



HAL
open science

La traduction d'un livret d'opéra peut-elle “ expliquer ” le texte original? Étude comparative de deux versions anglaises de Die Zauberflöte

Pierre Degott

► **To cite this version:**

Pierre Degott. La traduction d'un livret d'opéra peut-elle “ expliquer ” le texte original? Étude comparative de deux versions anglaises de Die Zauberflöte. *Recherches Anglaises et Nord Americaines*, 2004, *Expliquer*, 37, pp.167-186. hal-02886546

HAL Id: hal-02886546

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02886546>

Submitted on 1 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La traduction d'un livret d'opéra peut-elle « expliquer » le texte original ? Étude comparative de deux versions anglaises de *Die Zauberflöte*

La traduction du livret d'opéra dans le monde anglophone n'a pas toujours eu des visées explicatives, bien au contraire. La pratique mise en place au XIXe siècle par les grands théâtres londoniens, qui consistait à donner exclusivement en italien l'ensemble des opéras du répertoire – y compris ceux initialement composés sur un livret anglais – n'œuvrait certainement pas dans le sens d'une plus grande compréhension par le public, à supposer que ce dernier ait pu se douter un instant qu'il y eût quoi que ce soit à comprendre. Voici comment le musicologue Edward J. Dent, au début du XXe siècle, évoquait une situation qui peut paraître paradoxale pour le lecteur/auditeur contemporain, toujours avide de signification(s) :

. . . as the majority of the audience . . . in London did not know more than a few words of Italian – generally nothing but the first few words of the favourite airs – the long-established and almost ineradicable tradition grew up that all opera librettos were nonsense and that it was really better not to know what they were about; . . . it can easily be understood that for such audiences *Il Flauto Magico* [le nom sous lequel l'opéra de Mozart *Die Zauberflöte* était connu au XIXe siècle] was nothing more than a display of exceptional voices.¹

La fonction « pédagogique » de la traduction du livret d'opéra est en fait, dans le contexte anglo-saxon, un phénomène relativement récent qui date *grosso modo* du début du XXe siècle,² époque où plusieurs théâtres londoniens s'étaient donné comme mission de renouveler leurs publics en axant leurs productions non pas sur la présence de quelques voix exceptionnelles mais sur un travail d'ensemble à même de rendre compte des multiples enjeux dramatiques, esthétiques, sociologiques, etc. des œuvres représentées.³ La traduction vers l'anglais des ouvrages du répertoire, destinée à « faire comprendre » au public l'action représentée, était l'un des axes

¹ Edward J. Dent, *Mozart's Operas : A Critical Analysis*, 1913, 1947 (Oxford : Clarendon, 1991) 9. Dans les premières pages de *The Age of Innocence*, c'est sur le mode de l'ironie qu'Edith Wharton choisit de rendre compte de l'absurdité d'une convention qui conduisait des milliers de personnes à assister chaque soir à un spectacle – ici, le *Faust* de Gounod – dont elles ne comprenaient pas un traître mot : « She [Marguerite], sang, of course, 'M'ama!' and not 'he loves me,' since an unalterable law of the musical world required that the German text of French operas sung by Swedish artists [la cantatrice Christine Nilsson] should be translated into Italian for the clearer understanding of English-speaking audiences » (Edith Wharton, *The Age of Innocence*, 1920 [Harmondsworth : Penguin, 1996] 2-3).

² Dent rejette en bloc les traductions du XIXe siècle, peu aptes selon lui à « expliquer » et à faire comprendre quoi que ce soit : « Nineteenth-century translations of opera-libretti were nearly all bad. . . . Outside Covent Garden . . . the less aristocratic public wanted to enjoy an opera as though it were a play and to understand the dramatic sequence of the story – something hardly possible in the case of an opera sung in that strange jargon that we call operatic English » (Dent, « Verdi in English », *Edward J. Dent : Selected Essays*, ed. Hugh Taylor (Cambridge : Cambridge UP, 1979) 263-64 (traduction de Dent, « Verdi in inglese », *La Rassegna musicale* 21 [1951] : 204-211).

³ Voir notamment Dent, *A Theatre for Everybody : the Story of the Old Vic and Sadler's Wells* (London : Boardman, 1945).

privilegiés de la politique artistique de ces différents théâtres,⁴ l'examen des traductions de cette époque faisant clairement apparaître à quel point les choix esthétiques des traducteurs étaient conditionnés par la volonté de rendre accessible au plus grand nombre un répertoire souvent réputé hermétique.⁵

Nous souhaiterions dans cet article montrer que la traduction d'un livret d'opéra n'est pas uniquement une « explicitation » destinée à « faire comprendre », sur le plan littéral, une action théâtrale, mais également une « interprétation », une relecture, conditionnée qui plus est par la présence de ces éléments aux dires de certains « a-sémantiques » qui constituent cet autre texte, ces éléments musicaux qui, à la lecture du texte verbal initial, ont jailli de l'imagination d'un compositeur. En effet, contrairement au librettiste qui peut concevoir en toute liberté son propos et qui, dans la majorité des cas, ne connaît pas la musique sur laquelle ses mots seront chantés, le traducteur de livrets sait parfaitement comment sonneront les paroles qu'il écrit. Si la présence de la partition impose, il est vrai, d'innombrables contraintes sur les plans accentuel, rythmique, prosodique... – contraintes qui poussent souvent le traducteur à s'éloigner du sens de l'original pour résoudre le casse-tête auquel il est confronté –, la connaissance de la musique, et la compréhension forcément subjective qu'il en a, peuvent également ouvrir à l'infini le champ des interprétations possibles. Peut-être est-ce là le sens qu'il faut donner aux propos du dramaturge Peter Motteux – un des tout premiers traducteurs de l'histoire de l'opéra anglais – lorsque ce dernier, tout en déplorant l'asservissement de l'écrivain par rapport au musicien, évoquait également le pouvoir « fertilisant » des notes de musique :

. . . to fit Words to a Tune, may seem as odd as to fit a horse to a saddle, tho' such a thing may be done upon Occasion. And tho' in having new Words to go along with the Notes, it may be as dancing on the Rope, where there is no going to the Right or Left, and one may be unsteady at first; yet by Practice it may at last be done, not without Grace, and rais'd by the Music to a greater Height.⁶

À l'instar de Motteux, de nombreux traducteurs considèrent en effet leur travail comme une amélioration par rapport au livret original, surtout lorsque ce dernier passe pour être « mauvais », chose qui n'est pas rare à l'opéra... Tel est le cas, aux dires de certains, du livret de l'opéra de Mozart *Die Zauberflöte*, dont nous allons examiner deux traductions anglaises censées toutes deux, d'après leurs auteurs respectifs, corriger les défauts de l'original, chacune proposant sa propre interprétation d'un opéra au sujet duquel le musicologue Jacques Chailley écrivait il y a peu de temps encore : « Il est paradoxal que le plus célèbre et le plus admiré des opéras de Mozart n'ait jamais reçu d'explication satisfaisante ».⁷

La première, celle d'Edward J. Dent, eut un tel retentissement en son temps – elle fut créée au New Theatre de Cambridge en 1911 – que certains commentateurs

⁴ Pour la politique traductive adoptée au théâtre de Covent Garden au courant du XXe siècle, voir Harold D. Rosenthal, *Two Centuries of Opera at Covent Garden* (London : Putnam, 1958) 327-30; 335-39, 355-58; 391-672.

