

# « TRADUIRE EN LANGUE INSTRUMENTALE » : LE CAS DE *LA MORT D'OPHÉLIE* D'HECTOR BERLIOZ

Gaëlle Loisel

Maître de conférences en littérature comparée  
Université Clermont Auvergne CELIS (EA 4280)  
[gaelle.loisel@univ-bpclermont.fr](mailto:gaelle.loisel@univ-bpclermont.fr)

## Résumé :

*La Mort d'Ophélie* est une ballade composée par Hector Berlioz en 1842, suivie d'une version en 1848. Elle prend sa source dans le récit de la mort d'Ophélie que fait la reine Gertrude à l'acte IV, scène 7 d'*Hamlet*. L'élaboration de cette ballade s'est faite en plusieurs étapes qui mettent en jeu la « tâche du traducteur » : le texte anglais est d'abord traduit en français et en vers par Legouvé, avant d'être mis en musique par Berlioz.

Par cette série de déplacements, *La Mort d'Ophélie* constitue un objet privilégié pour interroger les rapports qu'entretiennent l'adaptation, comprise comme traduction intersémiotique, et traduction. Quel rapport la musique entretient-elle avec le texte traduit ? L'adaptation se veut-elle le prolongement de la traduction, le complément de celle-ci ? Ou doit-elle être envisagée comme authentique re-traduction, se superposant au texte, quitte à le faire passer au second plan ? Prétend-elle remédier aux manques inhérents à toute traduction ou imposer au texte un surplus de sens ?

L'étude de *La Mort d'Ophélie* nous permet de voir comment Berlioz parvient à négocier le passage du texte dramatique à la musique. À travers sa représentation musicale d'Ophélie, Berlioz explore les difficultés de la traduction, de l'appropriation et de la re-création.

**Mots-clés:** raduction ; adaptation ; musique ; ballade ; Berlioz ; Shakespeare ; *Hamlet*

## Abstract :

*La Mort d'Ophélie* is a ballad composed by Hector Berlioz in 1842, followed by another version in 1848. It originates in Queen Gertrude's account of Ophelia's death in *Hamlet* (act 4, scene 7). The process of creating this ballad involved several steps highlighting the translator's role: The English text was first translated into French verse by Ernest Legouvé ; then it was set to music by Berlioz.

Through this series of shifts, *La Mort d'Ophélie* gives us a unique vantage point to examine the relationship between translation and adaptation (as an intersemiotic translation). How does the music relate to the translated text? Is adaptation meant as a further step of translation, a complementary process? Or is it more like an actual retranslation, an added layer that relegates the text to a secondary role? Does an adaptation mean success where translation falls short, or does it infuse new meaning to the text?

By examining *La Mort d'Ophélie* we will see how Berlioz manages the transition from drama to music. In his musical rendition of Ophelia's death, Berlioz navigates the complexity of translation, appropriation and re-creation.

**Keywords:** Translation; adaptation; music; ballad; Berlioz; Shakespeare; *Hamlet*

En 1842, Berlioz compose la première version de sa ballade *La Mort d'Ophélie*. Tirée de *Hamlet*, cette œuvre s'inscrit dans la vaste production shakespearienne du compositeur. Depuis sa découverte de l'œuvre du dramaturge en 1827<sup>1</sup>, en effet, le compositeur ne cesse d'explorer le potentiel musical des drames anglais. Après *l'Ouverture de La Tempête* (1830), la *Grande Ouverture du roi Lear* (1831) et le *Chœur d'ombres*, illustrant l'apparition du spectre à Hamlet<sup>2</sup>, il compose sa « symphonie dramatique » *Roméo et Juliette* (1839). *La Mort d'Ophélie* est l'occasion pour lui de revenir à l'une de ses tragédies de prédilection. Cette ballade trouve sa source dans le récit de la mort d'Ophélie par Gertrude, situé à l'acte IV, scène 7 d'*Hamlet*<sup>3</sup>. L'élaboration de cette ballade s'est faite en plusieurs étapes qui mettent en jeu la « tâche du traducteur » : la première est celle d'une traduction en vers du texte anglais. Ce texte poétique, mis au point par Ernest Legouvé, est le support de l'adaptation musicale proposée par Berlioz. Puis naît sous la plume du compositeur une première version de la ballade (version I), pour voix et piano. Celle-ci est revue en 1848 et laisse place à la version définitive de l'œuvre, pour chœur de femmes et orchestre (version II)<sup>4</sup>.

Par cette série de déplacements, *La Mort d'Ophélie* constitue un objet privilégié pour interroger les rapports qu'entretiennent l'adaptation, comprise comme traduction intersémiotique, et la traduction. Quel rapport la musique entretient-elle avec le texte traduit ? L'adaptation se veut-elle le prolongement de la traduction, le complément de celle-ci ou doit-elle être envisagée comme authentique re-traduction, se superposant au texte, quitte à le faire passer au second plan ? Prétend-elle remédier aux manques inhérents à toute

<sup>1</sup> Berlioz découvre les drames shakespeariens à l'occasion des représentations données par une troupe de comédiens anglais à Paris en 1827. Il raconte le choc esthétique que cela a représenté pour lui dans un chapitre de ses *Mémoires* resté célèbre : « Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques. » Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Alban Ramaut, Lyon, Symétrie, 2010, p. 105. Sur le poids de l'inspiration shakespearienne dans l'œuvre d'Hector Berlioz, nous renvoyons à notre ouvrage, *La Musique au défi du drame. Berlioz et Shakespeare*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2016.

