

Quelle langue parle la musique ? Réflexions sur la création d'un opéra

Souvent il advint, au cours des deux années dernières, que me tournât dans la tête un fragment de phrase d'Alain à propos de la musique : "Je reconnais l'œuvre d'art à ceci qu'elle n'exprime qu'elle-même."



Hubert Nyssen, *Mille ans sont comme un jour dans le ciel*, opera buffa, musique de Dominique Lièvre, Actes Sud, Arles, 2000.

PREMIER PARADOXE

Mes rapports avec la musique sont décidément étranges... Les mots catégoriques des *Propos* d'Alain m'étaient revenus alors que j'étais pour la première fois confronté, par des travaux pratiques, aux rapports de la musique et des mots. A cette époque, j'avais entrepris, en effet, d'écrire un livret d'opéra à la demande de Dominique Lièvre, un jeune compositeur du Midi, bénéficiaire d'une commande d'Etat. Les raisons pour lesquelles, dans sa recherche d'un librettiste, Lièvre s'était tourné vers moi, déjà ne manquaient pas d'être curieuses. Il avait certes lu l'un ou l'autre de mes livres, mais surtout il avait à l'esprit le souvenir des méditations qu'il m'avait entendu livrer à l'antenne de France-Musique quelques années plus tôt. Et, devant les journalistes curieux de notre association, il ne manquerait pas de ressasser, au cours des conférences de presse, avant et après les représentations, qu'il avait perçu dans ma voix des manières qui l'avaient porté vers ce choix.

Aujourd'hui, avec le recul, il me semble que ce fut le premier des paradoxes qui allaient marquer notre entreprise. Ce compositeur, en quête de paroles pour bâtir l'opéra qui lui était commandé, avait moins été sensible aux mots, ceux de mes livres, à leur sens et au style, qu'à la manière dont je m'étais aventuré dans des réflexions intimes au sujet de la musique. D'où je déduis après coup que, pour le compagnonnage qui se préparait, il cherchait moins un librettiste fou de mots qu'un complice fou de musique.

L'IMPORTANCE DU SUJET

La création d'un opéra impose de choisir d'abord un sujet, une intrigue et une forme. Puis il convient de définir les espaces de liberté de chacun, librettiste et compositeur. La commande d'Etat qu'avait reçue Lièvre exigeait un opéra court. D'autre part, nous savions, lui et moi, que les représentations seraient programmées dans la dernière étape des festivités liées au titre de Ville européenne de la culture en l'an 2000 dont se prévalait Avignon. D'un commun et rapide accord, nous décidâmes que nous ferions de notre ouvrage un *opera buffa* pour ne pas tomber dans la sottise gravité à laquelle pouvait nous conduire le sujet qui nous paraissait aller de soi : le passage d'un millénaire à l'autre.

Les coïncidences, qui sont parfois pain bénit, me mirent à ce moment-là sous les yeux, dans *Le Monde*, un article de Jean Delumeau (“Demain, la crainte ou la fête ?”) où était cité cet extrait du Livre des jubilés (IV, 29-31) : *Adam mourut soixante-dix ans avant d’avoir atteint mille ans. Car mille ans sont comme un jour dans le ciel.* Mille ans sont comme un jour dans le ciel... la phrase me parut un titre rêvé, long titre pour brève bouffonnerie. Lièvre s’en montra aussi enthousiaste que moi. Et voilà pourquoi le vendredi 24 octobre 1997 (voir *Le Monde*), trois ans avant que le rideau se levât sur la scène de l’Opéra d’Avignon, le sujet fut adopté avec cet intitulé singulier, mon jeune compère me laissant le soin d’écrire le scénario et les premières répliques avant de se mettre à composer.

Le scénario ne traîna pas. Porté par ce titre qui ouvrait à deux battants les portes de l’imaginaire, j’eus l’idée de mettre en scène des jeunes gens de notre temps, Millenus et Millena, gagnant un concours qui leur valait des places de premier rang pour assister à l’arrivée du deuxième millénaire et à l’embarquement dans le troisième. Mais leur stupeur serait grande lorsque, du convoi de ce deuxième millénaire, ils verraient surgir Jacques le Fataliste qui leur présenterait ses compagnons de voyage, tous comme lui personnages de fiction désireux de s’introduire dans le troisième millénaire avec tant de hâte que ce serait aussi dans un effroyable désordre : don Juan apparaîtrait avec le Juif errant, Roméo non pas avec Juliette mais avec Iseult, Robinson Crusoé avec Quasimodo, Carmen avec Faust, Falstaff et beaucoup d’autres. Leur rencontre donnerait lieu, dans un style tantôt goguenard et parfois tourmenté, à des réflexions sur la lecture et sur la rémanence, sinon sur l’immortalité des créatures imaginaires qui peuplent les livres. Et tout ce petit monde s’agiterait sous le regard de trois Parques, impertinentes et fortes en gueule, qui se seraient glissées dans le jeu, sans être vues des autres, depuis le début...

