

DE LA PLACE DU TRADUCTEUR DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION OPÉRATIQUE : LE CAS MAX BROD

Nicolas Derny
Musicologue

Résumé

Cas unique dans l'histoire de la musique Max Brod eut, en tant que traducteur des opéras de Leoš Janáček, le privilège de collaborer directement avec le compositeur. Après son combat pour faire accepter à Vienne sa première traduction (*Jenůfa*), Brod essaya, lors du travail sur chaque œuvre suivante, de suggérer à Janáček des modifications plus ou moins importantes de ses livrets. A partir des quatre opéras traduits du vivant du compositeur, l'étude montre la volonté du traducteur d'imposer ses vues romantiques à Janáček et évoque les motifs qui l'ont conduit à refuser la traduction de deux opéras moins populaires du maître morave. La part réelle de Brod dans l'œuvre et la diffusion des opéras de Janáček peut dès lors être mieux estimée.

Mots clés : Leoš Janáček, Max Brod, dramaturgie, mélodie du langage, transfert culturel.

Abstract

A singular case in Music History Max Brod had the opportunity, as the German translator of Janáček's operas, to work in close collaboration with the composer. After his fight for the acceptance of his first translation (*Jenůfa*), Brod tried to suggest more or less important revisions in the libretti of the next works. Based on the four operas translated during the composer's lifetime, this study shows Brod's desire to impose his romantic views to Janáček and the reasons which led him to refuse to work on two operas (less popular today). The real role of Brod in the work and the diffusion of Janáček's operas can therefore be better assessed.

Key words : Leoš Janáček, Max Brod, dramaturgy, speech melody, cultural transfer.

"C'est un grand et beau problème à résoudre de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique" notait Jean-Jacques Rousseau dans ses *Fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck* (ROUSSEAU [1774-1775]1825 : 303). La question n'a cessé d'agiter les esprits des compositeurs d'opéra. Leoš Janáček fut peut-être, avec Moussorgski, le premier à tenter de calquer ses mélodies sur les intonations du langage parlé. Cette recherche commença véritablement à porter ses fruits dans *Jenůfa* (1894-1903), œuvre de rupture dans le corpus janáčekien. Auparavant, le compositeur coulait sa musique dans des moules plus traditionnels, notamment ceux du 'pastiche' de la

musique populaire morave qu'il récoltait avec passion dans les campagnes de sa terre natale.

Janáček fit preuve d'un grand intérêt pour la morphologie, la syntaxe et les intonations particulières du tchèque, les considérant comme impossible à transposer, y compris dans d'autres idiomes slaves. L'absence d'article, l'accent tonique tombant sur la première syllabe, l'allongement variable de certaines voyelles, les monosyllabes, l'alternance libre de rythmes trochaïques et dactyliques ou encore les variantes dialectales firent de sa langue une inépuisable source d'inspiration pour cet artiste qui consacra aux *nápěvky mluvy* [mélodies du langage] plus de 90 écrits de toutes formes (articles, critiques, etc.). En 1901, le compositeur réservait la première partie de son texte théorique le plus développé, *O hudební stránce narodních písní moravských*¹, préface de la troisième anthologie de chants populaires moraves de František Bartoš (1837-1906), à l'étude de la métrique [*sčasování*] de la langue et de la chanson populaire de Moravie. C'est précisément à la fin de cette année-là qu'il reprit le travail sur *Jenůfa*, suspendu depuis 1897. Or, en l'absence des moyens modernes de sur-titrages, les opéras de Janáček avaient impérativement besoin d'être traduits pour passer les frontières tchèques car, comme le note pertinemment Milan Kundera dans *Les Testaments trahis*, si ces œuvres lyriques sont "le plus bel hommage jamais rendu à la langue tchèque [...] [Janáček] a immolé sa musique universelle à une langue quasi inconnue" (KUNDERA 1993 : 220).

La traduction "lyrique" (au sens large) pose un problème que le linguiste Nicolas Ruwet a identifié en ces termes :

"[...] une œuvre chantée dans une traduction a de grandes chances d'y perdre, tant sur le plan linguistique que sur le plan musical : sur le plan linguistique, les nécessités musicales, les problèmes d'accentuation par exemple, rendront inévitablement la traduction pauvre et souvent plate ; sur le plan musical, la phonétique de la langue originale, notamment le timbre de la voix, était devenue partie intégrante des structures musicales. On comprend que l'auditeur préfère s'en tenir à l'original" (RUWET1961 : 20)

Le problème n'est que plus épineux encore lorsque la prosodie de la langue parlée prétend forger l'esthétique de la musique. Toutefois, sans les ignorer, notre étude n'entend pas aborder en détails les problèmes sémantiques de la transposition linguistique – ce que Květoslava Horáčková a fait de manière convaincante (Horáčková2008) – mais veut montrer la portée du travail de Max Brod dans sa collaboration – unique dans l'histoire de la musique – avec Janáček.

