pas laisser de pauses entre deux mots qui forment une unité de sens. Il y parvient, sauf dans le passage suivant : « *mach dich frei nur, und ich wette...* ». Dans l'original, il y a un silence après « *nur* », qui correspond à la virgule ; or, le traducteur propose à cet endroit : « prends la poudre d'escampette ». La musique impose un silence entre « poudre » et « d'escampette » qui ne paraît pas naturel à l'auditeur et casse le rythme de la phrase en français. Dans le duo entre Falke et Eisenstein, on trouve également un passage où la phrase musicale et le texte ne se correspondent pas dans la version française. Il s'agit du passage suivant : « *glaub mir, das verjüngt, das verjüngt* », avec un petit ralenti sur le « *glaub mir* ». Dans l'original, ce léger ralenti crée un effet d'attente par rapport à la suite de la phrase. Par ailleurs, l'expression « *das verjüngt* » est répétée sur les mêmes notes et le même rythme, ce qui a pour effet de la mettre en valeur. La structure de la phrase de la version française n'est pas du tout la même. Le ralenti est au milieu de l'expression « tu t'amuseras » et il n'y a pas d'élément répété. L'effet d'attente est perdu et une telle suspension au milieu du mot paraît étrange à l'auditeur.

La partie lente de la *czardas* de Rosalinde est particulièrement intéressante à étudier du point de vu du phrasé. Au début, on trouve deux phrases courtes (« *Klänge der Heimat* » et « *ihr weckt mir das Sehnen* ») où les derniers mots sont accentués par le rythme croche-noire ou noire pointée. On entend ensuite une plus longue phrase (« *ruft die Tränen in's Auge mir* »). Le rythme ralentit à la fin, avec, à chaque fois, deux notes pour prononcer une syllabe. La version française suit le phrasé de l'original en ce qui concerne les deux premières phrases musicales (« O lointain séjour, / où triste et sans trêve »), mais elle introduit une coupure dans la phrase plus longue (« s'en va mon rêve, / la nuit, le jour »)

avec la virgule entre « mon rêve » et « la nuit ». Toutefois, l'effet de ralenti sur les quatre derniers mots est conservé. Plus loin, on trouve une coupure marquée au niveau de la musique entre les deux vers suivants (« *wenn ich euch höre, ihr heimischen Lieder, / zieht mich's mich wieder, mein Ungarland zu dir* »). En effet, la note qui commence le vers est accentuée, ce qui signifie que cette note ne doit pas être liée à la précédente. En outre, le mot « *zieht* » rendrait la liaison difficile. Il convient de souligner que le vers « *zieht mich's wieder, mein Ungarland zu dir* » ne forme qu'une seule phrase musicale. Dans la version française, ce phrasé n'est pas respecté. Le traducteur place la fin du mot « montagne » sur la note accentuée, qui marque le début d'une autre phrase musicale. Il introduit ensuite une autre idée (« ciel de saphir ») au milieu d'une phrase musicale. A cet endroit, il y a un décalage entre la phrase en français et la phrase musicale. Dans la version allemande, un *crescendo* et un point d'orgue soulignent l'importance du mot « *Ungarland* », pays auquel est dédié cet air. En français, ce n'est pas la Hongrie, mais l'expression « ciel de saphir », qui est ainsi mise en avant.

On trouve un nouveau problème de phrasé quelques mesures plus loin. Le texte original est : « *O Land, wo so glücklich ich war!* ». Sur le plan musical, la fin de phrase est amenée par un léger ralenti. Le vers suivant est chanté après un soupir, *allegro* et fort. Il introduit une nouvelle phrase grammaticale (« *Ja dein geliebtes Bild meine Seele so ganz erfüllt* »). Le texte français ne donne pas à entendre une fin de phrase sur la fin de la phrase musicale. En effet l'expression « l'heureux jour du retour », mise en apposition après « quand viendra-t-il le jour, » est la suite de ce qui précède. Le texte français établit donc un lien entre ces deux phrases musicales, alors qu'elles sont distinctes.

Parmi les airs que nous avons étudiés, celui qui pose le plus de problème au niveau du phrasé est la partie lente de la *czardas* de Rosalinde. Il convient de souligner qu'il est particulièrement difficile à traduire, notamment à cause de ses rythmes syncopés et de ses petites vocalises.

