

Charlotte SEGONZAC

ÉCRIVAINS
ET LIVRET D'OPÉRA
AU TOURNANT
DU XX^e SIÈCLE



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2023

www.honorechampion.com

INTRODUCTION GÉNÉRALE

LE STATUT DU LIVRET AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE

APPROCHE HISTORIQUE : LE LIVRET, UNE « CURIOSITÉ » LITTÉRAIRE

« Le mieux est lorsqu'un bon compositeur, qui connaît le théâtre et est lui-même en mesure de faire des propositions, s'associe à un judicieux poète, un vrai phénix. »¹

W. A. Mozart

« Une œuvre d'art doit satisfaire toutes les muses — c'est ce que j'appelle : Preuve par 9. »²

Jean Cocteau

L'opéra apparaît comme un genre particulièrement protéiforme, car il fait appel à des talents divers et nécessite la collaboration de plusieurs arts. Se posent alors les délicates questions de l'équilibre, de la prédominance d'un art sur un autre et de la place attribuée à chaque acteur du spectacle. Parce qu'il a pour ambition de réunir le texte, la partition, l'expression corporelle, la mise en scène et le décor, l'opéra demeure complexe à cerner : comment comprendre la prouesse qui consiste à faire coexister les différentes composantes de ce « genre ambigu par excellence, l'enfant incestueux de tous nos arts »³, et en particulier la part du texte destiné à être mis en musique ? Avant d'en venir aux livrets eux-mêmes, un nombre considérable de questions se posent quant au statut, à la nature et à la dimension littéraire de ce type d'ouvrage, désigné à partir du XVIII^e siècle par le terme italien de « *libretto* », diminutif pour « petit

¹ Wolfgang Amadeus Mozart, lettre à son père, 13 octobre 1781, *Correspondance* tome III, Paris : Flammarion, 1989, p. 264-265.

² Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin, Notes sur la musique*, Paris : Éditions de la Sirène, Collection des Tracts n° 1, 1918, p. 1.

³ Isabelle Moindrot, *La représentation d'opéra, poétique et dramaturgie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 6.

livre». Le livret interpelle parce qu'il n'entre pas dans les classifications établies. D'abord considéré comme un poème ou une tragédie à l'instar des autres œuvres non musicales, il a eu tendance, par la suite, à être perçu comme un accessoire secondaire, au service d'une musique toute-puissante : il était régulièrement accusé de schématisme et d'une écriture stéréotypée. Si le XIX^e siècle renouvelle sensiblement le genre, c'est surtout Richard Wagner qui donne au livret une véritable importance théorique, avant que les écrivains du XX^e siècle relèvent le défi et attirent les chercheurs vers l'étude de ces œuvres. Cette introduction tente de donner quelques éclairages sur l'évolution du livret d'opéra mais aussi sur les problématiques qu'il fait naître.

QU'EST-CE QU'UN « ÉCRIVAIN-LIBRETTISTE » ?

Le livret d'opéra peut être issu de démarches diverses : soit il est l'œuvre d'un librettiste professionnel (comme Eugène Scribe⁴, par exemple, qui a écrit pour dix compositeurs différents plus d'une centaine de livrets d'opéra et d'opéra-comique), soit il résulte de la collaboration d'un compositeur avec ce que l'on pourrait désigner comme un « librettiste occasionnel » n'appartenant pas à la sphère de la littérature (Darius Milhaud a par exemple confié à Henri Fluchère, homme politique français, le livret de son opéra ballade *L'opéra du gueux*). Plus rarement, c'est le compositeur lui-même qui rédige son propre livret : on pense bien sûr à Berlioz et surtout à Wagner. Un autre type de création opératique connaît un véritable essor à la fin du XIX^e siècle : l'opéra littéraire, traduction du terme allemand *Literaturoper*. Il consiste à composer une partition lyrique à partir d'un ouvrage dramatique qui n'a pas été conçu à cette fin. La démarche du compositeur naît alors d'un « coup de foudre » pour une œuvre littéraire. Il est libre de la conserver intacte ou d'y effectuer quelques aménagements. L'opéra littéraire apparaît comme une interprétation personnelle du texte original et en respecte l'esprit : le nom de l'écrivain doit pouvoir demeurer inscrit près de celui du compositeur. L'adaptation d'un roman par Louis Gallet, comme *Le Rêve* d'après Zola ou *Thaïs* d'après Anatole France par exemple, ne peut être considérée

⁴ Sur Eugène Scribe, se reporter aux travaux de Jean-Claude Yon : « L'industrialisation de la production théâtrale : l'exemple de Scribe et de ses collaborateurs », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, 1999/2, n° 19, p. 77 à 88, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris : Armand Colin, 2010, ou *Eugène Scribe, un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, ouvrage co-dirigé avec Olivier Bara, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.

comme un opéra littéraire : il remanie l'intrigue et les personnages, il les « délittérarise » (il en supprime les descriptions, les analyses ou les figures secondaires). En revanche, *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck ainsi que *Salomé* d'Oscar Wilde sont des exemples emblématiques d'œuvres lyriques créées par les compositeurs (Claude Debussy et Richard Strauss) dans un respect quasi total des textes littéraires d'origine.