¹ De l'aspect musical de la chanson nationale morave (JANACEK 2009a :.111-272)

Le combat de *Jenůfa*

Rejetée par Karel Kovařovic (1862-1920), chargé des opéras représentés au Théâtre national de Prague entre 1900 et 1920, *Její pastorkyňa* (d'après la pièce éponyme de Gabriela Preissová (1862-1946)), fut créée au Théâtre de Brno le 21 janvier 1904. Devant le refus obstiné de Prague, Janáček tenta sa chance auprès de Gustav Mahler, directeur de la *Hofoper* de Vienne, en l'invitant à une représentation à Brno. Et Mahler de répondre :

"[...] il ne m'est, hélas, pas possible de m'absenter d'ici dans un temps relativement proche. Ayant toutefois la curiosité de connaître votre œuvre, je vous prie d'avoir l'obligeance de m'en faire parvenir la partition pour piano avec le texte allemand" (JANACEK 2009b :326)

Janáček (qui parlait pourtant couramment l'allemand) n'accéda pas à cette requête, manquant peut-être là une première occasion de conquérir Vienne.

Ce n'est qu'à l'automne 1915 que Kovařovic finit par plier (grâce aux efforts du Dr. František Veselý (1862-1923) et de son épouse, la cantatrice Marie Calma (1881-1966), amis de longue date de Janáček) non sans exiger des modifications de la partition que le compositeur le pria d'effectuer lui-même. Et le chef d'avoir la main lourde. En 1958, dans l'importante monographie qu'il consacre à Janáček, Jaroslav Vogel approuve ces retouches (la partition portera les stigmates de ces 'corrections' jusqu'à ce que *sir* John Tyrrell en publie l'édition critique en 1996). Fustigeant cette ratification par l'autorité musicologique qu'est Vogel, Kundera remarque toutefois que les retouches de Kovarovic [*sic*] qui, rendant l'opéra un peu plus conventionnel, ont participé à son succès. 'Laissez-nous un peu vous déformer, Maître, et on vous aimera' " (KUNDERA 1993 : 290).

C'est sous cette forme biaisée que Max Brod prit contact avec l'œuvre – à l'instigation de Josef Suk (1874-1935). Pour le journal berlinois *Schaubühne*, il en rédigea une élogieuse critique (sous le titre *Tschechisches Opernglück*) et vit bientôt Janáček à sa porte. Celui-ci le pressa d'effectuer la traduction de son opéra en allemand.

En réalité, suite à la parution de cet article, des négociations simultanées pour l'acquisition des droits allemands de *Její pastorkyňa* étaient en cours avec l'éditeur Schott de Mayence et Emile Hertzka, directeur d'Universal Edition à Vienne. Hertzka, qui traitait directement avec le compositeur² emporta le marché et reçut, le 3 décembre 1916,

² Ils s'étaient connus à l'époque de l'entreprise de collecte de musique populaire *Das Volklied in Österreich* initiée en 1902 et dont Janáček avait occupé le poste de président du *Pracovní*

un télégramme conjoint de Brod et Janáčěk : "Nous venons juste d'avoir une discussion. Brod fera la traduction" (TYRRELL 2006 : 119). Bien avant les représentations pragoises, Janáčěk avait pensé traduire son opéra en russe mais y avait très vite renoncé en remarquant que "dans le ton, dans l'accentuation et dans l'expression la langue russe est très différente de la nôtre [le tchèque] et cela signifierait que l'opéra devrait être complètement réécrit" (SAREMBA 2001 : 168). Or, l'écart entre le tchèque et l'allemand est plus important encore qu'avec la langue de Pouchkine...

Au moment de s'attaquer à *Její pastorkyňa*, Brod n'était plus novice en matière de traduction de livrets tchèques. Il avait déjà travaillé sur *Prodaná nevěsta* [La Fiancée vendue] de Bedřich Smetana, pierre fondatrice de l'opéra national tchèque, ainsi que sur Vitězslav Novák : *Zvíkovský rarášek* [Le lutin de Zvikov], *Karlštejn* et *Lucerna* [La Lanterne]. Avec la langue de Preissová/Janáčěk, il se trouvait cependant confronté à un nouveau défi. En effet, quoique les aménagements du texte opérés par le musicien le portent à un certain degré de versification, la conservation de la prose originelle et le respect des inflexions mélodico-rythmiques de cette imitation de dialecte(s) morave(s) –selon le procédé des *nápěvky mluvy*- rendent la tâche du traducteur ardue. Difficile dès lors d'adhérer au point de vue de Gaëlle Vassogne lorsqu'elle note que

"cette nouvelle importance donnée au texte [par le compositeur] facilite le travail du traducteur : la mélodie parlée devient un terme médian sur lequel ce dernier peut s'appuyer pour recréer, dans une langue nouvelle, la correspondance entre texte et musique " (VASSOGNE 2006 : 79)

Cependant, ce sont peut-être les fameuses *nápěvky mluvy* qui semblent, de manière détournée, avoir attiré Brod vers la musique de Janáčěk et, indirectement, accepter la charge de traducteur.