3.2.4.2. L'adéquation entre ce qu'évoque la musique et ce que dit le texte

La musique souligne souvent des aspects évoqués par le texte original. Il convient donc, pour le traducteur, d'aborder les mêmes thèmes aux mêmes endroits afin que son texte n'aille pas à l'encontre des impressions données par la musique. Par exemple, dans la *czardas* de Rosalinde, le texte original fait allusion aux paysages bucoliques de la Hongrie sur une ligne ascendante avec un rythme régulier (« *wie grün deine Wälder, wie lachend die Felder* »). Cela donne une impression de gaieté et de légèreté. Dans la version française, le traducteur

évoque à cet endroit « l'écho joyeux des czardas ». Même s'il n'aborde pas le même thème, son texte correspond bien avec la musique, car il évoque quelque chose de gai.

Toutefois, le texte et la mélodie ne se marient pas toujours bien dans la version française. Nous pouvons citer deux exemples : la fin du premier air d'Adele et les couplets du prince Olorfsky. Dans la deuxième partie du premier air d'Adele, le rythme ternaire évoque l'air d'Alfred qui précède. Le texte y fait également allusion par le mot « *Täubchen* ». Dans la version française, on ne trouve aucune allusion à l'air d'Alfred dans le texte. Par ailleurs, le texte original évoque le souhait d'Adele de changer de condition, avec la métaphore de l'oiseau qui vole dans les hauteurs (« *wenn ich jenes Täubchen wär, fliegen könnte bin und her, mich in Wonne und Vergnügen in dem blauen Äther wiegen* »). Cette idée d'élévation est soulignée par une ligne musicale ascendante. Cet élan de lyrisme de la part d'Adele est assez comique pour le spectateur, d'autant plus qu'il est renforcé par la musique. Lorsque le personnage parle à nouveau de la situation réelle (« *ach, warum schufst du, Natur, mich zur Kammerjungfer nur* »), la ligne est descendante, comme pour illustrer le retour à la réalité. La tristesse est ainsi soulignée par la mélodie. Le texte français n'aborde pas du tout le même thème. Certes, le personnage se plaint de son état, mais sans imaginer une situation meilleure. De plus, pour l'auditeur, il est étrange d'entendre une plainte (« qu'il est douloureux parfois, de servir chez les bourgeois ») sur un air doux et ascendant. La perspective du changement (« lasse de m'humilier, je rendrai mon tablier ») apparaît au moment où la mélodie devient plus triste (ligne descendante). Cela paraît étrange, car on pourrait s'attendre à ce que le personnage se réjouisse de partir. Dans la version française, la musique, qui a été inspirée par le texte allemand, suscite une émotion différente de celle du texte français. Cela est dû au fait que le texte français est éloigné du texte original. Ils expriment tous les deux l'idée que le personnage ne souhaite plus être une femme de chambre, mais de deux manières différentes. Le personnage de la version originale imagine une situation meilleure, alors que le personnage de la version française se plaint de son sort.

Dans les couplets du prince Olorfsky, nous pouvons aussi constater un écart entre les émotions suscitées par la musique et ce qu'exprime le texte traduit. Il convient tout d'abord de souligner que les deux couplets ont une structure similaire, sur le plan du texte, dans la version originale. Les deux premières phrases évoquent une situation : c'est l'idée de faire la fête qui apparaît dans le premier couplet, et celle de boire de l'alcool qui apparaît dans le deuxième couplet. La phrase suivante décrit le comportement étrange du prince : le renvoi des invités qui ne s'amusent pas ou refusent de boire. D'une manière générale, cet air comporte de grands intervalles entre les notes (quinte, octave), mais les intervalles les