Les opéras, que nous avons choisi de circonscrire à l'aire française, sont ceux qui sont nés d'une collaboration active entre un écrivain et un musicien : ce dernier cas a connu un véritable essor en Europe après la révolution wagnérienne et l'on peut citer certainement le couple le plus emblématique de cette époque, Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal⁵. Parmi tous les opéras écrits entre 1883 et 1939, nous avons décidé de consacrer nos travaux à cette catégorie de librettistes bien précise : celle des écrivains. Pourquoi cibler cette catégorie ? Principalement parce qu'elle soulève nombre de questionnements sur les dimensions littéraires que prennent alors ces *libretti*, mais aussi parce qu'elle interroge les motivations des auteurs participant à cette création opératique : pourquoi l'écrivain, généralement autonome face à son œuvre, accepte-t-il de se lancer dans l'aventure du livret, genre étranger à ses pratiques, qui va le confronter à un autre créateur animé par ses propres exigences esthétiques ? N'y a-t-il pas danger pour l'écrivain d'aliéner son autonomie et sa créativité en se soumettant à la volonté d'un collaborateur musicien ? C'est ce paradoxe avec tous ses aspects humains, esthétiques et ses conséquences multiples qui a éveillé notre curiosité et que l'on se propose d'explorer.

Or, très vite, un problème fondamental s'impose : qu'entendons-nous par ce terme d'« écrivain » ? Une première approche permettrait de le définir comme un professionnel de l'écriture, spécialisé dans la rédaction d'ouvrages littéraires. Mais celui qui cumule plusieurs activités et se consacre à différents genres autres que purement littéraires, peut-il entrer dans la catégorie des « écrivains » ? La fréquence de ce cas de figure, et le statut hybride d'un bon nombre d'entre eux sont manifestes lorsque l'on observe le profil des librettistes entre 1883 et 1939. En effet, rares sont les hommes de lettres qui ne se consacrent qu'aux genres littéraires classiques, à savoir le roman, le théâtre ou la poésie. Ils sont nombreux à

⁵ Entre 1900 et 1932, Strauss et Hofmannsthal ont collaboré à cinq reprises (*Elektra*, *Le Chevalier à la rose*, *Ariane à Naxos*, *La Femme sans ombre*, et *Arabella*) et ont entretenu une correspondance très abondante. Se reporter à l'ouvrage de Bernard Banoun, *L'Opéra selon Richard Strauss*, Paris : Fayard, 2000.

rédiger des articles de journaux ou de critiques d'art en parallèle à leurs activités littéraires. Parmi tous les librettistes de notre période, il nous a fallu faire un choix et ne retenir que *les hommes de lettres, tentés de façon occasionnelle par l'écriture du livret d'opéra, mais qui n'en ont pas fait une spécialité*. La tâche s'est révélée forcément compliquée, car la production littéraire des auteurs de livret est souvent diverse et protéiforme. Ainsi, Louis Gallet peut apparaître comme l'exemple-type du librettiste spécialisé : c'est pourtant par un jeu de circonstances, poussé par la nécessité pour un père de famille de gagner sa vie, qu'il s'est tourné vers l'écriture des livrets, domaine dans lequel il s'est montré particulièrement habile, au point d'être très vite sollicité par de nombreux musiciens, et de devenir une référence incontestable de l'écriture lyrique. Or, sa bibliographie ne compte pas que des livrets : Gallet est également l'auteur de plusieurs romans ainsi que des comédies et d'un grand nombre de poésies. Pour autant, peut-il être considéré comme un écrivain au même titre qu'Émile Zola ou Paul Claudel ? Nous avons pris le parti de mesurer la production opératique d'un auteur en la comparant à son œuvre purement littéraire et de *privilégier des créateurs qui se sont avant tout illustrés dans des genres littéraires canoniques, tout en s'essayant à l'écriture du livret de façon marginale et expérimentale*. Nous nous attacherons donc essentiellement à ces hommes de lettres soucieux de mener une réflexion esthétique profonde et d'offrir une vision propre à la fois sur leur époque et sur les genres littéraires dans lesquels ils s'illustrent. On peut en effet considérer qu'une des caractéristiques communes à beaucoup d'écrivains serait d'avoir voulu renouveler la littérature et théoriser leur démarche esthétique. Pour ces écrivains, le recours au livret n'a pas constitué un moyen alimentaire destiné à compléter leurs revenus ou à assurer leur confort matériel ; cette démarche relève d'une intention de sortir des genres littéraires qu'ils ont pratiqués et se sont appropriés, pour explorer une autre façon d'écrire, en relation avec les autres arts. Tous les écrivains de notre corpus ont eu en commun le projet de rapprocher les disciplines artistiques et d'enrichir leur moyen d'expression, comme si leur plume, avec le concours de la musique et du spectacle opératique, pouvait acquérir une dimension nouvelle et plus riche. L'idée de tenter cette aventure n'est pourtant pas toujours née de leur propre initiative : le plus souvent, l'écrivain est sollicité par un compositeur tombé sous le charme de son œuvre et de son univers littéraire, ou par un mécène, friand de voir collaborer deux sommités des univers littéraire et musical.