En effet, bien que "dans un tout premier temps, le docteur Brod fut effrayé par l'ampleur de travail" (Janáčěk à Hertzka ; VASSOGNE 2006 : 362) il était, comme l'a montré Leon Botstein (BOTSTEIN 2002), à la recherche d'une musique moderne idéale sortant de la tradition post-wagnérienne et trouva en l'auteur de *Její pastorkyňa* un compositeur capable d'écrire des mélodies qui puisaient à nouveau leurs origines dans la langue et la danse. Il y trouva certainement une forme de compromis parfait entre nationalisme, humanisme et universalité. Il décrivit la scène finale de l'opéra comme laissant "transparaître une pure et véritable humanité à travers un élément populaire dénué de tout égoïsme" ajoutant que "cette musique en dit

výbor pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku [Comité de travail pour la chanson populaire tchèque en Moravie et en Silésie]

plus sur l'esprit de la nation et du vrai nationalisme que toute théorie" (VASSOGNE 2006 : 80).

Le chef Hugo Reichenberger (1873-1938), qui devait créer la version allemande de l'opéra à Vienne, insista pour que Brod le traduise dans un dialecte autrichien. Le texte originel de Preissová imite en effet, de manière parfois maladroite, tel patois morave mais l'auteur, d'origine bohémienne, emprunta à différents parlers locaux sans que l'on puisse situer l'action dans un village ou un district quelconque. Le titre même est issu d'un dialecte... bohémien. Si Janáček expliqua à Hertzka que *pastorkyňa* est l'équivalent de *nevlátní dcera* [belle-fille], le terme désigne plus précisément une 'fille qui n'est pas la sienne'. C'est à Max Brod que l'on doit la 'simplification' de l'intitulé en '*Jenůfa*', qui vaut encore pour tous les pays non tchécoslovaques –contre l'avis de Janáček... Avec sa 'transposition' allemande, Brod apporte au texte quelques petites modifications à motivation linguistique sans véritable importance dramaturgique. N'ayant pas accédé à la requête de Reichenberger, ce dernier retouchera (parfois de manière conséquente) le travail du traducteur pour en rendre certains passages plus 'chantables'. Ayant analysé les changements entre les deux versions, Teresa Hrdlicka souligne l'antagonisme entre l'homme de théâtre (Brod) et le musicien (Reichenberger) (HRDLICKA 2003). C'est oublier que Brod lui-même était musicien et compositeur qui, quoique conventionnel, apparaît comme très capable. Son œuvre se composant surtout de *Lieder* (sur des textes de Heine, Flaubert, Schiller, etc.), il était parfaitement apte à comprendre les exigences musicale de la traduction de livrets d'opéra. Quoiqu'il en soit, la version créée à Vienne, avec les modifications que Kovářovic avait imposées pour Prague, la traduction de Brod et l'adaptation de cette version par Reichenberger, s'éloigne de plus en plus des volontés de Janáček qui se montra pourtant satisfait des représentations. Cela n'eut certainement pas été le cas si le succès n'avait pas autant tardé.

Au-delà de la traduction : le transfert culturel

Outre sa tâche de traducteur –voire d'adaptateur, comme il se considérait lui-même – Brod commença, dès le travail sur *Kati'a Kabanová*, à conseiller Janáček sur le plan dramaturgique. Il lui suggéra en effet des modifications et aménagements au niveau du livret. Il commença par introduire dans le texte original quelques précisions pour le rendre plus accessible aux Allemands, moins familiarisés avec le monde russe que les Tchèques. Cette intention (honorabile) éloigne le travail de Brod d'une 'simple' traduction pour le

rapprocher, comme le note Vassogne, du transfert culturel : "s'il est possible de transposer un système artistique de valeur d'un peuple vers un autre, alors c'est que ces deux peuples ne sont pas si éloignés que cela l'un de l'autre" (VASSOGNE 2006 :86). Ce résumé touche à la pensée politico-culturelle de Brod, coutumier de ce genre de raccourci à l'emporte-pièce. Dans une lettre à Janáček du 4 novembre 1921, il énuméra ses apports et précisa qu'il s'était

"également efforcé d'employer l'accentuation originale du russe dans [s]a traduction alors que les Tchèques utilisent une accentuation tchèque. Par exemple, page 16, on a en allemand : « le poète Derscháwin » ; et en tchèque Děržavin" (VASSOGNE 2006 : 85).

L'accentuation n'est pas le seul élément à être modifié dans ce cas puisque dans la langue de Goethe le mouillement du 'e' est également perdu.