<sup>2</sup> Cette courte pièce est insérée dans le mélologue *Le Retour à la vie* (1831).

<sup>3</sup> Nous nous référons dans ce travail à l'édition bilingue des œuvres de Shakespeare établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, parue aux éditions Robert Laffont. Celle-ci reprend les textes anglais tels qu'ils ont été établis par les éditeurs d'Oxford pour la publication de *The Complete Works* (1986).

<sup>4</sup> Dans l'intervalle qui sépare les deux versions de *La Mort d'Ophélie*, Berlioz compose également une *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* (1844). Ces deux œuvres, auxquelles vient s'ajouter la *Méditation religieuse* (1831, revue en 1849), sont rassemblées dans la seconde version du recueil *Tristia*, publié en 1852.

traduction ou imposer au texte un surplus de sens ? Le travail de compositeur qu'effectue Berlioz est indissociable de sa réflexion sur la pratique de la traduction. Sensible aux transformations que subissent les drames shakespeariens dans les traductions françaises qu'il découvre, il ne cesse de penser son travail en lien avec celui des traducteurs de son temps. Nous nous intéresserons donc à la façon dont il conçoit les rapports entre traduction et adaptation, avant de nous arrêter sur la traduction qu'Ernest Legouvé propose du récit de Gertrude et d'examiner la ballade du compositeur.

## Quand adapter, c'est traduire

Comme ses contemporains, Berlioz s'ouvre aux littératures étrangères grâce aux multiples traductions qui paraissent dans les années 1820. Il arrive en effet à Paris à un moment où les intellectuels consacrent une part importante de leur énergie à traduire les œuvres étrangères. La traduction des œuvres complètes de Shakespeare revue par Guizot<sup>5</sup>, qui paraît en 1821 et lui permet de se familiariser avec la production du dramaturge, s'inscrit ainsi dans un projet éditorial plus vaste du libraire Ladvocat, qui encourage la traduction de productions dramatiques issues de toutes les régions d'Europe<sup>6</sup>. Cette entreprise témoigne du dynamisme des traducteurs français à partir de 1820, qui répondent à une curiosité du public ; à côté des traductions de Shakespeare fleurissent celles de Byron, Schiller, Walter Scott, E. T. A. Hoffmann, en somme, de tous les auteurs à succès du moment. L'activité du traducteur se trouve ainsi au centre de l'actualité littéraire et c'est dans ce contexte que Berlioz s'initie à la littérature anglo-saxonne. Dès lors, son œuvre ne cesse de se nourrir d'œuvres littéraires. L'une de ses premières œuvres instrumentales, la *Grande Ouverture de Waverley* (1826-1827), est placée sous le signe des romans de Walter Scott, et la découverte des drames shakespeariens

<sup>5</sup> *Œuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P. traducteur de Lord Byron*, Paris, Ladvocat, 1821, 13 vol.

<sup>6</sup> Outre les œuvres de Shakespeare et de Schiller, dont la traduction répondait à une demande très forte de la part du public, Ladvocat fait paraître en 1822 des « Chefs-d'œuvre du théâtre italien », dans lequel sont rassemblées des pièces de Goldoni, puis en 1823 des « Chefs-d'œuvre du théâtre portugais », volume comportant des œuvres de Gomes, Pimenta de Aguiar et José. Entre 1821 et 1823, c'est toute une partie des répertoires dramatiques espagnol, suédois, russe, hollandais ou polonais qui est ainsi rendu accessible aux lecteurs francophones.

ne fait ensuite que confirmer cette tendance du compositeur à se référer à des textes littéraires. Que ce soit par le biais d'un texte programmatique proprement dit (comme dans la *Symphonie fantastique*) ou du paratexte, sa musique est toujours liée à un texte ou au souvenir d'un texte.