Il existe donc plusieurs sortes de livret et nous nous consacrerons à ceux qui ont été composés par des écrivains dans un contexte interactif

novateur. Se pose alors la question de leur littérarité : la participation d'un écrivain permet-elle à leurs livrets d'acquérir les critères esthétiques d'accès à un genre littéraire ? L'intervention d'un écrivain assure-t-elle la promotion de cette catégorie de livret ? L'aura acquise grâce à la collaboration d'un homme de lettres peut-elle en faire un genre à part entière ?

L'INDUSTRIALISATION DE L'ÉCRITURE DES LIVRETS AU XIX^e SIÈCLE

Le mépris avec lequel on a longtemps considéré le texte des œuvres lyriques ne date pas de ses origines. Selon le *Trésor de la langue française*, le terme « livret » ne désigne le texte d'un opéra qu'à partir de 1822. Auparavant, on appelle le texte de la tragédie lyrique tout simplement une « tragédie » (ou « pastorale ») ou même « comédie », selon le genre de l'opéra) exactement comme pour le théâtre non-lyrique. Au XVII^e siècle, les opéras étaient considérés avant tout comme des œuvres dramaturgiques. Les livrets étaient vendus au même titre que les pièces de théâtre pour que les spectateurs puissent comprendre les textes chantés.

Au XIX^e siècle, le « grand opéra » a connu en France un succès qui a perduré pendant de nombreuses décennies⁶. Le librettiste est alors moins un artiste qu'un artisan : de nombreux dramaturges deviennent des « fabricants de livrets » par appât du gain. Dans son essai intitulé *Le librettiste d'opéra au XIX^e siècle, de l'artiste au professionnel*, Vincent Adoumié montre qu'il existe une véritable industrialisation du métier de librettiste :

[...] leur façon de travailler s'est standardisée, au sens le plus couramment retenu dans le vocabulaire industriel, c'est-à-dire qu'elle s'est mise à répondre à certaines « normes de fabrication ». Ainsi, vers le milieu du XIX^e siècle, il se forge une véritable technique de conception des livrets, beaucoup plus proche d'un artisanat semi-industriel que d'une réelle création artistique.⁷

⁶ Sur le grand opéra, voir les travaux de Jane Fulcher, *Le grand opéra en France : un art politique, 1820-1870*. Paris : Belin, 1988, d'Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997, et de Jean-Claude Yon, « L'industrialisation de la production théâtrale : l'exemple de Scribe et de ses collaborateurs », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, 1999/2, n° 19, p. 77 à 88, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris : Armand Colin, 2010, ou Eugène Scribe, *un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, ouvrage co-dirigé avec Olivier Bara, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.

⁷ Vincent Adoumié, *Le librettiste d'opéra au XIX^e siècle, de l'artiste au professionnel*, Bad Ems Hefte Nr. 212 : Verein für Geschichte/Denkmal- und Landschaftspflege, 1998, p. 1-2.

Les scènes nationales, principalement l'Opéra et l'Opéra-Comique, sont réservées à un petit nombre d'auteurs qui mettent en forme, versifient et traduisent des grandes œuvres du répertoire dramatique :

Ce sont des librettistes quasi institutionnels, passage obligé des auteurs qui veulent se faire jouer dans « la grande maison », mais aucun, dans la seconde partie du siècle ne retrouve l'omnipotence de Scribe qui de 1820 à 1861 fut le fournisseur presque exclusif des livrets des ouvrages joués à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique.⁸

Ces librettistes jouissent de revenus confortables, puisque tous les auteurs d'un ouvrage touchent les mêmes droits provenant des représentations et de la vente des partitions. Pour Vincent Adoumié, cet élément financier explique les exigences du compositeur qui se sent en droit de réclamer « un ouvrage bien ficelé, reprenant des recettes qui assurent un succès immédiat, un texte malléable pouvant être remanié à l'infini et suivant les exigences de sa musique. »⁹

Au cours du XIX^e siècle, après avoir connu des années de triomphe, ces œuvres standardisées vont connaître un déclin progressif. Dès 1862, le musicographe Paul Scudo pointe l'essoufflement du genre : le public « semble désirer autre chose que ces opéras en cinq actes d'une longueur mortelle, où la voix humaine succombe sous le poids d'une sonorité instrumentale excessive. »¹⁰ Se développent alors de nouvelles pratiques qui amènent une forme opératique, le drame lyrique, appelée à dominer la scène de cette fin de siècle. Hervé Lacombe montre en quoi ce genre s'éloigne du grand opéra finissant : « Le nouveau genre français se démarque du grand opéra par ses thèmes littéraires et par l'abandon du spectaculaire et de la pompe comme fin en soi, au profit d'une étude plus nuancée de la psychologie des personnages. »¹¹ Il faut également rappeler que le déclin du grand opéra correspond à l'écroulement du système lyrique français fondé sur des institutions, des privilèges, des subventions et des cahiers des charges qui hiérarchisaient et classifiaient les spectacles, l'Opéra ayant alors un rôle politique, celui d'être une glorieuse vitrine de la nation. Ce système prend fin en 1864 avec la proclamation de la liberté des théâtres. Ce bouleversement, combiné à la progressive influence de la musique de Wagner, amorce un vaste mouvement de

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ Paul Scudo, *La Musique en l'année 1862*, Paris : J. Hetzel, 1863, p. 2.

