

Fabrice Malkani

Introduction à la lecture du livret d'opéra au xx^e siècle - en guise d'avant-propos

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Fabrice Malkani, « Introduction à la lecture du livret d'opéra au xx^e siècle - en guise d'avant-propos », *Germanica* [En ligne], 41 | 2007, mis en ligne le 07 janvier 2010. URL : <http://germanica.revues.org/499>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Université de Lille 3
<http://germanica.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :
<http://germanica.revues.org/499>

Document généré automatiquement le 22 novembre 2011. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Tous droits réservés

Fabrice Malkani

Introduction à la lecture du livret d'opéra au XX^e siècle – en guise d'avant-propos

Pagination de l'édition papier : p. 7-18

- 1 Annoncée depuis des décennies, la mort de l'opéra semble décidément repoussée sans cesse vers un futur de plus en plus hypothétique. Car les créations ont été abondantes au XX^e siècle, et le XXI^e siècle commençant ne semble pas indiquer de recul, en termes qualitatifs, de la richesse et du succès du genre – comme l'atteste par exemple le succès de *L'Upupa* de Hans Werner Henze (opéra créé en 2003 à Salzbourg sur un livret du compositeur), de *The Tempest* de Thomas Hades (créé en 2004 à Covent Garden sur un livret de Meredith Oakes d'après Shakespeare), de *Faustus. The Last Night* de Pascal Dusapin (créé en 2006 à Berlin et à Lyon sur un livret du compositeur¹) – même si le nombre de créations est moins important qu'autrefois.
- 2 En proposant pour ce numéro 41 de la revue *Germanica* d'étudier le champ de l'opéra en langue allemande au XX^e siècle, nous avons voulu prendre en considération non seulement l'étude du livret en tant que texte littéraire et document d'histoire des idées, mais aussi celle de toutes les composantes de l'œuvre (texte, musique, mise en scène, mise en espace...) en les plaçant sous le double signe de la rupture et de la reprise. Aux études de librettologie *stricto sensu* se sont ainsi ajoutées des analyses prenant également en compte la composition musicale, la poétique de l'opéra et la scénographie. Il s'agissait de répondre à la question « qu'est-ce qu'un livret ? » en s'interrogeant sur la manière dont les compositeurs et librettistes ont perçu cet objet au cours du XX^e siècle. Quelle a été la part de continuité, quelle a été la part de renouvellement dans l'opéra en langue allemande après le XVIII^e et le XIX^e siècle ? Quel rôle ont joué les phénomènes de reprise et de rejet, de critique et de parodie dans le choix et le traitement des motifs et des figures ? L'interrogation sur le genre est inséparable d'une étude des ruptures dans le domaine de la narration et dans celui de la composition musicale. C'est pourquoi une attention particulière a été portée au travail de transposition (réactualisation des mythes, reprise d'un texte littéraire sous forme de livret, transferts culturels...). Il importait de s'intéresser ainsi aux relations qui s'établissent entre l'évolution du genre et le mouvement de l'histoire des idées esthétiques, philosophiques et politiques au XX^e siècle, aux phénomènes de filiation, d'héritage et de conformisme, mais aussi de rejet, de rébellion, voire de révolution, aux problèmes posés dans les textes même articulant la référence au passé et sa remise en question au nom d'une critique sociale qui est aussi une critique esthétique et culturelle. Dans ce cadre chronologique, la réflexion a porté sur la pertinence et la validité de la notion d'« opéra littéraire » et sur les phénomènes de dialogisme ou d'intertextualité à l'œuvre dans les livrets comme dans la musique, ainsi que sur les effets de distanciation créés entre la musique et le texte. Dans l'étude des ruptures et des reprises, ce dernier terme a été entendu au sens du recommencement bien sûr, mais aussi au sens musical de la répétition qui donne à entendre la même chose de manière différente, et au sens technique du raccommodage, de la reconstitution d'un tissage.
- 3 Le *libretto*, pour utiliser le terme italien qui évite toute ambiguïté, est un objet difficile à cerner parce qu'il n'entre pas dans les catégories établies, parce qu'il transgresse les frontières entre les genres et les domaines de spécialité. Si l'activité de librettiste a été, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle, un métier reconnu (que l'on songe à Métastase, Da Ponte, Eugène Scribe, Ludovic Halévy), longtemps, pendant le XX^e siècle, le public comme l'université l'ont tenue en piètre estime : l'important, à l'opéra, n'était-il pas la musique ? Même les textes du « poète-compositeur » Wagner ont été taxés de faiblesse et de médiocrité². Or il semble que l'on observe à présent un retour au livret, un regain d'intérêt pour la lettre de ce texte certes hybride mais qui est le point de départ, la première strate de la composition