plus importants se trouvent dans les passages qui parlent de l'extravagance du prince. Ces passages sont aussi les plus aigus. La deuxième partie du couplet, plus grave, accompagne la menace que profère le prince (« *und sehe ich es ennuiert sich jemand hier bei mir, so pack ich ihn ganz ungeniert, werf ihn hinaus zur Tür* »). Vient ensuite une partie qui comporte le même texte dans les deux couplets : « *und fragen Sie, ich bitte, warum ich das denn tu' ? 's ist mal bei mir so Sitte, chacun à son goût* ». Dans la version française, les deux couplets ne présentent pas la même structure que les couplets de l'original. En effet, les premières phrases du premier couplet sont centrées sur le prince et celles du second couplet sur les invités. Par ailleurs, comme nous l'avons fait observer (p. 103), les notes aiguës sont supprimées. L'extravagance est moins perceptible au niveau de la musique dans la version française. On ne trouve pas de correspondance entre une ligne musicale marquée par de grands intervalles et la nature extravagante du Prince. La partie plus grave, qui correspond à la menace d'Olorfsky dans la version originale, a la même structure dans les deux couplets en français : « mais si je ne fais pas..., je veux des invités joyeux qui... ». Cette phrase exprime le désir du Prince de voir ses invités s'amuser, mais de manière moins autoritaire que dans la version originale. En outre, contrairement à la version originale, les derniers vers ne sont pas répétés dans le deuxième couplet, même s'ils présentent des phrases similaires : « moi, mon souper /le baiser m'assomme ». Il semble que, pour écrire la musique de l'air du prince Olorfsky, le compositeur s'est inspiré de la structure particulière du texte allemand. La musique évoque tantôt le caractère extravagant du personnage, tantôt la menace qu'il adresse à ses invités. Dans la version française, le traducteur n'a pas gardé la structure des couplets allemands. Les phrases qu'il propose sont donc moins en adéquation avec la musique que les phrases de la version originale. Par exemple, l'idée de menace est absente de la version française. Le prince présenté dans la version française paraît donc moins extravagant et moins imprévisible que celui de l'original.

Il est important que le spectateur puisse établir un lien entre les informations transmises par le texte et l'atmosphère créée par la musique, faute de quoi il sera surpris et risque de ne pas bien comprendre. Cependant, il semble que cet aspect n'était pas une priorité pour le traducteur, car il n'a pas toujours respecté ce principe.

Après avoir étudié plusieurs airs, nous constatons que le texte français comporte moins de répétitions que le texte original. Le traducteur a notamment ajouté l'idée que l'action se déroule à Paris, en y faisant plusieurs fois allusion dans les airs. Il a souvent préféré exprimer la même idée avec des mots différents, plutôt que de répéter une même phrase, comme c'est le cas dans le texte original. Comme nous l'avons dit, cela entraîne le

risque que le texte ne soit pas compris, notamment s'il apparaît dans un ensemble. En revanche, le traducteur a veillé à respecter le rythme et les accents, en mettant les syllabes muettes sur les doubles croches, par exemple. Il a aussi veillé à écrire un texte qui n'est pas trop difficile à chanter, en privilégiant les syllabes faciles à prononcer sur les notes aiguës. Cependant, il n'a pas toujours respecté le phrasé, ni le sens suggéré par la musique.

Il semble que le traducteur ait surtout fait attention à écrire un texte qui puisse être facilement prononcé par le chanteur, et donc entendu du public. Cependant, il apparaît qu'il a davantage songé aux chanteurs qu'au public, car il n'a pas utilisé les répétitions, qui sont un atout pour que le public puisse comprendre le texte. Par ailleurs, le sens de certains passages en français n'est pas en phase avec ce qu'exprime la musique, ce qui peut poser des problèmes au public, qui ne connaît pas le texte avant de venir au spectacle. Si, aujourd'hui, les spectateurs s'informent sur la pièce qu'ils vont écouter, il convient de rappeler que la traduction que nous commentons a été écrite pour un théâtre qui proposait des spectacles de divertissement à son public. Nous pouvons donc facilement imaginer que le public ne connaissait pas le texte avant de venir à la représentation.

Conclusion

Au cours de ce travail, nous avons pu constater que la traduction des livrets d'opéra fait l'objet d'un débat. Certains s'y opposent en mettant en avant la mauvaise qualité des traductions. Ils considèrent que la langue fait partie intégrante de l'œuvre. Cependant, les défenseurs de la traduction des livrets font valoir que le public ne pourra aimer cet art que s'il est en mesure de le comprendre. Ils expliquent qu'aujourd'hui la plupart des opéras sont donnés dans leur langue originale, car les chanteurs n'ont pas le temps d'apprendre les rôles dans d'autres langues, mais qu'à une époque antérieure, il était courant d'assister à des opéras joués en traduction. Ils rappellent également que les compositeurs eux-mêmes étaient soucieux que leurs opéras soient traduits. Ils soulignent enfin que les surtitrages ne restituent qu'un résumé du texte et ne sont pas suffisants, notamment lorsque les livrets comportent de nombreux dialogues, comme dans le cas des *singspiels* ou des opérettes.

