

travers le cas des expressions figées. Alors que le Moyen Âge et la Renaissance avaient cultivé la connaissance des proverbes, au point d'ailleurs d'appeler « proverbe » toute locution, le siècle de la table rase cartésienne semble se défier de ce prêt-à-parler fourni par la tradition. Le « décri des expressions figées » (p. 146) culmine dans *La Comédie des proverbes* (1633) d'Adrien de Monluc : enchaînant, suturant une locution à l'autre, la pièce tend à démontrer par cette accumulation, l'inanité de l'énoncé formulaire. D'autres pourtant, au nombre desquels les Académiciens, tiennent à transmettre ce trésor lexical, considérant que « les locutions constituent autant de soutiens mnémotechniques à la transmission d'une culture linguistique sans la connaissance et l'exercice de laquelle le lien social se distend et la civilité n'est plus » (p. 162).

C'est sur ce thème de la civilité que revient Hélène Merlin-Kajman. D'abord, elle pose une utile distinction entre la notion de norme et celle de bon usage : la première qui « fonctionne de façon impersonnelle en homogénéisant les comportements » se caractérise par l'absence de décision du sujet ; le second, au contraire, est établi par la décision du public – un public qu'en fait « il représente en l'instituant » (p. 234). Si l'époque moderne a pu interpréter l'ironie comme une pratique émancipatrice de la norme, voire comme une « réplique antifasciste » face aux normes du langage (Alain Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éd. de Minuit, 1981, p. 239), elle apparaît, dans une logique du bon usage, comme une regrettable incivilité ; loin de la juger libératrice des normes, Hélène Merlin-Kajman nous décrit une ironie qui « a son code, ses règles » enregistrés par les dictionnaires et qui « se présente plutôt comme une sanction collective » (p. 240). Gageons qu'ici encore les classiques ont pu adopter des positions contradictoires, à l'instar de La Fontaine, qui, en deux vers, déclare, envers l'art du rire, autant de défiance que de révérence : « On cherche les rieurs, et moi je les évite. Cet art veut sur tout autre un suprême mérite » (*Fables*, VIII, 8, « Le rieur et les poissons »).

Ne visant évidemment pas ce « suprême mérite » – même si l'on trouve par exemple chez Claudine Nédellec ou Dominique Bertrand une gaîté toute lafontainienne –, l'important recueil édité par Delphine Denis et Anne-Élisabeth Spica possède assurément celui, presque aussi grand, d'éveiller le doute ; dans le même esprit que le numéro de la revue *XVII^e siècle*, cité plus haut, il nous invite à comprendre, pour transposer une formule qu'y emploie Hélène Merlin-Kajman à propos du classicisme, la « substance historique – une substance contradictoire, riche en débats, *dysharmonique* » de la question de la langue au XVII^e siècle.

Agnès Steuckardt

DIPRALANG, université de Provence-Montpellier3
Agnès.Steuckardt@univ-montp3.fr

Gottfried R. MARSCHALL, éd., *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques.*

Paris, Presses universitaires
Paris-Sorbonne, coll. Musique/Écriture,
2004, 657 p.

Cette impressionnante publication, pluri-lingue (allemand, anglais, français, italien), réunit les trente-neuf contributions d'un colloque qui s'est tenu à Paris en décembre 2000. Gottfried R. Marshall, l'organisateur et responsable scientifique, n'a pas tort de rappeler le peu d'estime dont le genre des livrets d'opéra fut longtemps victime, mais les « vertus du livret » existent bel et bien (p. 17). D'autres secteurs ont subi un sort semblable : les activités publicistes (Goethe, Schiller), les reportages (Bahr, Kisch, Friedell, Roth, Heer, Aichinger, Bachmann, Bernhard...), les pièces radiophoniques, les scénarios ou encore les livres pour enfants écrits par des auteur(es) réputé(e)s. Musique dodécaphonique, jazz ou encore opérettes ont eu leurs détracteurs par manque d'information, par souci de la tradition mélodique ou encore en raison d'un soupçon de facilité musicale et commerciale. Ce rejet de la musique parfois dû à un refus général de l'altérité culturelle – jazz, musique chinoise – causa le même tort aux paroles qui l'accompagnaient. En outre, ces textes étaient considérés comme de la « parallité-

rature » commise aussi par certains grands auteurs (Goethe qui ne trouva pas de compositeur; Hofmannsthal, Bachmann).