⁵ Parmi les procédés traductifs susceptibles d'« expliquer » l'ouvrage représenté, on peut noter la littéralisation quasi-systématique des figures-tropes du texte-source, l'intégration dans le texte chanté des indications scéniques – explicitant jusqu'à la redondance les rebondissements d'une action scénique souvent complexe –, ainsi que le rejet de la répétition inhérente au texte chanté, les traducteurs préférant « dilater » le texte initial par de nouvelles formulations. Voir notre article « L'opéra en version anglaise : un enjeu esthétique ou sociologique » (à paraître).

⁶ Peter Motteux, *Love's Triumph* (London: Tonson, 1708) dédicace.

⁷ Jacques Chailley, *La Flûte enchantée : opéra maçonnique* (Paris : Lafont, 1968) 13.

n'hésitent pas aujourd'hui à lui attribuer la renaissance du répertoire mozartien qui eut lieu au début du XXe siècle.⁸ La traduction de Dent fut immédiatement suivie, voire « complétée », par un ouvrage musicologique du même auteur⁹ qui a conservé à ce jour son statut de « classique » ; initialement publié en 1913, il était encore réédité aux Presses Universitaires d'Oxford en 1991. Nous verrons comment la traduction de Dent corrobore son analyse et son interprétation de l'opéra, son « explication », les deux textes fonctionnant pour ainsi dire « de concert ».

La deuxième traduction que nous allons examiner est celle du poète W.H. Auden et de son compagnon Chester Kallman, commandée en 1956 pour une production télévisée de la NBC à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Mozart. Tout comme Dent, intarissable dès lors qu'il s'agit de fustiger la prétendue absurdité du livret original,¹⁰ Auden évoque la médiocre qualité du texte allemand – jugé confus, « hard to swallow », « peculiarly silly »¹¹ – pour appeler une traduction qui soit également une interprétation : « Probably no other opera calls more for translation than *Die Zauberflöte*, and for a translation that is also an interpretation » (129). Afin d'explicitier ses choix traductifs, Auden a recours à un certain nombre d'éléments para- ou intratextuels, tels sa préface mais également le « proème » qui précède l'ouverture de l'opéra, le « métalogue » dit par l'interprète de Sarastro au début du deuxième acte sans oublier le « postscript » d'Astrafiammante (« die sternflammende Königin »), nom donné par Auden à la reine de la Nuit, emprunt non avoué à la tradition italienne de l'opéra tant décriée par son prédécesseur.

La traduction de Dent présente un certain nombre de caractéristiques qui l'éloignent considérablement de son texte-source allemand. Tout d'abord, en plus du souci pédagogique de clarifier certains éléments obscurs de l'intrigue – notamment

⁸ « At the beginning of this century, apart from *The Marriage of Figaro* and *Don Giovanni*, [Mozart's operas] were seldom performed and generally misunderstood, and had never been the subject of serious scholarly study. Much of the subsequent rise in their reputation has been due to Edward Dent. He first made his mark as moving spirit and translator in a production of *The Magic Flute* at Cambridge in 1911, which was acclaimed as a revelation » (Winton Dean, introduction de Dent, *Mozart's Operas* ix); « His spirited translations of the librettos of *The Marriage of Figaro*, *Don Giovanni* and *The Magic Flute* were largely responsible for the rejuvenation of those operas » (Eric W. White, *A History of English Opera* [London : Faber and Faber, 1983] 406); le critique Jack Westrup évoque également l'impact des traductions de Dent sur plusieurs générations de mélomanes : « Ever since the music has for me been associated with the English version » (Jack Westrup, « Dent as Translator », *Music Review* 7 [1946] : 198).

⁹ « The Cambridge performance in English . . . was what originally led me to write this book » (Dent, *Mozart's Operas* xiii).

¹⁰ « [T]he usual verdict on [*The Magic Flute*] was that it contained Mozart's divinest music set to the most ridiculous and unintelligible libretto » (Dent, *Mozart's Operas* xiii); « The libretto of *Die Zauberflöte* has generally been considered to be one of the most absurd specimens of that form of literature in which absurdity is regarded as a matter of course » (Dent, *Mozart's Operas* 218); Dent parle plus loin de « clumsy doggerel » (222) et de « nonsensical libretto » (229). Dans un article publié dans les années 1930, il reconnaît toutefois quelque qualité au texte-source de l'opéra : « *The Magic Flute* has a notoriously bad libretto. Many of the lines are absurdly silly and awkward in the original German. But the story of the opera is by no means so stupid as it has been said to be. It is perfectly possible to accept as a sort of fairy-tale with a Masonic symbolism, and to translate it in such a way as to accentuate its inner meaning, and perhaps to add touches of symbolism. The extreme simplicity of language desirable in all libretti will then add to the childlike character of the story » (Dent, « The Translation of Operas », *Selected Essays* 23 [article initialement publié dans *Proceedings of the Musical Association* 61 (1934-1935) : 81-104]).

¹¹ Voir W.H. Auden, *Libretti and Other Dramatic Writings by W.H. Auden, 1913-1973*, ed. Edward Mendelson (London : Faber and Faber, 1993) 129 (préface de *The Magic Flute*). Les renvois à cette édition apparaîtront dans le texte entre parenthèses.

dans sa restitution du dialogue parlé, dont Dent ne manque pas de souligner la fonction « explicative »¹² –, elle rend particulièrement transparent le sous-texte maçonnique dissimulé dans le livret original, récemment dévoilé au grand public par Jacques Chailley,¹³ et entièrement gommé selon Dent dans les précédentes traductions.¹⁴ Pour ce faire, le traducteur prend bien soin d'insérer dans le texte confié aux personnages les quelques indices qui dans l'original apparaissent, mais de manière feutrée, dans les indications scéniques. C'est ainsi que la fugitive référence aux temples de la sagesse, de la raison et de la nature (1.15), trois emblèmes particulièrement transparents, est transférée dans la version anglaise aux paroles de Tamino, prêtant au substrat maçonnique une plus grande visibilité :

<p>TAMINO Wo bin ich nun? Was wir aus mir? Ist dies der Sitz der Götter hier? Es zeigen die Pforten, es zeigen die Säulen, Dass Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen. Wo Tätigkeit thronet und Müßiggang weicht, Erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht. (1.15)</p>	<p>TAMINO What is my fate? Where am I now? O surely, none but gods dwell here. What words do I read there inscribed on the gateway? "To Nature, to Reason, to Wisdom, these temples." But who were the builders that rais'd them so fair? Ah, sure nothing evil could find harbour there.¹⁵</p>
--	--

La trilogie « Nature, Reason, Wisdom », qui n'est pas sans rappeler les trois principes fondateurs de la maçonnerie anglaise – « Strength, Wisdom, Beauty »¹⁶ – réapparaît également, du moins pour la version anglaise, dans le texte confié à Sarastro (2.1.96).