Nous avons montré que traduire un livret d'opéra est une tâche difficile. En effet, le traducteur doit non seulement prendre en compte le caractère poétique et littéraire du texte, mais aussi veiller à ce qu'il soit facile à articuler pour le chanteur, et donc facile à comprendre pour le spectateur. La difficulté principale réside dans le fait que le texte original a déjà été mis en musique. Alors que le compositeur s'est inspiré du texte pour écrire la musique, le traducteur doit, quant à lui, prendre en compte la musique lorsqu'il traduit. Il doit veiller à faire apparaître les informations importantes au moment où elles seront le plus audibles et donc le mieux comprises, et prêter attention à ce que son texte soit en cohérence avec ce qu'exprime la musique.

Afin d'examiner un cas concret, nous avons étudié la traduction française de l'opérette de Strauss *La Chauve-souris*. Dans notre étude, nous avons d'abord abordé les différences linguistiques entre les deux versions autour de deux thèmes : la vengeance et la fête. Nous avons ainsi pu constater que le traducteur avait procédé à une adaptation, en donnant pour cadre à l'intrigue la ville de Paris sous le Second Empire. Le traducteur a donc remplacé l'action dans un cadre connu du spectateur. Nous nous sommes aussi rendu compte qu'il s'était largement inspiré de la pièce française qui avait servi de base au livret allemand. D'une part, il a emprunté de nombreux dialogues à cette première pièce. D'autre part, il a introduit dans sa traduction des thèmes qui étaient présents dans *Le Réveillon*, mais que les librettistes de l'opérette originale avaient écartés. Ces modifications ont pour conséquences de donner à voir des personnages différents dans les deux versions. C'est le cas en particulier de Falke/Duparquet, qui n'est plus un personnage de vengeur dans la

version française, mais un personnage qui cherche à faire une farce à son ami. Le prince Olorfsky, qui est associé au thème de la fête, est lui aussi différent. Il semble moins extravagant dans la version française. Enfin, le personnage d'Arlette paraît plus familier dans la version française. Les choix du traducteur peuvent s'expliquer par le fait que le spectacle a été donné pour divertir le public, sans volonté de lui faire découvrir la culture viennoise.

Nous avons ensuite étudié la traduction des textes chantés, en sélectionnant certains airs. Ce faisant, nous nous sommes concentrée sur trois points : le respect du sens, la compréhension du texte et l'adéquation entre le texte et la musique. Comme la pièce a fait l'objet d'une adaptation, les airs n'abordent pas tous les mêmes thèmes dans les deux versions. Par exemple, la version française met l'accent sur le fait qu'il s'agit d'une fête parisienne. Il nous est apparu que le traducteur n'a pas utilisé certains procédés stylistiques comme la répétition d'une même phrase, mais il a préféré exprimer deux fois la même idée par des mots différents. Ce choix s'est fait au détriment de la facilité de compréhension pour le public. En revanche, le traducteur a, en général, écrit des textes faciles à articuler pour le chanteur et veillé à ce que les syllabes accentuées tombent sur les temps forts ou les notes longues. Cependant, sa traduction présente, à notre avis un problème important : le traducteur n'a pas toujours respecté les phrasés musicaux, ce qui donne une impression étrange à l'auditeur. Il arrive aussi que ses textes expriment une idée qui ne correspond pas à ce qu'évoque la musique. Cela peut être troublant pour le public, qui reçoit alors deux informations peu compatibles.