Cette pratique récurrente de l'adaptation ou de la paraphrase musicale nous invite à réfléchir à l'imbrication et à l'interaction entre ces deux processus que sont la traduction et le transfert intermédial. Deux niveaux de réflexion apparaissent d'emblée. D'une part, on peut envisager la continuité entre traduction et adaptation : dans le contexte de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, les traductions jouent un rôle essentiel de diffusion des littératures étrangères. Ces traductions donnent en retour naissance à un certain nombre d'adaptations musicales, qui constituent un vecteur de diffusion des littératures étrangères, au même titre que les traductions (dans l'Italie du XIX<sup>e</sup> siècle, l'opéra joue même un rôle premier, puisqu'il permet leur diffusion à un public plus large que les traductions littéraires<sup>7</sup>). Ces dernières « s'intégr[ent] dans deux stratégies adverses », comme l'a remarqué Claude Millet (2007: 44): « celle de l'appropriation de l'altérité » ou « celle au contraire de l'altération, en un sens ici positif, celui de la transformation de soi par l'autre ». D'autre part, l'adaptation peut être considérée comme une traduction à part entière, ou plus exactement comme *une re-traduction*, qui viendrait nuancer, compléter la traduction et proposer par là-même un nouveau regard sur l'œuvre originale. De la même façon que la traduction opère inévitablement une transformation du texte original par le biais d'une série de déplacements, de transferts culturels, l'adaptation introduit du jeu dans le texte littéraire, qu'elle recrée en quelque sorte. Penser cette porosité entre traduction et adaptation, c'est donc envisager l'œuvre, non comme une entité close sur elle-même mais comme un objet mouvant, susceptible d'être reconfiguré à partir du moment où il se trouve traduit, que ce soit dans une autre langue ou dans un autre *medium*.

---

<sup>7</sup> S'appuyant sur les travaux d'Antonio Gramsci (*Quaderni del carcere*), Francesca Savoia rappelle le rôle essentiel joué par l'opéra dans la diffusion des œuvres littéraires auprès d'un public large : « In the 1800s opera came to represent in fact the only artistic product that could, at the same time, be called national and popular, attaining in Italy what was elsewhere in Europe the function of literature and the novel in particular. » Francesca Savoia, « From Lucia to Violetta : Romantic Heroines of the 19<sup>th</sup> Century Italian Opera », *Revue de littérature comparée*, n° 3, juillet-septembre 1992, p. 311.

À plusieurs reprises, Berlioz parle précisément de « traduction » pour désigner ses mises en musique de textes littéraires. Il écrit par exemple à propos de la scène d'amour de *Roméo et Juliette* : « C'est l'immortel dialogue de Shakespeare que j'ai osé traduire en langue instrumentale »<sup>8</sup>. Considérant la musique comme une langue à part entière, le compositeur rapproche ainsi sa démarche de celle des traducteurs de son temps, confrontés aux textes shakespeariens. De fait, il partage avec eux un certain nombre d'interrogations. Il manifeste tout d'abord une exigence de fidélité au texte original. Cette question de la fidélité de la traduction se pose avec une acuité toute particulière à Berlioz en cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une part parce que Shakespeare pénètre difficilement en France<sup>9</sup> et, d'autre part, parce que dans le domaine musical et notamment à l'opéra, les œuvres étrangères font l'objet, elles aussi, de traductions, d'arrangements, d'aménagements – une pratique que Berlioz abhorre et qu'il ne cesse de fustiger dans ses feuilletons. Pour lui, traduire un texte ou le mettre en musique représentent ainsi un défi comparable et, symptomatiquement, lorsqu'il condamne les « arrangeurs » d'opéra, il les rapproche de ceux qui ont prétendu « corriger » Shakespeare. Ainsi commente-t-il la version française de *La Flûte enchantée* de Mozart, mise au point par Lachnith sur un livret de Morel de Chédeville, entrée au répertoire de l'Opéra à partir de 1801 sous le titre *Les Mystères d'Isis* :

L'Opéra, qui, peu d'années auparavant, avait si dédaigneusement refusé de lui [Mozart] ouvrir ses portes ; l'Opéra, si fier d'ordinaire de ses prérogatives, si fier de son titre d'Académie royale de musique ; l'Opéra, qui se serait cru déshonoré d'admettre un ouvrage déjà représenté sur un autre théâtre, en était venu à s'estimer heureux de monter une traduction de *la Flûte enchantée*. Quand je dis une traduction, c'est un *pasticcio* que je devrais dire, un informe et absurde *pasticcio* resté longtemps au répertoire sous le nom des *Mystères d'Isis*. Fi donc, une traduction ! Est-ce que les exigences d'un public français permettaient une traduction pure et simple du livret qui avait inspiré de si belle musique ? D'ailleurs, ne faut-il pas toujours *corriger* plus ou moins un auteur étranger, poète ou musicien, s'appelât-il Shakespeare, Goethe, Schiller, Beethoven ou Mozart,

<sup>8</sup> Lettre à Estelle Fornier, 4 novembre 1865, dans Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1972-2003, 8 vol., vol. 7, p. 325.

<sup>9</sup> Seules des adaptations (celles de Ducis, puis celles de Vigny ou de Dumas et Meurice) sont tolérées sur la scène française ; quant aux traductions – celle de Letourneur, notamment – elles sont le plus souvent perçues comme affaiblissantes par rapport au texte original, ce qui poussent les écrivains et artistes à réagir en faveur d'un contact plus direct avec le texte original. Stendhal écrit ainsi dans une lettre à Adolphe de Marest, datée du 1<sup>er</sup> décembre 1817 : « Il nous faut Shak[espeare] *pur* ». Stendhal, *Correspondance*, éd. Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, 1800-1821, 1968, p. 883.

quand un directeur parisien daigne l'admettre à l'honneur de comparaître devant son parterre<sup>10</sup> ?

