

La Dispute de Marivaux, un opéra ?

Traduire un texte en musique pour en faire un opéra s'apparente à une forme de transmutation ou plus exactement de conversion car les deux éléments – texte originel et opéra – devraient idéalement conserver un poids comparable tout en ayant et développant des qualités intrinsèques différentes. Il s'agit d'une opération empirique qui comporte une grande part de risques parce qu'il y a toujours trahison par rapport à la pièce originelle ; en effet, on doit forcément réduire la quantité du texte – le temps musical étant plus étendu et dilaté que le temps théâtral. Il y a donc une perte quelque part. Les questions qui se posent au compositeur d'opéra dans le choix d'un sujet ou d'une pièce pourraient être formulées de la sorte : quels sont les éléments qui feront que cette adaptation portera en elle-même les germes de sa propre nécessité ? Comment cette perte inévitable pourra-t-elle au bout du compte devenir un gain ? Comment le traitement musical pourra-t-il y contribuer ? C'est avec ces questions en tête que j'ai choisi cette pièce étonnante pour écrire mon deuxième opéra.

Le format de *La Dispute* de Marivaux, m'a d'emblée paru idéal – la pièce est brève, il fallait donc peu couper. De plus, contrairement à la plupart des grandes pièces de Marivaux, les répliques y sont assez courtes. La langue me semblait contenir une part de modernité bien qu'il s'agisse d'une œuvre du XVIII^{ème} siècle. Je sentais également le pouvoir qu'elle avait à s'intégrer assez naturellement à un discours musical. Il m'a semblé que le gain que pouvait offrir une mise en musique de cette pièce était lié à l'absence quasiment complète du Prince et d'Hermiane dans le texte de Marivaux. Ce couple est pourtant, selon moi, un des enjeux centraux de la pièce. Chez Marivaux, l'instigateur de l'expérience est le Prince lui-même dont le père en avait été l'organisateur : ce dernier avait ordonné la séquestration à leur naissance de quatre enfants des deux sexes en prévision de l'expérience aujourd'hui mise en œuvre. C'est la crise dans le couple du Prince et d'Hermiane qui en est le catalyseur. Pourtant Marivaux ne nous dit rien sur ces deux personnages. Dans la pièce originale, ils sont présents au début, et très brièvement à la fin. J'ai pensé que la musique pouvait les faire davantage exister comme personnages, tracer leur histoire amoureuse, traduire leurs émotions, leurs réactions face aux émois et aux aventures des quatre jeunes gens observés à leur insu. Tout opéra offre de nombreuses possibilités et modalités d'éclairage différentes et complémentaires à la pièce de départ. L'opéra permet d'ouvrir d'autres champs de perspectives que ceux proposés par la mise en scène d'une œuvre de théâtre pur. La musique peut par exemple se focaliser sur des personnages qui ne parlent pas, qui écoutent, qui sont là juste comme spectateurs et elle peut aussi raconter comment ils entendent ce qui est dit par d'autres. La musique peut aussi révéler un aspect psychologique ou une pensée non apparente chez un personnage qui énonce un propos : la ligne de chant dit une chose, l'accompagnement une autre...

Lors des premières discussions avec les Herrmann – bien avant que le livret final n'existe –, nous étions d'accord pour dire que cette pièce de Marivaux posait un problème lié à une sensation d'inachèvement : la fin tourne court avec l'apparition d'un troisième couple de jeunes dont on n'a jamais parlé dans la pièce – nous ne les avons d'ailleurs pas gardés. Nous trouvions aussi qu'il fallait nourrir le couple du Prince et d'Hermiane pas seulement de façon musicale, mais en y ajoutant également du texte nouveau.

Dans cette perspective, le traitement opératique allait donc pouvoir être véritablement une « conversion » et allait permettre d'apporter quelque chose de neuf et d'inouï à la pièce ! C'est donc là une part importante du travail que Ursel Herrmann et Joël Lauwers ont fait pour élaborer le livret, en allant puiser du matériau exclusivement dans d'autres pièces de Marivaux. Au delà de la recherche de nouveaux textes pour le Prince et Hermiane, nous avons

eu l'idée d'y greffer une autre dispute absente de la pièce originale de Marivaux, celle d'Amour et Cupidon qui sont devenus dans l'opéra les vrais manipulateurs. Ce sont eux qui organisent l'expérience, placent les quatre jeunes dans le laboratoire sous les yeux du couple mûr, de manière à régler une fois pour toute la question du « véritable » amour. L'amour fidèle est-il possible ? L'inconstance est-elle une norme ? C'est d'ailleurs la première dispute des Amours qui ouvre l'opéra. La scène suivante en est une sorte de conséquence humaine : Hermiane surprend le Prince avec une courtisane et explose. C'est leur première dispute dans la pièce mais on peut aisément imaginer qu'il y en a eu de nombreuses auparavant. Durant tout l'opéra le spectateur les verra se débattre avec leurs problèmes, leurs questionnements mais aussi avec leur amour.