La traduction de Paul Ferrier se présente donc comme une adaptation réalisée à l'intention du public de son époque. En effet, le traducteur a fait des choix très marqués qui font que l'intrigue diffère un peu de la version originale. Ces choix ont sans doute été motivés par la volonté d'écrire un texte qui soit proche de la pièce ayant servi de base à l'opérette. Cette traduction est assez ancrée dans son époque, et nous sommes tentée de penser que si un traducteur produisait aujourd'hui une nouvelle traduction de *La Chauve-souris* pour la scène, il s'inspirerait peu de cette version. En ce qui concerne les textes chantés, certains aspects, comme le respect des phrasés dans la *czardas*, n'ont pas été bien pris en compte par le traducteur, mais la plupart du texte des airs que nous avons étudiés pouvaient être compris à l'écoute. Cette traduction ne respecte donc ni le sens, ni l'esprit de l'œuvre originale, car elle est très ancrée dans le contexte parisien du XIX^e siècle. Les références à la culture viennoise ont été abandonnées, les allusions à la vie parisienne sont très nombreuses, l'opposition entre les classes sociales est plus marquée, notamment à

travers les répliques d'Arlette, et le vocabulaire semble vieilli. Cependant, cette traduction offrait sans doute un bon divertissement au public de l'époque.

Bibliographie

Œuvres littéraires :

HALEVY, Ludovic, MEILHAC, Henri, *Le Réveillon*, in HALEVY, Ludovic, MEILHAC, Henri, *Théâtre*, tome 5, Calmann-Lévy, Paris, 1900, (p. 13-126) 434 p.

STRAUSS, Johann, *Die Fledermaus*, Reclam, Stuttgart, 1959, 87 p.

STRAUSS, Johann, *La Chauve-souris*, traduit de l'allemand par Paul Ferrier, Actes Sud, Opéra de Marseille, Arles, 1994, 91 p.

STRAUSS, Johann, *La Chauve-souris*, opéra national de Lyon, Lyon, 2008, 325 p.

Partitions :

STRAUSS, Johann, *La Chauve-souris* (musique imprimée), traduit de l'allemand par Paul Ferrier, Au Ménestrel, Paris, 192 p.

STRAUSS, Johann, *Die Fledermaus* (musique imprimée), Kalmus, Miami, 1968, 195 p.

Monographies :

BERENGER, Jean, *Histoire de l'Empire des Habsbourg : 1273-1918*, Fayard, Paris, 1999, 809 p.

BRUYAS, Florian, *Histoire de l'opérette en France 1855-1965*, édition Emmanuel Vitte, Lyon, 1974, 693 p.

CHARLE, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, éditions du Seuil, Paris, 1991, 392 p.

CHARLE, Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique : essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Presses de l'École normale supérieure, Paris, 1979, 207 p.

CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Albin Michel, Paris, 2008, 572 p.

- CSÁKY, Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne : ein kulturhistorischer Essay*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 1998, 328 p.
- FANTEL, Hans, *Les Strauss, rois de la valse et la Vienne romantique de leur époque*, traduit de l'anglais par Christiane de Lisle, éditions Buchet/Castel, Paris, 1973, 292 p.
- HILTNER-HENNENBERG, Beate, *Richard Genée : eine Bibliographie*, Peter Lang, Frankfurt-am-Main, Bern, 1998, 137 p.
- IMBERT, Charles, *Histoire de la chanson et de l'opérette*, éditions Rencontre et la Guilde du disque, Lausanne, 1967, 128 p.
- KAINDL, Klaus, *Die Oper als Textgestalt : Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Stauffenburg, Tübingen, 1995, 289 p.
- KERRIGAN, John, *Revenge Tragedy : Aeschylus to Armageddon*, Oxford university press, Oxford, 1996, 404 p.
- LABUSSEK, Franck, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert – Stationen des Ästhetischen Wandels*, Peter Lang, Frankfurt-am-Main, Bern, 1994, 442 p.
- LICHTFUSS, Martin, *Operette im Ausverkauf : Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheater im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, 1989, 352 p.
- LINDENBERGER, Herbert, *Opera : the Extravagant Art*, Cornell university press, London, 1985, 297 p.
- MAGRIS, Claudio, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Gallimard, Paris, 1991, 419 p.
- NOUSCHI, André, OLIVESI, Antoine, *La France de 1848 à 1914 : l'évolution politique et sociale de la Deuxième République à la Première Guerre mondiale*, Nathan, Paris, 1997, 420 p.
- PATA, Hervé, *La Technique vocale*, Eyrolles, Paris, 2009, 163 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor/éditions sociales, Paris, 1987, 441 p.