MUSIQUE ET THÉÂTRALITÉ

Lièvre, à qui j’avais fait valoir toutes les occasions qu’il aurait, avec don Juan, Carmen, Roméo, Faust, Iseult, etc., d’introduire des citations musicales dans sa partition (elles furent, au demeurant, très discrètes), se mit aussitôt au travail. Et tout de suite – lui qui avait déjà composé maintes œuvres dans l’inspiration que lui avait donnée, à ses débuts, la rencontre avec Olivier Messiaen, et qui voulait aussi que sa création fût un reflet des genres musicaux qui s’étaient succédé au cours des deux millénaires –, il décida que, de même

Mille ans sont comme un jour dans le ciel

Cet *opera buffa*, sur un livret d’Hubert Nyssen, avec la musique de Dominique Lièvre (commande de l’Etat), a été représenté en création mondiale les 26 et 28 novembre 2000 à l’Opéra-Théâtre d’Avignon et des pays de Vaucluse dans le cadre de l’opération Avignon, Ville européenne de la culture en l’an 2000, dans une mise en scène de Lionel Parlier et sous la direction musicale de François-Xavier Bilger, avec Anne-Marguerite Werster (*Millena*), Florian Laconi (*Millenus*), Jean-François Vinciguerra (*Achab*), Christophe Laporte (*Jacques le Fataliste*), Véronique Malet, Christine Labadens et Anna Agathonos (*les Parques*), Etienne Lescroart (*le Juif errant et Roméo*), Bernard Imbert (*don Juan*), Patrick Alliotte-Roux (*Robinson Crusoé et Alexis Ivanovitch*), Violetta Poleksic (*Carmen*), Christian Nadalet (*Quasimodo et Falstaff*), Olivier Heyte (*Faust*), Jacqui Lynn Fidler (*Iseult*), Chloée Lanzafame, Marie Lanzafame, Loreline Mione, Vincent Conil, Jérémie Esperret, Loïc Tassery (*solistes maïtrisiens*) et avec la participation des chœurs d’enfants d’établissements scolaires d’Avignon sous la direction de Benoît Dechambre et Géraldine Berwick.

qu'à sa musique seraient réservées des plages vierges de toute parole, sa partition laisserait à certains épisodes du livret leur caractère théâtral. Ainsi, alors que je m'étais efforcé depuis le commencement de faire du texte le lit de la musique, le compositeur, lui, n'y déposerait ses notes qu'à des endroits de son choix. Texte et musique s'accoupleraient ici mais s'ignorerait là...

Maintenant que tout cela est passé, je vois que Lièvre avait une idée, et que cette idée était bonne. Il voulait que la musique préparât à la théâtralité de certaines scènes, et que cette théâtralité, à son tour, par une sorte d'effet de renvoi, permît d'entendre les parties chantées avec le souvenir immédiat et le rayonnement de cette théâtralité. Disposition dont Lionel Parlier, le metteur en scène, allait tirer un grand parti pour lequel nombre d'interprètes lui rendraient grâce car, en leur donnant un véritable rôle de comédiens, il leur avait épargné de n'être conduits, comme souvent ils le sont à l'opéra, qu'à occuper sur la scène les places convenant pour débiter leurs morceaux d'excellence ou de bravoure.

LE SENS ET LE RYTHME

Quand on sait de quelles profondeurs mystérieuses naissent les effets de la voix, on ne peut écrire pour elle les mots tels qu'on les disposerait dans un récit ni même dans un poème. Et ceux dont on se soucie qu'ils viennent bien en bouche quand on écrit pour le théâtre, on les tripote avec plus d'angoisse, on les patouille avec plus d'inquiétude, on les pelote avec plus de soin encore quand on sait qu'à l'opéra ils serviront de support à la voix chantante et seront constitutifs de son alchimie. Bref, on cherche à faire en sorte que la jouissance – l'ineffable *jouir-du-sens* (comme le dirait Jacques Lacan) – advienne par une intime complicité, dans l'audace, de la musique et du texte...

Pour le librettiste, d'abord attentif au rythme commandé par le sens du texte, imaginer ainsi l'alliance, c'était naïf, c'était sans compter avec l'altérité et l'autorité du compositeur. Et, en même temps que, peu à peu, je découvrais sa partition, je découvrais aussi que, pour Dominique Lièvre, la musique avait droit et pouvoir, en imposant ses propres rythmes, de bousculer l'ordre génératif du texte, d'en renouveler la prosodie, d'en bouleverser l'ordre, et même d'en mettre le sens initial cul par-dessus tête. Et c'est par cette constatation, par ce jeu de confrontations, parfois à travers d'intimes conflits, que j'en vins à découvrir à quel point la conjugaison mouvementée du texte et de la musique permettait d'outrepasser les frontières convenues de l'un et de l'autre. D'aller plus loin. Par quoi j'étais renvoyé aux réflexions que souvent me suggéra l'art de la traduction, lequel, on sait cela, sous la poussée des équivalences requises, boute parfois les langues hors de leurs territoires. A partir d'un certain point, il ne fut plus question, dans l'élaboration de notre

opera buffa, de mettre des paroles sur la musique ou de la musique sous les paroles, mais de conjuguer la traduction du texte faite par la musique et celle de la musique dans les mots, afin d'en explorer toutes les capacités.

LE DERNIER MOT REVIENT A LA MUSIQUE

Dans cette relation tumultueuse qu'ont dû vivre tous les équipages compositeur-librettiste depuis que l'opéra existe, la musique a souvent pris la part et le rôle essentiels. C'est l'évidence, et un indice de plus de cette nécessité m'apparut quand, après les représentations de *Mille ans sont comme un jour dans le ciel*, la certitude me vint qu'à la première reprise j'apporterais au livret telles modifications qui, pour l'essentiel, consisteraient à alléger le texte partout où la musique exprimait mieux que lui, et à meilleur escient, ce qu'il prétend dire.

“Je me demandais, écrivait Proust dans un chapitre de la *Recherche*, si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes.” Oui, mais c'est aussi l'un des privilèges de l'écriture que de céder le pas au non-dit musical après en avoir donné le ton, et à ce prix d'y trouver un supplément d'âme. Car il arrive à la musique de mener la langue du texte aux confins de l'entendement, et de révéler dans l'au-delà de l'implicite ce que les mots cherchaient en vain à exprimer. Et à ce moment-là, contrairement au propos d'Alain, la musique n'exprime pas qu'elle-même mais tout un amalgame que les mots et les notes ont ensemble concocté.