¹² « *Die Zauberflöte* inevitably has a good deal of dialogue in the first scenes, because so much has to be explained » (Dent, *Mozart's Operas* 247). Un exemple du souci de clarification de Dent apparaît à la scène 5 de l'acte 1, quand le traducteur se sent obligé d'expliciter pour son public la première référence à Sarastro :

<p>ERSTE DAME Hat ein mächtiger böser Dämon ihr entrissen. (1.5)</p>	<p>FIRST LADY An evil magician has carried her off, and holds her in durance vile. TAMINO His name! SECOND LADY Sarastro! THIRD LADY The high priest of the sun. (1.5)</p>
--	--

¹³ Initialement paru en 1968, l'ouvrage de Chailley fut très vite traduit en anglais : voir Chailley, *The Magic Flute : Masonic Opera*, trans. Herbert Weinstock (New York : Knopf, 1971).

¹⁴ « In 1838 the opera was performed in London in a translation by [James Robinson] Planché; in his autobiography he speaks very well of the whole performance and production, and resolutely defends the libretto and its symbolism of good and evil. He rightly condemns the current Italian translation by G. de Gamerra. Whether he realized the Masonic sense of the story is not clear » (Dent, *Mozart's Operas* 223).

¹⁵ Les citations de la traduction de Dent proviennent de Wolfgang Amadeus Mozart, *The Magic Flute (Die Zauberflöte). Opera in Two Acts. Words by Carl Ludwig Giesecke and Emanuel Schikaneder. English Version by Edward Dent. Vocal Score by Erwin Stein* (London : Boosey and Hawkes, 1944).

¹⁶ Voir par exemple Oswald Wirth, *La Franc-maçonnerie rendue intelligible à ses adeptes : sa philosophie, son objet, sa méthode, ses moyens*, 3 vols. (Paris : Vitiano, 1972) 3 : 34-37.

Si la traduction de Dent semble, hélas, respecter scrupuleusement la misogynie latente du livret original, et parfois même l'accentuer,¹⁷ le traducteur édouardien atténue considérablement la composante érotique de l'opéra, particulièrement développée avec le rôle comique de Papageno. L'air d'entrée de l'oiseleur, qui perd au passage une de ses trois strophes, se voit ainsi dénué de ses multiples connotations sexuelles, comme le montre par exemple la traduction de la phrase finale de l'air, pour laquelle Dent a recours à une métaphore qui euphémise les propos de Papageno : « Sie schlief an meiner Seite ein / ich wiegte wie ein Kind sie ein » (1.2) est ainsi pudiquement, et plutôt maladroitement, traduit par « Then who would share the cage with her? / Why, sure, the jolly bird-catcher! ».¹⁸ Le duo entre Papageno et Papagena à la fin de l'acte 2 pousse à l'extrême la métaphore de la cage, l'image utilisée par Dent en disant long sur la manière dont le traducteur envisage la fonction rédemptrice de l'amour entre les hommes et les femmes, pourtant un des thèmes majeurs de l'opéra. La phrase « Nun, so sei mein liebes Weibchen/Herzenstäubchen » (2.28), que s'échangent Papageno et Papagena, est en effet rendue par le segment « Yes, we'll share a cage together », les indications placées en face de chaque ligne de la portée musicale dans la version anglaise de l'opéra – « He » et « She » – semblant conférer à ces paroles une valeur universelle qui laisse malheureusement planer peu de doute sur le sort réservé aux non-initiés... Le mot « Kinderlein » est curieusement traduit par « little birds ».

Le duo de l'acte 1 entre Papageno et Pamina, qui thématise explicitement le pouvoir de l'amour entre les êtres, est sous-traduit de manière à neutraliser complètement les enjeux sexuels des situations mises en scène. Si la musique de Mozart souligne avec insistance l'équilibre réalisé par la fusion du « masculin » et du « féminin » – on pense bien sûr à la répétition obsessionnelle de « Mann und Weib, und Weib und Mann », la traduction du passage par Dent (« life depends on love alone ») édulcore à l'extrême les paroles originales du livret – qu'il était pourtant facile, pour une fois, de traduire littéralement !¹⁹ – à l'image d'ailleurs de l'incipit du morceau, particulièrement inapproprié : « The kindly love of Mother Nature / Wakes love in bird and beast and flower ».

La lecture de l'analyse de l'opéra par le musicologue confirme certains flottements et égarements de sa traduction. Dent, en effet, ne semble pas percevoir la contradiction entre ses remarques extrêmement discutables sur les supposées carences intellectuelles de Pamina (!), inlassablement déplorées,²⁰ et le rôle de guide spirituel joué par la jeune femme lors de la scène des épreuves, dont il rend compte dans son analyse avec davantage de perspicacité.²¹ À ce moment, le traducteur

¹⁷ C'est ainsi, par exemple, que « Weiber » devient « foolish women » dans la phrase « Geschwätz von Weibern nachgesagt / von Heuchlern aber ausgedacht » (2.5), rendue par « 'Tis just what foolish women say, / And those that fear the light of day ».

¹⁸ De même, « Und küsste sie mich zärtlich dann, / wär' sie mein Weib und ich ihr Mann » (1.2) est rendu par « I'd gladly ply the fowler's trade / If I could catch a pretty maid » (1.2).

¹⁹ Deux traductions, celle de Auden (146) et celle de Ruth et Thomas Martin, proposent le segment attendu « man and wife, and wife and man ». Voir Mozart, *The Magic Flute (Die Zauberflöte). An Opera in Two Acts. Music by W. A. Mozart. The Original Text by Emanuel Schikaneder and Carl Ludwig Giesecke. With an English Version by Ruth and Thomas Martin* (New York : Schirmer, 1951) 52.

²⁰ « a simple child, ready enough to make friends, and almost as free from artificial ideas as [Papageno] » (Dent, *Mozart's Operas* 260); « the woman [Pamina], lacking his intellectual strength, feels that he is lost to her, because he is seeking something she cannot understand » (Dent, *Mozart's Operas* 261); « Tamino's ardour sees beyond passion, and Pamina, even if her intellect cannot grasp his ideals, is content to follow him » (Dent, *Mozart's Operas* 262).