Allant plus loin, Brod réintégra des passages de la pièce originelle d'Ostrovski évincés par le compositeur et raconta plus tard comment il avait proposé à Janáček d'ajouter "à la fin d'un acte, le texte d'un dialogue entre Kabanicha et Dikoj, en [s]'inspirant librement d'Ostrovski. Janáček en a été enthousiasmé et l'a mis en musique" (VASSOGNE 2006 : 85). Le passage en question, quoiqu'il ne soit pas à la fin d'un acte mais juste avant le changement de décor de l'acte II, ne peut-être que l'échange au cours duquel Dikoj explique avoir injurié et tabassé un moujik. André Lischke souligne pertinemment que ce passage est un

"témoignage (à peine) caricatural d'une mentalité nationale. Toutes les composantes y sont : ivrognerie, besoin larmoyant de se confier, et sadomasochisme qui consiste à raconter successivement une action laide [...] et l'auto-humiliation d'un acte de pénitence disproportionné"

avant de souligner la caractère dostoïevskien de la scène qu'il met en relation avec un passage similaire venant des *Frères Karamazov* (chapitre "*Un ermite russe*") (LISCHKE 1988 : 53).

Rendre le monde russe plus accessible aux Allemands en le caricaturant n'est-il pas plus efficace que judicieux ?

Plus encore, Brod suggéra à Janáček le changement d'une phrase (que Janáček opéra dans la version définitive du livret)³ et une 'correction' de sa partition pour la première scène de l'acte I. Il écrivait, le 21 octobre 1921 :

³ *Půjdu se modlit. Nevyrůšujte mě* [Je vais prier, ne me dérangez pas] fut remplacé par *Bylo je slušnější* [C'est convenable]

" Je joins également deux pages de la partition car je pense que vous devriez faire chanter un autre air à Boris. Vous en avez la possibilité page 24, mesure 6 (entrée du hautbois). Boris pourrait peut-être chanter, en même temps que Fekluša, les paroles suivantes : « *Hubím svoje mládí* » -Je détruis ma jeunesse. Je détruis ma jeunesse ! Année après année, je n'ai rien vu autour de moi que la souffrance –le bonheur était toujours très, très loin, comme une lueur sur l'horizon, après le coucher du soleil" (VASSOGNE 2006 :84).

Le compositeur accéda à la requête puisque la partition finale contient effectivement un air sur ces mots.

Quel autre traducteur, s'il n'avait pas été 'surqualifié', aurait osé faire de telles propositions au compositeur, qui les accepta, changeant ainsi non la structure mais la physionomie de son opéra ? Brod suggéra également d'ajouter les mots de Varvara sur le duo de Katia et Boris dans la scène 2 de l'acte 2. Et quatre ans plus tard, dans le livre qu'il consacra à Janáček, de noter, à propos de ce passage que "tant que par la musique que par le texte, cette scène est digne de figurer dans le monde de la littérature, peut-être même à une place d'honneur" (BROD 1980: 6).

D'une proposition l'autre

En 1923, pour le *Prager Abendblatt*, Brod rédigea une critique de la pièce *Dítě* [L'enfant] de František Xaver Šalda (1867-1937). Il envoya expressément l'article à Janáček en précisant que l'œuvre – dont le sujet est assez proche de celui de *Jenůfa* – ferait un "formidable texte d'opéra" (RACEK 1953 : 124 ; TYRRELL 2006 : 251). Deux jours plus tard, il conseilla au compositeur de supprimer "tout ce qui relève des visions philosophiques, du socialisme, etc." précisant qu'il "hésiterai[t] à couper l'œuvre de quelqu'un d'autre. Seul le compositeur lui-même peut le faire, en accord avec l'auteur" (TYRRELL 2006 :251). Dans une autre lettre datée du 18 avril, Janáček lui demanda (probablement pour la deuxième fois, bien que la première réponse n'ait pas été conservée) d'effectuer des coupures dans la pièce et de lui en envoyer une copie au propre. Quoique le projet n'aboutît pas (le compositeur trouvait la pièce trop 'artificielle', comme il le nota au cours de l'été suivant sur son exemplaire du texte), on peut penser que si "l'idée [de Brod] d'unir son nom à celui de l'illustre critique esthéticien attisait son orgueil" (ERISMANN 1980 : 208), il voulait également s'assurer que le sujet du prochain opéra de Janáček convînt à ses opinions politico-esthétiques. En effet, après *Jenůfa* et avant *Kát'a Kabanová*, Janáček avait terminé et fait jouer (1920) *Výlety páně Broučkovy* [Les Excursions de Mr. Brouček] que

Brod avait refusé de traduire, arguant notamment que l'œuvre était inadéquate pour le public allemand en raison des accents patriotiques tchèques de la deuxième partie.