d'un opéra en tant qu'art global. Ce revirement est peut-être dû aux nouvelles mises en scène qui se fondent sur le texte autant que sur la musique pour présenter une interprétation, une lecture qui suscite le désir de lire le substrat originel de l'opéra. Selon Catherine Clément, qui voit dans le langage « la part oubliée de l'opéra »³, ou même sa « part morte »⁴, lire les livrets a été longtemps considéré comme un acte sacrilège, ou déplacé : « les paroles, personne ne les écoute, personne n'y fait attention »⁵. C'est que le rapport au texte, à l'opéra, a désormais changé. Non seulement les surtitres – qui délivrent un contenu condensé mais non la lettre du livret – suscitent souvent une frustration qui conduit le spectateur à vouloir lire l'intégralité du texte⁶, mais de plus toute une stratégie de valorisation du texte est mise en œuvre, par la pratique des maisons d'opéra qui distribuent ou vendent avant le spectacle un livre programme contenant le *libretto*. Cette pratique, certes déjà ancienne, est renforcée de diverses manières. Ainsi, l'Opéra National de Lyon présente l'intégralité du livret sur son site web avant les représentations de chacun des spectacles. Le texte du livret fait l'objet de commentaires et d'analyses, qui concourent à lui donner un nouveau statut, contribuant à sa relative autonomie, comme c'était le cas dans des usages plus anciens⁷. Le travail de traduction des livrets, non plus généralement pour la version chantée, mais bien pour la lecture proposée aux spectateurs qui disposent d'une version bilingue lorsque l'opéra est chanté dans une autre langue que la leur, atteste également l'intérêt porté au texte comme support premier de la signification à l'opéra. Gottfried Marschall note dans l'Introduction aux volumineux Actes d'un colloque récent qu'il faut « être à l'écoute des allusions porteuses de sens à l'instar des leitmotifs, être sensible aux paroles-clés, aux liens qui procurent la cohérence dramatique »⁸.

4 Le témoignage des metteurs en scène, interprètes du texte autant que de la composition musicale, apporte à l'interprétation première, celle du compositeur traditionnellement considéré comme le seul destinataire, et donc seul lecteur véritable du livret, une nouvelle dimension. Comme l'écrit Élisabeth Rallo, le « réseau de significations qu'il s'agit de définir, de décrire, d'analyser, d'interpréter » résulte d'un « tissage entre livret, musique, scénographie et mise en scène »⁹. Pour qualifier cette co-occurrence de différents arts à l'opéra, Klaus Kaindl a proposé l'adjectif multimédial¹⁰, tandis qu'Albert Gier emploie le terme de plurimédialité (*Plurimedialität*), terme qui dénote la spécificité du texte dramatique dont la représentation, qui l'accomplit véritablement, met en œuvre, outre le langage verbal, un certain nombre d'éléments non verbaux, acoustiques ou optiques, prévus – prescrits – dans le livret, de manière explicite ou implicite¹¹. Ainsi, non seulement le livret est en attente de musique et de représentation, mais il peut – ou doit – être réactualisé à chaque représentation, le spectacle d'opéra, en tant que spectacle vivant, étant – au sens artistique – une performance. Mais bien que le livret, au regard de l'opéra comme performance, n'ait pas d'autonomie véritable, il existe, comme on l'a vu, en tant qu'objet, et la richesse de ses potentialités, ainsi que la réflexion qui a été menée à son sujet, en font un objet de recherche dont on a voulu, dans le cadre de ce volume, montrer l'importance. L'une des particularités du genre du livret d'opéra semble être sa faculté à susciter des émotions. Élisabeth Rallo note : « Le livret éveille des réseaux de signification lorsqu'on le lit – lorsqu'on l'écoute chanté, c'est encore autre chose »¹². L'écart est ici du même ordre que celui qui existe entre la lecture d'une pièce de théâtre et la vision/audition de sa représentation, ce qui montre bien la légitimité d'une lecture du livret en dehors de la représentation.

5 Edgar Istel, dans un livre publié au début du XX^e siècle, recommandait pour sa part de terminer soigneusement le livret avant de commencer la composition musicale afin de se garder de tout affaiblissement de la cohérence dramatique qui pourrait résulter des exigences liées à la mise en scène ou à l'exécution musicale¹³. Si certains chercheurs contestent la pertinence de l'étude autonome d'un texte « qui n'a pas de sens en soi »¹⁴, d'autres au contraire admettent que l'on étudie le texte seul, dans une étape première qui n'est pas l'analyse de l'opéra dans son ensemble mais de l'une de ses composantes, le texte porteur de sens et riche de significations¹⁵. En s'interrogeant dans un deuxième temps sur la place que le texte ménage à la musique, on peut mettre en évidence les spécificités génériques du livret, que Frank Zipfel situe à trois niveaux différents : « au niveau de l'histoire racontée, au niveau de la présentation de l'histoire

