

‘[A] meer Translation, and nothing else’ ?
La recontextualisation d’*Ariane, ou le mariage de Bacchus* (1659) de Pierre Perrin et Robert Cambert

Pierre Degott
Université Paul Verlaine - Metz

Sans doute écrite en 1659 à l’instigation de Mazarin, en vue de célébrer l’année suivante le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d’Espagne, la comédie-en-musique *Ariane; ou, Le Mariage de Bacchus*, sur un texte de Pierre Perrin (1620-1675) et une musique de Robert Cambert (1628-1677), fut mise en répétition autour de 1660-1661¹ mais ne fut jamais représentée en France de façon formelle. Selon certains, l’ouvrage aurait été éclipsé par le succès des opéras italiens *Senesca* et *Ercole amante* de Francesco Cavalli,² et de toute façon, la mort de Mazarin en mars 1661 mit un terme à tout espoir de Perrin et de Cambert de voir leur ouvrage représenté sur scène. Quelques années plus tard, autour de 1669-70, les deux hommes révisèrent et amplifièrent leur ouvrage, dans l’espoir de le faire représenter par la fameuse Académie Royale de Musique, en cours d’élaboration, mais une fois encore l’opéra, après avoir fait l’objet de quelques répétitions publiques,³ passa à côté de la réalisation scénique, victime sans doute du succès d’un autre opéra des deux mêmes auteurs, *Pomone*, ouvrage souvent considéré comme le premier véritable opéra français⁴ et donné à partir du 3 mars 1671 pour une série de 146 représentations... Après un certain nombre de péripéties, liées essentiellement à la mésentente notoire entre les différents acteurs des représentations de *Pomone*, la création en 1672 de l’Académie Royale de Musique, avec à sa tête Lully, le surintendant de la musique du roi, précipita Robert Cambert vers l’Angleterre, où il fut employé pendant quelques années comme maître de musique de la duchesse de Portsmouth – une des maîtresses de Charles II... –, jusqu’au décès du musicien en 1677. Perrin quant à lui devait finir ses jours à Paris, ruiné et désœuvré, en avril 1675.

C’est ainsi au Theatre Royal de Drury Lane que vit le jour, quelques années plus tard, l’opéra de Pierre Perrin et Robert Cambert, représenté pour la première fois le 30 mars 1674, et donné jusqu’au 23 avril,⁵ mais sur une musique apparemment attribuée au compositeur catalan Louis Grabu (*fl* 1665-1694), alors en poste à Londres où il était à la tête des Vingt-quatre Violons du Roi. Dans un article paru en 1984, Pierre Danchin a relaté les circonstances assez extraordinaires de cet événement, dont beaucoup d’éléments nous échappent encore.⁶ Si l’on a la certitude que c’est avec cet ouvrage que fut inaugurée la Royal Academy of Musick

tout récemment fondée par Charles II – sur le modèle de l'Académie Royale de Musique de Paris... –, si l'on sait que l'ouvrage, joué par des interprètes expressément venus de France, fut donné en français, on ne connaît pas l'identité exacte de la plupart de ces interprètes, de même qu'on ignore, en l'absence de toute partition publiée, la part exacte jouée dans la composition musicale par Louis Grabu, le seul des deux musiciens impliqués dans l'entreprise à avoir été en son temps crédité de la paternité de l'opéra. Il est sans doute raisonnable de penser que le rôle joué par Grabu était en réalité assez limité, et que ce dernier ne serait en fait responsable que d'une partie seulement de la musique rajoutée pour les représentations anglaises de l'opéra, l'essentiel de l'ouvrage étant constitué de la partie autrefois composée en France par Cambert, l'ancien professeur de Grabu.⁷ Précisons que pour la scène anglaise ces représentations d'opéra constituaient un phénomène entièrement nouveau, les expériences autochtones en matière de théâtre lyrique s'étant jusqu'alors limités à la production de quelques « masques », au sujet desquels on ne sait pas grand chose...⁸

