

Le livret d'opéra: l'art du “petit livre” et de la brièveté narratologique

The opera libretto: the art of the “little book” and narratological briefness

MATHILDE ROBIN
Universidad de Alicante
mr78@alu.ua.es

Abstract

This article considers the importance of the opera libretto as a rightful literary genre, despite its small and brief nature. Indeed, its literary quality is often underestimated, because of its multi-artistic vehicle, which shifts attention to its musical and scenographic qualities. What's more, the length of the work is conditioned by the specific opera's characteristics. The term 'libretto' is already a sign of this short and brief dimension, here with a pejorative connotation, underlining the condescension generated within the literary sphere. However, we would point out the omnipresence of literature in opera, since its narratives often derive from well-known literary works. Our interest then lies in the art of the *reduzione*, a process which depends on the great skill of librettists and composers in reducing a literary narrative to a shorter version, adapted to the operatic stage, but also embellished by the addition of new musical and scenographic features.

Key words

libretto, opera, transmodalisation.

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la importancia del libreto de ópera como género literario de pleno derecho, a pesar de su carácter pequeño y breve. De hecho, se subestima a menudo su calidad literaria, debido a su soporte multiartístico, que puede desplazar la atención hacia sus cualidades musicales y escenográficas. Además, la extensión de la obra está condicionada por las características específicas del canto y de la obra operística. De por sí, el término “libretto” ya es una muestra de esta dimensión breve y corta, aquí con una connotación peyorativa, que subraya la condescendencia que genera en el ámbito literario. Sin embargo, señalamos la omnipresencia de la literatura en la ópera, ya que sus relatos a menudo derivan de obras literarias conocidas. Nuestro interés radica entonces en el arte de la *reduzione*, un proceso que depende del talento de los libretistas y compositores para reducir un relato literario a una versión más breve, adaptada al escenario operístico, pero también enriquecida por sus cualidades musicales y escenográficas añadidas.

Palabras clave

libreto, ópera, transmodalización.

1. Introduction

Dans le cadre de l'axe thématique de ce numéro d'*Anales franceses*, soit les approches discursives du petit et du bref, nous proposons d'aborder un genre littéraire bien trop souvent sous-estimé, ou même oublié: il s'agit du livret d'opéra, genre littéraire au caractère indubitablement petit et bref. En effet, non seulement la forme du théâtre lyrique est conditionnée par les caractéristiques spécifiques du genre et de la déclamation pliée aux règles du chant, mais il nous faut également considérer la réduction narrative que suppose une transmodalisation depuis un récit littéraire, procédé très couramment utilisé par compositeurs et librettistes lors de l'élaboration d'un opéra.

Malheureusement, la caractéristique narratologique de petit et bref indubitable de l'opéra, ainsi que l'attention déviée par ses autres qualités musicales et scénographiques, mais encore la "réduction" d'un récit littéraire vers une sorte de "produit dérivé", sont toutes autant de raisons pour les experts et critiques à sous-estimer la qualité littéraire du livret d'opéra, l'excluant même du domaine de la littérature, ou le cataloguant tout au plus en tant que genre semi-littéraire.

Néanmoins, dans notre tentative de redonner à l'opéra sa juste valeur au niveau de sa facette littéraire, nous pouvons contrer ces critiques négatives en nous demandant comment l'opéra aurait-il pu recevoir autant de succès au cours des derniers siècles si son support principal était un récit réellement médiocre? Le succès de ce genre si particulier, symbiose de dramaturgie et de musique, ne démontre-t-il pas au contraire l'importance du livret d'opéra en tant que genre littéraire à part entière? Nicolas Ruwet appuyait déjà cette problématique:

Si vraiment le texte idéal pour une mise en musique est le plus absurde, le moins signifiant, celui qui se réduit à un pur jeu verbal, pourquoi donc les musiciens ont-ils toujours mis tant de soin à choisir textes et livrets, voire à les composer eux-mêmes? (Ruwet, 1972: 42-43)