Si *Das Libretto* d'Albert Gier, publication cautionnée par la prestigieuse maison d'édition « Wissenschaftliche Buchgesellschaft » (Darmstadt), fut un ouvrage libérateur dans ce domaine de recherche, le volume *La traduction des livrets* – dont on peut regretter la publication décalée et retardée – va déjà au-delà et se situe dans une réelle dynamique de l'application. En effet, les premiers résultats fondamentaux dans le transfert de tels textes par la voie de la traduction – ce qui ne se fit que peu à peu – nous sont livrés ici. Il s'avère que la traduction du livret est une branche particulière de la traductologie (voir Jean-René Ladmiral, *L'esthétique de la traduction*, pp. 29-42), aussi délicate, voire plus, que celle de la poésie, car si cette dernière requerrait par exemple de la musicalité, le livret est une sorte d'écriture siamoise de la musique qui l'accompagne, même si la musique peut se passer de « sens » ou du moins n'obéit pas au même code. De sorte qu'il n'est pas surprenant que le « mélodrame » (Daniel Goldenhuys, pp. 65-79) – la théâtralité dans un sens, l'exploitation de la voix récitée dans un autre – ait eu une forte influence sur l'écriture musicale au XIX^e siècle. L'interculturalité artistique a toujours existé : Jean-Georges Noverre, maître-ballet français en poste à Vienne, n'avait-il pas prôné la « dramatisation » de la danse classique dès 1767 dans *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Wien, Johann Thomas von Trattner, 1767) ?

Les pratiques courantes « d'inter-musicalité » ne confirment pas forcément l'universalité du langage musical – précepte romantique, entre autres –, au contraire. Texte et musique font aussi l'objet d'exploitations commerciale, politique, éthique, comme le prouvent les différentes versions des œuvres de C. M. von Weber dont les livrets français sont de Castil-Blaze (voir pp. 269-293). Notons, bien sûr, la grande présence culturelle autrichienne dans ce volume puisque les œuvres de Mozart, de Richard Strauss, d'Arnold Schönberg et de leurs librettistes y sont représentées.

L'entreprise mise en chantier pour ce colloque fut vaste, les études embrassant la problématique dans sa multiplicité et sa temporalité (XVIII^e-XX^e siècle) : aussi le débat est-il heureusement recentré autour de questions pôles telles *Traduction, texte et contraintes musicales* (pp. 29-82), *Systèmes poétiques opposés* (pp. 83-132), *Chronologie et réception* (pp. 133-214), *Autour de Mozart : Expériences, formules, préceptes* (pp. 215-268), *Entre romantisme et grand opéra* (pp. 269-346), *Accents de l'humour et de la satire* (pp. 347-398), *Verdi : les paroles de la souffrance* (pp. 399-454), *Le défi Wagner et la France* (pp. 455-494), *La Russie : difficile percée du verbe* (pp. 495-530), *Universalité-Authenticité* (pp. 531-582), *Le langage au premier et au deuxième degré* (pp. 583-614), *Témoignages* (pp. 615-642).

Si le livret de *La Flûte enchantée* fut longtemps malmené par la critique, l'éclairage multi-linguistique apporté par les traductions permet précisément de mieux comprendre la relation dialectique du chant et de l'écriture textuelle. De ce fait, même les traductions traditionnelles de livrets sont presque indirectement revalorisées. En effet, le système parfois extrêmement monosyllabique de l'anglais permet par exemple d'illustrer bien des problèmes scripturaires et traductologiques, d'ailleurs compris par les auteurs polyvalents ayant écrit des livrets (Ingeborg Bachmann pour le compositeur Hans Werner Henze) : respect de la mesure, du rythme, chantabilité, rimaison défient bien des traducteurs. À cela s'ajoute la traduction dite « musicale », par exemple dans le domaine baroque où l'exigence de répétitivité dans la partition dessert au fond les paroles bissées, triplées, passant pour de la pauvreté d'invention, pour une carence imaginative.