Le livret de l'opéra fit l'objet, dès 1674, de deux publications séparées, l'une contenant le texte français tel qu'il fut représenté,⁹ l'autre la traduction anglaise de cet opéra,¹⁰ présentée par le traducteur anonyme comme la restitution en tous points fidèle du livret de Pierre Perrin. C'est du moins ce qu'atteste la préface de l'ouvrage, texte qui minimise non seulement le rôle joué, dans un divertissement de nature opératique, par le texte verbal, mais également, et tout particulièrement, le rôle subalterne alloué à la traduction, purement fonctionnelle à en croire le traducteur. Utilisant le premier argument pour justifier le second, ce dernier va jusque jusqu'à se défendre de n'avoir pas pris la liberté de modifier le texte original, présenté à la fois comme un produit insatisfaisant, en raison de la nature même de sa destination, mais également comme l'œuvre d'un écrivain reconnu dont l'autorité ne semblait pouvoir souffrir aucune « correction » :

To the Reader.

The Reader is desir'd in Perusing this *Book*, to consider two things, *First*, That it is a meer Translation, and nothing else, and that the *Original* itself being neither a Strain of Wit, nor yet the Stile of it Puft up; but onely a bare *Collection of Phrases*, and *Expressions* made fit for *Sound* and *Harmony*: The *Author*, who is well enough fixt in his *Reputation*, would have thought himself wronged, had the *Translator* turn'd the *Sense* of his *Work* out of its right Channel. (v)

Le traducteur ne manque pas non plus de rappeler la nécessité absolue de traduire pour la meilleure compréhension de son public anglophone, tout en rappelant une fois encore le caractère éminemment secondaire du texte verbal, tout au moins dans le cadre d'un divertissement scénique dépendant à ce point des divers autres paramètres que sont la musique, la danse, le chant, les machines, etc. :

Secondly, That this *Traduction* was thought absolutely necessary for the satisfaction of those, who being unacquainted with the *French* Tongue, and who being Spectators, would find themselves necessitated to see the most pressing of the *Senses* go away from the *Theatre* ungratified, by their not understanding the Subject that brought them thither. For the *English*, it will doubtless seem Flat, and too much a Stranger, to please the *Criticks* of the Time, whose nice Palates can scarce relish the *Finest* and most *Natural Things* their own Countrey can produce. But, let it run what fortune it will, it can fare no worse than a Thousand far better things have done: and, were both the *Original* and the *Version* much worse than they are, the Pomp and Magnificence of its *Representation* will alone prove sufficient to plead their excuse. (v)

Je souhaiterais montrer dans cette communication que la traduction du livret de Pierre Perrin n'est sans doute pas aussi neutre que son auteur veut bien le laisser entendre, qu'elle n'est pas « a meer translation, and nothing else », même si les différences que nous pourrions signaler ici et là relèvent généralement du détail. Un examen minutieux des deux textes publiés simultanément fait en effet apparaître qu'à plus d'une reprise le texte de Pierre Perrin a bel et bien été, pour reprendre l'éloquente métaphore du traducteur, « turned out of its right Channel ». Nous verrons en effet, au cours de cet examen, de quelle manière certains contextes politiques et religieux ont pu affecter quelques unes des options traductives prises par les responsables de ces deux niveaux de « traduction », tout d'abord la transplantation de l'opéra français vers la Grande-Bretagne – première « translation » –, et ensuite la véritable « traduction » du livret, du français vers l'anglais. Nous verrons comment, à chaque étape, chacun de ces deux « passages » a été conditionné par certains contextes spécifiquement anglais tout à fait étrangers aux diverses circonstances entourant l'ouvrage de départ.