¹¹ Hervé Lacombe, *op. cit.*, p. 257.

renovation dans le milieu lyrique. La libéralisation des pratiques, ainsi que l'apparition du drame lyrique et du modèle wagnérien sur les scènes françaises, vont pousser les acteurs de la collaboration opératique à changer leurs habitudes.

APRÈS WAGNER, LA REMISE EN QUESTION DE L'APPELLATION «OPÉRA»

Le tournant du XX^e siècle est profondément marqué par l'opéra wagnérien et la conception de «l'art total» que le compositeur a théorisé. Dans le cinquième chapitre de son essai, intitulé «La crise de l'opéra après le *Gesamtkunstwerk* wagnérien»¹², Timothée Picard montre combien l'opéra wagnérien a bouleversé le genre lyrique aussi bien en Allemagne qu'en France : après lui, le genre se cherche des raisons d'être et des modalités pour exister en dehors d'une comparaison récurrente à l'auteur de la tétralogie. Pour ce qui est plus spécifiquement du livret, il fait l'objet d'une problématique complexe :

La poétique et la métaphysique wagnériennes ont soumis le livret d'opéra à un principe de nécessité tel que le compositeur aurait dans une certaine mesure saturé l'art lyrique, mais aussi plus particulièrement déclaré caduc le genre spécifique du livret d'opéra, tel du moins que l'on pouvait l'entendre de façon traditionnelle.¹³

S'émanciper apparaît dès lors comme le défi de la période post-wagnérienne. En effet, l'après-Wagner précipite une crise du genre opératique et les créateurs de la génération suivante devront relever le défi. Hervé Lacombe rend compte de ce difficile positionnement qu'ont dû adopter ses successeurs :

Comme auteur, compositeur, penseur, théoricien, Wagner a occupé et maîtrisé l'entièreté de l'espace lyrique au point de conduire à une sorte de saturation sur tous les plans, de l'expression, du sens, de la représentation, et dans tous les moyens techniques du langage tonal et du drame musical. Après avoir tout montré, tout dit, tout exprimé, que reste-t-il à faire ?¹⁴

La période post-wagnérienne se montre particulièrement propice à la métamorphose de l'opéra en une multitude de formes très diverses.

¹² Timothée Picard, *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. «Aesthetica», 2006.

¹³ *Ibid.*, p. 237.

¹⁴ Hervé Lacombe, *op. cit.*, p. 33.

L'intervention des écrivains-librettistes est un des facteurs qui contribue à brouiller les points de repère que l'amateur pouvait avoir sur les productions opératiques du XIX^e siècle.

L'indécision dans la classification des œuvres se renforce au tournant du XX^e siècle, à un moment où l'opéra prend des formes si multiples qu'il serait presque impossible d'en donner une description précise et uniforme. On le voit déjà avec Wagner, le terme d'«opéra» suscite à la fin du XIX^e siècle un certain malaise. Pris d'une volonté de renouvellement du genre opératique, le compositeur allemand abandonne la terminologie usuelle, lui préférant les termes de «Wort-Ton-Drama» ou «Musikdrama», se revendiquant d'une triple filiation : la tragédie grecque, le drame shakespearien et la symphonie beethovénienne. Ainsi, *Lohengrin* est à proprement parler son dernier «opéra». Ce rejet du terme usuel renvoie à un désir clair de s'écarter définitivement d'une pratique lyrique désuète, qu'il juge bourgeoise et médiocre.

Est-ce l'ombre de Wagner planant sur les créateurs de ce tournant du XX^e siècle qui a empêché les successeurs de revenir à la dénomination initiale ? Toujours est-il que l'on remarque dans cette période une diversité générique manifeste des œuvres lyriques, et la tendance des créateurs à éviter le terme «opéra», ce qui a engendré au sein de notre corpus une multitude de désignations : drame lyrique, comédie musicale, oratorio dramatique, féerie lyrique... Contrairement au terme unique «opéra» qui peut apparaître comme un genre trop codifié, dans lequel la musique est la plupart du temps destinée à tenir une place essentielle, ces nouveaux termes donnent déjà une dimension littéraire par la désignation double («drame», «comédie», «tragédie»... précèdent l'adjectif «lyrique»). Les exemples de ces opéras qui ne s'assument plus comme tels sont nombreux : la plupart des collaborations entre Zola et Bruneau sont dénommées : «drame lyrique», «comédie lyrique» ou «féerie lyrique». En 1927, la collaboration entre Cocteau et Honegger donne naissance à *Antigone*, définie comme une «tragédie musicale». Quant à *Perséphone* de Gide/Stravinsky, elle est un «mélodrame lyrique». Pourquoi une telle réticence à relier ces livrets au genre de l'opéra ? Le genre est-il frappé d'une certaine forme d'obsolescence ? Au contraire, cette profusion de dénominations montre-t-elle un renouveau de l'opéra, une reviviscence qui passe par de nouvelles expérimentations musicales et littéraires ?

