

Art lyrique et transferts culturels : réflexions méthodologiques

Emmanuel REIBEL

Histoire nationale *versus* histoire transculturelle

Longtemps l'histoire de l'opéra se focalisa sur la question nationale, que l'on se penchât sur l'époque baroque (modèle italien *versus* modèle français), ou plus encore sur l'époque post-mozartienne. Une lecture identitaire de l'opéra romantique prévalut en effet, soulignant les avatars politiques, les utilisations idéologiques, voire les dérives nationalistes du genre lyrique. On attacha une attention particulière à la question linguistique, c'est-à-dire à l'émergence de partitions en langue vernaculaire (allemand, russe, tchèque, hongrois, espagnol, etc.) : on s'intéressa de façon privilégiée – inévitable corollaire – à la prosodie spécifique liée aux différents idiomes, aux sujets particuliers tirés des différentes mythologies nationales, aux singularités musicales liées à chaque aire géographique.

Cet angle de lecture traditionnel fut favorisé par deux facteurs. Le premier est lié à la nature même de l'historiographie musicale, qui fut dès sa naissance moins encline à effacer les frontières qu'à circonscrire des périmètres. Prenant des distances avec la visée universaliste de l'opéra à l'époque des Lumières, les historiographes romantiques s'employèrent à mettre en relief tous les particularismes nationaux, esquissant les contours d'une « germanité », d'une « italianité » ou d'une « francité » musicales. Les œuvres étaient justement commentées – second facteur – par l'intermédiaire d'une puissante grille de lecture géographique. Dans le discours critique français, par exemple, l'examen des opéras se faisait par le prisme des écoles nationales, chacune reposant sur le

postulat de traits stylistiques spécifiques et prétendument rationnels, indexés sur une physiologie des peuples elle-même héritée de la théorie des climats.

Pour le résumer à gros traits : l'école italienne aurait brillé par son inspiration mélodique, l'école germanique par son art de l'harmonie et de l'orchestration, l'école française par son sens scénique, sa spiritualité et son éclectisme stylistique. Mais puisque l'opéra était considéré (comme toute autre forme d'art) comme l'émanation d'un esprit national, la « confusion » des styles musicaux fut difficile à admettre pour certains historiographes lorsque les sirènes wagnériennes se mirent à fasciner une génération entière de compositeurs européens. C'est le cas d'Édouard Fétis qui, arquébouté à ce *credo* herméneutique, définit la musique, en 1867 encore, comme « une émanation directe du génie de chaque nation, de sa nature physique et morale, de sa condition sociale et, jusqu'à un certain point, de ses institutions politiques, car les peuples libres ont une autre manière de chanter que ceux qui vivent sous un régime despotique »¹. Cette approche nationale de l'opéra valorisa de surcroît le rôle du chœur, perçu comme l'émanation de la communauté du peuple sur la scène lyrique ; le genre fut à partir de là régulièrement mis au service d'un discours idéologique qui exagéra son rôle dans les avatars les plus terrifiants de l'histoire du XX^e siècle – il aurait exacerbé les nationalismes –, au point de conduire quasiment au discrédit de l'art lyrique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Sans aller jusqu'à ces implications extrêmes, on admettra que cette herméneutique identitaire trouva une justification dans des codes dramaturgiques propres à chaque pays, c'est-à-dire dans des pratiques de composition et d'interprétation nationales spécifiques, incontestablement reconnues comme telles. C'est d'ailleurs parce que ces dernières étaient fortement marquées que les œuvres ne purent à l'époque circuler sans altérations, amputations ou métamorphoses – que l'on songe à la première adaptation parisienne de *La Flûte enchantée*, par Lachnith, sous le titre des *Mystères d'Isis* en 1801, ou aux nécessaires mises en musique des dialogues parlés des opéras-comiques français, dès lors que ceux-ci étaient joués à l'étranger.

Seulement voilà : les partitions comme les œuvres circulèrent historiquement par-delà les frontières avec une rapidité déconcertante. Prenez *La donna del lago* de Rossini, créée à Naples en 1819 : en l'espace de dix ans, cette œuvre inspirée de Walter Scott avait été entendue à Palerme, Milan, Dresde, Munich,

¹ « De l'affaiblissement des types et des caractères en musique », 1^{er} article, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 18 août 1867, p. 261. Voir Emmanuel REIBEL, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Champion, 2005, p. 196 et suivantes.