La comparaison entre le texte français publié à Londres et le livret français conçu à Paris dans les années 1660 fait tout d'abord apparaître l'amplification considérable de la deuxième mouture du texte,¹¹ cette dernière visant de toute évidence à développer l'intrigue par l'emploi d'un nombre de personnages beaucoup plus important – on y voit apparaître diverses figures mythologiques comme par exemple Apollon, Diane, Hercule, Mégère, ainsi que divers bergers et bergères...–, à intégrer un corps de ballet – spécialité française s'il en est – de même qu'à recourir à une machinerie spectaculaire compliquée. On ne sait avec exactitude si les révisions apportées par Perrin et Cambert avaient été faites spécifiquement en vue des représentations de Londres, ou bien si elles avaient déjà été prévues pour la scène parisienne.

Il ne fait aucun doute, en revanche, que l'adjonction d'un assez long prologue, sur le modèle des opéras de Lully, est directement liée à un événement politique d'importance dans la vie anglaise, le mariage particulièrement controversé – pour des raisons autant politiques que religieuses – du trop catholique duc d'York, futur Jacques II, avec celle qui était devenue plus ou moins secrètement sa seconde épouse, la non moins catholique Marie de Modène. On peut

ainsi considérer que l'ouvrage *Ariane; ou, Le Mariage de Bacchus*, pièce de circonstance initialement conçue dans le but de marquer le mariage de Louis XIV et de l'infante Marie-Thérèse d'Espagne, avait été commandité à la Cour en vue de promouvoir subrepticement l'union de Jacques et de Marie, célébrée par procuration le 30 septembre 1673, confirmée dans la plus grande discrétion le 21 novembre après l'arrivée de Marie, mais dont la reconnaissance publique par Charles II n'eut lieu qu'en septembre 1674, soit plusieurs mois après la représentation de l'opéra. La paternité du texte de ce prologue, longtemps attribué à Perrin et à Grabu,¹² est aujourd'hui attribuée à Sébastien Brémont, l'auteur d'un divertissement (*Ballet et Musique pour le Divertissement du Roi d'Angleterre*) donné à la cour de Charles II en janvier et février 1674, soit quelques semaines avant les représentations d'*Ariane*.¹³

Ce prologue met en scène quatre personnages allégoriques clairement identifiés et facilement décodables : la Tamise, la Seine, le Tibre et le Pô. Les trois premiers débattent, dans un premier temps, des mérites respectifs de l'accueillante Albion et de son auguste souverain, pour être finalement rejoints par le Pô, venu remettre à la Tamise une « divine Marie », destinée à être unie « Au plus Grand de [ses] Demidieux ». Il eût été difficile de ne pas lire à travers le voile allégorique...

Le livret publié contient également une dédicace explicitement adressée à Charles II, abondamment loué pour ses prouesses politiques et stratégiques, et crédité tout particulièrement d'avoir restauré la paix, l'abondance et la prospérité au royaume d'Angleterre, vu comme « Un Port de salut, une Arche nouvelle [sic], [...] un Paradis terrestre [...], la favorite du Ciel, les delices de la Terre, la Souveraine de la Mer, l'œil, le Cœur & la Perle du Monde », etc. Le texte, signé de « Votre Accademie de Musique », rend également grâce à Charles pour son action dans le domaine des arts, et notamment pour sa part active à la création de la dite académie...

La nature particulièrement pro-royaliste de cette manifestation explique sans doute pourquoi, dans un contexte politico-religieux peu enclin à favoriser l'expansion du pouvoir royal et du sentiment pro-catholique – on pense bien entendu aux objections formulées par le comte de Shaftesbury... –, l'opéra n'eut pas le retentissement qu'il aurait sans doute mérité sur le plan artistique – ne serait-ce qu'en raison de sa nouveauté –, et pourquoi également la musique de Cambert et de Grabu, deux compositeurs notoirement catholiques, ne fut jamais publiée. Grabu devait d'ailleurs très vite perdre son poste de Maître de Musique du Roi, suite à la mise en application du Test Act de 1673.