L'INTERVENTION DE L'ÉCRIVAIN ET SA PLACE DANS LE PROJET OPÉRATIQUE

Lorsque de façon diachronique on étudie de près l'évolution du livret d'opéra depuis Monteverdi jusqu'à nos jours, on peut constater que le recours à un écrivain pour rédiger le livret d'un opéra n'est pas une innovation propre à la fin du XIX^e siècle : c'est une pratique dont on voit déjà la trace aux XVII^e et XVIII^e siècles. *A priori*, le livret d'opéra ne semblait pas avoir vocation à attirer massivement les écrivains. L'idée communément admise selon laquelle les hommes de lettres se seraient rapidement détournés du genre, le trouvant ennuyeux et trop peu littéraire pour s'y investir, a longtemps contribué à faire du livret d'opéra un support marginal. Pourtant, l'intérêt des écrivains pour le livret est bien réel, et les travaux de recherche sur le sujet révèlent de grands noms de la littérature. Pour être plus précis, on découvre un positionnement récurrent chez les écrivains vis-à-vis du genre opératique : ils se montrent d'abord très critiques envers cet univers qui leur est étranger. Cependant, petit à petit, une certaine fascination semble s'exercer, qui va irrésistiblement en attirer certains vers la collaboration avec un compositeur. Au XVII^e siècle, le charme opère déjà : s'ils s'en défendent dans un premier temps, de grands noms de la littérature se penchent finalement sur ce genre hybride et mystérieux. On rappellera notamment que Jean Racine et Nicolas Boileau ont collaboré pendant quelques années pour créer des œuvres lyriques. On trouve ainsi la trace d'un *Phaéton* écrit à quatre mains en 1682, mais qui est resté à l'état de projet. On connaît au moins une autre tentative des deux écrivains : un petit opéra écrit pour le Carnaval de 1683. Enfin, en 1685, Racine rédige pour Lully l'*Idylle de la paix*, destinée à une cérémonie offerte à Louis XIV, au château de Sceaux.

Au XVIII^e siècle, plusieurs écrivains se lancent à leur tour dans l'écriture opératique, parmi lesquels Voltaire, Rousseau et Beaumarchais¹⁵. Dans sa préface de *Tarare*, un opéra créé en 1787 en collaboration avec Antonio Salieri, Beaumarchais analyse les raisons qui, selon lui, empêchent le livret d'opéra d'intéresser les écrivains : la musique est trop présente, au point

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau a écrit le livret et la musique d'un ballet héroïque, *Les Muses galantes* (1745) et d'un petit opéra en un acte intitulé *Le Devin du village* représenté pour la première fois en 1752. Il est également l'auteur du livret *Pygmalion* (1762). Pour Rameau, Voltaire a écrit les livrets *Samson* (1732), *La Princesse de Navarre* (1745), *Le Temple de la Gloire* (1745), et pour André Grétry, *Le Baron d'Otrante* (1769) et *Les Deux Tonneaux* (1769). Quant à Beaumarchais, il est l'auteur de *Tarare*, mis en musique par Salieri (1787). Se référer à l'ouvrage de Béatrice Didier, *Le Livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Oxford : Voltaire Foundation, 2013.

d'étouffer le texte. L'ennui que la plupart des spectateurs ressentent à l'écoute d'un opéra provient de ce déséquilibre qui met au premier plan les éléments sonores, au détriment de la compréhension du texte :

[...] j'ai bien longtemps cherché pourquoi l'opéra m'ennuyait, malgré tant de soins et de frais employés à l'effet contraire; [...] et voici ce que j'ai cru voir. Il y a trop de musique dans la musique du théâtre, elle en est toujours surchargée; [...] Je pense donc que la musique d'un opéra n'est, comme sa poésie, qu'un nouvel art d'embellir la parole, dont il ne faut point abuser.¹⁶

Après ce constat, Beaumarchais appelle de ses vœux une réforme du genre : le compositeur doit respecter le texte, éviter de le noyer dans la masse musicale. Quant au librettiste, son texte doit varier les tons et apparaître digne d'intérêt :

Ah! si l'on pouvait couronner l'ouvrage d'une grande idée philosophique; même en faire naître le sujet! Je dis qu'un tel amusement ne serait pas sans fruit; que tous les bons esprits me sauraient gré de ce travail. Pendant que l'esprit de parti, l'ignorance ou l'envie de nuire armeraient la meute aboyante, le public n'en sentirait pas moins qu'un tel essai n'est pas une œuvre méprisable. Peut-être irait-il même jusqu'à encourager des hommes d'un plus fort génie à se jeter dans la carrière!¹⁷

Dans ce texte, Beaumarchais pose les jalons d'une réflexion qui traverse l'histoire de l'opéra, et qui va être particulièrement débattue au tournant du XX^e siècle, au moment où compositeurs et écrivains se rapprochent, notamment à la faveur de deux phénomènes : l'engouement pour la mélodie chantée, et l'essor de la collaboration entre les arts. Dans son ouvrage consacré à Gabriel Fauré, le philosophe et musicologue Vladimir Jankélévitch rend hommage à ce moment artistique privilégié :