²¹ Voir Dent, *Mozart's Operas* 249-50.

oublie les préjugés sexistes de son temps pour reproduire fidèlement le texte original, même s'il a de nouveau recours à une métaphore atténuante quand il s'agit d'évoquer l'initiation de Pamina ; le segment « A maid that fears not death's dark night / Is worthy to behold the light » paraît moins fort à nos yeux que l'original : « Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut / ist würdig, und wird eingeweiht » (2.28). La traduction de la séquence « Ich werde aller Orten / An deiner Seite sein. / Ich selber führe dich, / Die Liebe leitet mich » (2.28), rendue par « E'en in that place of terror / I will never leave thy side. / Nay, I'll be guide for thee, / As love is guide for me », reste néanmoins en totale contradiction avec son interprétation précédente d'une phrase de Sarastro (« Ein Mann muss eure Herzen leiten, / denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten » [1.18]), surtraduite en anglais : « A man to guide thy steps thou needest, / Since ne'er alone can woman find / The hidden road that leads to wisdom ». Ici, la contradiction inhérente à la traduction est davantage le reflet d'un parti pris de l'« explication » que la reproduction de la prétendue incohérence de l'original.

Si le musicologue, manifestement, ne veut pas croire au pouvoir rédempteur de l'amour terrestre – la valeur de la phrase de Papagelo et Papagena « Es ist das höchste der Gefühle » (2.29), traduite par « Oh, where's the nest will e'er contain us », est complètement neutralisée –, sa propre interprétation de l'opéra, telle qu'il l'explique dans sa monographie, fournit la clé de la métaphore qui nourrit sa traduction d'un bout à l'autre. Cette dernière semble se lire en effet comme une célébration du pouvoir suprême de la musique, le seul élément capable selon le traducteur-musicologue de faire évoluer les êtres sur la voie de la sagesse. Voici en effet comment Dent explique sa vision de la portée symbolique de la flûte : « [the Three Ladies] have taught [Tamino] an accomplishment, music, symbolized by the magic flute » ;²² plus loin, il établit clairement l'équation entre « wisdom » et le « *savoir faire* » musical.²³ Sa traduction rend évidemment compte d'une telle lecture, comme par exemple l'extrait suivant du quintette du premier acte, pour lequel la valeur spécifique de l'instrument offert à Tamino est étendue à l'art musical au sens le plus large :

O so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen wert,	Yes, 'tis only music that has the power to weave that spell,
Denn durch sie wird Menschenglück und Zufriedenheit vermehrt. (1.8)	Jarring souls so to attune all in harmony may dwell.

Plus loin, il « dévalorise » la fonction du « Glockenspiel » offert à Papageno, établissant une opposition factice entre la flûte, émanation métonymique de la musique, et les clochettes, auxquelles il ne prête dans sa traduction que le pouvoir de susciter le rire du commun des mortels :

Silberglöckchen, Zauberflöten	Flute for music, bells for laughter,
Sind zu eurem Schutz vonnöten. (1.8)	Best of comrades now or after.

La sur-traduction, à la fois qualitative et quantitative, intervient également au cours du finale du premier acte, lorsque Tamino, tel Orphée attirant vers lui les animaux sauvages, évoque dans la traduction l'impact du son de la flûte sur sa propre évolution spirituelle :

²² Dent, *Mozart's Operas* 260.

²³ Dent, *Mozart's Operas* 260.

Wie stark ist nicht dein Zauberton,
Weil, holde Flöte, durch dein Spielen
Selbst wilde Tiere Freude fühlen.
Rep. (1.15)

O voice of magic melody! O strain enthralling,
Serener thoughts thou wak'st in me,
My soul to loftier purpose calling.
Wild nature's children own thy charm
And flock around, their haunts deserting;
The fierce lose all desire to harm,
The timid fear no hurting.

On le voit, Dent accentue quelque peu la symbolique musicale du livret original, soulignant dès qu'il le peut le rôle de l'instrument éponyme dans la création de l'harmonie suprême, celle qui a seule le pouvoir divin d'élever l'homme et de le mener vers sa réalisation spirituelle. En expliquant de cette manière le fonctionnement de la musique, et en célébrant, par cet acte de nature méta-musicale, la suprématie de l'art qu'il affectionne, le musicologue inscrit sa version de l'opéra de Mozart dans la longue tradition anglaise des odes à Sainte Cécile des XVII^e et XVIII^e siècles, privilégiant peut-être à l'excès la portée symbolique de l'opéra sur la dimension « humaine », ou « terrestre », qui le constitue tout autant.

La dimension « cécilienne » de l'opéra de Mozart n'est que très indirectement évoquée dans la traduction de Auden, mais elle apparaît dès le « proème » qui, par son évocation de la nuit et du chaos originels, n'est pas sans rappeler la strophe 1 de la première ode à Sainte-Cécile de Dryden :²⁴

*Queen Astrafiammante, she
Long ruled the primal Night,
In realms of dream had reigned supreme,
Until there came the light.* (135)

La traduction du poète est remarquable avant tout pour son extrême stylisation, notamment celle des passages parlés. Là où Dent taillait à la hache pour élaguer et clarifier un dialogue parfois encombrant, Auden coule la redoutable prose du/des librettiste(s) allemand(s)²⁵ dans d'élégants pentamètres rimés,²⁶ censés sans doute suggérer, en plus de leur fonction, signalée par Auden, de brider les potentialités comiques de l'œuvre,²⁷ les liens thématiques entre l'opéra de Mozart et *The Tempest* de Shakespeare, fugitivement évoqués dans la préface (130). Dent y fait également allusion dans son analyse.²⁸

Auden se montre également soucieux, pour les parties chantées, de respecter les phonèmes de l'original, comme il le fait par exemple pour la traduction de la phrase de Tamino « So ist denn alles Heuchelei » (1.15), rendue par « Then it is all a

²⁴ Voir John Dryden, « A Song for for St Cecilia's Day, 1687 », *Dryden : a Selection*, ed. John Conaghan (London : Methuen, 1978) 160-62. Pour la dimension cécilienne de la poésie d'Auden, voir Pascal Aquien, « W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ? », *Tropismes* 8 (1997) : 145-46.

²⁵ La paternité du livret, généralement attribué à Emmanuel Schikaneder, n'a pas été clairement établie. Voir à ce sujet Chailley 17-26 (chapitre 3 : « Le livret : un auteur ou quatre ? »).

²⁶ Auden, auteur de nombreux livrets d'opéra, considérait que l'opéra était « the last refuge of the High style » (Auden, « The World of Opera », *Secondary Worlds* [London : Faber and Faber, 1968] 116); on connaît également l'investissement du poète, notamment dans les années 1930, en faveur de la renaissance du théâtre en vers.

²⁷ « It keeps the comic passages within decent bounds » (133).