L'Opéra en tant qu'institution se voit ici condamné pour sa tendance à « *accommoder* [les œuvres] *aux exigences de la scène française* » et Mozart devient l'emblème du combat de Berlioz en faveur du respect des textes et des partitions des plus grands maîtres. La « traduction » de *La Flûte enchantée*, loin d'être au service de l'œuvre musicale, la transforme en une œuvre composite – un *pasticcio* au sens strict du terme – et grotesque, très éloignée de l'original<sup>11</sup>.

Cette conception de la traduction au sein d'un même *medium* – qu'il s'agisse de musique ou d'un texte – diffère de l'idée que Berlioz se fait la traduction intermédiaire. À ses yeux, l'adaptation musicale n'a pas à être une traduction littérale du texte littéraire. Il raille ainsi à plusieurs reprises le littéralisme en musique, comme dans cet article de 1837 consacré à la question de l'imitation musicale :

Il y a (...) une sorte d'image qui, s'attachant aux mots accolés à la musique vocale, ne fait qu'entraver l'expression du sentiment général, pour attirer l'attention sur des accessoires souvent dépourvus de tout rapport avec le sens de la phrase ou l'ensemble de l'idée ; celle-là est presque toujours puérile et mesquine<sup>12</sup>.

Il s'agit là d'un débat récurrent. En effet, comme le rappelle George Steiner, « la question de savoir s'il faut viser la traduction littérale ou la recreation est reprise point par point dans la querelle, qui a dominé tout le XIX<sup>e</sup> siècle, de la position relative du livret et du dessin musical dans le Lied ou l'opéra » (Steiner 1978 : 384). Aux yeux de Berlioz, le texte ne doit pas dicter ses propres lois à la musique. Le compositeur français a parfaitement conscience que la littérature et la musique obéissent à deux systèmes sémiotiques différents, qui ont chacun leurs contraintes et leurs exigences. La fidélité dont il sera question dans la traduction musicale sera donc une fidélité à l'esprit du texte littéraire et non à la lettre. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'idée qu'il expose à son ami Humbert Ferrand en 1864 :

<sup>10</sup> Hector Berlioz, « Deuxième concert du Conservatoire », *Revue et gazette musicale de Paris*, 3 février 1839, dans *Critique musicale*, éd. Pierre Citron, Buchet-Chastel, 2003, 7 vol. parus, vol. 4, p. 18.

<sup>11</sup> Un *pasticcio* est une œuvre lyrique composée sur un livret original, mais réemployant des airs issus d'opéras antérieurs (du même ou d'autres compositeurs). Berlioz évoque par exemple la reprise, dans *Les Mystères d'Isis*, d'un air tiré de *La Clemenza di Tito*. *Ibid.*, p. 20.

<sup>12</sup> Hector Berlioz, « De l'imitation musicale (Deuxième et dernier article) », *Revue et gazette musicale de Paris*, 8 janvier 1837, *ibid.*, vol. 3, p. 13.

Il faut une longue étude pour se bien mettre au point de vue de l'auteur, pour bien comprendre et suivre les grands coups d'ailes de son génie. Et les traducteurs sont de tels ânes ; j'ai corrigé sur mon exemplaire je ne sais combien de bévues de M. Benjamin Laroche et c'est encore celui-ci qui est resté le plus fidèle et le moins ignorant<sup>13</sup>.

Si Berlioz s'appuie sur des traductions, il s'efforce aussi toujours de se référer au texte original, dont il approfondit le sens au fil des ans, pour ensuite le restituer dans « la langue instrumentale ». L'étude de *La Mort d'Ophélie* va nous permettre de voir comment Berlioz parvient à négocier ce passage du texte dramatique à la musique. À travers sa représentation musicale d'Ophélie, Berlioz explore les difficultés de la traduction, de l'appropriation et de la re-création. Le cas de cette œuvre est d'autant plus intéressant qu'il constitue un exemple de traduction « à la puissance deux » (Steiner 1978 : 387), puisque la mise en musique est conditionnée par une traduction première, de l'anglais au français.

### **Du texte dramatique à la ballade : la traduction d'Ernest Legouvé**

*La Mort d'Ophélie* de Berlioz est composée d'après un poème d'Ernest Legouvé, qui présente son texte comme une « ballade imitée de Shakespeare » (annexe 2). Ce poème trouve sa source dans le récit par Gertrude de la mort d'Ophélie, à l'acte IV, scène 7 d'*Hamlet* (annexe 1). On peut tout d'abord observer qu'en transformant le récit de Gertrude en un poème, Legouvé isole un moment dramatique de son contexte pour faire un morceau de lyrisme pur. Dans la tragédie shakespearienne, en effet, le récit de Gertrude se présentait déjà comme un moment de suspens. L'espace d'un instant, le dialogue s'interrompait et les projets de meurtre de Claudius et Laërtes laissaient place à l'évocation poétique de la mort de la jeune fille. En faisant du récit de Gertrude une ballade en vers, Ernest Legouvé en accentue la clôture, l'exhibe et fait de ce moment dramatique l'expression quasi abstraite de la souffrance.