Bologne, Trieste, Budapest, Lisbonne, Vienne, Malte, Rome, Londres, Barcelone, Florence, Paris, Graz, Amsterdam, Saint-Pétersbourg, Londres, Brno, Liège, Copenhague, Madrid et New York ! Ce cas est loin d'être isolé, tant en Italie qu'en France². Aux circulations des œuvres s'ajoutaient celles des interprètes : on mesure combien derrière la grille de lecture évoquée précédemment, qui constitue un indéniable filtre entre l'histoire canonique de l'opéra et celle de ses pratiques effectives, se dessine une réalité beaucoup plus mouvante.

Il est dès lors possible de substituer à l'histoire nationale de l'art lyrique une histoire transculturelle, s'attachant aux œuvres elles-mêmes, à leurs interprétations et à leurs circulations plus qu'à leurs utilisations idéologiques, privilégiant l'analyse des échanges, des influences, des traductions, des métissages et des acclimations plutôt que celle des cristallisations identitaires. Que l'on adopte cette perspective, et l'on admettra que les transferts culturels sont quasiment consubstantiels au genre lyrique, y compris durant le siècle dit des « nations ». Faut-il rappeler que Weber ne cessa de diriger et d'admirer le genre de l'opéra-comique ? que le chantre de la forêt bavaroise fut également porté vers des sources françaises pour *Euryanthe* et partiellement anglaises pour *Oberon* ? Faut-il rappeler que Verdi, devenu presque malgré lui le symbole du *Risorgimento* italien, tira ses plus grands sujets de Shakespeare, de Schiller, de Hugo ou de Dumas, bien plus que de sources patriotiques ? Faut-il ajouter enfin que de Lully à Offenbach, en passant par Piccini, Spontini ou Meyerbeer, l'opéra français ne cessa de se construire par la médiation des étrangers ? Sans doute est-il temps de relativiser les historiographies nationales pour mettre en valeur la façon dont l'opéra constitue, par-delà les crispations identitaires, le ciment d'une culture européenne.

La musicologie et les transferts culturels

Cette perspective est encouragée par les dernières avancées de la musicologie, qui se trouve elle-même prise dans un mouvement de fond traversant les sciences humaines, de l'histoire culturelle à la littérature comparée, la sociologie ou l'anthropologie. Si la théorie des transferts culturels trouva son creuset dans les études franco-allemandes, grâce aux travaux de Michel Espagne et Michael

² On songe bien sûr à *Faust*, créé au Théâtre-Lyrique de Paris en 1859. En l'espace de dix ans, il est entendu à Liège, Gand, Darmstadt, Anvers, Bruxelles, Dresde, Stuttgart, Prague, Amsterdam, Genève, Vienne, Riga, Stockholm, Milan, Berlin, Londres, Budapest, Dublin, Philadelphie, New-York, Zurich, Saint-Pétersbourg, Barcelone, Sydney, Mexico, Copenhague, Malte, Lisbonne, Varsovie, Batavia, Buenos Aires, La Nouvelle-Orléans, Moscou, La Havane.

Werner qui posèrent de précieuses bases méthodologiques³, elle est en parenté avec l'ensemble des « sciences culturelles », si l'on accepte de forger ce terme sur celui des *cultural studies* anglo-saxonnes ou des *Kulturwissenschaften* germaniques : l'anthropologie s'intéresse en effet depuis longtemps aux processus d'acculturation, les études postcoloniales développent une pensée de l'intermédiaire en reconsidérant la question des relations entre centre et périphérie, l'histoire culturelle enfin s'attache à repousser le cadre étroit des historiographies nationales au profit d'histoires « connectées » ou « croisées », pensant les relations internationales non seulement au niveau interétatique, mais au niveau sociétal ou culturel.

En remettant en cause l'idée de culture nationale, perçue comme une construction idéologique, Michel Espagne conduit à bouleverser le concept même de culture, redéfinie comme processus, comme flux, comme discontinuité structurante, puisque – tel est le présupposé de toute théorie sur les transferts – tout n'est que *relation*. Parallèlement aux études, multiples, se focalisant sur ce qui circule entre nations, prolifère un vocabulaire critique propre, allant de la « connexion » à la « transculturation » en passant par l'« hybridation » ou le « métissage ». Défini par Espagne comme une « mise en relation de deux systèmes autonomes et symétriques », par le biais d'un certain nombre de « vecteurs » qui agissent comme agents de médiation, le transfert culturel s'attache pour sa part à ce qui passe d'un espace à un autre, de façon non systématiquement réciproque. A cet égard, ces transferts constituent pour la recherche scientifique « un nouvel objet, puisqu'ils ne se situent plus à la périphérie d'un système culturel, dans les relations que ce système entretient nécessairement avec un en-dehors, mais ils transforment cette périphérie en centre⁴ ».