Ce dernier pensait très certainement à des compositeurs tels que Wagner lorsqu'il écrivait cette idée, soit à ces musiciens qui se doublait d'écrivains (ou en faisait la tentative). En définitive, autant compositeurs et librettistes, que public et critiques musicaux, ont toujours porté une grande attention sur la partie littéraire de cette discipline multi-artistique, au point d'élever autrefois le nom de librettiste au-dessus de celui du compositeur. Chose sûre est que les opéras les plus populaires ont presque toujours entretenu une relation hypertextuelle avec la littérature, reprenant un mythe déjà existant, ou élevant un récit littéraire au niveau de mythe par le biais de la transmodalisation à l'opéra.

2. Le “petit livre”

Comme nous l’avancions supra, le caractère petit et bref est inhérent à l’opéra, au point que la dénomination même de son support textuel le signale. Effectivement, le diminutif *-etto* du terme italien *libretto* (qui signifie “petit livre”), transparaît dans la traduction en plusieurs langues, notamment en français (*-et* dans *livret*), en espagnol (*-eto* dans *libreto*) et en catalan (*-et* dans *llibret*). Nous pouvons apprécier la même intention de signaler le “petit” dans les termes anglais (*booklet*) et allemand (*textbuch*). Or, cette connotation n’est pas seulement une façon de signaler la petite dimension de l’objet-livre, ou encore de l’extension et la durée de l’opéra, mais il s’agit également d’une acception péjorative, soulignant sa dévalorisation ou même son exclusion au sein de la sphère littéraire.

À un niveau quantitatif, la brièveté narrative et petite dimension du livret sont bel et bien indiscutables: le livret offre en effet un récit petit, au caractère très bref. Ressemblant à une pièce de théâtre dans sa forme écrite, il est toutefois d’autant plus bref que la déclamation des vers ou de la prose par les personnages est significativement ralentie et allongée par les caractéristiques spécifiques du chant, et par les moments symphoniques de l’œuvre. La durée de l’œuvre sur scène étant égale ou souvent plus longue que celle d’une pièce de théâtre, la longueur du discours demeure toutefois plus brève, avec un livret plus petit que le texte à lire d’une pièce de théâtre.

Dans le but d’élaborer une œuvre lyrique sur cette brièveté narratologique obligatoire, le récit qui sustente l’œuvre se retrouve condensé, jusqu’à en devenir un récit presque schématique. Bien que l’opéra ait toujours connu plus de liberté que le théâtre classique, ne suivant pas les mêmes règles, il s’agit tout de même d’un texte tout aussi contraint, dans le sens où il doit s’assujettir à un texte musical et à de nombreuses conventions sociohistoriques mises en place par les différents théâtres et les diverses modes et genres du domaine lyrique. Comme le signale Françoise Decroisette:

C’est un texte, sans doute, mais un texte sinon soumis, du moins “autre”, contraint, dépendant, simple élément constitutif d’un ensemble complexe qui doit édicter des règles d’écriture —musicales et scéniques— et des règles d’édition, autres que celles qui régissent les œuvres qualifiées de littéraires (Decroisette, 2010: 9).

Ainsi, elle désigne le livret comme un “prétexte” littéraire, ou “pré-texte”, dans le sens où il s’agit du support écrit d’une œuvre réunissant plusieurs supports multi-artistiques, en passant par un second support écrit, la partition, mais aussi par la représentation musicale et scénique. Il s’agit donc du canevas sur lequel se tisse le reste de l’œuvre, une trame narratologique et des paroles qui se poseront ensuite sur un texte musical. Ce que la plupart juge de schématique, de texte à la qualité littéraire médiocre, dépend en réalité de sa mise en musique, qui en renforcera profondément la signification. En effet, ce texte littéraire destiné à

épouser un texte musical ne prend réellement son sens plein qu'une fois accolé aux éléments musicaux et scénographiques de l'œuvre. Tel que l'indique Hervé Lacombe:

L'auteur de livret doit abandonner une large part de ses ambitions artistiques et penser, sinon avant tout du moins autant, à la destination particulière de son travail: la recherche de la qualité littéraire disparaît derrière l'intérêt des situations et le travail de préparation du texte à sa mise en musique (Lacombe, 1997: 147).