En effet, *Výlet pana Broučka do XV. století* [L'Excursion de M. Brouček au XVe siècle] met en scène une victoire des Pragois contre les Allemands au temps des guerres hussites. Ces "couleurs patriotiques locales" (Brod *dixit*) (RACEK 1953 : 57) étaient encore inacceptables pour le public germanique⁴ –exactement un mois plus tard, il (re)précisait que ses convictions pacifiques étaient en contradiction avec la 'glorification de la guerre' qu'il voyait dans cette partie, quelles que soient les parties en présence. Mais surtout, il expliquait dans les grandes largeurs les modifications dramaturgiques qu'il faudrait apporter à l'œuvre pour qu'elle le convainque de sa cohérence théâtrale. Outre les passages qu'il considérait comme de "purs débats, des discussions théologiques sans action", il se montrait assez mécontent que Janáček ait donné une tournure burlesque plutôt que satirique à son opéra. Les corrections qu'il aurait fallu apporter n'eussent pas été sans une impensable refonte presque complète de la pièce. Brod décida donc de ne pas accoler son nom à ce qu'il considérait être un échec artistique. En juin 1926, Hertzka essaya de le convaincre une nouvelle fois de travailler à la version allemande de l'œuvre mais essuya un nouveau refus catégorique. En 1918, Brod avait déjà refusé de traduire *Osud* [Le Destin] indiquant à Janáček, après avoir étudié l'œuvre, qu'il "faudrait, une inspiration de génie pour donner un sens [...] à ce drame impossible" (TYRRELL 2006: 287). Un refus motivé par des considérations purement théâtrales car *Osud* est le moins engagé des opéras de Janáček, que ce soit sur le plan politique, idéologique ou métaphysique.

Avec le travail sur l'opéra suivant – d'après un feuilleton quotidien de Rudolf Těsnohlídek dans le journal *Lidové Noviny* – Brod outrepassa largement ses prérogatives pour apporter à l'œuvre ses idées propres. Une fois encore, il s'autorisa un changement de titre. De *Příhody Lišky Bystroušky* (littéralement : *Les Aventures de la renarde Finoreille*), la version allemande se fit connaître sous l'intitulé de *Das schlaue Fuchslein* autrement dit, *La Petite Renarde rusée*. Comme pour *Jenůfa*, l'opéra passa à la postérité sous cette appellation, toujours utilisée aujourd'hui hors des frontières tchèques (*The Cunning Little Vixen* en anglais).⁵ Franchissant une nouvelle étape, c'est à la structure même

⁴ En 1918, les représentations de *Jenůfa* –opéra tchèque aux couleurs musicales connotées– avaient déjà pris une certaine portée politique. En effet, la République Tchécoslovaque naissait en s'émancipant de la tutelle de l'Empire Austro-Hongrois, en pleine dissolution.

⁵ Il faut toutefois remarquer que Brod voulut d'abord intituler sa traduction *Das Schlaue Fuchslein* et que dans la liste des œuvres de la monographie qu'il consacra à Janáček en 1925, l'opéra est appelé *Das kluge Fuchslein*...

du livret – et à son message – que Brod s’attaqua cette fois. Loin d’être convaincu par l’adaptation du feuilleton original réalisée par Janáček, il tenta d’abord d’en resserrer la trame et de lui apporter une meilleure cohérence –à son avis. Il voulut en premier lieu mieux expliciter la relation entre le monde des hommes et celui des animaux. Il écrivait au compositeur, le 22 juin 1925 :

"Je m’efforce de rendre la symbolique sur laquelle repose l’œuvre plus claire qu’elle n’apparaît dans le texte tchèque. Elle est tout à fait évidente dans le roman, mais, du fait des raccourcis que vous pratiquez, il n’en reste plus rien" (CHASTEAU 2009 : 76).

Cependant, comme l’indique Michel Chasteau, traducteur français de Těsnohlídek, rien dans le texte originel ne permet d’affirmer cela. La réaction immédiate de Janáček fut d’écrire – le même jour – une lettre à Emile Hertzka lui disant qu’il aimerait relire la version de Brod avant impression. Et le compositeur de ne plus employer le terme *Übersetzung* mais de le remplacer par *Umdichtung* –mot impliquant l’idée de recreation poétique (*Ich möchte [...] vor dem Druck seine 'Umdichtung' lesen*) (CHEW 2010 : 114)⁶.

Janáček accepta pourtant facilement les idées de Max Brod, peut-être convaincu par celui-ci qui lui notifia que livret avait besoin de "grands changements pour être accepté par les scènes allemandes" (13 juin 1925). Moins de deux semaines plus tard, le compositeur notifiasit à son collaborateur qu’il était "heureux de savoir qu’il [lui était] aisé d’en faire une 'traduction poétique' " (VOGEL 1962 : 288). *Neu-Dichtung* était le terme employé par Brod lui-même.