Dans le champ musicologique, l'étude des médiations entre espaces musicaux est en plein développement, en dehors même du genre lyrique⁵. C'est de l'étranger qu'est venue l'impulsion, que l'on pense aux travaux de Giovanni

³ Michel ESPAGNE et Michael WERNER (dir.), *Transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand, XVIIIe et XIXe siècles*, Paris : Recherche sur les civilisations, 1988 ; Michel ESPAGNE, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris : PUF, 1999 ; Michel ESPAGNE (dir.), *L'Horizon anthropologique des transferts culturels*, Paris : PUF, 2004. Voir aussi C. LOMBEZ et R. VON KULESSA (dir.), *De la traduction et des transferts culturels*, Paris : l'Harmattan, 2007.

⁴ ESPAGNE, *Les Transferts culturels franco-allemands*, p. 4.

⁵ Damien EHRARDT, « Franz Liszt – Musique, médiation, interculturalité », *Etudes Germaniques*, juillet-sept. 2008 ; voir aussi la thèse d'Anaïs FLÉCHET, *Aux rythmes du Brésil : exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, université de Paris Sorbonne, 2007.

Saverio Santangelo et Claudio Vinti (sur la question des traductions lyriques⁶), à ceux d'Herbert Schneider (qui s'est lui aussi intéressé aux questions de traduction, ainsi qu'à l'influence européenne de l'opéra-comique français⁷), ou encore à ceux d'Annegret Fauser et de Mark Everist, qui ont dirigé un collectif sur cette question des transferts⁸. En France, les travaux de Corinne Schneider, notamment, se situent dans ce sillage⁹.

Pour partir d'une définition nette, on posera la question du transfert culturel, dans l'art lyrique, comme celle de l'entremise nécessaire à la circulation et à la transmission de tout ce qui participe à l'élaboration d'un opéra (que l'on envisage une création, une reprise, une traduction ou une adaptation). L'affaire est complexe puisque d'une aire géographique à une autre (c'est-à-dire, aussi, d'un espace sociologique à un autre et d'un système dramatique à un autre) peuvent passer tour à tour, ou simultanément, des textes, des partitions, des stratégies compositionnelles, des interprètes, des pratiques musicales. Quoi qu'il en soit, l'approche en termes de transfert culturel présente plusieurs avantages : elle permet, dans le cas des traductions ou des adaptations, de sortir de la question stérile de la fidélité ou de la trahison par rapport à un « original » sacralisé, en inscrivant l'histoire des œuvres au cœur d'espaces en mouvement, en interaction, en évolution et en recomposition permanente. Elle permet ensuite de donner un fondement méthodologique beaucoup plus solide aux anciennes études d'influence, assez vagues, en mettant en valeur une chaîne de médiations très concrète entre deux pays, deux cultures, deux traditions

⁶ Giovanni Saverio SANTANGELO et Claudio VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1981 (dans la seule période 1763-1813, cinquante-trois livres d'opéra-comique français furent traduits en italien).

⁷ Herbert SCHNEIDER, *Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820, Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus*, s. l. 1997 ; voir aussi *Die deutsch-französischen Musikbeziehungen im Zeitalter Rameaus und die Aufführung seines Castor und Pollux in Kassel (1771)*, [s.l.], [H. Schneider], [ca 1995] ; *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Bericht über den internationalen Kongress Frankfurt 1994, Hildesheim-Zürich-New York : G. Olms, 1997 ; « Die Übersetzung von Wagners Parsifal ins Französische und Italienische: zur Interkulturalität der Opernübersetzung », *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, Hildesheim : G. Olms, 2009. Dans le sillage de ses travaux, on évoquera *L'Esprit français und die Musik Europas : Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin : Festschrift für Herbert Schneider*, sous la direction de Michelle BIGET-MAINFROY et Rainer SCHMUSCH, Hildesheim-Zürich-New York : G. Olms, 2007.

⁸ Annegret FAUSER et Mark EVERIST (dir.), *Music, theater, and cultural transfer, Paris 1830-1914*, Chicago : University of Chicago Press, 2009 ; voir aussi Mark EVERIST, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, Berkeley-Los Angeles-London : University of California Press, 2002.

⁹ On pense à sa thèse *Le Weber français du Théâtre-Lyrique (1855-1868). Enjeux et modalités de la réception de l'opéra allemand traduit sous le Second Empire*, thèse de troisième cycle en musicologie, université François-Rabelais de Tours, 2002, et aux articles qui en découlèrent.

lyriques. Elle permet enfin d'interroger une dynamique, puisque tel le transfert psychanalytique, qui a une incidence sur le patient comme sur l'analyste, tout transfert, comme l'a montré Michel Espagne, modifie les deux sphères culturelles en présence.