---

<sup>13</sup> Lettre à Humbert Ferrand, 28 octobre 1864, dans Hector Berlioz, *Correspondance générale*, op. cit., vol. 7, p. 139.

Mais pourquoi, précisément, présente-t-il son poème comme une « ballade » ? Ce choix s'inscrit dans un contexte de redécouverte des ballades médiévales et populaires en Europe. Au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, en effet, plusieurs auteurs anglais s'intéressent aux racines celtiques et saxonnes de leur culture et mettent au jour des textes oubliés pendant la période classique<sup>14</sup>. Ainsi Thomas Percy publie-t-il, en 1765, une anthologie d'anciennes ballades anglaises, intitulée *Reliques of Ancient English Poetry*. S'inspirant de ce travail, Johann Gottfried von Herder rassemble à son tour des « chants populaires » (*Volkslieder*), qui paraissent en deux séries en 1778 et 1779. Il faut attendre les années 1820 pour que ces recueils rencontrent un écho en France mais ils suscitent alors un réel engouement et l'on voit paraître plusieurs compilations de ballades et chants populaires traduits en français : les *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse* de Loeve-Weimars (1825), les *Chants populaires des frontières méridionales de l'Écosse* (1826) de Walter Scott, traduits par Nicolas-Louis Artaud, les *Ballades et Chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne* (1841) de Sébastien Albin ou encore les *Chants populaires du Nord*, rassemblés par Xavier Marmier et publiés en 1842. La « ballade » de Legouvé, que Berlioz met une première fois en musique en 1842, participe ainsi de ce vaste mouvement valorisant une poésie simple, perçue comme « populaire ».

Legouvé, en outre, n'est pas le premier à rapprocher certains passages shakespeariens des « chants populaires ». Avant lui, Herder identifie plusieurs chansons, issues des œuvres du dramaturge, qu'il insère dans ses *Volkslieder*. Ces volumes constituent, en effet, un ensemble très hétérogène : l'auteur y mêle des traductions du fonds épique scandinave (l'Edda, la Voluspa), des textes issus du fonds germanique, de vieux chants liturgiques et des chansons telles que la « romance du saule », chantée par Desdémone à l'acte IV, scène 5 d'*Othello*. Or, s'il ne s'arrête pas sur le récit de Gertrude, il insère dans la première série de *Volkslieder* la chanson que fredonne Ophélie, en

<sup>14</sup> Dans son introduction au *Chants populaires du Nord*, Xavier Marmier écrit : « Tous ces chants ont été longtemps oubliés, méconnus. Le dix-septième siècle, préoccupé de ses études classiques, ne songeait pas à les lire ; le dix-huitième, tout dévoué à la versification académique, ne comprenait pas ce qu'il y avait de force et de saveur dans cette poésie du peuple ; le dix-neuvième siècle, plus intelligent, l'a réhabilitée. » Xavier Marmier, *Chants populaires du Nord*, Paris, Charpentier, 1842, p. iv.

proie au délire après la mort de son père Polonius<sup>15</sup> (*Hamlet*, IV, 5). Ce faisant, il assimile les chansons d'Ophélie au vaste ensemble de poésies « populaires » qu'il entend rassembler. De la même façon, en faisant du récit de Gertrude une « ballade », Legouvé invite indirectement son lecteur à rapprocher ce texte des airs que fredonne Ophélie dans la pièce ; par la forme même du texte, il rappelle la présence de la jeune disparue. En outre, l'un des traits de cette forme poétique est son caractère narratif ; à cet égard, elle offre au poète un cadre idéal de transposition du récit théâtral. Si la ballade impose au poète des contraintes formelles (la rime, la construction strophique, notamment), elle lui permet dans le même temps d'épouser le déroulement linéaire du récit de Gertrude.

Dans sa traduction, Legouvé opère un certain nombre de modifications, qui altèrent le texte shakespearien. Des déplacements, tout d'abord : le poète ne reprend pas le vers de Shakespeare qui décrit Ophélie comme étant « inconsciente de sa propre détresse ». En revanche, cette idée se retrouve à deux endroits dans sa ballade : au début, où est évoquée la « douce et tendre folie » d'Ophélie, et à la fin, où il parle de la « pauvre insensée ». Par ailleurs, la rime contraint le poète à ajouter des détails : celui des « mains blanches » est ainsi fait pour rimer avec le mot « branches ». On peut se demander aussi si la rime n'est pas à l'origine de la substitution pure et simple des « pervenches », des « boutons d'or » ou des « iris » aux « coucous », « orties », et « pâquerettes » que l'on trouvait chez Shakespeare. Cependant, si le rythme de l'octosyllabe contraint Legouvé à opérer certaines modifications, on peut voir qu'il s'efforce de conserver les réseaux d'images présents dans le texte shakespearien. L'eau, en effet, se mêle au végétal, et Ophélie apparaît comme absorbée, étouffée par une nature ambivalente, resplendissante de vie mais dotée de pouvoirs de destruction, pareille à ces fleurs que l'on appelle « des doigts d'hommes morts » (« *dead men's fingers* »). Enfin, on observe un décalage de ton, notamment dans la dernière strophe, où les choix lexicaux effectués par le poète atténuent la dimension prosaïque du texte anglais. Ainsi le « trépas boueux » d'Ophélie (« *muddy death* ») se transforme-t-il en une chute dans un « abîme profond ». La force du verbe shakespearien, fondée sur le mélange des