Nous entendons par là que l'écrivain n'aspire plus à écrire un texte libre et individuel, qui satisferait entièrement ses ambitions littéraires en déployant toute la qualité de sa prose; il se plie cependant à une œuvre collective au côté du compositeur, contrainte et limitée par les caractéristiques et conventions propres de l'opéra. Néanmoins, cette limitation, qui pour certains est forcément synonyme de médiocrité, peut au contraire être le signe d'un grand talent: celui de savoir réduire le récit sans pour autant tomber hors de la sphère littéraire. Et ceci se produit d'autant plus lorsque le livret est le produit d'une transmodalisation depuis un récit littéraire, puisque la dimension du récit hypotextuel se verra habituellement réduite de façon drastique pour s'adapter au cadre spatio-temporel de la scène opératique.

3. La transmodalisation

Assurément, comme nous l'avons déjà signalé, le procédé transmodalisateur est réellement courant lors de la création d'un opéra, puisque la mise en scène et en musique de grands mythes littéraires antiques ou modernes, français ou étrangers, éveille un grand intérêt chez le public, qui est plus à l'aise avec un récit familier lui permettant de mieux comprendre l'action dramatique. En outre, les compositeurs se plaisent à mettre en musique les plus grandes passions littéraires, et les librettistes s'attellent à un travail de réécriture toujours très épineux. La présence de la littérature au sein du domaine opératique est donc véritablement incontournable, offrant la source d'inspiration à une immense partie des livrets d'opéra.

De fait, l'opéra ne s'éloigne jamais de la littérature, un art qui a folâtré avec la musique depuis la nuit des temps, jusqu'à avoir tous deux atteint une véritable symbiose à travers leur union dans l'opéra. L'opéra est d'ailleurs très souvent basé sur des œuvres littéraires notoires et ne manquent jamais d'utiliser de nombreuses références intertextuelles. Comme l'indique Léon Guichard: "Le mythe offre au poète la 'matière idéale' de son œuvre" (Guichard, 1963: 10). Nous pouvons observer ainsi de très fréquents hypotextes littéraires, certains représentant les plus grands classiques de la littérature internationale, d'autres moins connus ayant parfois atteint la célébrité grâce à leur hypertexte opératique.

De même, l'opéra français n'a pas dépareillé à ce procédé récurrent, surtout au cours du post-romantisme, qui se plaisait particulièrement à maintenir les sujets historiques, antiques ou légendaires, ou encore à établir de nouveau mythe par le biais de la transmodalisation

d'œuvres littéraires. Jean-Louis Backès n'hésitait d'ailleurs pas à comparer la production de la Scala au XIX^e siècle avec la production cinématographique hollywoodienne du XX^e siècle, réinterprétant inlassablement des œuvres littéraires préexistantes (cf. Backès, 1994: 253). Nous remarquerons que cette comparaison n'est pas sans fondement, puisque le genre cinématographique se rapproche d'autant plus de l'opéra que ne le fait son ancêtre théâtral, du fait de sa bande-sonore musicale.

En définitive, théâtre, cinéma et opéra se sont toujours portés à cette transmodalisation depuis un hypotexte narratif, depuis le conte, le poème, la nouvelle ou le roman. La raison de cette tendance repose sans aucun doute sur la reconnaissance de la qualité du récit hypertextuel, qui pourvoie ainsi un support mythique éminent à l'œuvre hypertextuelle ressortissant de ce procédé créateur.