Il y a dans l'histoire des périodes émouvantes où l'on voit la poésie et la musique fraterniser l'une avec l'autre comme par l'effet d'une soudaine conspiration. Moments heureux et en quelque sorte uniques pour les pays qui les ont vécus! [...] Cette conjonction privilégiée s'est produite deux fois dans l'histoire de la musique : d'abord à l'époque du Romantisme allemand et ensuite en France, à partir de 1870.¹⁸

¹⁶ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, « Aux abonnés de l'Opéra, qui voudraient aimer l'Opéra », dans *Œuvres complètes de Beaumarchais*, par Saint-Marc Girardin, Paris : Firmin Didot frères, 1856, p. 206.

¹⁷ *Ibid.*, p. 207.

¹⁸ Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris : éditions Plon, 1939, p. 1.

Le phénomène prend en effet de l'ampleur après 1883. Il convient alors de questionner la démarche de l'écrivain dans sa relation au genre : constitue-t-elle une opportunité, un simple terrain d'expérimentation épisodique et sans lendemain, ou résulte-t-elle d'une authentique volonté d'enrichir et de renouveler le genre ? Les écrivains-librettistes ont-ils été tentés de théoriser leur démarche esthétique et de renouveler l'écriture lyrique ? Quel regard l'écrivain porte-t-il sur le livret : fait-il la fierté de son créateur ? Accepte-t-il que son texte puisse être amendé, modifié ?

S'il arrive que l'écrivain soit parfois mal à l'aise vis-à-vis de ces œuvres expérimentales et marginales, il en va de même pour les éditeurs, souvent confrontés à la difficulté de les « classer » ou d'en attribuer la paternité. À partir du moment où le compositeur est intervenu dans l'écriture du livret, peut-on encore considérer que le poète en est le seul auteur ? Lorsque Cocteau livre à Stravinsky sa pièce *Œdipus Rex* et accepte de la part du musicien toute retouche de son texte, y compris la version en latin réalisée par un troisième participant à la collaboration, Jean Daniélou, est-il pertinent de faire apparaître le livret de l'oratorio au même titre que les autres œuvres de l'auteur ? Par ailleurs, du point de vue générique et éditorial, les livrets peuvent-ils être considérés comme des œuvres à part entière qu'il faudrait isoler par rapport à la production dramaturgique de l'écrivain ? Bien souvent, dans les éditions d'œuvres complètes d'écrivains de notre corpus, les livrets sont absents : pour Zola, par exemple, la Bibliothèque de la Pléiade n'a pas fait apparaître les livrets de l'écrivain. D'autres fois, les ouvrages lyriques sont assimilés aux œuvres dramaturgiques, et se retrouvent donc classés dans la rubrique « Théâtre », gommant ainsi leur spécificité et leur identité. Quel est le regard que l'écrivain lui-même portait sur son propre livret ? Suivait-il jusqu'au bout l'évolution musicale de son œuvre ? Certains écrivains se sont-ils détournés de leur création ?

À tous ces questionnements s'ajoutent les problématiques propres à la période étudiée, celle que l'on désignera par l'adjectif « post-wagnérienne ».

PÉRIODE ET PROBLÉMATIQUES

LE TOURNANT DU XX^e SIÈCLE

Entre 1883 et 1939, des livrets naissent d'un nouveau type de relations entre les deux créateurs à l'œuvre dans les productions lyriques françaises ou francophones. La période est marquée par des collaborations d'un nouveau genre entre écrivains et musiciens, sous le signe de

l'interdisciplinarité et d'un idéal de la fusion des arts, dans un contexte culturel français qui offre à l'art lyrique de nouveaux enjeux.

De nombreux compositeurs se rapprochent des écrivains, et certains recherchent la formule d'un art lyrique français dans le langage poétique, remettant en question les impératifs de canevas généralement à l'œuvre dans le livret d'opéra. La langue littéraire va alors infiltrer le milieu musical et représenter une forme de renouveau esthétique. Si Catulle Mendès veut faire triompher la poésie au théâtre lyrique, Bruneau, Debussy et Dukas cherchent dans la prose rythmée de Zola et de Maeterlinck de nouvelles voies d'expression. L'année 1883 a été choisie car elle met un terme à la carrière de Richard Wagner (il décède le 13 février); commence alors le délicat passage de son œuvre à la postérité et la nécessité pour les compositeurs et librettistes de gérer cet écrasant modèle : soit on célèbre la forme mais on l'adapte à une esthétique « française », soit on l'écarte pour renouveler en profondeur le genre. La question du wagnérisme est omniprésente, pour les artistes comme pour le public. Il est difficile, pour beaucoup de compositeurs, de s'affranchir du drame wagnérien et de mettre au point une musique lyrique qui leur soit totalement personnelle.