²⁸ Voir Dent, *Mozart's Operas* 262.

painted lie », ²⁹ un des rares exemples qui permettent d'allier traduction phonique et traduction sémantique. Auden n'avait pas fait mystère de sa décision de privilégier la première en évitant la traduction littérale, qui conduit trop souvent à s'éloigner des phonèmes de l'original :

Obviously, the texture and weight of the original words set by the composer are an element in his orchestration and any change of the words is therefore an alteration of the music itself. Yet the goal of the translator, however unattainable, must be to make audiences believe that the words they are hearing are the words which the composer actually set, which means that a too-literal translation of the original text may sometimes prove a falsification. (133)³⁰

Dent, qui ne fait pas du calque phonique la priorité de sa traduction, est surtout efficace dans le traitement de la syntaxe et des phrasés musicaux, n'hésitant pas, en musicien averti, à « corriger » occasionnellement la prosodie mozartienne. Sa version de l'incipit de l'air de Sarastro « O Isis und Osiris, schenket / der Weisheit Geist dem neuen Paar » (2.2) présente en effet une meilleure adéquation entre la phrase musicale et la phrase verbale, trop souvent dans l'original interrompue entre le verbe et ses compléments : « Oh hear us, Isis and Osiris! / For these that seek your light we pray ». Notons au passage le calque « O Isis » // « Oh hear us ».

Dans sa préface, Auden explique surtout l'apport de sa traduction sur le plan thématique, certaines de ses modifications permettant de résoudre quelques une des contradictions perpétuées et amplifiées par son prédécesseur.

Un des axes développés par Auden concerne le thème de la découverte de soi et de l'acceptation de sa vocation, motif qu'il évoque essentiellement pour justifier sa réorganisation du deuxième acte, qui lui valut en son temps les foudres de la critique musicale ;³¹ il s'en explique dans sa préface (130-33). L'originalité de sa contribution réside surtout dans la transvalorisation qu'il fait du personnage de Papageno, transformé – depuis le statut métonymique de volaille comique que lui conférait Dent... – en « Noble Savage » (132) dont l'authenticité et la connaissance de soi sont de loin supérieures, selon le poète, à celle des autres personnages : « he enjoys a happiness and self-assurance which Tamino, and even Sarastro, cannot share; one might even say that he is the unlettered aristocrat, they but learned clerks » (132). Une telle lecture se concrétise surtout dans la traduction par l'atténuation des scènes comiques, suscitées dans l'original par le manque d'intérêt de Papageno pour une initiation qu'on veut lui imposer. Dans la traduction d'Auden, c'est Papageno qui est mis en position de mettre en doute la sagesse des frères initiés : « PAPAGENO [aside]. Ergo, Sarastro is not always wise » (158). Le problème formel posé par la présence de ce « uncorrupted child of nature » (132) est résolu par le recours dans le dialogue par quelques références à une forme de poésie pastorale (132-33), l'arrivée du personnage étant par exemple signalée par le vers : « What uncouth shepherd now the path descends » (137). La fin de l'opéra concrétise la consécration du couple Papageno/Papagena, admis à siéger au pied du trône de Tamino et de Pamina (182), et non à croupir dans quelque cage...

²⁹ Voir également à ce sujet Aquien 150.

³⁰ Pour certains aspects techniques de la traduction d'Auden et de Kallman, on peut se reporter à Auden, « Translating Opera Libretti », *The Dyer's Hand and Other Essays* (London : Faber and Faber, 1962) 483-99.

³¹ Voir notamment Joseph Kerman, « Auden's *Magic Flute* », *The Hudson Review* 10.1 (1957) : 310-16.

Le deuxième axe revu et « corrigé » par Auden est davantage central à la thématique de l'opéra. Le choix du poète d'opposer le pouvoir apollonien de la raison masculine au principe dyonisiaque des forces instinctives féminines, comme il l'explique au lecteur dans sa préface (129-30), n'est pas d'une grande originalité. L'idée d'Auden consiste en son parti pris de faire disparaître Sarastro à l'issue de sa victoire sur les forces nocturnes, la retraite volontaire du Grand-Prêtre du Soleil³² coïncidant avec l'arrivée d'un ordre nouveau (« New Age » [130] ; « New Order » [183]) incarné par le couronnement final du couple Tamino/Pamina. Selon les explications d'Auden, ce dernier est censé représenter non pas la victoire du jour sur la nuit, mais l'union enfin équilibrée des deux forces contraires et complémentaires, transformées par le pouvoir enchanteur de la flûte : « What has been a relationship of antagonism, the war between the Queen and Sarastro, is finally replaced by a relationship of mutual affection and reconciliation, the marriage of Pamina and Tamino. . . . [Sarastro] must now hand on the crown to Tamino and pass away like Prospero in *The Tempest* » (130). La force magique – pour ne pas dire « christique » – de l'instrument est considérablement amplifiée dans une traduction aux accents quasiment bibliques :

DIE DREI DAMEN

Hiermit kannst du allmächtig handeln,
Der Menschen Leidenschaft verwandeln.
Der Traurige wird freudig sein,
Den Hagestolz nimmt Liebe ein.

ALLE

O so eine Flöte ist mehr als Gold, und
Kronen wert,
Denn durch sie wird Menschenglück und
Zufriedenheit vermehrt. (1.8)

LADIES

On moods of doubt and desolation,
Its notes can work a transformation;
The moping soul will dance and sing,
And wintry hearts respond to spring.

ALL

O, this flute has greater worth
Than jewelled crowns or kingdoms, then,
For it can bring good will to men,
Peace, prosperity and mirth,
Good will to all on earth.

En somme, en insistant sur le pouvoir régénérateur d'un objet investi de mystérieux pouvoirs, Auden prête à la *Flûte enchantée* de Mozart la thématique qui régit cet autre monument du répertoire lyrique, *L'Anneau de Nibelung* de Wagner, auquel il fait indirectement allusion au cours du métalogue, dans un passage qui évoque l'impact des paramètres historiques, culturels et intertextuels sur la réception et l'interprétation, toujours ouverte et fluctuante, d'une œuvre donnée :

The history of Music and of Man

³² Sarastro lui-même s'explique de son départ au cours d'un monologue adressé au public :

Now my task is almost done:
When tomorrow's rising sun
Sees the Queen of Night's defeat
Shall my mission be complete,
And in that victorious hour
I must also lose my power,
Gratefully my throne resign
To a happier strength than mine.
In one wedding Day and Night,
Light and Darkness shall unite,
And their long wars ended be
In a mutual sympathy:
Blessing them, may I be blest,
Bid this world farewell and rest. (170)

*Will not go cancrizans, and no ear can
 Recall what, when the Archduke Francis reigned,
 Was heard by ears whose treasure-hoard contained
 A Flute already but as yet no Ring:
 Each age has its own mode of listening.
 We know the Mozart of our fathers' time
 Was gay, rococo, sweet but not sublime,
 A Viennese Italia: that is changed
 Since music-critics learned to feel "estranged";
 Now it's the Germans he is classed amongst,
 A Geist whose music was composed from Angst,
 At International Festival enjoys
 An equal status with the Twelve-Tone Boys;
 He awes the lovely and the very rich,
 And even those Divertimenti which
 He wrote to play while bottles were uncorked,
 Milord chewed noisily, Milady talked,
 Are heard in solemn silence, score on knees,
 Like quartets by the deafest of the B's.
 What next? One can no more imagine how,
 In concert halls two hundred years from now,
 When the Mozartian sound waves move the air,
 The cognoscenti will be moved than dare
 Predict how high orchestral pitch will go,
 How many tones will constitute a row,
 The tempo at which regimented feet
 Will march about the Moon, the form of suite
 For piano in a Post-Atomic Age,
 Prepared by some contemporary Cage. (153-54).³³*