Un autre apport important se situe dans le traitement de la voix. Il ne s'agit pas d'un opéra traditionnel « *durchcomponiert* » comme la plupart des opéras écrits depuis Wagner. Sans revenir strictement à la structure en numéros (avec l'alternance d'airs et de récitatifs), j'ai tenté d'alterner différents types de traitements considérant que le chant commence quand l'émotion est telle que la parole se suffit plus. Il y a donc des passages assimilés à des *arie* – ce sont des moments émotionnels plus intenses –, d'autres où le chant épouse davantage le rythme du parler – un peu comme dans le *stile recitativo* –, mais aussi des moments où le texte est dit sur la musique sans chanter (comme dans les mélodrames), d'autres encore sous forme de dialogues parlés sans musique, et enfin des moments purement scéniques sans texte avec seulement l'orchestre racontant l'action ou les sentiments. La pluralité formelle de cet opéra (sous-titré « *comédie en un acte, en prose et en musique* ») permettait d'être très mobile par rapport à la dramaturgie kaléidoscopique de la pièce : quatre jeunes sont observés par un couple, lui-même observé par les dieux, et enfin le spectateur assistant à tout cela, lui-même participant – à son insu – à cette mise en abîme...

Mais par-dessus cette structure polymorphe, hybride et empirique – il était en effet assez logique de vouloir expérimenter une forme nouvelle dans un opéra qui raconte une expérience ! –, il fallait un fil comme accroché à une flèche traversant la pièce, ou plutôt « des » flèches : celles lancées dans le Prologue par Amour et Cupidon... Musicalement, cette pièce suit donc une évolution. Au début de l'opéra, chacun des couples est entendu avec une couleur musicale différenciée car ces couples ont un statut très particulier. Amour et Cupidon qui se transforment en éducateurs (Carise et Mesrou) sont à la fois drôles, sarcastiques, cruels, tendres, inquiétants. La musique du Prince et d'Hermiane est plus complexe mais aussi parfois décalée – la huitième scène par exemple est une scène d'amour « protocolaire » ; je l'ai traitée sur base de citations – William Byrd et François Couperin se croisent dans la partition en se regardant du coin de l'œil –, comme si Hermiane et le Prince jouaient avec une ardeur légère et provocante une scène mille fois pratiquée. Quant aux premières découvertes émotionnelles et affectives des jeunes, elles sont animées par une musique plus naïve, davantage au premier degré. Mais plus on avance dans l'opéra, plus il va y avoir croisement et confluence, particulièrement entre le couple expérimenté et les couples des jeunes, allant tous vers un constat amer, une sorte de désillusion commune ; c'est l'aboutissement de cette expérience. On a beau scruter, organiser et forcer les choses, en terme d'amour, finalement on ne sait rien. C'est ce que Marivaux nous dit : convoquer la Nature et la Raison ne donne pas de clé en matière d'amour. C'est une posture qui se place d'une certaine manière en porte-à-faux avec la pensée des Lumières et qui s'affirme comme assez moderne pour l'époque. Au bout du compte, si morale il y a, elle serait : « Et maintenant, que faisons-nous ? ». Musicalement, j'ai donc cherché une convergence de ton et de couleur vers ce point d'interrogation de la fin qui reste ouverte...

Le sujet et les personnages de cette pièce m'offraient des possibilités expressives singulières. C'est aussi cela qui m'a déterminé dans le choix de *La Dispute*. Les deux jeunes couples proposent une image totalement nette et vierge des passions humaines. Ils n'ont pas de tabous puisqu'ils n'ont pas encore été confrontés à l'Autre et aux normes de la société. Tout ce qu'ils vivent sur scène est de l'ordre de la « première fois » ; il y a donc toujours dans leurs attitudes et réactions une fraîcheur, une liberté sans retenue, un excès aussi. C'est dans cet esprit que j'ai voulu les incarner musicalement. Ils vont en moins de deux heures parcourir, sous nos yeux, toute « la » trajectoire amoureuse : ils passent de la découverte de leur propre corps et de leur propre image, à celle du désir pour l'autre sans la norme sociale et préalable de la fidélité. Quand Églé tombe dans les bras d'Azor, elle ne sait pas qu'il existe d'autres hommes. Ensuite seulement elle sera confrontée au choix : en aimant Mesrin elle risque de perdre Azor, tout comme le Prince est en train de perdre Hermiane.

L'expérience de *La Dispute* est une manipulation violente et scandaleuse pourra-t-on penser. Mais proposer une image où les traits sont en quelque sorte marqués et grossis grâce à cette observation crue et cruelle qui s'apparente à une leçon entomologiste permet, me semble-t-il, d'offrir au spectateur un support plus fort que si l'on exposait des sentiments plus éteints, délavés ou affaiblis par le quotidien, l'éducation et les conventions sociales.

La musique permet d'éclairer ces émotions contradictoires, ces passions affirmées et l'ambiguïté des non-dits, mais aussi d'en prendre parfois le contrepied. C'est en tout cas ce que j'ai essayé de faire, parce que ma préoccupation principale à l'opéra, est que le théâtre soit en quelque sorte révélé et magnifié grâce à des moyens musicaux expressifs.

Benoît Mernier, janvier 2013