Éléments de problématisation

La complexité propre à l'opéra consiste en sa nature hybride, puisqu'il met en jeu tout à la fois un livret, une dramaturgie, une partition, un style musical, une scénographie, un mode d'équilibre entre texte et musique, parlé et chanté, des interprètes avec une tradition de jeu, des chanteurs avec une tradition vocale particulière, etc. La question est donc de savoir ce qui se transfère à l'opéra. Deux grands cas de figure se présentent néanmoins :

1) L'opéra peut se constituer *agent de transfert culturel*. C'est-à-dire qu'il peut contribuer, globalement, au transfert, d'un pays à un autre, d'une esthétique spécifique, d'une littérature particulière, de différents marqueurs culturels. Nul doute que le genre lyrique ait contribué à importer, et même à populariser, Walter Scott ou Goethe en France, de façon plus efficace que n'importe quelle traduction éditée ; à rebours, par le prisme du théâtre révolutionnaire et postrévolutionnaire comme par celui de grands auteurs comme Hugo ou Dumas, le genre lyrique a contribué à diffuser la culture française à l'étranger, tout au long du XIX^e siècle. Voilà un vaste terrain d'investigation, qui met en valeur le rôle fondamental de l'opéra dans l'ébauche d'une histoire transculturelle¹⁰.

2) L'opéra peut être lui-même *objet de transfert culturel*. Il est alors question de la diffusion, à l'étranger, d'une œuvre, qu'il s'agit souvent d'adapter en fonction du nouvel horizon d'attente et de codes spécifiques¹¹. Sur la partition éditée du *Don Juan* – adaptation française du *Don Giovanni* de Mozart en 1805 – on peut lire ainsi : « En traitant de nouveau le sujet du *Festin de Pierre*, nous n'avons eu d'autre prétention que celle de naturaliser, les premiers, en France, et sur le plus beau théâtre de l'Europe, le chef-d'œuvre des compositeurs de l'Allemagne¹² ». Le mot est lâché : *naturaliser*. C'est-à-dire non seulement traduire, mais aussi – signe et effet du transfert tout à la fois – adapter la partition de Mozart au goût

¹⁰ On se reportera par exemple aux articles d'Alban Ramaut, concernant Goethe et la musique, et d'Alexandre Dratwicky, à propos de l'acclimatation française de la musique allemande par l'intermédiaire du genre chorégraphique.

¹¹ On se reportera par exemple aux articles d'Herbert Schneider, sur l'opéra-comique français en Allemagne, de Sabine Teulon Lardic, sur Adam en Allemagne, ou encore d'Isabelle Porto San Martin, sur l'opéra comique français en Espagne.

¹² « Observations préliminaires », *Don Juan*, livret signé D. Baillot, Thüring et Kalkbrenner, A Paris : chez Ballard, an XIII [1805].

français, et l'inscrire dans un cadre dramatique nouveau. Les modifications, en l'occurrence, sont à la fois dramaturgiques (nouvelle coupe en trois actes, ajout d'un ballet dans le dernier *finale*), idéologiques (Zerline ne cède point aux avances du séducteur), esthétiques (une spectaculaire éruption du Vésuve referme le deuxième acte, lors de la fête chez Don Juan), musicales enfin (modification de tournures mélodiques, simplification de l'harmonie, réorchestration partielle par Christian Kalkbrenner)¹³.

Or les artisans de l'adaptation française sont convaincus de ne nullement travestir Mozart : « Pénétrés de ces idées, écrivent-ils, nous n'avons cru devoir puiser que dans la seule partition du Don Juan de Mozart, et nous n'y avons touché qu'avec un respect religieux, et lorsque la coupe différente de notre poème et les convenances que notre scène exige nous en ont imposé la rigoureuse loi¹⁴ ». Ils s'excusent même d'être obligés « d'entasser rimes féminines sur rimes féminines ; rimes masculines sur rimes masculines ; de nous servir des vers, si durs à l'oreille, de neuf et onze syllabes, de ne plus conserver ou de déplacer l'hémistiche ». Et de poursuivre : « Les licences que nous nous sommes permises sont assez visibles ; et nous serons trop heureux si l'on nous les pardonne en songeant aux difficultés presque insurmontables que nous avons rencontrées. Dès l'instant d'ailleurs où nous nous sommes livrés à ce genre de travail, nous avons mis de côté toute espèce de prétention littéraire : nous avons tenté de donner un chef-d'œuvre de plus à la France, de le donner en son entier, et tel que l'a conçu le génie de Mozart¹⁵ ».