D'autre part, la présence inéquivoque de la voix dans ces trois formes artistiques peut nous mener à penser que la mise en scène, la réalisation de la fiction par le biais de la voix et du geste sont particulièrement enclin à ce type de procédé. D'ailleurs, Frédérique Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart remarquent à leur tour que la voix narrative appelle la voix dramatique: "Une des spécificités de la voix réside dans le fait qu'elle *appelle* d'autres voix" (Lécroart et Toudoire-Surlapierre, 2005: 11). N'oublions d'ailleurs pas que l'opéra est le théâtre des passions humaines, et qu'il dépend pour autant de grands sujets traitant des questions existentielles, des problématiques anthropologiques et de puissants sentiments individuels.

Ainsi, l'opéra français foisonne d'hypertextes transmodalisés depuis la littérature à la fin du XIX^e siècle, Jules Massenet en étant le spécialiste incontesté, sans oublier Charles Gounod, César Franck, Ernest Chausson ou Gabriel Fauré, mouvement esthétique que François Sabatier définit comme une sorte de combat d'arrière-garde (cf. Sabatier, 1995: 303-304). À son tour, Hervé Lacombe affirme que: "L'emprunt (ou référence) constitue un principe essentiel de la dramaturgie lyrique" (Lacombe, 1997: 90).

Cette mode à l'opéra français a bien souvent été critiquée, au vu de la facilité que supposerait le procédé de réécriture. Cependant, l'hypertextualisation n'est vraiment pas si évidente, d'autant moins quand les librettistes et compositeurs doivent s'adapter aux exigences de la scène lyrique, comme le souligne Françoise Decroisette:

La récupération d'histoires déjà existantes sous d'autres formes narratives, romanesques et surtout théâtrales, la migration de personnages et de situations déjà créés pour d'autres systèmes fictionnels, auxquels les librettistes, par leur travail d'adaptation — ce que l'italien appelle, d'un terme qui peut prêter à confusion, la *riduzione*— offrent une autre vie, renouvelée et surtout affranchie de la fidélité absolue à l'original (Decroisette, 2010: 18).

Finalement, la réécriture a toujours supposé une régénérescence du mythe, apportant au récit hypertextuel de nombreuses significations nouvelles, d'autant plus lorsque le sup-

port est multi-artistique, comme dans le cas de l'opéra. Ce procédé suppose également une problématique complexe concernant l'équilibre entre la fidélité de la transposition, la liberté de création et l'intérêt des nouveaux éléments apportés par l'hypertexte. Ainsi, une pratique déjà délicate au sein du même mode artistique ne peut que devenir d'autant plus scabreuse lorsqu'il s'agit d'une transmodalisation vers un art aussi complexe que l'opéra, qui restreint la liberté créatrice par un procédé de réduction, ou *riduzione*.

4. La riduzione

Effectivement, lorsque nous nous tournons vers les caractéristiques spécifiques du procédé de transmodalisation d'un récit narratif vers une forme adaptée au théâtre lyrique, nous pensons immédiatement à la transformation la plus évidente, c'est-à-dire à la réduction de la taille et de la durée du récit dans le but de l'adapter au "petit livre", soit à la brièveté de l'opéra. La réduction du texte est donc habituelle, à moins que le récit hypotextuel ne soit déjà très court, comme dans le cas des transmodalisations du conte *Cendrillon* de Charles Perrault: autant Jules Massenet, Henri Cain et Paul Collin pour leur hypertexte homonyme (1899), que Gioachino Rossini et Jacopo Ferretti pour *La Cenerentola* (1817) ont optés pour de grandes transformations du conte hypotextuel, et ont ajouté diverses traits innovateurs permettant d'accroître suffisamment le matériel narratologique pour obtenir un opéra de plus de deux heures.