et au niveau de l'expression verbale »¹⁶, pour s'accorder sur le fait que le « livret d'opéra n'est qu'un *pré-texte* [ne] devenant *texte* qu'une fois fécondé par la musique »¹⁷. Or si nous partons de l'hypothèse que le sens est dans le livret, il faut constater que la musique *déplace* ce sens : l'opéra devient le lieu d'une autre perception du monde. Et puisque tout se joue dans l'écart, on peut considérer que plus le texte est connu en soi, plus le plaisir et l'intérêt de cet écart seront grands. L'attention portée au livret fait entendre différemment la musique et voir autrement la mise en scène. Ajoutons que seul le livret donne à l'opéra un sens univoque. Comme le montrent la reprise d'un air dans un autre contexte, ou le fait de chanter d'autres paroles sur une mélodie déjà utilisée, la musique ne signifie pas autre chose qu'elle-même. Le texte du livret, qui offre à la saisie intellectuelle et affective une prise sur la signification, mérite donc amplement d'être l'objet de recherches approfondies.

6 Cependant, les relations de travail étroites qui, sur le modèle des grandes coopérations – Lorenzo da Ponte et Mozart, Hofmannsthal et Strauss, Boito et Verdi – se nouent entre le librettiste et le compositeur à l'époque actuelle¹⁸, le fait également que les librettistes de la fin du XX^e siècle soient aussi des metteurs en scène (comme André Engel, co-librettiste avec Bernard Pautrat de *K...* de Philippe Manoury, ou François Regnault, librettiste de Bruno Mantovani), contribuent à situer le livret dans un réseau complexe qui exclut l'étude isolée d'un texte qui pourrait être entièrement détaché de sa mise en musique et de sa mise en scène. Comme le dit François Regnault¹⁹, un « dialogue organique » s'instaure, renforcé non seulement par les techniques modernes (permettant notamment l'envoi de messages électroniques), mais par le fait que le compositeur connaît aussi les textes de nombreux livrets et que le librettiste a lui-même assisté à de nombreux opéras. En constatant que le scénariste légifère sur la musique (« j'aimerais que ce soit comme dans telle œuvre ») et le compositeur sur le livret, F. Regnault s'inscrit dans la filiation de Strauss et Hofmannsthal²⁰, c'est-à-dire dans cette approche croisée où le librettiste pense musicalement et où le compositeur réfléchit en termes littéraires et dramaturgiques.

7 Par ailleurs, le constat que l'opéra est un lieu de conventions conduit la plupart des compositeurs à rechercher dans le livret une narrativité²¹ permettant une production de sens accessible à tous, tout en utilisant les ressources propres à ce type de spectacle pour jouer sur la distanciation, la multiplication des perspectives et les potentialités d'interprétation de la part du public. On notera dans cette approche le rôle particulièrement important des transferts et de l'intertextualité. Comme le constatait Gérard Mortier, directeur de l'Opéra de Paris, lors d'une table ronde organisée sur le thème de l'opéra aujourd'hui, passer par les ruptures est indispensable : traiter l'opéra comme un fragment est un détour qui sert aussi à établir une nouvelle continuité²².

8 La librettologie a acquis récemment sa légitimité dans le périmètre des études germaniques en France²³. Il faut se réjouir que plusieurs pionniers de ce champ nouveau aient accepté de participer au présent numéro, et que cette spécialité continue de faire l'objet de travaux de recherche menés ou, à présent, encadrés par eux²⁴. Les regards croisés des germanistes avec ceux d'une musicologue française²⁵ et d'un romaniste allemand²⁶ enrichissent en outre ce volume en contribuant à en faire le lieu d'une approche pluridisciplinaire.

9 Dans l'introduction d'un recueil intitulé *Musique et dramaturgie*, Laurent Feneyrou posait, en 2003, la question suivante : « Si les sons déterminent les lieux de leur déploiement et les trajectoires du corps vocal ou instrumental, inversement, le théâtre, sa littérature et ses spectacles modifient-ils les formes de la musique ? Une telle pensée interroge la reconnaissance de chaque langage et de ses apories »²⁷. Cette interrogation contribue à placer l'étude du livret sous un jour nouveau, dans sa relation de complémentarité avec la dimension musicale et la logique de représentation.

10 Afin de présenter l'évolution du genre au XX^e siècle, les études réunies ici sont présentées dans l'ordre chronologique de la composition ou de la création des opéras sur lesquels portent les analyses.