On le voit, Auden table sur la culture musicale de son public pour expliquer et faire comprendre sa propre interprétation du texte mozartien, qui consiste essentiellement à balayer tous les manichéismes, humanisant l'ensemble des personnages de l'opéra, autant ceux affublés dans l'original d'un statut de semi-animal que ceux investis de pouvoirs surnaturels. À cet égard, la traduction par Auden du texte du deuxième air de la reine de la nuit montre à quel point le poète restitue au personnage une part de son humanité – entrevue au premier acte –, sa traduction étant la seule, parmi les multiples versions anglaises répertoriées (voir annexe), à faire cas de la souffrance du personnage à ce moment du drame : « My pain is deep » (167), chante-t-elle. Trahie de tous, comme le soulignent dans la traduction les paroles de la partie médiane – dans laquelle les menaces et les malédictions semblent céder la place à des plaintes et à des supplications –, la reine affiche autant sa faiblesse maternelle que sa soif vengeresse. La musique de cette partie de l'air, pour laquelle une volée de triolets succède aux fameuses doubles croches et croches piquées dans lesquelles certains commentateurs ont vu autant de coups de poignard, se prête idéalement à une telle lecture, qui semble entièrement resémantiser la musique de Mozart. En introduisant l'ambivalence verbale dans ce morceau de l'opéra, Auden résout également la question soulevée par tant de

³³ L'allusion à l'*Anneau du Nibelung* est prolongée dans le postscript d'Astrafiammante : « We were Goethe's Die Mütter, an understage chorus / Then for Wagner We half-rose as Erda, now for Us / Freud adds a blunt synonym to the thesaurus » (183). Les liens intertextuels entre l'opéra de Mozart et la tétralogie de Wagner sont également évoqués dans Dent, *Mozart's Operas* 256-57.

critiques depuis la création de l'œuvre, celle concernant le manichéisme quelque peu primaire de l'œuvre, ainsi que le subit changement d'allégeance que doit opérer le spectateur au beau milieu du premier acte de l'opéra...³⁴

Pourtant, même s'il transvalorise le personnage noir de l'opéra en faisant valoir les points de vue de ce dernier, le traducteur ne va pas entièrement au bout de son interprétation. Sa version de la fin de l'opéra en restitue fidèlement le manichéisme fondamental, la dernière phrase de Sarastro, « Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht / Zernichten der Heuchler erschlichene Macht » (2.30), étant traduite par le segment « The sun's golden glory has conquered the night: / Original Darkness gives way to the Light » (182) qui rétablit la dichotomie « Nuit/Lumières » récusée par le poète dans l'explication de son interprétation.

Quelles stratégies le traducteur adopte-t-il pour résoudre sa propre contradiction? Tout d'abord, Auden prend bien soin de mettre sa lecture en perspective en signalant, comme il le fait dans le métalogue, la fluctuation et la contingence des interprétations successives, ainsi que la résistance des grands chefs d'œuvre aux réécritures diverses. Cela, bien entendu, donne le champ libre au lecteur/auditeur, à même de mettre lui-même en cause les choix interprétatifs du poète. Chacun, et chacune, appréciera la pertinence de la métaphore qui sous-tend la lecture de l'œuvre par Auden :

*An opera composer may be vexed
By later umbrage taken at his text:
.....
In Nineteen Fifty-six we find the Queen
A highly paid and most efficient Dean
(Who, as we all know, really runs the College),
Sarastro, tolerated for his knowledge,
Teaching the History of Ancient Myth
At Bryn Mawr, Vassar, Bennington or Smith;
Pamina may a Time researcher be
To let Tamino take his Ph.D.,
Acquiring manly wisdom as he wishes
While changing diapers and doing dishes;
.....
A work that lives two hundred years is tough,
And operas, God knows, must stand enough. (154)*

Notons que le poète place la traduction au sommet de la longue liste des outrages subis par les grands ouvrages lyriques : « *Yet genius triumphs over all mishaps, Survives a greater obstacle than these, / Translation into foreign Operese* » (155).

D'autre part, l'équilibre final évoqué par Auden dans sa préface, mais non dans sa traduction de la phrase finale de Sarastro, est en quelque sorte rétabli par l'adjonction du postscript de la reine de la nuit. Cette dernière réapparaît ainsi « hors-texte » – ou du moins « hors-opéra », à l'issue du chœur final –, afin de réaffirmer son omniprésence et sa toute-puissance, en ironisant notamment sur la fin quelque peu convenue de l'opéra, qui du coup n'apparaît plus que comme un conventionnel trompe l'œil, au maçonisme de pacotille : « *Unfurl your brave banners, let trumpets be blown, / For Wisom and Beauty have mounted the throne* » (182).

³⁴ Voir à ce sujet Chailley 27-34 (chapitre 4 : « La légende du livret remanié »).

À la victoire du jour sur la nuit et celle de l'ordre nouveau sur l'ancien, clamées respectivement dans la traduction et dans le commentaire, se superpose ainsi une troisième victoire, celle des forces obscures, revendiquée par la reine de la nuit dans son postscript. C'est jusqu'à la dernière phrase du chœur de l'opéra qui, répétée par la reine sur le ton du sarcasme, perd de sa portée initiale : « *“For Wisdom and Beauty have mounted the throne” / May be your parting words, but the last is Our own : / It is We who dismiss, as you ought to have known* » (182). On le voit, les deux traducteurs sont vertement remis à leur place, la reine de la nuit semblant reprendre son empire autant sur l'univers diégétique représenté dans l'opéra, que sur l'espace textuel produit par les deux co-auteurs. Qui, en effet, régit l'inspiration poétique, sinon les forces obscures du royaume de la nuit? :

*You may think, if your will, your New Order excuses
Putting Us in Our place, but it merely amuses:
Little men, have you any idea who your Muse is?
As for Wisdom and Beauty in heart-warming bliss,
Upon whom do they call every time that they kiss
But the blood-curdling Queen of the Kingdom of Dis? (183)*

Dans un passage incendiaire (« flaming »), la « reine irradiante d'étoile » (« die sternflammende Königin ») apostrophe violemment les traducteurs à qui elle reproche, toujours sur le ton de l'ironie cinglante, leur condescendance masculine, ainsi que la mollesse de leurs convictions interprétatives :

*In act Two, We observed, you saw fit to contrive
A later appearance for Us and deprive
Our rage of its dialogue: We shall survive
To laugh, unimpressed, at your liberal correction
Of conservative view about women's subjection;
Male vanity's always been Our best protection. (182-83)*