On peut se demander également de quelle manière la traduction anglaise, destinée à un public « difficile » et a priori plutôt hostile au pouvoir royal, traite elle aussi, dans ce qui est finalement une œuvre de propagande à peine voilée, de la question épineuse du mariage du duc de York et de Marie de Modène, dont l'impopularité en Grande-Bretagne avait nécessité aussi longtemps le maintien d'un certain secret. Contribue-t-elle à renforcer cette propagande, ou au contraire à l'atténuer ?

On constate ainsi, dans le passage d'une version à l'autre, un certain nombre de fluctuations dans la manière dont le voile allégorique se voit traité, tour à tour légèrement levé ou au contraire considérablement renforcé. Le musicologue Curtis Price¹⁴ a ainsi fait observer que la version anglaise de l'opéra rendait plus explicite l'allusion faite par la Seine à Jacques, le segment « a Warlike Duke of thine » étant indéniablement plus ciblé que le très neutre « un de tes Fils » de l'original français. On constate également que la valeur guerrière du duc d'York est légèrement renforcée, de même que son allégeance à Louis XIV quelque peu atténuée : « Soûs l'Enseigne des Lys », qui indiquerait que Jacques travaille sous les ordres de Louis XIV, devient ainsi « In *Lewis's* sight » :

LA SEINE

Pour moi, de tes Guerriers j'admire la Vaillance !
 J'ai veu l'Orgueil des Flots soûmis à leur
 Puissance !
 J'ai veû l'un de tes Fils
 Soûs l'Enseigne des Lyz,
 Du superbe Mastricq, forcer la Resistance:
 Dans sa noble fierté, dans ses Trais, dans ses
 Yeuz,
 Je reconnais le Sang des Grands Rois ses Ayeulz.
 (x)

SEINE

Fairest of Flouds, How glorious is thy Fate!
 The World and I, have seen thy Sons of late,
 As invincible as Victorious Fleet,
 The very Ocean with thy Foes submit,
 Whilst on the Land, a Warlike Duke of thine,
 Whose Lofty Meen speaks him of Royal Line,
 In *Lewis's* sight, his valliant hand imbrues
 In *Belgian*-blood, and *Maestrickt*-Wals subdued.
 (ix)

Plus loin, à un moment où il est toujours question des innombrables qualités du roi, le traducteur prend la liberté de nommer explicitement Charles, contribuant ainsi à lever le voile allégorique, là où la version française avait scrupuleusement respecté la loi du genre : “*Vallor and Justice both may act their parts, / But Love makes Charles to rule his Peoples hearts*” (x) est ainsi une traduction beaucoup plus ciblée du segment « C'est la Valeur qui règne en cette Cour / C'est Themis / C'est L'Amour » (viii), traduction qui met en avant, pour le public anglophone, toutes les qualités de cœur du souverain anglais :

Inversement, l'allusion extrêmement directe dans la version française, à la figure controversée de Marie est considérablement atténuée dans la traduction, l'explicite segment

« ma Divine Marie » prononcé par le Pô, se transformé en une formule beaucoup plus neutre :
« my Princess divine »:

LE PO A LA THA.

Soufre que je vienne en ces Lieux,
Malgré les Destins & l'Envie,
Joindre ma Divine Marie
Au plus Grand de tes Demidieux. (ix)

PO TO THAM.

Suffer this happy Day, that I
May through thy Chrystal Waves draw nigh,
And my Princess divine,
To thy great Heroe joine. (xi)

Cette citation fait également apparaître une autre différence, celle de la manière dont l'impopularité du mariage royal est évoquée. On voit ainsi comment la version anglaise efface toute référence aux divers obstacles franchis, la phrase « Malgré les Destins & l'Envie » étant remplacée par une tournure qui se contente d'évoquer, sur le ton du panégyrique, les multiples avantages de la Grande-Bretagne : « May through thy Chrystal Waves draw nigh ».