Bref, comme nous le débattions supra, ce terme de réduction ou *riduzione* ajoute davantage de confusion péjorative à la perspective de transmodalisation de la littérature vers l'opéra, donnant l'impression que le librettiste ne réduirait le récit non pas seulement en taille et en durée, mais aussi en qualité. Dans certains cas, cette réduction qualitative est indéniable, comme le signale Christine Rodríguez:

Il est en effet systématique à l'opéra que les récits littéraires soient réduits à leurs intrigues sentimentales (dont elles font parfois apparaître la pauvreté). [...] On ne compte plus ces transpositions où les représentations passionnelles des récits, d'habitude intriquées à des problèmes sociaux, éthiques ou historiques, qui ont fait la formule du roman du XIX^e siècle, se trouvent comme privées de leurs perspectives et isolées dans la seule relation des sentiments (Rodríguez, 2009: 261).

De ce fait, la complexité narrative est réduite à une intrigue basée sur les passions individuelles, laissant de côté la complexité de passions humaines plus amples mais plus difficiles à transposer sur scène de façon claire et vraisemblable. Nous ne pouvons alors nier que le récit intriqué hypotextuel perd une partie de sa complexité dans le procédé transmodalisateur, mais nous pouvons avancer qu'il gagnera en contrepartie beaucoup plus de force lyrique dans la mise en scène et en musique de la trame principale et des passions qui en découlent. La schématisation du récit ne pourra au contraire que mettre davantage en valeur

cette passion principale, puisque toute l'œuvre s'appliquera de cette sorte entièrement à la développer avec soin. Dans d'autres cas, la *riduzione* pourrait en revanche signaler certains aspects superflus de l'hypotexte. Quoiqu'il en soit, les créateurs du nouvel hypertexte devront compenser la perte de ces éléments par un apport tout aussi enrichissant.

Par conséquent, le librettiste doit travailler sur une schématisation de l'hypotexte, depuis l'intrigue jusqu'aux personnages, afin d'en tirer le cadre, le sujet, ainsi que l'évolution des personnages et de leurs passions, dans de grands traits essentiels qui permettront au public de reconnaître le mythe incarné devant leurs yeux. Tel que l'avance Christine Rodríguez, l'un des recours utilisés dans le cadre de cette simplification de la trame hypertextuelle, repose sur la stéréotypie:

Ils se rattachent le plus souvent à des représentations générales de l'histoire, que l'œil averti des librettistes identifie immédiatement comme des stéréotypes parfaits pour un rôle. En prenant une consistance vocale, ils accentuent leur appartenance à une imagerie sociale codifiée (Rodríguez, 2009: 228-229).

Sans aucun doute, le stéréotype occupe une place très importante sur la scène lyrique, étant réellement apprécié par un accord implicite entre créateurs et récepteurs: il s'agit d'une manière très pratique de guider le spectateur à travers la compréhension de l'action dramatique.

Ainsi, de nombreuses conventions typiques de l'opéra forment une sorte d'alliance entre créateurs et spectateurs, les premiers comptant sur le bagage culturel des seconds pour une meilleure compréhension du drame: ils utilisent ainsi les stéréotypes en tant qu'indices stimulant une entente des éléments à charge culturelle partagée dans le public. De ce fait, les stéréotypes en relation avec les personnages, la typologie vocale, les recours dramatiques comme le coup de théâtre, le timbre de chacun des instruments de l'orchestre et des voix des personnages, sont tous des indicateurs immédiats aidant le spectateur à comprendre la situation mise en scène, ainsi que la tournure qu'elle pourrait être à même de prendre. Il s'agit donc non seulement d'indices de la situation présente, mais également d'indicateurs du dénouement de l'opéra.

Par exemple, l'amour prêché par un baryton pour une soprano ne semble pouvoir présager rien de bon: ces typologies vocales, ensemble, signale une relation dysfonctionnelle, impossible, voire pernicieuse. Au contraire, le jeune ténor et la jeune soprano sont voués à une grande histoire d'amour. De même, le timbre de chaque voix permet de comprendre le rôle de certains personnages: le ténor bouffe sera un personnage secondaire et amusant, voire ridicule, tandis que la basse noble sera symbole d'autorité.