Janáček a donc donné au traducteur son total consentement et lui a accordé la liberté dont celui-ci disait avoir besoin. Citons Jaroslav Vogel qui, en énumérant mieux que nous ne pouvons le faire ici les 'apports' de Brod, résume ainsi l’adaptation allemande :

"A mon avis, [les suggestions de Brod] montrent [...] une incompréhension de l’œuvre pour les raisons suivantes : 1. Il change complètement le sens mais également le caractère de la plupart des scènes 2. Ses suggestions brisent la seule relation possible entre l’action et la musique " (VOGEL 1962 : 289).

En effet, Brod ne tint (involontairement) pas la promesse qu’il avait faite à Janáček lorsqu’il lui écrivit que " musicalement, rien ne sera[it] changé ".⁷ Acte I scène 2, Brod traduit par 'corneille' ce que le tchèque et un motif de tierces caractérisent comme "coucou". Un détail sémantique qui en dit long.

⁶ Précisons que Janáček écrivait à Universal en allemand. Ses lettres à Brod étaient quant à elles rédigées en tchèque tandis que ce dernier lui répondait dans la langue de Goethe.

⁷ « Musikalisch wird natürlich nichts geändert ». Dans la lettre du 13 juin 1925 (RACEK : 181)

Milan Kundera rappelle, à propos de la phrase de la grenouille qui conclut l'œuvre que :

" Max Brod ne l'aimait pas du tout [...] La grenouille, lui écrit-il dans une lettre, doit disparaître, et au lieu de son bégaiement il faut que le forestier prononce solennellement les mots qui seront la conclusion de l'opéra ! Et même il les lui propose : *So kehrt alles zurück, alles in ewiger Jugendpracht !* » « Ainsi tout revient, tout avec une éternelle force juvénile !" (KUNDERA 2009 : 69).

S'il avait accepté les autres changements de Brod (Hertzka s'en étant activement fait l'avocat), Janáček refusa ici toute concession. Il notifia au traducteur que " [...] c'est original –et le carrousel [*Kolotoč*] de la vie est figuré de manière authentique et fidèle " (RACEK 1953:186). Kundera argue que

"Brod allait à l'encontre de toutes ses intentions esthétiques [celles de Janáček], à l'encontre de la polémique qu'il avait menée toute sa vie. Polémique qui l'opposait à la tradition de l'opéra. Qui l'opposait à Wagner. Qui l'opposait à Smetana [...]. Autrement dit, qui l'opposait (pour utiliser la formule de René Girard) au « mensonge romantique ». La petite dispute au sujet de la grenouille révèle le romantisme incurable de Brod : imaginons le vieux forestier qui, bras écartés, tête penchée en arrière, chante la gloire de l'éternelle jeunesse ! voilà le mensonge romantique par excellence, ou bien, pour se servir d'un autre mot : voilà le *kitsch*" (KUNDERA 2009 : 69).

La première édition de la partition vocale publiée par Universal à l'été 1924 inversait la configuration 'habituelle' pour placer le texte tchèque *au-dessus* de son pendant allemand. Comme un signal de la prépondérance de l'original sur le remaniement (dès lors considéré comme tel) de Brod ?

L'heure de la discorde : l' 'affaire' Makropoulos

Il vint un moment où Janáček n'entendit plus se plier aux exigences de son serviteur –de plus en plus envahissant. Les quelques différends entre traducteur, éditeur et compositeur au sujet de *Příhody Lišky Bystroušky* n'empêchèrent pas Universal d'engager une nouvelle fois Brod pour la traduction de *Věc Makropulos* [*L'Affaire Makropoulos*]. Dans une lettre à son éditeur (7 juin 1926), Janáček avait pourtant suggéré qu'il suffirait cette fois d'adapter la traduction allemande (par Otto Pick) du texte originel de Čapek. Brod lui-même s'insurgea contre cette idée et souligna auprès d'Universal (3 juillet 1927) l'erreur que cela représenterait –pour des raisons de correspondance entre l'original, la traduction et la musique.

Une querelle éclata entre les deux hommes au sujet du début de l'acte 3 que Brod ne voulait pas laisser en l'état, pensant y déceler des illogismes, des éléments obscurs [*Unklarheiten*]⁸ et lacunes structurelles. Les modifications demandées étaient, sur le plan philosophico-dramatiques, bien insignifiantes par rapport à celles suggérées pour *Příhody Lišky Bystroušky* mais un véritable bras de fer s'engagea entre Janáček et son collaborateur, qui campaient tous deux sur leurs positions. Au milieu de ce conflit se trouvait Universal Edition, impliquée dans une abondante correspondance triangulaire dans laquelle Emile Hertzka joua parfois le rôle de médiateur – probablement pressé qu'il était d'apaiser les choses pour pouvoir commercialiser la partition et le texte.