11 Ce numéro s'ouvre sur une contribution de Jean-François Candoni qui, à propos du *Turandot* de Busoni (1866-1924), créé en mai 1917, met en relation la composition d'un opéra en langue

allemande avec la pensée théorique développée par l'auteur de *l'Esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique*. Si la démarche de Busoni relève, comme le note J.-F. Candoni, d'une réappropriation de l'esthétique romantique et notamment des conceptions de E.T.A. Hoffmann, plusieurs passages de l'œuvre – dont le compositeur est aussi le librettiste – sont un hommage à *La Flûte enchantée* de Mozart, ainsi que le souligne la fin de l'article. Le renouvellement du genre passe par un retour à l'opéra pré-wagnérien, dans un geste qui s'apparente à celui de Strauss et Hofmannsthal lors du projet du *Chevalier à la rose*, désireux de rompre avec Wagner pour revenir à l'opéra de Mozart. Pourtant, la volonté de Busoni de rédiger lui-même le texte du livret révèle aussi le rôle déterminant qu'a joué la pratique wagnérienne.

12 Pour Pfitzner (1869-1949), dont *Palestrina*, créé en juin 1917, fait l'objet d'une étude de Joëlle Stoupy, il s'agit de donner à l'antagonisme entre l'art et la vie la plus grande force expressive possible. Le texte même du livret, rédigé par le compositeur, a inspiré à Thomas Mann des commentaires qui précèdent sa connaissance de l'œuvre musicale, montrant ainsi l'autonomie relative que peut acquérir ce texte au début du XX^e siècle. À la différence de Wagner, selon qui l'écriture du livret procède d'une pensée de la musique²⁸, Pfitzner dissocie l'activité de librettiste de celle de compositeur, le temps de l'écriture correspondant pour lui à une forme de retrait par rapport au statut de musicien. Mais on voit bien que pour Pfitzner comme pour Busoni, on ne peut plus écrire de livret d'opéra après Wagner sans être tributaire, d'une manière ou d'une autre, des exigences posées par ce dernier en matière de rédaction et de niveau littéraire du livret. Chez Pfitzner, ainsi que le souligne J. Stoupy, il importe même que le livret soit le lieu d'une véritable réflexion philosophique et idéale ; dans *Palestrina*, le librettiste reconnaît explicitement sa dette envers Schopenhauer. L'argument de cet opéra qui s'inscrit dans le genre du drame d'artiste (*Künstlerdrama*) exprime la crise d'une époque en mutation, mettant en parallèle le destin de Palestrina et celui de Pfitzner lui-même.

13 Ces deux premières études présentent non seulement l'intérêt de nous dévoiler deux facettes des conceptions artistiques d'artistes contemporains et d'analyser deux œuvres créées l'une et l'autre en 1917, mais aussi de mieux faire ressortir les oppositions et les malentendus réciproques qui ont pu s'instaurer entre l'auteur d'*Une esquisse de la nouvelle musique* et celui du *Danger futuriste*. L'article de J.-F. Candoni permet de nuancer l'interprétation de Pfitzner selon laquelle Busoni voudrait faire « table rase » de la musique passée ; celui de J. Stoupy montre le pessimisme absolu de celui qui se considère comme le dernier représentant d'une longue tradition.

14 Avec *Les Stigmatisés*, opéra créé l'année suivante, en 1918, nous avons affaire à un cas de figure plus particulier puisque Schreker (1878-1934) en avait écrit le livret pour Zemlinsky. Ce dernier lui avait en effet demandé de traiter le thème de « l'homme laid » avant d'utiliser finalement un texte d'Oscar Wilde, *L'anniversaire de l'Infante*, pour composer *Le Nain*, créé en 1922. Schreker a donc été, dans un premier temps, un librettiste à part entière au sens où il n'avait pas prévu de composer la musique de cet opéra. Alain Leduc est ainsi parfaitement fondé à présenter une analyse littéraire approfondie de ce livret dont il montre que l'apparente complexité cache une structure dramatique relativement simple – et par conséquent efficace. Son propos est de mettre au jour les ressorts psychanalytiques de l'écriture de cet opéra relativement peu connu en France. Il apparaît que là encore, une mise en abyme de la figure de l'artiste joue un rôle essentiel ; et sans doute ne serait-il pas exagéré de voir dans la conclusion de cet opéra une mise en perspective de l'attrait pour un beau stéréotypé mais familier, opposé à la peur que suscite la laideur apparente de l'inconnu.

15 C'est assurément dans *Massimilla Doni*, opéra avec lequel nous franchissons une distance de près de vingt années, que la mise en perspective de l'opéra en tant que genre est la plus manifeste. Pour cette œuvre créée en 1937, le compositeur Othmar Schoeck (1886-1957) a fait appel à Armin Rüeger afin de transformer en livret cette nouvelle de Balzac, qui illustre à plus d'un titre sa volonté d'être « un Hoffmann français »²⁹. Dans le texte de Balzac en effet, la représentation du *Moïse* de Rossini joue un rôle important ; dans l'opéra de Schoeck, c'est un opéra mythologique, conçu comme une mise en abyme de l'opéra lui-même, qui sert de révélateur au conflit entre les raisons du cœur et celles de l'intelligence. C'est ce que démontre

Albert Gier dans sa contribution qui rapproche les rôles respectifs de la femme et de l'homme dans l'opéra des fonctions que Wagner attribuait à la musique – féminine – et à l'intention poétique – masculine.