Nulle mauvaise foi dans cette préface : les auteurs veulent rendre au public français le *Don Giovanni* « authentique » (c'est-à-dire, dans leur esprit, un *Don Giovanni* sans interpolation avec d'autres extraits mozartiens), et c'est pour cette raison même qu'ils l'adaptent aux habitus nationaux. Ce qui n'empêcha point la réception d'être houleuse, puisque Geoffroy, au *Journal de l'Empire*, trouva la partition encore trop germanique à son goût¹⁶. Quoi qu'il en soit, cet

¹³ On se reportera au travail de Laurent MARTY, *1805, la création de Don Juan à l'opéra de Paris*, Paris : L'Harmattan, 2005. Les modifications sont profondes dès l'incipit. La musique de Mozart se voit tronquée dès la mesure 70 du premier acte : plus de duel ni de meurtre du Commandeur, ni d'arrivée précipitée de Donna Anna éplorée, mais un arioso en *si* bémol de Don Juan, « O nuit, sois favorable à mon impatience » (32 mesures qui ne sont pas de Mozart) avant l'arrivée d'Elvire directement. L'assassinat du Commandeur se déroule hors de la scène, plus tard, et nous est raconté par Léoporello à la scène 7.

¹⁴ « Observations préliminaires », même référence. Les autres cherchent ici à montrer qu'ils n'ont pas voulu proposer un pasticcio composé de fréquentes interpolations. On songe, à titre d'exemple, aux *Mystères d'Isis* qui commençaient par une cérémonie rituelle dirigée par Sarastro, et un grand chœur tiré de *La Clémence de Titus*.

¹⁵ Même référence.

¹⁶ « Je crois qu'il faut surtout accuser cette masse énorme d'accompagnemens qui écrase le chant [...]. Nous avons trop de goût pour supporter cette complication des parties ; nous aimons ce

exemple mozartien met en évidence la façon dont le transfert d'un opéra soulève la question de la relation entre *identité et altérité des systèmes de référence*, et ce à trois niveaux que l'on peut résumer sous la forme de trois questions :

- a. Comment monte-t-on dans un pays les œuvres venues de l'étranger ? Et plus précisément : traduit-on ou adopte-t-on la langue originale ? joue-t-on la partition complète ou l'adapte-t-on ? qu'en est-il des suppressions, des ajouts ou des interpolations ? quelle est la nature de l'*écart* produit par le transfert ? les mutations sont-elles d'ordre linguistique, dramaturgique, musical, stylistique, interprétatif ?
- b. Comment juge-t-on les œuvres venues de l'étranger ? Sont-elles perçues comme étrangères ou l'effet d'altérité se trouve-t-il gommé ? Si le processus de réception est distinct de celui du transfert à proprement parler, celui-ci éclaire en revanche la nature du transfert, puisque l'adhésion ou le rejet peuvent s'expliquer au nom de critères transculturels.
- c. Comment l'altérité des œuvres venues de l'étranger peut-elle contribuer à construire dialectiquement une identité artistique ? Le transfert culturel peut en effet se solder par l'assimilation d'un répertoire étranger, qui enrichira la palette d'un compositeur, voire engagera un processus d'hybridation stylistique chez ce dernier ; mais il peut également participer également à la construction d'une identité par rejet.

Médiateurs du transfert

Toute étude sur les transferts culturels gagne alors à se focaliser sur les différents agents de médiation. La presse est souvent le premier d'entre eux, à la fois parce qu'elle entretient d'intéressantes correspondances étrangères qui peuvent aviver le désir de voir des opéras passer les frontières, et parce qu'à l'instar de la *Revue et Gazette musicale* (germanophile) ou de *La France musicale* (italianophile), certaines revues peuvent jouer un rôle engagé dans la diffusion, française en l'occurrence, d'un répertoire étranger.

Les maisons d'éditions et les théâtres constituent deux médiateurs incontournables pour qui s'intéresse aux transferts, en tant qu'ils jouent un rôle moteur dans la traduction et la représentation d'ouvrages étrangers. La salle

qui est simple, naturel et chantant » (GEOFFROY, *Journal de l'Empire*, 23-24 septembre 1805) ; opinion fort discutée cependant : « [Mozart] unit à la verve mélodique enchanteresse des Italiens toute la fougue d'harmonie qui distingue l'Ecole allemande ; & il ne le cède même pas aux compositeurs Français pour l'intelligence de la scène. » (*Journal de Paris*, 18 septembre 1805)