REISS, Katharina, *La Critique des traductions, ses possibilités et ses limites : catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions*, traduit de l'allemand par Catherine Boquet, Artois presses universitaires, Arras, 2002, 166 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale, (1781), suivi de Lettres sur la musique française (1753) et Examen de deux principes avancés par M. Rameau (1755)*, Flammarion, Paris, 1993, 272 p.

SMITH, Patrick John, *The Tenth Muse : a historical Survey of the Opera Libretto*, Alfred A. Knopf, New-York, 1970, 417 p.

VASSILEV, Kris, *Le Récit de vengeance au XIXe siècle : Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008, 212 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La Fête, le jeu et le sacré*, J.-P. Delarge, Paris, 1977, 316 p.

Articles de périodique :

L'Avant-scène, Johann Strauss, La Chauve-souris, février 1983, n°49, 178 p.

BENAY, Jeanne, « Avant-propos », in *Austriaca, l'opérette viennoise*, juin 1998, n°46, p. 5-7

CSÁSKY, Moritz, « Funktion und Ideologie der Wiener Operette », in *Austriaca, l'opérette viennoise*, juin 1998, n°46, p. 131-149

EBERHARD, Würzl, « Nur Tanzmusik mit untergelegten Worten ? Zur Ästhetik der Operetten von Johann Strauss », in *Austriaca, l'opérette viennoise*, juin 1998, n°46, p. 65-73

MARSCHALL, Gottfried, « Champagne, dépolitisation, Gemütlichkeit – Présences et effacement des traces françaises dans l'opérette de Franz von Suppé et Johann Strauss fils », in *Austriaca, l'opérette viennoise*, juin 1998, n°46, p. 87-98

Contributions :

AALTONEN, Sirkku, « Translating plays or baking apple pies : a functional approach to the study of drama translation », in SNELL-HORNBY, Mary, JETTMAROVA, Zuzana, KAINDL, Klaus, *Translation as intercultural communication : selected papers from the EST Congress, Prague 1995*, John Benjamins Publ., Amsterdam, 1997, p. 89-97

APTER, Ronnie, HERMAN, Mark, « Opera Translation » in LARSON, Mildred, *Translation : Theory and Practice Tension and Interdependence, Center for research in translation*, Binghamton (NY), 1995, p. 100-119

CHARLE, Christophe, « L'Attraction théâtrales des capitales au XIXe siècle : problème de comparaison », in CHARLE, Christophe, *Capitales européennes et rayonnement culturel : XVIIIe-XXe siècle*, presses universitaires de l'Ecole normale supérieure, Paris, 2004, p. 151-167

DELGADO CABRERA, Arturo, MENENDEZ AYUSO, Emilio, « Saynète, opérette, fête : en torno a Mérimée y Offenbach », in REAL, Elena, *Ecrire, traduire et représenter la fête : VIIe Coloquio de la Asociación de profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Servei de publications de la Universitat de Valencia, Valencia, 2001, p. 145-155

GIER, Albert, « Traduire l'opéra-bouffe : l'exemple de Jacques Offenbach (deux traductions allemandes d'Orphée aux Enfers) », in MARSCHALL, Gottfried, *La Traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p.137-147

HEINZELMANN, Joseph, « L'Avis du praticien de la traduction des livrets : étude critique du travail de traducteur », in MARSCHALL, Gottfried, *La Traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p.614-622

KAINDL, Klaus, « Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra », in MARSCHALL, Gottfried, *La Traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p.44-51

LEAL, Julie, « On nous a dit 'soyez gais' o, en otras palabras, de la fête à la défaite », in REAL, Elena, *Ecrire, traduire et représenter la fête : VIIe Coloquio de la Asociación de profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Servei de publications de la Universitat de Valencia, Valencia, 2001, p. 157-174

LOUBINOUX, Gérard, « Cadre métrique et/ou rythme intérieur dans les problèmes de traduction », in MARSCHALL, Gottfried, *La Traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 55-64

LUNA ALFONSO, Ana, « Aspectos culturales y traducción. La tradición literaria », in REAL, Elena, *Ecrire, traduire et représenter la fête : VIIe Coloquio de la Asociación de profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Servei de publications de la Universitat de Valencia, Valencia, 2001, p. 779-790