En revanche, plus loin dans le texte, la version anglaise, non seulement n'élude plus l'allusion à la résistance suscitée par une telle union, mais elle est la seule à souligner explicitement le caractère révolu de cette dernière. On constate en effet, en plus de la répétition de l'adverbe « now » – « And thou mayst see his People now / To this Princess both love and honour shew » –, l'expression particulièrement marquée du contraste entre ce qui est présenté comme l'adhésion présente à ce mariage – toujours pas officiellement reconnu... –, et le rejet autrefois suscité par ce dernier, qui appartiendrait désormais au passé. Là où la version française ne fait que donner dans le compliment et la flatterie – « Ces Yeux Seuls, triomphant de notre resistance / Par une douce violence, / Font des adorateurs de tous les Envieux », le texte anglais met clairement en balance deux attitudes, celle du passé et celle du présent : « This Bliss ... / Makes Envy it self t'adore / Her now, whom it oppos'd before » :

LA THA. AU PO.

Nimphe, tes soins officious,
Ont eû de ce Grand Roi, leur juste recompense:
Et l'on a veû sans repugnance,
Ses peuples recevoir ton Enfant precieus :
Mais tu dois ton bonheur aus charmes de ses
Yeux.
Ces Yeux Seuls, triomphant de notre resistance,
Par une douce violence,
Font des adorateurs de tous les Envieux. (x)

THAMIS

Sweet Nymph, thy friendly care and pain,
Of this Great King, their just reward obtain:
And thou maist see his People now,
To this Princess, both love and honour shew:
This Bliss, thou ow'st to her alone, whose Charm,
In 'spight of Fate, all resistance disarm:
And makes Envy it self t'adore
Her now, whom it oppos'd before. (xii)

On voit donc comment la traduction contribue, soit en décodant le message allégorique, soit au contraire en l'encodant davantage, à faire passer la propagande royale, le texte poétique se trouvant ainsi en grande partie instrumentalisé. Que la traduction élude ou au contraire qu'elle renforce l'allusion à l'événement politique embarrassant, elle cristallise la gêne et la crispation liées à l'actualité du moment.

La version anglaise de l'opéra se démarque également de l'original français dans un terrain qui n'a plus rien à voir avec l'adhésion ou non au mariage royal, dépassant donc le cadre purement politique de la circonstance événementielle. On constate tout d'abord que dans la version anglaise de la dédicace au monarque – lequel est notamment loué pour avoir rendu possible une telle manifestation... –, le compliment à Charles est considérablement développé, de même que l'hommage aux ressources de la nation anglaise est bien plus appuyé. Là où, dans la version française, l'Angleterre est présentée comme l'égale des autres pays, auxquels elle n'a plus rien à envier – « vous ... la mettez en état de ne rien envier désormais à ses voisins les plus galants » –, la nation anglaise est vue dans la traduction comme étant supérieure aux autres nations, capable en tout cas de susciter l'envie et l'émulation parmi ses voisins : « creating Envy and Emulation in the Proudest of her Neighbours » :

Mais, Sire, ce n'est pas assez pour votre Majesté de l'avoir rendue victorieuse, vous achevez la gloire de son Triomphe, en établissant dans la Ville Capitale d'Académie des Opera le plus charmant des Spectacles : vous faites que la Reine de la beauté devient aussi la Mere des Amours & des Plaisirs ; vous accomplissez l'ouvrage de sa grandeur ; vous la comblez d'honneur et de joie, & la mettez en état de ne rien envier désormais à ses voisins les plus galants, de plaisant & de magnifique. (ii)

But, Sir, all these high Prerogatives; all these choice Blissess she [England] does enjoy, seem'd little in Your Royal Eyes: Your Vast Mind was not yet fully satisfied, in having by your invincible Force made her Triumph over her Fierce and Audacious Enemies, bringing them (in spite of their Obstinacy) to Beg Peace at Your Royal Hands, and by that happy Peace, fill the hearts of your People with Joy and Satisfaction: You would compleat the Splendor and Magnificence of Your Imperial Seat, by establishing within her stately Walls Your Academy of *Opera's*, the fairest and most charming of Publick Shows; You have made this Queen of Cities to become also the Center, the Source of Love, Pleasures and Gallantry; raising her present Glory and Pomp to a Pitch, capable rather of creating Envy and Emulation in the Proudest of her Neighbours, than being any more jealous of them for their Greatness and Magnificence. (ii-iii)

L'aspect sans doute le plus frappant de la traduction de la dédicace réside dans le poids accordé à la dimension spécifique de l'événement artistique lui-même, seule la version anglaise renvoyant explicitement à la création de la Nouvelle Académie de Musique.