Favart, à la fin de la décennie 1820, se spécialisa par exemple dans le répertoire étranger : non seulement elle accueillait le Théâtre-Italien, mais elle hébergea également les troupes anglaises (parallèlement à l'Odéon)¹⁷ ainsi que, trois saisons durant, le Théâtre-Allemand¹⁸. Mais attention : si le Théâtre-Italien représente les opéras italiens en langue originale, il faut prendre garde de ne point considérer son répertoire comme une série d'exécutions « fidèles » aux partitions originales (ni opposer par conséquent ces représentations aux traductions jouées en langue française sur d'autres scènes parisiennes). En effet, les interprètes du Théâtre-Italien n'étant pas tous italiens (à commencer par les instrumentistes de l'orchestre), un transfert intervient inévitablement au niveau de l'exécution ; par ailleurs, comme l'a bien montré Jean Mongrédien (qui semble pourtant le regretter) « tout le répertoire (soit environ cent cinquante pièces entre les années 1801 et 1831) subit des altérations plus ou moins graves (coupures, ajouts étrangers à la partition originale, emprunts à d'autres œuvres et à d'autres maîtres, changement de tessitures des rôles, etc.), qui purent aller parfois jusqu'à en modifier complètement le profil¹⁹ ». On citera, pour preuve, la lettre envoyée par le vicomte de La Rochefoucauld, directeur du département des beaux-arts, à Meyerbeer le 3 février 1825, à l'occasion du *Crociato in Egitto* : « Vous n'ignorez pas, Monsieur, qu'une composition musicale de cette étendue ne peut être mise en scène sans quelques changements qui sont commandés par le genre de talents et la qualité de voix des acteurs, par le goût du public devant lequel la pièce doit être représentée et enfin par plusieurs autres circonstances²⁰ ». La question de la langue ne constitue donc, pour les transferts culturels, que la partie émergée de l'iceberg.

Après les institutions, les hommes sont les principaux agents de médiation dans le processus du transfert. Il faut s'intéresser aux circulations des interprètes

¹⁷ Émile Laurent voulut réunir les théâtres anglais et italien non seulement afin de faire alterner des spectacles dans les deux langues, mais pour réunir parfois au cours d'une même soirée opéra italien et pièce anglaise, dès octobre 1827. On signalera cette soirée exceptionnelle du 14 janvier 1828 où la *Semiramide* de Rossini et le *Barbiere di Siviglia* sont séparés par la représentation des actes IV et V de *Romeo and Juliet* de Shakespeare (les débuts de la Malibran coïncidant ainsi avec une représentation dans laquelle s'est illustrée Harriet Smithson). On remerciera Céline Frigau de nous avoir communiqué ces renseignements (voir « Shakespeariennes. Harriet Smithson et Maria Malibran en scène au Théâtre-Anglais et à l'Opéra-Italien (1827-1831) », *Littérature comparée et correspondance des arts*, sous la direction de Yves-Michel ERGAL et Michèle FINK, Strasbourg : PUS, 2014.)

¹⁸ La troupe de chanteurs allemands dirigés par Roeckel s'illustra durant les trois saisons 1829, 1830 et 1831.

¹⁹ Jean MONGRÉDIEN, « Entre Italie et France : malentendus et vicissitudes d'un transfert culturel », *L'Esprit français und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin*, p. 77.

²⁰ Même référence, p. 83.

(voire à celles des troupes), et avec eux à celles de leurs techniques vocales ou de leurs habitudes gestuelles. Au sein de ce continent encore très peu exploré, Céline Frigau a récemment montré comment, par exemple, Maria Malibran sur la scène du Théâtre-Italien s'appropriait le jeu de scène, ultra-réaliste, à l'anglaise qui pouvait être celui d'une Harriet Smithson²¹. La circulation des compositeurs est tout aussi importante, comme celle des traducteurs. On citera ici longuement Castil-Blaze qui, à l'occasion d'une polémique autour du *Freischütz*, lève le voile sur la circulation des ouvrages à l'étranger, et révèle comment il lui arrive de franchir lui-même les frontières afin de se procurer des partitions qu'il puisse librement adapter en France :

Tout opéra composé en France peut être pris par les Belges, les Anglais, les Hollandais, etc. Les Allemands surtout usent largement de cette faculté. On joue à Vienne, à Berlin, à Hambourg, plus de cent opéras français habillés à la mode du pays, c'est-à-dire rendus méconnoissables. Ces opéras ont été traduits, arrangés, joués à l'insu de leurs auteurs qui n'ont jamais reçu la moindre rétribution, et toutes les partitions de ces opéras sont gravées et publiées en Allemagne. La loi qui veut que la propriété littéraire et musicale expire et s'éteigne à la frontière, est réciproque dans ses résultats. [...] L'Allemagne m'a pris mon livre de l'*Opéra en France*, et mon *Dictionnaire de musique moderne*; je n'ai point réclamé contre MM. Stoëppel et Trautweins, mes nouveaux éditeurs, j'ai reconnu le droit qu'ils avoient de contrefaire mes ouvrages, et j'ai été même flatté de la préférence qu'ils leurs [sic] donnoient. Mais par des représailles, aussi franches que justes, je me suis emparé à mon tour des choses que l'Allemagne a laissées en prise. J'ai acheté à Mayence quarante kilogrammes de partition, dont j'ai tiré le parti qui m'a paru le plus convenable.