- 16 On peut se demander si l'œuvre d'Alban Berg, *Lulu*, créée également en 1937 (dans la version laissée inachevée par son auteur mort en 1935, avant d'être jouée dans une version complétée par Friedrich Cerha en 1979), fondée sur les pièces de théâtre de Wedekind et insérant en son centre un film, ne propose pas une interrogation sur le genre même de l'opéra que l'on peut percevoir comme une forme intermédiaire entre le texte dramatique et l'avènement d'une technique nouvelle permettant de réaliser toutes les promesses de plurimédialité de l'opéra. Cette interrogation participe d'une réflexion plus large sur l'art et son statut, illustrée par la fonction symbolique du tableau de Lulu repris après plusieurs avatars sur une affiche devant laquelle le compositeur Alwa déclare : « Ma foi, elle ferait un sujet d'opéra intéressant ». Le livret est dès lors le lieu d'une mise en abyme de l'interrogation sur l'art dont Fabrice Malkani montre qu'elle est inséparable d'une conception exigeante du livret qui reflète un moment de l'histoire des idées et de la critique sociale, s'inscrivant dans une crise de la modernité. L'opéra peut-il apporter des réponses à la crise du sens ?
- 17 Une quinzaine d'année plus tard, Boris Blacher (1903-1975) propose avec son *Opéra abstrait n°1* (1953) une œuvre singulière qui tente de transposer sur la scène lyrique la dimension abstraite de l'œuvre d'art picturale. Comme le souligne Bernard Banoun dans sa contribution, il ne s'agit plus de donner à entendre et à voir une intrigue, mais l'expression de sensations ou d'émotions. Il est intéressant de noter à ce sujet un certain décalage chronologique, l'œuvre de Blacher appelant des qualificatifs correspondant, en peinture et en architecture, à l'époque – antérieure d'une trentaine d'années – de la *Nouvelle Objectivité* : s'agit-il d'une forme de fidélité aux formes de jeunesse (après tout, Blacher a composé son premier opéra en 1929) ou d'un retour, là encore, à des formes antérieures (mais cette fois, d'avant la Deuxième Guerre mondiale, d'avant le nazisme), comme si le renouvellement passait nécessairement par ce moment de reprise de formes ou d'impulsions plus éloignées dans le temps permettant de s'émanciper du passé immédiat ? B. Banoun expose comment le compositeur Werner Egk (1901-1983), qui fournit à Blacher la trame de l'*Opéra abstrait*, prend argument du « retard » de l'opéra sur la peinture dans son rapport à la mimesis : des « inventions musico-phonétiques » tiennent lieu de texte, les titres des scènes expriment les émotions que doivent suggérer les sons (syllabes et musique).
- 18 Pourtant, on continue parallèlement à créer des opéras fondés sur des intrigues au sens traditionnel du terme. C'est précisément l'une des particularités de l'opéra au XX^e siècle que de voir coexister des réalisations très diverses reposant sur des conceptions divergentes de l'art lyrique, sans qu'un canon ne s'impose comme ce fut le cas au XVIII^e et au XIX^e siècle. Ainsi, Laetitia Devos montre comment la pièce de Büchner, *Léonce et Léna*, se trouve à l'origine de deux livrets d'opéra créés respectivement en 1979 (Paul Dessau) et en 1981 (Thomas Hertel) en RDA, illustrant le choix de modèles littéraires du passé pour la confection de livrets d'opéras à la fin des années 1970. L. Devos évoque, dans le contexte particulier du régime est-allemand, l'utilisation différente des répliques de la pièce de Büchner dans les deux opéras, soulignant les effets de rupture entre le texte et la musique, voire la dislocation du sens par la fragmentation des cellules musicales redoublant la mise en cause des principes aristotéliens déjà présente dans le texte de Büchner. De la sorte, l'adaptation d'un texte intrinsèquement subversif conduit à une nouvelle subversion de et par l'opéra.
- 19 Quelques années plus tard, le renoncement au livret traditionnel déjà revendiqué par Blacher en 1953 et la volonté de subversion exprimée par les adaptations de *Leonce und Lena* trouvent un nouveau terrain d'application avec *La Petite fille aux allumettes* (1997) de Helmut Lachenmann (né en 1935) qui déclare explicitement vouloir rompre avec ce qu'il appelle « un arrangement subtil d'affects standardisés »³⁰. L'utilisation du conte d'Andersen comme point de départ débouche sur une sorte de non-livret dans une œuvre que son compositeur appelle « Musique avec images » (« Musik mit Bildern ») : dans cette déconstruction de la trame narrative, la Petite fille n'est plus un personnage au sens traditionnel du terme, bien qu'elle soit constamment évoquée. Lachenmann ne sépare pas le travail sur le matériau linguistique