Naît alors ce que l'historien d'art Camille Mauclair nomme la « génération de 1885 »¹⁹, qui envisage un autre type de relations entre le monde musical et celui des Lettres : il s'opère « un rapprochement très significatif entre les poètes et les musiciens, qui s'ignoraient ou se jalousaient jusqu'alors, n'ayant que des rapports très indirects soit par les vers d'opéra, confiés à de plats librettistes, soit par la poésie "mise en romance" ». ²⁰ Ce rapprochement qui favorise la collaboration entre musiciens et écrivains s'explique, pour Camille Mauclair, par la nécessité, après les expériences wagnériennes, de trouver une langue nouvelle à l'opéra :

Le poème d'opéra avait toujours été confié à n'importe quel rimeur poncif, dont personne ne se souciait d'entendre les textes et que méprisait le compositeur. On n'écoutait que la musique, et la niaiserie du livret d'opéra, célèbre par maint exemple bouffon, ne choquait personne. Avec la conception wagnérienne du drame lyrique, exigeant la fusion du vers et du chant et tenant balance égale entre le poème tragique et la symphonie, il devenait nécessaire d'avoir un vers lyrique écrit par des gens de talent; et à la musique nouvelle, polyrythmique, inspirée par le principe

¹⁹ Camille Mauclair, *L'Art indépendant français sous la troisième République*, Paris : La Renaissance du livre, 1919, p. 81.

²⁰ *Ibid.*

de la mélodie continue et de la déclamation associée à la symphonie, le vers à mètres immuables, à rimes régulières alternées, convenait mal par son cadre étroit et sa monotonie. Il était donc intéressant d'offrir aux compositeurs un langage nouveau [...].²¹

La tendance générale n'est donc pas à une éviction du librettiste, car peu de compositeurs se sentent, comme Wagner, les capacités de créer ce langage susceptible d'apporter un souffle de modernité à l'œuvre opératique. Le rôle de librettiste est assurément reconsidéré, revalorisé : les multiples expériences de collaboration tendent à démontrer que sa présence est nécessaire, comme celle d'un double, d'un alter ego qu'impose la nature intrinsèquement complexe et hétérogène de l'œuvre lyrique. Dans sa thèse qui étudie les relations entre l'opéra et la modernité poétique au tournant du XX^e siècle, Agnès Terrier souligne une véritable évolution de la perception de l'œuvre lyrique, un changement d'état d'esprit dans son élaboration au regard des pratiques antérieures : « Après 1870, le théâtre lyrique n'est plus comme avant la voie obligée par laquelle un musicien doit passer pour se faire connaître. C'est pourquoi toute expérimentation y revêt une importance particulière. »²² L'éclatement des pratiques, le refus d'imiter Wagner et la volonté de créer un nouveau modèle national encouragent un mouvement d'émancipation formelle et d'appropriation du langage lyrique. Les compositeurs se montrent moins sourcilieux sur les critères canoniques qui régissent le livret : conçu plus soupagement, celui-ci n'est plus destiné à naître d'un rapport de dominant/dominé entre musique et texte. Il est plutôt envisagé en termes d'affinités et de contributions partagées. Agnès Terrier définit d'ailleurs le tournant du XX^e siècle comme l'« époque où l'on croit l'œuvre d'art totale possible »²³. C'est également une période au cours de laquelle les compositeurs se montrent plus vigilants qu'avant vis-à-vis de la prosodie. Ils manifestent une sensibilité nouvelle pour la littérature, et expriment la volonté qu'une meilleure formation soit délivrée aux acteurs-chanteurs lyriques afin de favoriser l'intelligibilité des paroles. Il existe donc bien, tout au long de ce tournant de siècle, un vaste mouvement de remise en question du cloisonnement des disciplines artistiques, et une volonté d'interpénétration des pratiques musicales et littéraires.

²¹ *Ibid.*, p. 86.

²² Agnès Terrier, *L'opéra français et la modernité poétique au tournant du XX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Francis Claudon, Université de Paris-Est Créteil Val de Marne, 2002, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 12.

Quant à la date butoir, elle a été motivée par la volonté de dresser un panorama suffisamment large pour comprendre l'évolution des collaborations et permettre de dégager des analyses pertinentes. Nous avons décidé de nous consacrer aux deux dernières décennies du XIX^e siècle et aux années qui précèdent la Première Guerre mondiale, puis à l'entre-deux guerres, soit soixante années dont la fécondité est particulièrement dense. Pour clore ce panorama, nous nous appuyons sur un repère historique essentiel : 1939. La Seconde Guerre mondiale donne en effet lieu à des années d'apocalypse peu propices à la création selon les critères retenus : elle va bouleverser durablement le paysage lyrique et ses conditions de création.

CORPUS

Cet ouvrage ne se consacrera qu'aux œuvres appartenant au genre lyrique dit « sérieux », c'est-à-dire que sont écartées celles apparentées au genre de l'opérette ou de l'opéra-bouffe. Peu d'écrivains répondant à notre définition se sont de toute façon intéressés à ce type de production artistique, ce désintérêt s'expliquant sans doute par le mépris avec lequel ce genre pouvait être perçu par opposition à la musique « savante ».