MALINGRET, Laurence, « Les Enjeux de l'adaptation en traduction », in REAL, Elena, *Ecrire, traduire et représenter la fête : VIIe Coloquio de la Asociación de profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Servei de publications de la Universitat de Valencia, Valencia, 2001, p.791-798

MARSCHALL, Gottfried, « traduire l'opéra, quel défi ! » in MARSCHALL, Gottfried, *La Traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 10-26

MATEO, Marta, « Translation strategies and the reception of drama performances : a mutual influence », in SNELL-HORNBY, Mary, JETTMAROVA, Zuzana, KAINDL, Klaus, *Translation as intercultural communication : selected papers from the EST Congress, Prague 1995*, John Benjamins Publ., Amsterdam, 1997, p. 99-110

PAVESI, Dominique, « La Symbolique des voix », in BERTHIER, Philippe, RINGGER, Kurt, *Littérature et opéra : Colloque de Cerisy 1985*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1987, p.165-176

PISTONE, Danièle, « La Traduction des livrets d'opéra en France : les leçons du passé », in MARSCHALL, Gottfried, *La Traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p.133-142

SAN MIGUEL HERNANDEZ, Manuela, « Y París era una fiesta », in REAL, Elena, *Ecrire, traduire et représenter la fête : VIIe Coloquio de la Asociación de profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Servei de publications de la Universitat de Valencia, Valencia, 2001, p. 291-302

Sites internet :

[http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Haffner, Karl](http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Haffner,_Karl)

http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00016322/images_198

[http://en.wikipedia.org/wiki/Paul Ferrier](http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Ferrier)

Enregistrements :

STRAUSS, Johann, *Die Fledermaus*, Decca, 1987, dirigée par Herbert von Karajan

STRAUSS, Johann, *La Chauve-souris*, Musidisc, dirigée par Franz Reinold

2.4.1.1. Le contexte politique : de la révolution de 1848 au déclin de l'Empire austro-hongrois	46
2.4.1.2. Une relative paix sociale	47
2.4.1.3. Une vie culturelle dominée par la musique.....	48
2.4.1.4. <i>La Chauve-souris</i> , reflet de la société viennoise de l'époque.....	49
2.4.2. Paris.....	50
2.4.2.1. Une vie politique marquée par l'instabilité	50
2.4.2.2. De profondes mutations sociales.....	51
2.4.2.3. Une société du divertissement.....	52
2.5. Les différences entre l'opérette française et l'opérette viennoise	53
2.5.1. L'opérette viennoise	53
2.5.2. L'opérette française.....	54
2.5.3. Comparaison entre <i>La Belle Hélène</i> et <i>La Chauve-souris</i>	56
3. Analyse des différences entre les deux livrets	58
3.1. L'aspect linguistique : analyse textuelle dans la perspective des thèmes de la vengeance et de la fête.....	58
3.1.1. La vengeance et la fête : aspects théoriques	58
3.1.1.1 La vengeance.....	58
3.1.1.2. La fête	60
3.1.2. Analyse du thème de la vengeance dans <i>La Chauve-souris</i>	62
3.1.2.1. Le personnage du vengeur	62
3.1.2.2. L'ironie.....	68
3.1.2.3. Le comique de situation	71
3.1.3. Analyse du thème de la fête dans <i>La Chauve-souris</i>	78
3.1.3.1. Un scénario différent	79
3.1.3.2. Le système de référence	84
3.1.3.3. Le divertissement.....	90
3.2. L'influence réciproque entre musique et traduction.....	93
3.2.1. Le choix des airs.....	93
3.2.2 Le respect du sens.....	94
3.2.3. La compréhension du texte	99
3.2.3.1. La traduction des ensembles : l'exemple du duo entre Falke et Eisenstein.....	99
3.2.3.2. Le rythme.....	101
3.2.3.3. Les passages aigus.....	103
3.2.4. L'adéquation entre les mots et la musique	105
3.2.4.1. Le phrasé	105
3.2.4.2. L'adéquation entre ce qu'évoque la musique et ce que dit le texte	106
Conclusion.....	110
Bibliographie	113
Table des matières	119