de son travail sur la musique concrète instrumentale, et l'insertion de textes de Gudrun Ensslin et de Léonard de Vinci participe d'un montage qui brouille le sens traditionnel et incite à une perception nouvelle. La méfiance vis-à-vis du langage et des formes traditionnelles conduit donc, comme l'écrit J. Caullier, à une « nouvelle poétique de l'opéra » reposant sur la fusion du « livret » et de la musique.

- 20 Les deux dernières contributions sont consacrées à deux opéras du début du XXI^e siècle. Dans *L'Upupa et le triomphe de l'amour filial* (2003), Hans Werner Henze (né en 1926), après avoir déjà composé onze opéras, écrit pour la première fois lui-même un livret et choisit la forme du conte, genre déconstruit par Lachenmann³¹ et revendiqué par Henze dans une sorte de référence à *La Flûte enchantée* de Mozart. Fabrice Malkani montre que cet opéra de la résistance à l'oubli, fondé sur la double thématique de la quête et de l'attente, est aussi une expression de la résistance de l'opéra en tant que genre. Le parcours du héros signifie le refus du renoncement, mais l'opéra se clôt sur une double absence, celle du langage et celle de la fin heureuse, de ce *lieto fine* qui caractérisait le singspiel avec lequel, plus de deux siècles après *La Flûte*, Henze semblait vouloir renouer. La structure du livret, les références aux opéras du passé, les emprunts aux traditions orientales participent d'une réflexion sur le caractère universel du destin humain, sur l'art et sur le temps, et c'est à la musique que Henze laisse le dernier mot.
- 21 L'entreprise de Bruno Mantovani (né en 1974), dont Christian Merlin nous rapporte la « peur du genre » de l'opéra, a cela de particulier, entre autres, qu'elle refuse, selon son auteur, à la fois le recours aux mythes anciens et la mise en abyme de l'opéra, deux constantes de l'histoire du genre. De manière significative, le librettiste François Regnault cite *Les Soldats* de Zimmermann (1965) et *La Petite fille aux allumettes* de Lachenmann (1997) – deux opéras qui rompent spectaculairement avec la tradition opératique – pour montrer que les grands textes permettent la création de mythes modernes. Mais en utilisant en 2006 le roman fantastique d'Alfred Kubin, *L'autre côté* (*Die andere Seite*, 1909), Mantovani n'a pas tant souhaité faire œuvre nouvelle qu'œuvre de synthèse, comme le montre Ch. Merlin. Pour autant, la société idéale qui se révèle être une dictature, et surtout la structure binaire qui oppose la construction d'un monde à sa chute reflètent indéniablement certains aspects de la réflexion sur l'opéra comme genre.
- 22 Ces approches montrent avec force toute la spécificité du genre au XX^e siècle, qui ne correspond plus à une vision de l'opéra dont Anne Ubersfeld écrivait qu'il n'était pas « fait pour défendre une cause socio-politique »³². De même la lecture des contributions ici réunies, qui couvrent presque un siècle d'opéra (de 1917 à 2006) devrait-elle permettre de nuancer le propos selon lequel « le texte du livret n'est, ne peut être que faible »³³. Il apparaît au contraire que le livret est riche, polysémique, problématique dans son rapport avec la musique, et l'intérêt particulier qu'il revêt aux yeux des compositeurs du XX^e et du XXI^e siècle s'exprime dans leur volonté d'en être eux-mêmes les auteurs, dans le choix de grands textes de la littérature universelle ou dans la volonté de travailler en commun avec un librettiste d'élection.
- 23 De toutes ces études ressort un point commun qui, sans doute, est inhérent au genre même du *libretto* : c'est celui de la mise en abyme de la problématique de l'opéra, au sens où la trame du livret semble livrer une forme d'autoréflexion, par le jeu des ruptures et des reprises, sur ce que doit être, ou ce que peut encore être un opéra.

Notes

1 On notera que Pascal Dusapin a été en 2006-2007 titulaire de la Chaire de Création artistique au Collège de France.

2 Anne Ubersfeld se fait l'écho de ce *topos* dans son article « Livret d'opéra et pièce de théâtre : cinq notations pour se garder d'une assimilation superficielle » in *Analyse musicale*, 2^e trimestre 1992, p. 6 : « la qualité souvent médiocre, la faiblesse des livrets, même signés Wagner ».

3 Catherine Clément : *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris : Grasset, 1979, p. 28.

4 *Ibid.*, p. 38.