Comme l'ont suggéré plusieurs de ses biographes, il n'est pas impossible que, dans cette crise, Janáček se soit trouvé sous influence d'un tiers. En effet, afin de s'entendre sur la tournure à donner à ce troisième acte, Janáček rendit visite à Brod à Prague. Le 6 novembre 1926, le traducteur écrivait à Hertzka : " Janáček a accepté tous les changements. Nous changeons maintenant aussi le texte tchèque et la partition [...]" (NOVAK 1998 : 35) Cependant, quelques jours après cette lettre (et le retour du musicien à Brno), Janáček revint sur les compromis accordés. Une correspondance musclée et presque quotidienne s'engagea alors entre eux jusqu'à ce que, le 28 décembre, le compositeur notifie à Hertzka que "la traduction du Dr. Brod s'écarte trop du texte original" (NOVAK 1998 : 36).⁹ Quelques jours plus tard, le 2 janvier 1927, Janáček envoya une longue recommandation à Brod contenant 54 points de sa traduction à revoir. Dans la foulée, il fit savoir à Universal Edition qu'il a "écrit au Dr. Brod. Il sera fâché ; mais cela ne sert à rien d'être fâché, il faut bien traduire !" (NOVAK 1998 :38).

L'éditeur, ne pouvant toujours pas faire imprimer les partitions, enjoignit à Brod de trouver une solution (4 janvier). Une requête à laquelle ce dernier répondit qu'il devait être considéré comme 'arrangeur' [*Bearbeiter*] et non comme simple traducteur. Dans une longue lettre datée du même jour, il utilisa le même argument auprès de Janáček. La réponse du compositeur à Brod se voulait conciliante (9 janvier 1927), mais dans un message envoyé à Universal Edition le 10 janvier 1927 il nota : "Arrangement ! Pour arranger une œuvre qui a parcouru le monde ! Pourquoi ne pas traduire ?" (NOVAK 1998 : 38). Janáček n'avait non seulement pas l'intention de modifier sa partition – créée à Brno sans qu'aucun commentateur ne remarque d'illogismes – mais semblait également vouloir recadrer Brod qui s'immisçait de plus

⁸ Dans une lettre du 25 octobre 1926

⁹ " Dr. Brods Übersetzung des III. Aktes schweift zu weit ab vom Originaltext!"

en plus – jusqu'à l'intolérable, pour Janáček – dans le travail de création. L'idée d'adapter la traduction de Pick à sa musique, quitte à ce qu'elle n'y colle pas parfaitement, dénotait déjà le 'malaise' qu'avait probablement créé Brod lors du travail sur *Příhody Lišky Bystroušky*.

Le 12 janvier 1927, Brod, résigné, affirma à Janáček qu'il opérerait selon ses désirs –non sans tenter une dernière fois de lui faire comprendre les illogismes du livret original. Les choses n'étaient pas réglées pour autant : Universal envoya les épreuves à Brod qui se montrait toujours réticent à laisser l'acte 3 en l'état. Il ne céda véritablement que sur 11 des 52 points soulignés par le musicien. Hertzka assura cependant à Janáček (le 7 février 1927) que la traduction collait plus que jamais à l'original. Le compositeur souhaite quand même relire l'ensemble. Il souligna encore 4 phrases au crayon rouge et rédigea, à l'intention de Brod, une lettre ouverte à paraître dans le journal *Lidové noviny* dans laquelle il remerciait son traducteur et promoteur pour les travaux réalisés jusque là mais précisait que "peut-être [était]-ce la fin d'un épuisant effort de persuasion, Dr. Brod ?" (TYRRELL 2006 : 679).

Le procès (de B.)

"Brod n'a pas profité de sa position de non-Tchèque pour déplacer Janacek [*sic*] dans le *grand contexte*, le contexte cosmopolite de la musique européenne, le seul où il pouvait être défendu et compris ; il le renferma dans son horizon national, le coupa de la musique moderne, et scella son isolement" (KUNDERA 1993 : 296).

Nous devons cette phrase à la plume de Milan Kundera qui juge de la sorte la monographie que Brod consacra à Janáček en 1924. Cette remarque ne tient pas compte du fait que les traductions de l'Allemand ont permis au compositeur de passer les frontières tchèques à partir de 1918. Ce dernier n'était, jusqu'au triomphe de *Její pastorkyňa* à Prague en 1916, considéré que comme un folkloriste de province. La conquête de la capitale bohémienne était une étape qui, aux yeux du monde, ne représentait que bien peu de choses. Elle-même traductrice de Janáček, Daniela Langer défend Brod en précisant qu'il

"arrondissait certains angles, aplanissait dans ses traductions des livrets du compositeur certaines aspérités de Janáček pour faire accepter ce qui, à l'époque, fut le plus souvent perçu comme incompréhensible, trop bizarre, indigne de la scène 'noble' " (JANACEK 2009b : 360).