<sup>15</sup> Herder intitule le passage qu'il traduit : *Opheliens verwirrter Gesang um ihren erschlagenen Vater*. Johann Gottfried von Herder, *Werke*, éd. Theodor Mathias, Leipzig ; Wien, Bibliographisches Institut, [1903], 5 vol., vol. 2, p. 271.

tons et la confrontation brutale avec la matérialité de la mort d'Ophélie, s'efface au profit d'une coloration plus idéaliste du récit.

Le texte de Legouvé n'est donc pas, à proprement parler, une *traduction* du texte shakespearien ; il se situe plutôt à mi-chemin entre traduction et adaptation. Le passage de l'anglais au français implique des déplacements, des aménagements, qui sont en même temps une façon de s'approprier la langue de l'autre. Mais en métamorphosant le récit en poème, Legouvé rend aussi le texte disponible, ouvert à une recreation, qui sera cette fois-ci la « tâche du musicien », sorte de traducteur second, réinterprétant le texte dans sa « langue instrumentale ».

### **La ballade de Berlioz**

Berlioz, on l'a vu, a composé deux versions de *La Mort d'Ophélie*. Nous allons examiner la seconde – pour chœur de femmes et orchestre – avant de revenir sur ce que suggèrent les différences entre les deux versions de l'œuvre.

La structure de cette ballade est complexe puisqu'elle superpose en quelque sorte deux schémas. Elle respecte la composition strophique du poème, et l'on y trouve tout d'abord la trace d'une forme ABA'B' : en effet, chaque strophe comporte deux idées mélodiques, mais celles-ci diffèrent dans les strophes 1 et 3 et dans les strophes 2 et 4. Tandis que les première et troisième strophes (A et A') opposent un premier thème déclamatoire à un second plus chantant, les deuxième et quatrième strophes (B et B') sont plus uniformément déclamatoires. Mais à cette forme se superpose une autre structure, liée à la présence d'un refrain. Ce refrain apparaît comme une troisième idée mélodique émergeant de chacune des strophes et il prend deux formes : l'une, vocale et développée, entre les strophes 1 et 2 et après la strophe 4 ; l'autre, instrumentale et abrégée entre les strophes 2 et 3, puis 3 et 4. L'opposition de ces deux visages du refrain fait ainsi apparaître une autre structure, concentrique cette fois-ci, de la ballade, que l'on peut

schématiser, à la suite d'Alban Ramaut, selon les termes suivants : S1R - S2R' - S3'' - S4R<sup>16</sup>.

Ce refrain est ajouté au texte de Legouvé et apporte à la ballade un supplément de sens. On pourrait penser que le refrain a été ajouté par Berlioz pour respecter une supposée convention de la ballade. Cependant, le genre, en musique, n'impose guère l'existence d'un refrain et le compositeur aurait tout à fait pu, s'il l'avait voulu, donner à son œuvre une véritable forme *durchkomponiert*<sup>17</sup>, épousant ainsi la linéarité du texte théâtral. Pourquoi donc ce refrain lancinant et mystérieux ? On peut tout d'abord y voir une sorte de lamento, ce qui s'inscrirait parfaitement dans le cadre de l'évocation funèbre d'Ophélie. Une autre explication nous est cependant suggérée dans la troisième strophe du poème : « Elle flottait toujours chantant ». Cette phrase agit comme une révélation pour l'auditeur, qui comprend alors que la voix mystérieuse qui plane depuis le début de la ballade est en fait celle d'Ophélie, vouée à la mort. Berlioz nous fait entendre la voix de l'héroïne chantant des « bribes de vieux airs », dans un état de demi-conscience.

Tout se passe ainsi comme si Berlioz avait choisi de superposer deux moments, deux espaces : celui du ruisseau où se joue le destin de la « pauvre malheureuse » (« *poor wretch* ») et celui du palais où Gertrude fait, *a posteriori*, le récit de sa mort. La scène de la noyade faisait l'objet d'une ellipse dans le texte de Shakespeare ; Ophélie quittait la scène après être apparue une dernière fois, délirante, sous les regards attendris de Gertrude et Claudius, puis de Laërte. Berlioz, lui, choisit de combler une absence du texte shakespearien, de suivre Ophélie après sa sortie de scène ou, en tout cas, de nous faire entendre sa voix qui fredonne de vieux airs jusqu'à son extinction, et il superpose à cette scène le récit de Gertrude, chanté par le chœur. Il déplace ainsi le centre de gravité de la scène vers une présence-absence, vers le chant mystérieux d'Ophélie. Le cœur de la ballade réside moins dans les paroles confiées au chœur, que dans cette voix, replacée au centre de la scène par Berlioz. Le chant sur Ophélie se

<sup>16</sup> Alban Ramaut, « Du schème et de l'engendrement : le cas de *La Mort d'Ophélie*, ballade imitée de Shakespeare d'Hector Berlioz, pour l'observation d'un processus de création », dans Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Musique et schème : entre percept et concept*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 47-81.