Le bel édifice échafaudé par les traducteurs semble bel et bien s'effondrer. À vrai dire, ce sont jusqu'aux choix esthétiques d'Auden et de son acolyte qui sont fustigés par la reine en fureur, dont les propos annulent purement et simplement le bien-fondé du principe même de la « traduction/explication » :

*So english, remodel Our lines as you please,
Unscramble the drama and jumble the keys:
That will serve for the rest of the cast – and your fees.
Let the Press laud your language as sharper and purer
Than the Germans can boast: when we strike in Our furor,
You won't hear a word in Our high tessitura. (183)*

La reine de la nuit nous le dit bien ! Que l'opéra soit traduit ou donné dans sa langue originale, qu'il soit « expliqué » ou non, peu de personnes parviennent à le comprendre, pour la bonne et simple raison qu'à l'opéra, il est rare que le public perçoive clairement le texte chanté. Les déplorations d'Auden à ce sujet – « The opera house is not a *Lieder* recital hall, and [the audience] will be very fortunate if

they hear one word in seven »³⁵ – ne sont qu'un élément d'un long débat qui, depuis le début du XVIIIe siècle et la fameuse dichotomie « sound/sense », porte sur la nécessité ou non de rendre en anglais un texte que de toute façon personne ne peut « entendre ». En 1754, le comte de Chesterfield fut l'un des premiers, dans le contexte anglo-saxon, à dépasser le débat sur la nécessité ou non de chanter l'opéra en anglais, arguant non seulement de l'inintelligibilité de tout son produit sur la scène lyrique, fût-il chanté en italien ou en anglais, mais également de l'inutilité de la compréhension du texte verbal, secondaire selon lui par rapport à l'apport de la musique :

Were, what is called, the poetry of it intelligible in itself, it would not be understood by one in fifty of a British audience; but I believe that even an Italian of common candor will confess, that he does not understand one word of it. It is not the intention of the thing: for should the ingenious author of the words, by mistake, put any meaning into them, he would to a certain degree check and cramp the genius of the composer of the music.³⁶

Près de deux siècles plus tard, le romancier Arnold Bennett, librettiste lui aussi à ses heures perdues, écrivait à propos du livret d'opéra : “in no matter what language they are sung, fifty per cent of the words are incomprehensible, even to those familiar with the language. . . . I like opera in any language as long as I don't understand it.”³⁷ À quoi bon, dans ce cas, essayer d'« expliquer », qu'il s'agisse de le « faire comprendre » ou de l'« interpréter », un opéra qui de toute façon ne permet pas l'audition des mots, et dont seule la musique permet de faire entrevoir, en ouvrant les portes du rêve et de l'imaginaire, les multiples, et essentielles, significations.

La traduction de Auden prend le contrepied de celle de Dent. Là où la précédente explicitait le symbolisme fondamental de l'original tout en creusant les dichotomies, celle d'Auden s'évertue à multiplier les lectures et à aplanir les oppositions. Là où l'une cherchait à faire comprendre une action quelque peu obscure, l'autre, tout en proposant une interprétation originale, rappelle l'impuissance du livret d'opéra à « expliquer » quoi que ce soit. Les dernières paroles de la reine de la nuit nous ramènent à notre point de départ :

*Though translated to Hell, We still govern, a light
That wanes but to wax; whether shrouded or bright,
We are always Queen Astrafiammante: – Good night! (183)*

³⁵ Auden, « The World of Opera » 89-90. Voir aussi les propos suivants : « The question remains, however, whether the listener hears the sung words as words in a poem, or as I am inclined to believe, only as sung syllables. A Cambridge psychologist, P. E. Vernon, once performed the experiment of having a Champion song sung with nonsense verses of equivalent syllabic value substituted for the original. Only six per cent of his test audience noticed that something was wrong. It is precisely because I believe that, in listening to song [...] we hear not words, but syllables, that I am not generally in favor of the performances of opera in translation. Wagner and Strauss in English sound intolerable, and would still sound so if the poetic merits of the translation were greater than those of the original, because the new syllables have no apt relation to the pitch and tempo of the notes with which they are associated » (Auden, « Notes on Music and Opera », *Dyer's Hand* 473).

³⁶ Philip Dormer Stanhope, comte de Chesterfield, *The World* 98 (1754). Cité dans Xavier Cervantes, « 'The Universal Entertainment of the Polite Part of the World' : l'Opéra italien et le public anglais, 1705-45 » (thèse de doctorat, U de Toulouse-Le Mirail, 1995) 580.

³⁷ Arnold Bennett, “The non-musical side of opera,” *Realist* 1 : 2 (1929) 8.

Le dernier vers, avec son clin d'œil à la tradition italienne de l'opéra, semble nous dire en effet que même « expliquées », les choses ont peu évolué depuis l'époque, honnie par certains, où l'italienne et fantasmagorique « *Astrafiammante* », « translaturée » dans les profondeurs infernales, régnait sur les scènes anglophones : « *We are always Queen Astrafiammante* ». Le lapidaire « *Good night* » adressé par la reine de la nuit à ses nouveaux traducteurs est également une manière de renvoyer le public d'opéra aux délices de la nuit originelle et de ses forces instinctives, à cette nuit a-sémantique qui précède l'avènement du sens, de la raison et des Lumières, à la nuit qui autrefois avait produit cet opéra italien hédoniste et sensuel, que Pope, dans le quatrième livre de *La Dunciade*, n'avait pas manqué d'associer au chaos originel.³⁸ Un tel univers, on s'en doute, se passe volontiers d'explications.

³⁸ Voir Alexander Pope, *The Poems of Alexander Pope, A One Volume Edition of the Twickenham Text with Selected Annotations*, ed. John Butt (London : Methuen, 1963) 769 (livre 4, vers 54). Voir également l'appréciation, à propos de l'opéra, de l'auteur anonyme de *A Critical Discourse upon Opera's in England* (London, 1709) : « In short, this Opera is no better than a confus'd Chaos » (cité dans Alfred Loewenberg, *The Annals of Opera 1597-1940*, 1943 (Totowa : Roman and Littlefield, 1978) 118.

Annexe : sept traductions anglaises de l'air de la reine de la nuit (2.8)

Emmanuel Schikaneder (1791)

Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen;
Tod und Verzweiflung flammet um mich her!
Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,
So bist du meine Tochter nimmermehr!
Verstossen sei auf ewig,
verlassen sei auf ewig,
Zertrümmert sei'n auf ewig
alle Bande der Natur –
Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!
Hört ! Rachegötter ! Hört der Mutter Schwur!

James Robinson Planché (1838)

Malignant fate! My vengeance ever foiling!
Blood can alone relieve my tortured heart!
Envy and hate like snakes around it coiling,
Into its core their fangs envenom'd, dart!
Away, my will obeying –
The hatred tyrant slaying –
Thy courage now displaying –
Slake, of hot revenge, the thirst.
Strike! Thy own mother's wrongs declaring
Strike! Strike! Or trembling, despairing,
Die! Abhorrd – accurst.