De même, au sein de cette stéréotypie, les librettistes et les compositeurs s'appuient sur ces caractéristiques saillantes pour créer un jeu de contraste qui servira de fil conducteur à toute l'œuvre. Ces oppositions peuvent apparaître entre personnages adjutants ou opposants:

de leurs tessitures et leurs timbres nous informerons de leur rivalité, comme souvent entre le héros ténor et le rival baryton, ou entre le soprano et le mezzo-soprano.

Par surcroît, cette charge culturelle partagée entre créateurs et récepteurs ne se limite pas seulement à l'attribution de la typologie vocale aux différents personnages: cette entente basée sur le contraste s'étend également à l'accompagnement orchestral et aux moments symphoniques de l'opéra. Le compositeur dispose de recours musicaux très variés, passant par l'intensité du volume sonore ou du tempo, par le rythme et les mouvements mélodiques, par les différentes modalités et tonalités, ou encore par les divers timbres des instruments de l'orchestre.

De cette manière, certains timbres comme l'orgue créeront une atmosphère religieuse, tout comme le Do Majeur ou le son de la harpe, qui évoque irrévocablement les cieux. Le hautbois ou la flûte pourront nous mener vers une atmosphère plus champêtre, ou encore les cuivres et les percussions nous plongeront dans une ambiance tout à fait martiale. Certains instruments plus exotiques nous feront voyager vers d'autres contrées, créant une couleur locale exotique sans équivoque, soulignée par des rythmes et des modulations typiques de ces pays lointains. D'ailleurs, une certaine connotation en découlera, comme la séduction des danses arabes, ou la passion fougueuse du flamenco andalou.

En outre, le jeu de contraste pourra permettre de souligner les coups de théâtre ou les accalmies de l'action, ou encore les changements progressifs d'ambiance sur scène. De la sorte, un brusque *tutti* de l'orchestre en *fortissimo* après un duo d'amour tendre pourra surprendre le public en soulignant le revirement de l'un des tourtereaux, soudain en colère, ou encore l'entrée abrupte d'un personnage s'opposant à leur amour.

Pour les oreilles les plus perspicaces, les *leitmotifs* permettront également de se plonger dans une compréhension beaucoup plus poussée de la narration, de la psychologie des personnages, mais également de la structure même de l'opéra. Ces motifs mélodiques et/ou rythmiques sont associés à certaines situations, certains sujets, et surtout à certains personnages. L'apparition d'un motif peut donc annoncer l'arrivée d'un personnage; le changement de tonalité ou d'instrument l'interprétant peut également nous indiquer une modification de ses sentiments. Certains autres motifs peuvent être liés à la gloire, au courage guerrier, à l'amour, à la fatalité, etc. À la façon de certains éléments qui reviennent de façon symbolique à plusieurs reprises dans un roman, ces motifs feront parfois de brèves apparitions pour nous rappeler une scène de tendresse entre deux personnages, par exemple.

En ce qui concerne la réduction de la trame, cette schématisation s'appuyant sur la stéréotypie dépend en toute évidence de l'adaptation du récit narratif à un déroulement de l'action basé sur une progression dramaturgique assez classique. Nous pourrions attendre habituellement une exposition de la situation initiale dans le premier acte, avec l'élément déclencheur en fin d'acte; puis des péripéties dans les actes centraux, alternant victoires et échecs entre les adjutants et les opposants; et enfin, nous assisterons à l'élément de résolu-

tion à la fin de l'avant-dernier acte, puis au dénouement, souvent tragique, dans l'acte final. Ce schéma narratif est à nouveau une façon de guider le public à travers l'entente du déroulement de la situation.

Par surcroît, nous pouvons remarquer que la scène lyrique n'est pas vraiment propice à des procédés tels que l'analepse ou la prolepse, puisqu'il est difficile de représenter ces projections spatio-temporelles sur scène et en musique. Par conséquent, les événements se déroulent habituellement dans un ordre chronologique continu, situant presque toujours l'action dans le présent, comme le souligne Francesco d'Antonio: "le librettiste élabore une intrigue où les conflits éclatent et se terminent pendant la représentation et sous les yeux des spectateurs" (D'Antonio, 2010: 150).