<sup>17</sup> Par opposition au Lied strophique, où chaque strophe est structurée par la présence d'une même mélodie et d'un même accompagnement, la forme *durchkomponiert* est une forme plus ouverte et plus libre. Elle consiste à utiliser une musique toujours renouvelée, sans reprise d'éléments antérieurs, à juxtaposer les sections en déployant une sorte de fil narratif.

mue en chant d'Ophélie, une mutation en germe dans l'indication formelle de « ballade », placée au seuil de son texte par Legouvé.

De façon paradoxale, ce refrain pourrait apparaître comme la traduction littérale du texte poétique, ce que Berlioz prétendait refuser. Dans la quatrième strophe, en effet, il apparaît comme un écho direct des paroles du chœur : « Mais cette étrange mélodie, passa rapide comme un son ». Les violons chantent des bribes de la mélodie sinueuse et envoûtante d'Ophélie, qui s'entrelacent avec le récit porté par le chœur. Cette mélodie ondoyante a quelque chose de figural en ce qu'elle évoque le tourbillon des flots mais elle acquiert une toute autre dimension dans la mesure où elle est la représentation abstraite des obsessions d'Ophélie, de l'évanouissement de toute conscience et de la menace qui pèse sur elle. L'introduction de ce lamento a donc pour effet de complexifier la donnée initiale du texte théâtral en substituant à la monodie du récit de Gertrude une polyphonie riche de sens.

Cette dimension polyphonique est au cœur du travail effectué par Berlioz entre 1842 et 1848. Dans la première version de l'œuvre, en effet, s'établissait déjà une forme de dialogue entre la voix de la soliste (assimilable à celle de Gertrude) et le refrain, écho des chants d'Ophélie. En 1848, le compositeur a remplacé le piano par l'orchestre et, surtout, le chant de la soliste par un chœur de femmes à deux voix : soprano et contralto. Pourquoi a-t-il fait ce choix ? Il me semble que le dédoublement des voix du chœur est particulièrement suggestif dans cette ballade, d'autant que Berlioz joue sur une ambiguïté : il maintient en effet l'apparence de voix unique – les deux voix se font souvent entendre en parallèle, à la tierce ou à la sixte – alors qu'en réalité cette voix est double. Or la différenciation des timbres se fait surtout dans les vocalises, rendant ainsi sensible l'intériorité clivée d'Ophélie, la fêlure qui s'est produite en elle. C'est donc au moment où le compositeur rompt avec le modèle de la ballade pour voix seule qu'il parvient à s'approprier la matière, le sujet du poème et à donner à son œuvre une forme qui se rapproche davantage de l'intuition qu'a fait naître en lui le texte shakespearien. Il propose à l'auditeur un tableau visuel et sonore de *La Mort d'Ophélie*, et dépasse la traduction littérale en donnant corps à l'inexprimable.

Ce glissement de la monodie à la polyphonie apparaît comme une réalisation musicale très concrète du paradoxe évoqué par George

Steiner dans *Après Babel* (1978 : 390) : « Dans une adaptation de premier ordre, comme dans tout chef d'œuvre de traduction, quelque chose est ajouté au texte original. Mais ce qui est ajouté "était déjà là" ». D'une certaine façon, par la musique et les jeux de polyphonie qu'elle permet, Berlioz parvient à restituer la complexité du texte shakespearien ; il se montre sensible à ses lacunes, à ses silences. Ce n'est pas un hasard si le moment dramatique qui intéresse Berlioz est celui du basculement d'Ophélie dans la folie : à ce moment, le chant apparaît en effet pour le personnage shakespearien comme le seul moyen d'expression possible. En mettant en musique *La Mort d'Ophélie*, Berlioz prend en compte cette donnée du texte littéraire, et renoue, d'une certaine façon, avec le contexte dramatique du récit que le poème de Legouvé semblait évacuer. Loin de s'en tenir à une restitution pure et simple des propos de Gertrude, le compositeur s'efforce de faire entendre la voix d'Ophélie et le vertige de la folie. Le travail qu'il effectue pour mettre au point la seconde version de *La Mort d'Ophélie* peut, à cet égard, apparaître comme une traduction « revue et corrigée » de la scène shakespearienne, une traduction qui tente de saisir l'essence du texte par un transfert des moyens d'expression du texte à la musique.