Probablement, ses idées excessivement romantiques, ses 'trahisons' philologiques, ses invasions dans le processus de création musicale sont-elles critiquables. Toutefois, sans Brod, le public germanophone –

voire le monde – aurait probablement dû attendre bien plus longtemps avant de connaître la musique de Janáček (comme Paris qui ne vit *Jenůfa* qu'en 1980, dans une version française discutable de Georges-André Block). Il est d'ailleurs difficile de s'empêcher de remarquer que même au jour d'aujourd'hui, où les sur-titrages permettent de représenter ces opéras en tchèque, les deux ouvrages 'refusés' par Brod, *Osud* et *Výletí páně Broučkovy*, sont toujours moins populaires que ceux qu'il a activement traduits – alors que le second les vaut largement.

S'il a aussi travaillé sur d'autres œuvres vocales de Janáček (*Le Carnet d'un disparu*, quelques chœurs, etc.), Brod ne s'est montré critique que sur certains points de dramaturgie théâtrale, ne se laissant aller à aucune observation critique sur la musique – dont il maîtrisait pourtant la grammaire. Souvent décrit comme 'serviteur' désintéressé des artistes dont il servait la cause, l'homme aura quand même tenté de dévier Janáček de certaines de ses convictions anti-romantiques pour lui imposer ses idées conservatrices. Le compositeur, au caractère bien trempé, n'a toutefois pas cédé sur l'essentiel. Sans doute pouvons-nous dire aujourd'hui : heureusement...

BIBLIOGRAPHIE

- BOTSTEIN, Leo. 2002. « The Cultural Politics of Languages and Music : Max Brod and Leoš Janáček ». In M. Beckerman (éd.), *Janáček and his world*, Princeton, Oxford : Princeton University Press : 13-55
- BROD, Max. 1988. "L. Janáček: Leben und Werk". In: *L'Avant-Scène Opéra* 114, Paris, éditions Premières Loges : 4-6
- CHASTEAU, Michel. 2009. « D'une renarde l'autre ». In : *Avant Scène Opéra n°252*, Paris : éditions Premières Loges : 70-77
- CHEW, Geoffrey. 2010. « The Adventures of *The Little Cunning Vixen* : Leoš Janáček, Max Brod and their Predecessors ». In : *Words and Music, Austrian Studies* 17, Londres : Modern Humanities Research Association : 113- 135
- ERISMANN, Guy. 1980. *Janáček ou la passion de la vérité*, Paris : Seuil
- HORACKOVA, Květoslava. 2008. *Janáčkovy opery v překladech Maxe Broda*. Brno: JAMU
- HRDLICKA, Tereza . 2003. « « Das Möglichste an Sangbarkeit und Sprachgewandtheit » Neue Erkenntnisse zur Entstehung der deutschen Übersetzung von Janáčeks Oper « Jenůfa » von 1918 ». In : *Österreichische Musikzeitschrift* 2/2003 : 18-26
- JANACEK, Leoš. 2009a, *Folkloristické dílo (1886-1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Brno : Editio Janáček
- JANACEK, Leoš. 2009b. *Ecrits*, trad. par Daniela Langer, Paris : Fayard
- KUNDERA, Milan. 1993. *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, Folio

- KUNDERA, Milan. 2009. « Le plus nostalgique des opéras », *L' Avant-Scène Opéra* n°252 : 66-69
- LISCHKE, André. 1988. « Commentaire musical et littéraire de *Katia Kabanova* ». In : *l'Avant Scène Opéra* n° 114, Paris, éditions Premières Loges : 24-80
- NOVAK, Miroslav. 1998. *Leoš Janáček's Oper Věc Makopulos*, thèse de doctorat non-publiée, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
- RACEK, Jan. 1953. *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*, Praha : Státní nakl. Krásné literatury, hudby a umění.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1825. *Œuvres complètes*, Paris, Dalibon, vol. 15
- RUWET, Nicolas. 1961 « Fonction de la parole en musique vocale ». In : *Revue belge de musicologie*, vol. 15, n°1/4 : 8-28
- SAREMBA, Meinhard. 2001. *Leoš Janáček. Zeit-Leben-Werk-Wirkung*. Kassel, etc., Barenreiter
- TYRREL, John. 2006. *Janáček. Years of a Life.*, vol.2. *Tsar of the forests (1914-1928)*, Londres, Faber and Faber,
- VASSOGNE, Gaëlle. 2006,. « Le prisme critique : entre réception et (re)création, Leoš Janáček (*Jenůfa, Kát'a Kabanova*) et Max Brod ». In : *A la croisée des langages*, Publications de l'institut d'allemand d'Asnières, Presse Sorbonne Nouvelle : 77-88
- VOGEL Jaroslav. 1962. *Leoš Janáček. His Life and Works*, Géraldine Thomsen-Muchová (trad.), London, Artia Praha,