En outre, des procédés de suppression des éléments les moins importants de l'intrigue hypotextuelle, surtout au niveau des péripéties parfois répétitives, entrent alors en jeu. Le procédé principal repose sur l'ellipse, qui est particulièrement récurrente entre les actes, où le spectateur prend conscience qu'un certain temps est passé, la durée en demeurant indifférente, et que les personnages ont changé de lieu.

D'ailleurs, la simplification du cadre espace-temps ne dépend pas seulement de la brièveté de l'œuvre totale, mais également de la réduction de l'espace à disposition sur scène, ainsi que de la possibilité de changer facilement de décors et de costumes. Par conséquent, les librettistes doivent prendre en considération la répartition de l'intrigue en plusieurs actes délimités, et par surcroît, ils doivent adapter le mouvement narratif à des tableaux presque figés, devant créer un mouvement dans une immobilité picturale et un temps suspendu entre les ellipses temporelles. Selon Christine Rodríguez:

La prolifération narrative oblige donc la scène à un resserrement systématique de l'action en grands tableaux, à partir d'une stylisation des lieux, sélectionnés pour leur valeur paradigmatique. [...] Sur la scène, le pathos bénéficie en effet du resserrement des cadres du récit pour construire par les oppositions un système de lecture efficace (Rodríguez, 2009: 215-217).

Cette disparition de certains éléments hypotextuels, tels que les nombreuses péripéties propres aux romans, sont une perte indéniable d'une certaine dimension symbolique: la répétition de ces péripéties, la longueur descriptive ou la monotonie utilisées en littérature pour mieux transmettre certaines situations et leurs conséquences sur le moral des personnages disparaîtront complètement à travers les ellipses, ou seront réduites à une courte explication dont le public devra s'emparer tant bien que mal.

En fin de compte, le procédé de transmodalisation exige réellement aux librettistes un certain génie pour simplifier, réduire, schématiser, stéréotyper, et faire évoluer une action dans un tableau fixe, dans un jeu de contraste entre éléments musicaux et de contraste entre personnages selon leur rôle et l'évolution de leurs passions.

5. Conclusion

En fin de compte, par rapport à la transmodalisation du récit littéraire en livret d'opéra, nous pouvons affirmer que le talent des librettistes, guidés par leur compositeur associé, dépend complètement de leur adresse à remanier le récit hypotextuel vers une version plus brève, adaptée à la scène opératique, toutefois enrichie par de nombreuses caractéristiques ajoutées à la qualité littéraire du livret.

Comme nous l'avons signalé, ce genre semi-littéraire ou complètement exclu de la sphère littéraire par les critiques les plus intransigeants, a souvent été dégradé de la sorte en raison de la brièveté de son discours, de la taille réduite de son support physique, et de son visage incomplet sans les autres éléments qui lui sont accolés pour former un opéra. Toutefois, c'est surtout la grande mode de la transmodalisation, qui a poussé à dénigrer d'autant plus le livret, le procédé de réécriture étant une pratique bien trop souvent traitée péjorativement, comme s'il s'agissait d'une solution facile pour artistes sans inspiration ou sans talent.

Néanmoins, nous avons pu observer que le procédé transmodalisateur, s'il n'est déjà pas évident d'un texte littéraire à un autre, ou même d'un genre littéraire à un autre, l'est encore moins lorsque la genèse hypertextuelle affronte des obstacles tels que la dramaturgie lyrique, qui combine la complication d'un genre théâtrale à toutes les caractéristiques et conventions musicales et scénographiques imposées par le format multi-artistique de l'opéra. D'ailleurs, Jérôme Chaty appuie cette revalorisation du travail du librettiste, déjà à un niveau de création *ad nihilo*, sans avoir à transformer un récit préexistant:

Il serait faux de réduire le rôle du librettiste à celui d'un simple exécutant d'opérations automatiques, car le travail d'adaptation, parce qu'il force à "trouver" des solutions conformes aux "règles" qui régissent l'écriture mélodramatique comique et à ses finalités musicales et scéniques, relève de *l'inventio* au sens étymologique; mais d'une *inventio* en quelque sorte *coatta*, "disciplinée". L'imagination intervient quand il s'agit de concilier le respect de la source et les règles propres au système opéristique (Chaty, 2010: 206-207).