Néanmoins, dans la seconde moitié du XX^e siècle, les traductions traditionnelles régressent en nombre pour faire place à des sur- ou sous-titrages, initialement au théâtre, lors de la représentation scénique, puis pour des productions télévisuelles, audiovisuelles tels les CD et DVD. Dans ce cas, les paramètres changent, le traducteur est dépendant du caractère éphémère de l'opéra, voire de techniques tel le format du

petit écran ou la capacité de lecture rapide du spectateur de sorte que le texte proposé correspond à une équation de « signes » par seconde. Les témoignages de professionnels (Josef Heinzelmann, Sylvie Durastanti, Anne-Marie Soulier) de la traduction dans le paysage audiovisuel actuel sont d'une grande authenticité et utilité.

Pour autant, le champ n'est pas labouré jusqu'à épuisement, au contraire : la bibliographie présentée par Danièle Pistone (pp. 133-142) indique une échappée primordiale, celle de la constitution d'une banque de données concernant les multiples traductions qu'on pourrait recenser jusqu'aux années 1960, en France et ailleurs, en veillant à compléter les références bibliographiques livresques, sonores ou audiovisuelles pour aller au-delà du Stieger, du Riemann ou encore du Grove, par exemple. Quant aux éditeurs spécialisés dans la publication de ce genre de corpus, ils sont encore délaissés. Or il serait souhaitable de passer systématiquement en revue les « collections » : par exemple, à Vienne, celles de Johann Schenk, d'Anton Diabelli, de C. A. Spina/Schreiber, à Francfort/Main, celles de Johann André (voir Herbert Schneider, *Die Übersetzung von Grétry-Opern durch Johann Heinrich Faber*, pp. 143-199). À la présentation soignée, viennent s'ajouter des reproductions de partitions indispensables, des résumés de chaque intervention, une notice sur les auteurs, mais la table des matières en fin de volume est difficile à consulter et il manque cruellement un index dans un ouvrage où les noms fourmillent.

Jeanne Benay

CÉPLA, université Paul Verlaine-Metz
jeanne.benay@wanadoo.fr

Médias, journalisme

Dominique BOULLIER, *La télévision telle qu'on la parle. Trois études ethnométhodologiques.*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, 240 p.

Un des questionnements importants de la recherche sur les publics de télévision porte sur le(s) lieu(x) et les conditions de la pratique télévisuelle : où trouver les télé-spectateurs d'une émission ? On se pose aussi la question de savoir quel est le moment de la réception télévisuelle : en aval (préparation d'une situation), pendant (la diffusion) ou en amont (discours, actes) de la pratique ? Dans l'ouvrage *La télévision telle qu'on la parle*, Dominique Boullier se positionne par rapport à ces problématiques et affirme (4^e de couverture) : « La télé n'existe pas sans les conversations qu'elle suscite [...]. La réception de la télévision n'est pas à rechercher ailleurs ». Tel est le parti pris de l'auteur : l'existence sociale de la pratique télévisuelle – autrement dit, le(s) sens que les individus donne(nt) à celle-ci – est à trouver dans les discours que les usagers portent (spontanément ou en réponse à une enquête) sur le média. Il propose de « prendre au sérieux » ces discours, « non pour qu'ils nous disent ce qui s'est passé « dans la tête des gens » durant leur exposition aux messages [...], mais pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des activités de comptes rendus en tant que telles, qui **sont** [en gras dans le texte] la réception elle-même » (p. 15). Ainsi Dominique Boullier poursuit-il une série de travaux menés en France et dans le domaine anglo-saxon, dans la perspective d'une sociologie fonctionnaliste et sous l'impulsion des tenants des *Uses and Gratifications Research*, qui consistaient à savoir ce que les usagers font des médias qu'ils reçoivent. Son apport réside dans l'introduction – et, de fait, l'auteur s'inscrit dans une orientation développée par la sociologie des médias – d'une autre dimension dans l'étude de la réception, que nous formulons ainsi : que font les individus de leur pratique télévisuelle dans les « réseaux d'échange de la vie quotidienne » (4^e de couverture) – étant entendu que celle-ci, à