L'analyse de *La Mort d'Ophélie* nous permet ainsi de voir comment un compositeur romantique comme Berlioz envisage la traduction intermédiaire. Sa réflexion se fonde à la fois sur les conditions de réception de l'œuvre de Shakespeare (quel Shakespeare est donné à lire ou à entendre au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en France) et sur ce que signifie, pour lui, lire un texte étranger en traduction. La ballade qu'il compose sur la mort d'Ophélie témoigne de son rejet du littéralisme au profit d'une traduction plus interprétative du texte shakespearien, qui prenne en compte ses différentes strates de signification et sa place dans le drame. Le choix du genre de la ballade prend à cet égard tout son sens : mettant en musique un personnage chantant, l'œuvre musicale se présente comme une mise en abyme du texte shakespearien. La traduction musicale est clairement assumée comme création à part entière, en ce qu'elle propose, dans un même mouvement, une lecture du texte littéraire et le renouvellement d'un genre musical par le biais de la polyphonie.

## BIBLIOGRAPHIE:

- BERLIOZ, Hector, 1972-2003, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, Flammarion, Paris, 8 vol.
- BERLIOZ, Hector, 1996-2014. *Critique musicale*, éd. Pierre Citron, Buchet-Chastel, Paris, 7 vol. parus.
- BERLIOZ, Hector, 2010. *Mémoires*, éd. Alban Ramaut, Symétrie, Lyon.
- HERDER, Johann Gottfried von, [1903]. *Volkslieder*, in *Werke*, éd. Theodor Mathias, Bibliographisches Institut, Leipzig ; Wien, 5 vol.
- LOISEL, Gaëlle, 2016. *La Musique au défi du drame. Berlioz et Shakespeare*, Classiques Garnier, Paris.
- MARMIER, Xavier, 1842. *Chants populaires du Nord*, Charpentier, Paris.
- MILLET, Claude, 2007. *Le Romantisme*, Le Livre de Poche, Paris.
- RAMAUT, Alban, 2007. « Du schème et de l'engendrement : le cas de *La Mort d'Ophélie*, ballade imitée de Shakespeare d'Hector Berlioz, pour l'observation d'un processus de création », dans Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Musique et schème : entre percept et concept*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne.
- SAVOIA, Francesca, 1992. « From Lucia to Violetta : Romantic Heroines of the 19<sup>th</sup> Century Italian Opera », *Revue de littérature comparée*, n° 3.
- SHAKESPEARE, William, 1995. *Hamlet*, dans *Tragédies I*, éd. Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Robert Laffont, Paris.
- STEINER, George, 1978. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer, Albin Michel, Paris.
- STENDHAL, 1963. *Correspondance*, t. I, éd. Henri Martineau et Victor Del Litto, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

Gaëlle Loisel est maître de conférences en littérature comparée à l'université Clermont Auvergne et membre du Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique (EA 4280). Ses travaux portent sur les rapports entre littérature et arts au XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire et les théories esthétiques du romantisme et la question des transferts culturels en Europe aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Elle est l'auteur d'un ouvrage intitulé *La Musique au défi du drame. Berlioz et Shakespeare*, publié aux éditions Classiques Garnier en 2016.

Annexe 1 : Shakespeare, *Hamlet*, IV, 7, .

Gertrude. — There is a willow grows aslant a brook,  
That shows his hoar leaves in the glassy stream;  
There with fantastic garlands did she come  
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples  
That liberal shepherds give a grosser name,  
But our cold maids do dead men's fingers call them:  
There, on the pendent boughs her coronet weeds  
Clambering to hang, an envious sliver broke;  
When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;  
And, mermaid-like, awhile they bore her up:  
Which time she chanted snatches of old tunes;  
As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indued  
Unto that element: but long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pull'd the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death.

Annexe 2 : Ernest Legouvé, *La Mort d'Ophélie*, *Ballade imitée de Shakespeare*

Au bord<sup>18</sup> d'un torrent, Ophélie  
Cueillait tout en suivant le bord,  
Dans sa douce et tendre folie,  
Des pervenches, des boutons d'or,  
Des iris aux couleurs d'opale,  
Et de ces fleurs d'un rose pâle,  
Qu'on appelle des doigts de mort.  
  
Puis élevant sur ses mains blanches  
Les riants trésors du matin,  
Elle les suspendait aux branches,  
Aux branches d'un saule voisin ;  
Mais, trop faible, le rameau plie,  
Se brise, et la pauvre Ophélie  
Tombe, sa guirlande à la main.  
  
Quelques instants, sa robe enflée  
La tint encor sur le courant,  
Et comme une voile gonflée,  
Elle flottait toujours, chantant,  
Chantant quelque vieille ballade,  
Chantant ainsi qu'une naïade  
Née au milieu de ce torrent.

---

<sup>18</sup> Berlioz a remplacé « Au bord » par « Auprès ».

Mais cette étrange mélodie  
Passa rapide comme un son ;  
Par les flots la robe alourdie  
Bientôt dans l'abîme profond ;  
Entraîna la pauvre insensée,  
Laissant à peine commencée  
Sa mélodieuse chanson.