Nous n'affirmerons pas que le travail de réécriture est toujours un acte de mythification admirable et réussi: dans tous les domaines artistiques, cette technique peut être plus ou moins menée avec succès, soustrayant plus à la qualité du mythe qu'apportant des significations nouvelles réellement intéressantes. Là repose justement la difficulté de la transmodalisation: librettistes et compositeurs doivent user de leur génie pour choisir un sujet prometteur, l'adapter à la scène lyrique en apportant de nouvelles significations et valeurs artistiques au mythe, dans une mesure plus ample que la réduction inévitable que devra subir le sujet en question.

Or, la musique, et d'autant plus munie du pouvoir ineffable de la voix lyrique, apporte sans aucun doute de nouvelles valeurs exaltées par le langage musical, qui éveille les

affects les plus profonds de l'être humain, comme le suggère Silvia Alonso: "El poeta aspira a alcanzar por el medio limitado de la palabra una realidad superior que es comunicada sin trabas por la música. La música se convierte entonces en el ideal de la expresión lírica verbal" (Alonso, 2002: 7). La transmodalisation peut donc être le moyen parfait de réécrire un mythe vers une apothéose lyrique qu'il n'avait peut-être pas encore atteint. Les compositeurs et librettistes semblaient en tout cas reconnaître ce procédé comme une véritable clé du succès, voyant en elle un recours dont le potentiel ne pourrait que se voir décupler par leur propre talent.

Pour terminer, nous pouvons donc affirmer que le petit et le bref ne devraient certainement pas toujours être utilisés comme des qualificatifs péjoratifs, lorsqu'ils sont parfois capables de transmettre la grandeur et de toucher notre cœur avec plus de force que le grand et le long. Nous pourrions affirmer que, souvent, l'extension ne reflète pas la qualité de l'ouvrage, et que le petit peut parfois offrir une véritable mine d'or inconcevable pour d'autres œuvres plus longues.

Références bibliographiques:

- ABBATE, Carolyn & Silvia ALONSO (sous la direction de). 2002. *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Arcos Libros.
- BACKÈS, Jean-Louis. 1994. *Musique et littérature: essai de poétique comparée*. Paris, PUF.
- CHATY, Jérôme. 2010. "Carlo Goldoni et Carlo Gozzi sous la plume du librettiste vénitien Giuseppe Maria Foppa (1760-1845)" in Decroisette, Françoise. *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?* Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- D'ANTONIO, Francesco. 2010. "L'Arionante, un livret de G.A. Spinola mis 'au goût de Gènes'" in Decroisette, Françoise. *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?* Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- DECROISSETTE, Françoise. 2010. *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?* Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- GUICHARD, Léon. 1963. *La musique et les lettres au temps du wagnérisme*. Paris, PUF.
- LACOMBE, Hervé. 1997. *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*. Paris, Fayard.
- LÉCROART, Pascal & Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE. 2005. *Éclats de voix. L'expression de la voix en littérature et musique*. Paris, Éditions "L'improviste".
- RODRÍGUEZ, Christine. 2009. *Les Passions du récit à l'opéra. Rhétorique de la transposition dans Carmen, Mireille et Manon*. Paris, Classiques Garnier.
- RUWET, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil.
- SABATIER, François. 1995. *Miroirs de la musique. La musique et sa correspondance avec les beaux-arts*. Paris, Fayard.