Les auteurs ne seront jamais d'accord avec leurs traducteurs; c'est impossible. L'un veut ajouter, l'autre demande la suppression de tout ce qui pourroit nuire au succès. Il est reconnu qu'un opéra étranger ne sauroit réussir chez nous, sur un théâtre français, s'il n'est disposé d'après notre système dramatique. Il faut donc couper et rajuster la musique, la mettre en scène, et composer un opéra français avec des éléments pris dans les partitions étrangères.

Si j'avois publié l'opéra de M. Weber sous mon nom, d'après l'exemple des Anglais qui jouent un opéra de Grétry, de Méhul, de Boïeldieu, en faisant honneur de la musique à MM. tels et tels de la ville de Londres, j'aurois eu tort aux yeux de la critique. Mais j'ai dit que *Robin des bois* étoit imité du *Freyschütz*; ce qui annonce les changemens dont l'auteur se plaint et dont l'arrangeur se félicite. [...]

Les Allemands s'emparent de tous nos opéras: est-ce par amitié pour la nation française et pour rendre un hommage éclatant à nos illustres maîtres? Empressons-nous d'imiter leur courtoisie en représentant à notre

²¹ Voir FRIGAU, « Shakespeariennes. Harriet Smithson et Maria Malibran en scène au Théâtre-Anglais et à l'Opéra-Italien (1827-1831). »

tour *Freyschütz*, *Fidelio*, etc. S'appuient-ils de la sauve-garde des lois pour prendre impunément nos productions littéraires et musicales ? Je ne vois pas pourquoi nous n'userions pas du même droit à leur égard²².

Les questions de législation, les enjeux juridiques et financiers afférant à la diffusion étrangère des œuvres semblent constituer un terrain d'investigation prometteur pour la recherche²³. Ils sont à eux seuls le signe de la complexité de ces transferts culturels, complexité que l'on déploiera encore de plusieurs façons en guise de conclusion.

Complexités des transferts

Grande, en effet, peut être la tentation de tout rapporter à la question des transferts. Mais la mutation ou l'altération d'une partition, lors de sa reprise, peut avoir des causes incidentes ou contingentes. On songe aux phénomènes d'interpolation, qui peuvent émaner du simple caprice d'un interprète. On peut évoquer la première de *Gli Zingari in fiera* (Paisiello) au Théâtre-Italien le 5 mai 1802 : la basse Martinelli se fait acclamer dans l'air *Sei morelli* qui est de... Cimarosa²⁴ ! De la même façon, lors de la première de *Così fan tutte* dans ce même théâtre, le 1^{er} février 1809, le rôle de Don Alfonso s'augmente de deux airs (le premier de Ferdinand Paer, le second non identifié)²⁵. Mais dans quelle mesure y a-t-il là adaptation au goût français ? Quelle est la part des simples circonstances ?

Par-delà ces hésitations, les transferts culturels impliquent une série de décalages chronologiques qui entraînent des effets de dissymétrie intéressants : ce qui est transféré d'un pays à l'autre l'est selon une chronologie spécifique (elle-même liée à la circulation des artistes comme à différentes contingences) qui conduit l'aire d'accueil à considérer la production « transférée » de façon discontinue. Aux transferts quasi contemporains (Weber et Mendelssohn en France) s'opposent les transferts décalés (Schumann et Wagner) voire posthumes (Schubert). Ces différences impliquent des fronts renversés au moment de la réception : lorsque les Parisiens découvrent au Théâtre-Allemand le *Faust* de Spohr (1816) au printemps 1830, ils ont déjà entendu, certes adapté, le *Freischütz* de Weber (1820) qui pousse bien plus avant les innovations de Spohr. La perception de l'œuvre en est affectée, si l'on en croit les commentaires

²² *Journal des débats*, 25 janvier 1826.

²³ On renverra, sur ce terrain, à la récente thèse d'histoire culturelle soutenue par Stella Rollet, *Donizetti et la France, Histoire d'une relation ambiguë (1831-1897)*, sous la dir. de Jean-Yves Mollier et Jean-Claude Yon, à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2012.