Natalia McFarren (1874)

The pangs of hell are raging in my bosom.
Death and destruction wildly flame around.
Go forth, and bear my vengeance to Sarastro
Or as my daughter, then shalt be disown'd.
I cast thee off for ever,
The ties of love I sever,
I spurn thee and renounce thee
I thou dar'st to brave my wrath.
Through thee, through thee Sarastro is to perish
Hear, gods of vengeance – hear a mother's vow.

W.H. Auden (1956)

Avenging fury lacerates my spirit.
Rage at Sarastro darkly throbs and wild
Blood cries for blood, O may my own blood hear it!
Impale his heart or you are not my child.
Sarastro has betrayed me!
Tamino betrays me!
My daughter would betray me
And a mother's love deny.
Tormented, impassioned Nature sways me
As the heartless I defy!
My pain is deep, Sarastro's blood allays me
Swear to avenge me. Or, accursed die!

Ruth and Thomas Martin (rev. 1951)

The wrath of hell which in my breast I cherish;
Death, desperation prompt the oath I swore.
If by your hand Sarastro does not perish,
Then as my child I know you never more.
Abandoned be forever,
Forsaken be forever,
And shattered be forever
All the force of nature's tie.
If not through you Sarastro's life be taken!
Hark! Gods of vengeance, hear a mother's cry.

Traduction littérale en français

Mon cœur est bouillant de vengeance infernale,
La mort, le désespoir m'enferment dans leurs feux !
Si par ta main Sarastro ne souffre pas l'agonie
Je te renierai, ma fille, à tout jamais !
Tu seras pour toujours abandonnée,
Tu seras pour toujours proscrite,
Les liens de la nature seront à tout jamais brisés,

Si par toi Sarastro ne succombe à ce fer.
Entendez, dieux vengeurs, le serment d'une mère.

Ed. Sullivan/Pittman (1871)

By hellish fury are my words promoted,
Thoughts of destruction flaming through me roar.
Falls not by thee Sarastro, death devoted,
Be then accurst my daughter never more
All love from thee I sever,
And cast ye off for ever,
Where lepers e'en they cherish
Be the hearth to shield thee loth.
If 'neath thy hand, Sarastro do not perish
Hear, gods of vengeance! Hear a mother's oath.

Edward J. Dent (1915)

I'll have revenge, no longer can I bear it.
Hell has no torture I have not endur'd.
Dar'st thou refuse, by all the gods I swear it,
Thou as my daughter art for e'er abjur'd.
No time for tender yearning,
Such foolish thoughts be spurning!
The fires within me burning,
Consume each vital part;
To hatred, to vengeance they are burning
What was once a mother's heart.
'Tis thou shalt strike the fatal blow
By this thy hand Sarastro's might shall crumble,
Now, tyrant, tremble!
Gods, record my vow.

Michael Geliot (1980)

I feel my heart aflame with hate and murder.
Death and destruction blaze around my throne.
Should you not kill Sarastro as I order,
You are no longer child of mine,
And you shall be neither my daughter nor my child.
I'll break our ties forever,
Renouncing you forever,
Abandoning forever
Any mother love or care.
If you won't kill Sarastro as I order.
Hear God of vengeance, hear a mother's vow.

Bibliographie

- AQUIEN, Pascal (1997) : « W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone ? », *Tropismes*, 8, 143-62.
- AUDEN, W.H. (1962) : « Translating Opera Libretti », *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber and Faber.
- AUDEN (1968) : « The World of Opera », *Secondary Worlds*, London, Faber and Faber.
- AUDEN (1993) : *Libretti and Other Dramatic Writings by W.H. Auden, 1913-1973*, ed. Edward Mendelson, London, Faber and Faber.
- CHAILLEY, Jacques (1968) : *La Flûte enchantée : opéra maçonnique*, Paris, Lafont.
- CHAILLEY (1971) : *The Magic Flute: Masonic Opera*, trans. Herbert Weinstock, New York, Knopf, 1971.
- BENNETT, Arnold (1929) : « The non-musical side of opera », *Realist*, 1 : 2.
- CERVANTES, Xavier (1995) : « 'The Universal Entertainment of the Polite Part of the World' : l'Opéra italien et le public anglais, 1705-45 », thèse de doctorat, U de Toulouse-Le Mirail.
- DEGOTT, Pierre : « L'Opéra en version anglaise : un enjeu esthétique ou Sociologique » (à paraître).
- DENT, Edward J. (1945) : *A Theatre for Everybody: the Story of the Old Vic and Sadler's Wells*, London, Boardman.
- DENT (1979) : « Verdi in English », in *Edward J. Dent: Selected Essays*, ed. Hugh Taylor, Cambridge : Cambridge UP. Traduction de Dent, « Verdi in inglese », *La Rassegna musicale*, 21, 1951, 204-11.
- DENT (1979) : « The Translation of Operas », in *Selected Essays*. Article initialement publié dans *Proceedings of the Musical Association* 61, 1934-1935, 81-104.
- DENT (1991) : *Mozart's Operas: A Critical Analysis, 1913, 1947*, Oxford : Clarendon.
- DRYDEN, John (1978) : *Dryden: a Selection*, ed. John Conaghan, London : Methuen.
- KERMAN, Joseph (1957) : « Auden's *Magic Flute* », *The Hudson Review* 10.1, 310-16.
- LOEWENBERG, Alfred (1978) : *The Annals of Opera 1597-1940*, 1943, Totowa : Roman and Littlefield.
- MOTTEUX, Peter (1708) : *Love's Triumph*, London, Tonson.
- MOZART, Wolfgang Amadeus (1944) : *The Magic Flute (Die Zauberflöte). Opera in Two Acts. Words by Carl Ludwig Giesecke and Emanuel Schikaneder. English Version by Edward Dent. Vocal Score by Erwin Stein*, London : Boosey and Hawkes.
- MOZART (1951) : *The Magic Flute (Die Zauberflöte). An Opera in Two Acts. Music by W. A. Mozart. The Original Text by Emanuel Schikaneder and Carl Ludwig Giesecke. With an English Version by Ruth and Thomas Martin*, New York, Schirmer.
- POPE, Alexander (1963) : *The Poems of Alexander Pope, A One Volume Edition of the Twickenham Text with Selected Annotations*, ed. John Butt, London : Methuen.
- ROSENTHAL, Harold D. (1958) : *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, London : Putnam.
- WESTRUP, Jack (1946) : « Dent as Translator », *Music Review*, 7.
- WHARTON, Edith (1996) : *The Age of Innocence*, 1920, Harmondsworth : Penguin.
- WHITE, Eric W. (1983) : *A History of English Opera*, London : Faber and Faber.
- WIRTH, Oswald (1972) : *La Franc-maçonnerie rendue intelligible à ses adeptes : sa philosophie, son objet, sa méthode, ses moyens*, 3 vols., Paris : Vitiano.