5 *Ibid.*, p. 35.

6 Cf. à ce sujet l'article de Sylvie Durastanti : «Surtitrer : enjeux, licences et contraintes», in Gottfried R. Marschall (Dir.) : *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2004, p. 623-627 : « [...] l'opéra jadis perçu comme expérience cœnesthésique, globale et englobante, fait désormais davantage place à la lettre, grâce précisément aux techniques de sous-titrage et de surtitrage » (p. 624). L'auteur ajoute également que la captation audiovisuelle des spectacles conduit à de nouveaux modes de réception où le petit écran, se substituant à la scène, rend la présence du texte plus importante.

7 Cf. Jean-Marie Valentin, in « Le livret. Quel(s) texte(s) ? Quel(s) statut(s) ? Quelle(s) histoire(s) ? », dans Bernard Banoun et Jean-François Candoni (dir.) : *Le monde germanique et l'opéra. Le livret en question*. Paris : Klincksieck, 2005, p. 11-19, notamment p. 14-15.

8 Gottfried R. Marschall (Dir.) : *La traduction des livrets, op. cit.* [note 6], p. 17.

9 Élisabeth Rallo-Ditche : «Un lieu où soufflent les passions», dans Georges Zaragoza (Dir.) : *Le livret d'opéra*. Phénix éditions, 2005, p. 11-19, ici p. 12.

10 Klaus Kaindl : *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen : Stauffenburg 1995.

11 Albert Gier : *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, p. 331 (Glossar) : “Plurimedialität: distinktives Merkmal dramatischer Texte: bei der Bühnenrealisierung spielen neben der Sprache nichtsprachlich-akustische und optische Codes eine Rolle, deren Verwendung im Libretto- oder Schauspieltext vorgezeichnet ist.”

12 Élisabeth Rallo : *Opéras, passions*. Paris : PUF, 2001, p. 8. Elle ajoute un peu plus loin : «Dès lors, il n'est pas impossible de supposer que ces livrets recèlent, d'un point de vue anthropologique, toute une constellation d'éléments qui vont aussi toucher le spectateur à l'écoute des paroles et des situations. »

13 Edgar Istel : *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs. Nebst einer dramaturgischen Analyse des Libretto [sic] von 'Figaros Hochzeit'*. Berlin und Leipzig : Schuster & Loeffler, 1914, p. 48-49 : «Es ist [...] viel gescheiter, sein Textbuch noch | vor Beginn der musikalischen Ausarbeitung in der richtigen Verfassung zu haben, als nachher sich von den Regisseuren und Kapellmeistern von Streichungen und zeitraubenden Umarbeitungen aufnötigen zu lassen.»

14 Gérard Loubinoux : « L'écriture musicale du livret : correspondance entre logique compositionnelle et structure littéraire », in Georges Zaragoza (Dir.) : *Le livret d'opéra*. Phénix éditions, 2005, p. 611-631, ici p. 612. Selon l'auteur, ramener le texte du livret au récit relève d'une démarche arbitraire postulant une priorité du narratif sur le dramatique (*ibid.*, p. 611).

15 . — É. Rallo-Ditche, « Un lieu où soufflent les passions », *op. cit.* (note 9), p. 11.

16 Frank Zipfel, « Pour une poétologie des livrets de Hofmannsthal », in Georges Zaragoza (Dir.) : *Le livret d'opéra*. Phénix éditions, 2005, p. 435-453, ici p. 437.

17 Christian Hauer, « Écriture du livret comme écriture de soi : le cas Schönberg », in Georges Zaragoza (Dir.) : *Le livret d'opéra*. Phénix éditions, 2005, p. 505-515, ici p. 506.

18 Voir dans le présent numéro la contribution de Christian Merlin consacrée à François Regnault et Bruno Mantovani, ainsi que Emmanuel Reibel : « Le livret d'opéra à l'aube du XXI^e siècle. L'exemple de *Wintermärchen* de Boesmans et Bondy d'après Shakespeare », in Georges Zaragoza (Dir.) : *Le livret d'opéra*. Phénix éditions, 2005, p. 593-607, notamment p. 604 où il décrit la méthode de travail du compositeur Boesmans et du librettiste Bondy en citant le premier : «Il me donne le texte, on discute, on se téléphone... “Est-ce qu'on ne changerait pas ceci pour rendre la phrase plus efficace ?” » On retrouve ici l'esprit du travail mené en commun par Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal à partir du *Rosenkavalier*.

19 François Regnault : «Écrire un opéra aujourd'hui », intervention dans le cadre de la 8^e Table ronde consacrée à « L'opéra aujourd'hui » par Gérard Mortier, directeur de l'Opéra de Paris, le 14 avril 2007 au Studio Bastille, Paris.