²⁴ Voir MONGRÉDIEN, « Entre Italie et France : malentendus et vicissitudes d'un transfert culturel », p. 81.

²⁵ Même référence, p. 80.

de l'époque : « Ou le romantisme est mal compris pour être mal défini, ou la qualification de romantique donnée à l'opéra de *Faust* n'est point juste. Que trouvons-nous dans cette composition de Spohr ? Les formes classiques, scolastiques même ; les tours de chant en usage pendant le dix-huitième siècle. Qu'y voyons-nous ? des diables en grande perruque, en corset rouge, en tonnelet noir, secouant serpents et flambeaux, arrivant par des trous carrés qu'une planche à coulisse referme ; des sorcières en domino noir ; des invocations à Pluton et à Némésis, déités classiques s'il en fut oncques. L'abbé Pellegrin, Quinault le lyrique par excellence, s'il faut en croire des littérateurs qui n'ont jamais senti la cadence du vers musical, et ne comprennent pas encore qu'un vers puisse être mesuré, Quinault et tous les abbés qui chantaient leurs vêpres à l'Opéra, nous ont donné du romantique de cette espèce. »²⁶

Mais on touche là à un second problème : au-delà des questions chronologiques, les transferts impliquent en effet une série de décalages *terminologiques* qu'il ne faut point ignorer. Cet aspect est encore très peu étudié²⁷. Il faudrait prendre en compte la façon dont, parallèlement aux œuvres, les concepts qui leur sont attachés subissent eux aussi un transfert. Il peut s'agir de catégories génériques (comment le très germanique « lied » est-il transféré dans la culture française ?), mais aussi d'indications de caractères ou de termes esthétiques (qu'en est-il de « Phantasie », d'« Humor » ? etc.) La catégorie « Romantische Oper », si chère aux Allemands entre Spohr et Wagner, fournit un bon cas d'école. La simple traduction de « Romantische Oper » par « opéra romantique », lors de l'exécution d'un ouvrage germanique en France, peut en effet s'avérer problématique, dans la mesure où les Français et les Allemands n'entendent pas le terme dans le même sens²⁸. J'ai eu l'occasion de montrer que les Français prirent l'habitude, au cours du transfert, de requalifier « opéra fantastique » les principaux « Romantische Oper » joués, traduits ou publiés en France : Le *Faust* de Spohr, *Romantische Oper*, est sous-titré « opéra fantastique » dans sa version marseillaise de 1837 et « opéra fantastique en cinq actes » dans sa publication

²⁶ CASTIL-BLAZE, *Journal des débats*, 23 avril 1830, après la représentation du *Faust* au Théâtre-Allemand.

²⁷ Voir ESPAGNE, *Les Transferts culturels franco-allemands*, p. 5 : « S'il est toutefois une dimension que [la sémantique historique] semble avoir négligée, c'est bien celle de la dimension interculturelle des concepts qu'elle analyse. D'une part les principaux outils de l'analyse historique ont en amont une histoire étrangère, résultant d'importations successives : que l'on songe au seul exemple du terme de *Zivilisation* en Allemagne. D'autre part ces termes connaissent en aval une circulation entre les aires culturelles qui aboutit à une réinterprétation de leur signification initiale, à un déploiement de virtualités de sens qui étaient absents du contexte de départ. »

²⁸ Voir Emmanuel REIBEL, *Comment la musique est devenue « romantique », de Rousseau à Berlioz*, Paris : Fayard, 2013.

chez Clérisseau en 1839. Même *Euryanthe*, en dépit de son sujet qui n'a rien de surnaturel, devient un « opéra fantastique » ; dénomination qu'on applique également au *Don Juan* de Mozart, comme à *La Flûte enchantée*, en 1859²⁹. « Opéra fantastique » correspond à la façon dont les Français perçoivent le romantisme allemand, à un moment où le terme « romantisme » a recouvert les derniers développements de l'opéra italien, sous l'égide de Rossini. Semblables processus de resémantisation sont très caractéristiques des transferts culturels qui ajoutent donc aux circulations des œuvres et des interprètes une circulation de la terminologie esthétique : de quoi introduire dans notre appréhension de l'histoire musicale un vrai relativisme, puisque la « stabilité » des concepts se trouve remise en cause autant que la « vérité » des œuvres. Il s'agit moins de déconstruire, ce faisant, l'histoire de l'opéra que de repenser l'incessant flux des relations transculturelles qui la constitue.

© Emmanuel REIBEL

²⁹ Voir Emmanuel REIBEL, « Comment la musique est devenue fantastique », *Le Surnaturel sur la scène lyrique*, sous la direction d'Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky, Lyon : Symétrie, 2012, p. 105-118.