Cet aspect auto-célébratoire, de nature éminemment réflexive, ressort peut-être également de certains passages du Prologue, du moins tels qu'ils apparaissent dans la version traduite. Ne peut-on pas voir en effet, avec l'arrivée en Angleterre de l'Italienne Marie, la métonymie d'une autre arrivée, celle de ces nouveaux genres artistiques qui eux aussi ont franchi les Alpes, et au rang desquels on peut trouver le genre opératique lui-même, dont l'ouvrage *Ariane ; Ou, le mariage de Bacchus* est précisément, en Angleterre, un des premiers

représentants. Précisons qu'à cette époque le genre lyrique était perçu en Angleterre comme étant exclusivement italien, la déclaration consignée par John Evelyn dans son journal « I saw an *Italian opera* in musique, the first that had been in *England* of this kind »¹⁵ ayant longtemps été interprétée comme une référence spécifique à l'opéra de Perrin et de Cambert.¹⁶

Ainsi, ce qui est présenté dans le Prologue comme le nouveau règne de Vénus – déesse implantée depuis peu, selon le texte, en terre anglaise –, pourrait être vu également comme le règne de l'opéra « italien » au sens large du terme, lui aussi installé depuis peu dans les théâtres de la péninsule, et prêt également à trouver sa place sur la scène anglaise. Les différentes figures allégoriques représentées sur scène ne font d'ailleurs que chanter la supériorité de la Tamise sur le Tibre et sur la Seine, d'un point de vue militaire, certes, mais également, en creux, d'un point de vue artistique. La traduction anglaise, qui rend plus explicites les noms de lieux et qui souligne davantage le caractère sensuel de ces nouveaux plaisirs désormais offerts par la Tamise et par la nouvelle Vénus récemment introduite (on constate l'apparition de l'injonction « tast my Sweets »), ne fait que renforcer cette dimension :

LA THAMISE.

Venez, venez mes cheres Sœurs,
Nymphes du Tybre, & de la Seine :

.....
La charmante Cypris pour cet heurus Sejour
Quite la Rive solitaire :
Voici la nouvelle Cythere
Voici l'Ile d'Amour. (vi)

THAMIS

Approach, approach fair Sisters, cross the Main,
To come and tast my Sweets, ye *Tyber*, and *Sein*.

.....
E'r since, *Venus* resolv'd to quit
Her Native Throne, to come and dwel in it.
Fair *Albion* now will new *Cythera* prove,
And must be call'd, *The sweet Island of Love*.
(viii)

Une fois encore, la version anglaise va un peu plus loin que l'original français dans la mesure où elle est la seule à montrer le Tibre – Rome, mais aussi, de façon générale, l'Italie... – dans une position d'ouverte soumission par rapport à la Tamise, le fleuve italien rendant ouvertement hommage à cette dernière, dont les diverses réussites, y compris artistiques, sont allées jusqu'à égaler celles de la Rome antique, image de l'actuelle Italie. Si la version française ne fait qu'évoquer la surprise avec laquelle on a vu la Grande-Bretagne s'affirmer dans le domaine du commerce et des arts – « on voit avec surprise, etc. » –, la traduction anglaise souligne presque cruellement la gloire révolue de l'Italie – « As in my *Cæsars*-times they did in *Rome* » :

LE TYBRE A LA THAMISE.