20 Voir Bernard Banoun : *Richard Strauss. Un théâtre et son temps*. Paris : Fayard, 2000 ; ainsi que Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal : *Correspondance [1900-1929]*, préface et traduction de Bernard Banoun. Paris : Fayard, 1992.

21 Voir sur ce point Emmanuel Reibel, « Le livret d'opéra à l'aube du XXI^e siècle... », *op. cit.* [note 18], p. 606.

22 8^e Table ronde consacrée à « L'opéra aujourd'hui » par Gérard Mortier, le 14 avril 2007 au Studio Bastille, Paris.

23 Il faut noter ici le rôle fondateur joué par le séminaire de Jean-Marie Valentin à la Sorbonne (université de Paris IV) pour l'élargissement du périmètre des études germaniques aux domaines de l'art (musique, peinture, histoire de l'art). Les actes du colloque de 2004 attestent l'assise méthodologique et l'ancrage scientifique des recherches menées sous sa direction dans le domaine de la librettologie : Bernard Banoun et Jean-François Candoni (dir.) : *Le monde germanique et l'opéra. Le livret en question*. Paris : Klincksieck, 2005. Jusqu'alors prévalait ce que note Frank Zipfel : « le débat théorique au sujet du

livret comme genre semble beaucoup plus développé dans les pays allemands et anglo-saxons qu'en France » (*op. cit.* [note 16], p. 436, note 1).

24 Bernard Banoun, qui est à la fois un théoricien et un praticien du livret d'opéra – il est le co-librettiste de *Médée* de Michèle Reverdy, d'après le texte de Christa Wolf, opéra créé en 2003 – dirige la thèse de doctorat de Laetitia Devos. Christian Merlin est l'auteur de nombreux articles de fond parus dans la revue *L'Avant-Scène Opéra* ; il est également journaliste musical au *Figaro* et chroniqueur sur *France Musique*.

25 Joëlle Caullier est professeur de musicologie à l'université Charles-de-Gaulle Lille 3.

26 Albert Gier, professeur à l'université de Bamberg (RFA), est l'auteur de l'ouvrage de référence *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikalischen Gattung*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

27 Laurent Feneyrou (Dir.) : *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2003. Introduction, p. 15.

28 Wagner écrit dans une lettre à Karl Gaillard du 30 janvier 1844 : « Avant que je ne commence à écrire un seul vers du texte ou à ébaucher une scène, je suis déjà complètement enivré du parfum musical de ma nouvelle création, j'ai toute la sonorité et les motifs caractéristiques en tête si bien que, lorsque le poème est terminé et que les scènes sont arrangées dans le bon ordre, l'opéra proprement dit est pour moi déjà achevé lui aussi, et le traitement musical détaillé n'est plus qu'une finition tranquille et posée, déjà précédée par le moment de véritable création. » («Ehe ich dann daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Scene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig u. die Scenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist, u. die detaillirte musikalische Behandlung mehr eine ruhige u. besonnene Nacharbeit ist, der der Moment des eigentlichen Produziren's bereits vorangegangen ist.»). Richard Wagner : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Vol. 2. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik. 3., unveränderte Auflage 2000, p. 358.

29 Comme l'écrit Pierre Brunel dans sa préface pour l'édition de poche « Folio classique ». Cf. Balzac : *Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni*. Éd. présentée, établie et annotée par Pierre Brunel. Paris : Gallimard, 1995. Préface p. 8-32, notamment p. 18-19.

30 Cf. la citation placée par Joëlle Caullier en épigraphe de son article.

31 Lachenmann déclare qu'il ne peut écrire d'opéra au sens traditionnel : « Ich kann keine Oper 'comme il faut' schreiben ». Propos cité par Heinz Harald Löhlein dans un article de la *Frankfurter Rundschau* du 14 janvier 1997 (« Lachenmann, Nono, Henze. Das Theater der kompositorischen Antipoden »). Je remercie Yéléna Audoin pour la communication de cet article.

32 Anne Ubersfeld : «Livret d'opéra et pièce de théâtre : cinq notations pour se garder d'une assimilation superficielle», in *Analyse musicale*, 2^e trimestre 1992, p. 8 : « L'opéra n'est pas fait pour défendre une cause socio-politique ; son domaine, c'est le *moi* sentant, souffrant, aimant. » Mais ces deux domaines sont-ils complètement distincts ? Comment les séparer dans *Fidelio* ou *Wozzeck* par exemple ?

33 *Ibid.*, p. 7.

Pour citer cet article

Référence électronique

Fabrice Malkani, « Introduction à la lecture du livret d'opéra au XX^e siècle – en guise d'avant-propos », *Germanica* [En ligne], 41 | 2007, mis en ligne le 07 janvier 2010. URL : <http://germanica.revues.org/499>

Droits d'auteur

© Tous droits réservés