Il est vrai chere Sœur, qu'on voit avec surprise ;
La Gloire & le Bonheur de la Belle Thamise :
Avec quelle douceur le plus sage des Rois,
Fait observer icy la Justice et les Lois,
Sans troubler ton Repos, met la Terre en allarmes,
Porte sur les deux Mers la Terreur de ses Armes ;

TYBER

Fairest *Thamis*, thou Famous Flood,
Whose Monarch ever Great and Good,
By Wholsom, Just, and gentle Laws,
In calm his Restor'd Empire awes ;
Whilst his Dreadful Navies, controul

Fait Triompher le Commerce et les Arts,
Et ramène en ces Lieux l'heureux tems des Césars.
(vii)

And rule both Seas, from Pole to Pole;
Making Commerce and Arts flourish at home,
As in my *Cæsars*-times they did in *Rome*.
To Him, and thee I come this day,
My Homages and Tribute pay. (ix)

Parmi les arts appelés à fleurir en Grande-Bretagne, sans doute peut-on y voir également l'opéra, produit conçu dans le passé et au-delà des mers, mais promis aujourd'hui, avec la création de la Royal Academy, à un brillant avenir. Le livret de Perrin, il est vrai, thématise à sa manière la nature des éléments musicaux présentés au public. Néanmoins, il apparaît également que, là où l'original français ne fait qu'évoquer le caractère plaisant de ces divertissements pastoraux, destinés à tous, la traduction anglaise insiste de manière particulièrement appuyée sur l'identité du destinataire de la manifestation, dont l'approbation est plus que fortement sollicitée – « to please the great King ... These royal Eares :

LA SEINE.

Je viens porter icy mes Passetems nouveaux,
Et mes chans les plus beaux.

TOUTES ENSEMBLE.

Unissons, unissons nos voix et nos Musettes.
Chantons nos tendres Amourettes.
Et qu'on trouve partout sur ces Bords
bienheureux,
Le Spectacle charmans, les Concerts amoureux ;
Les Dances, les Jeux, les Chansonnettes. (viii-ix)

SEINE.

I, from my smiling Shoars new Pastimes bring,
New Airs, new Dances, to please the great King.

ALL THREE TOGETHER

O let our Voices and our Concerts move,
These royal Eares to mind our tender Love.
May heaven-kind ever and ever smile,
And Blessings poure upon this happy Isle. (x-xi)

La fin du prologue répète à l'envi le passage, remplaçant une fois encore l'évocation du caractère « charmans » de la manifestation par une exhortation au roi d'accorder son crédit – et sans doute aussi ses crédits... – à la manifestation se déroulant sous ses yeux. On ne saurait formuler plus clairement un appel à la générosité royale, le terme « blessing » prenant dans le contexte tous les sens qu'on voudra bien lui donner, l'île mentionnée dans la traduction pouvant elle aussi évoquer la scène théâtrale, théâtre des futurs divertissement ainsi espérés, voire réclamés. Une fois encore, seule la traduction anglaise se prête à une telle interprétation.

On voit donc qu'en dépit de son caractère anodin, voire modeste, la traduction du livret de l'opéra est loin d'être « a meer Translation, and nothing else ». Si elle permet d'évoquer plus ou moins ouvertement le contexte politique du moment, elle sert également à assurer la promotion du genre qui est son objet.

On connaît les formes sous lesquelles l'opéra devait se développer en Angleterre à la suite d'*Ariane*, *Ou, le mariage de Bacchus*. Si avec les ouvrages anglais de Purcell, de Matthew Locke, de Grabu, de John Eccles, *etc.*, il ne fut point besoin de recourir à la traduction des livrets en musique, l'arrivée de l'opéra italien au début du XVIIIe siècle devait

considérablement modifier la donne, de même que l'apparition sur la scène anglaise des ouvrages continentaux acclimatés au goût anglais, pour lesquels la « traduction » était une véritable adaptation, pour ne pas dire une réécriture. Tel n'est certainement pas le cas de la version anglaise d'*Ariane*. Cependant, en modulant autant la composante politique de l'ouvrage que sa dimension esthétique, elle se pose comme un prototype de la traduction lyrique en Grande-Bretagne.

¹ Voir Evrard Tilton du Tillet, *Le Parnasse françois* (Paris : Coignard, 1732) 385.

² Voir Robert M. Isherwood, *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century* (Ithaca : Cornell UP, 1973) 132-34.

³ Voir Charles Nuitter et Ernest Thoinan, *Les Origines de l'opéra français* (Paris : Plon, 1886) 101-04, 123-24.

⁴ Voir Christina Bashford, « Pierre Perrin », *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, 4 vols. (London : Macmillan, 1992) 3 : 969-70.

⁵ Voir John Orrell, « A New Witness of the Restoration Stage, 1670-1680 », *Theatre Research International* 1 (1976) : 91-92. Dans un article plus ancien, W. J. Lawrence soutient que l'ouvrage avait été précédemment représenté à Whitehall de manière privée. Voir W. J. Lawrence, « A Restoration Opera Problem », *Times Literary Supplement* (26 Sept. 1929) : 737.

⁶ Voir Pierre Danchin, "The Foundations of the Royal Academy of Music in 1674 and Pierre Perrin's *Ariane*," *Theatre Survey* 25 (1984): 55-67.

⁷ Sur ce point, voir tout particulièrement Christina Bashford, « Perrin and Cambert's *Ariane*, ou le Mariage de Bacchus Re-Examined », *Music and Letters* 72.1 (1991): 21-22 ; voir également; Eugene Haun, "*But Hark! More Harmony*": *the Libretti of Restoration Opera in English* (Ypsilanti: Easter Michigan UP, 1971) 107-12.

⁸ Voir Eric W. White, *A Register of First Performances of English Operas and Semi-Operas from the 16th Century to 1980* (London : The Society for Theatre Research, 1983).

⁹ Voir P[ierre] P[errin], *Ariane, ou mariage de Bacchus. Opéra compose par le sieur P. P. et mis en musique par le sieur Grabut, maître de la musique du roi. Représenté par l'académie royale de musique, au théâtre-royal* (London: Nieucomb, 1674). Les renvois à cette édition seront insérés dans le texte entre parenthèses.

¹⁰ Voir P[ierre] P[errin], *Ariadne; Or, The Marriage of Bacchus, an Opera, or a Vocal Representation; First Compos'd by Monsieur P.P. Now Put into Musick by Monsieur Grabut, Master of His Majesty's Musick and Acted by the Royall Academy of Musick at the Theatre-Royal in Covent-Garden* (London: Newcombe, 1674). Les renvois à cette édition seront insérés dans le texte entre parenthèses.

¹¹ Voir Danchin 58-59 ; Bashford 1, 5-11.

¹² Voir Voir Curtis Price, "Political Allegory in Late-Seventeenth-Century English Opera," *Essays in Honour of Winton Dean*, ed. Nigel Fortune (Cambridge: Cambridge UP, 1987) 1-30 (particulièrement 6-7).

¹³ Voir Edwin P. Probe, "S.Br. French Librettist at the Court of Charles II," *Theatre Notebook* 9 (1954) : 20-21.

¹⁴ Voir Price 7.

¹⁵ John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, ed. Esmond S. de Beer, 6 vols. (Oxford : Clarendon, 1955) 4: 30.

¹⁶ Edward J. Dent, *Foundations of English Opera: a Study of Musical Drama in England during the Seventeenth Century* (Cambridge: Cambridge UP, 1928) 107-08. Voir également Lawrence 737. Pour une interprétation plus exacte de la citation de John Evelyn, voir Eric Walter White, *A History of English Opera* (London: Faber and Faber, 1983) 54-55 ; White, "English Opera Research – the Immediate Past and the Future: a Personal Viewpoint," *Theatre Notebook* 21 (1966): 34.