Pendant la période retenue, une vingtaine d'écrivains se sont essayés à l'écriture du livret, ce qui représente environ une quarantaine d'œuvres²⁴. Entre 1883 et 1939, on se rend compte que ces collaborations sont régulières et donnent lieu à des créations tous les deux ans, voire tous les ans, malgré une période creuse aisément explicable historiquement : 1913-1920. Du point de vue de la quantité des œuvres, mis à part quelques cas particuliers, les écrivains ne sont pas très prolifiques : ils s'essaient à ce genre si spécial une fois, deux fois, rarement plus, mais cela reste, dans leur production, des œuvres assez marginales, dont la postérité n'a pas toujours assuré le succès.

Au sein de ce vaste ensemble, cinq créateurs se distinguent par l'intérêt qu'ils ont porté au genre opératique, mais aussi par la diversité de leurs livrets et de leurs collaborations : Catulle Mendès, Émile Zola, Armand Lunel, Jean Cocteau, et Paul Claudel. Un corpus secondaire, constitué d'autres écrivains-librettistes recensés dans la période, parmi lesquels Maurice Maeterlinck, Colette, André Gide ou Paul Valéry, permettra d'illustrer le propos de façon ponctuelle.

Catulle Mendès est une figure particulièrement emblématique : il est un écrivain prolifique, hautement cultivé, s'illustrant dans des genres très

²⁴ Un tableau faisant apparaître toutes les œuvres de notre corpus est consultable en annexe.

variés, et il s'adonne en parallèle à une activité de librettiste. Malgré ses nombreuses œuvres et le rôle littéraire éminent qu'il a joué pendant la fin du XIX^e siècle, il est étrangement tombé dans l'oubli : plusieurs chercheurs se penchent depuis quelques années sur ce mystère, comme en témoignent les études réunies et présentées par Patrick Besnier, Sophie Lucet et Nathalie Prince sous le titre *Catulle Mendès, L'énigme d'une disparition*²⁵. Auteur d'une biographie critique publiée en 1936, James Herlihy le décrit comme «une des plus hautes et des plus lyriques personnalités de son temps. Sa renommée faisait de lui un collaborateur très recherché des musiciens.»²⁶ L'époque à laquelle il rédige ses livrets d'opéra correspond, selon ce même auteur, à un renouveau du genre du livret : «Le temps des livrets, pour la plupart stupides et sans aucune valeur littéraire, était passé.»²⁷ Le défi pour les musiciens est alors de trouver non seulement un poète, mais aussi un dramaturge à l'oreille musicale. De plus, cet homme de lettres doit avoir été sensibilisé à la grande évolution qu'a récemment connue l'opéra : la théorie wagnérienne. Catulle Mendès apparaît bien comme un écrivain qui réunit tous ces critères. Pour James Herlihy, il est l'un des pionniers dans l'intérêt que les hommes de lettres ont porté au livret : «À cette époque, le rôle du livret commençait à tenir une place aussi importante que celui de la musique dans l'histoire du drame musical, et Catulle Mendès fut un des premiers poètes à s'en rendre compte.»²⁸ Mais Catulle Mendès fait également figure d'exception dans notre corpus pour une autre raison : alors que la plupart des écrivains explorés dans notre étude, se sont souvent essayés de façon anecdotique et épisodique à l'écriture du livret d'opéra, lui a été beaucoup plus prolifique. On compte sept livrets écrits de sa main entre 1878 et 1909 : *Rodrigue et Chimène* (1878), *Gwendoline* (1886), *Briséis* (1897), *La Carmélite* (1902), *Le Fils de l'étoile* (1903), *Ariane* (1906) et *Bacchus* (1909). La particularité de Catulle Mendès est également qu'il a collaboré avec un très grand nombre de compositeurs (cinq au total, des artistes de renom à l'époque), alors qu'en général, les écrivains collaborent avec un seul musicien que des affinités rapprochent. Dans le cas de Catulle Mendès, on retrouve un travail commun avec Emmanuel Chabrier, Claude Debussy, Reynaldo Hahn, Camille Erlanger et Jules

²⁵ *Catulle Mendès, L'énigme d'une disparition*, sous la direction de P. Besnier, S. Lucet et N. Prince, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, «La Licorne», 2005.

²⁶ J-F. Herlihy, *Catulle Mendès, critique dramatique et musical*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, Réimpression de l'édition de Paris, 1936, p. 106.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

Massenet. Comment expliquer que cet écrivain ait été sollicité par tant d'artistes ? La réponse est complexe et méritera une étude détaillée, mais on peut déjà avancer que c'est non seulement parce qu'il était un poète connu et admiré du monde littéraire de son époque, mais aussi parce que sa notoriété et son influence dans le milieu artistique protégeaient d'une certaine façon ses collaborateurs. Gérard Condé explique notamment que « Mendès [les] mettait à l'abri des reproches des critiques musicaux qui jugeaient tout à l'aune de Wagner : il les autorisait, comme il s'autorisait lui-même, à se démarquer du modèle. »²⁹

Un autre écrivain, quelque peu oublié, a pourtant obtenu en 1926 le tout premier prix Renaudot pour son roman *Nicolo Peccavi* : Armand Lunel. Dans la mesure où il a été dès son adolescence, puis tout au long de sa vie, le meilleur ami de Darius Milhaud, mais aussi son librettiste, ainsi que celui d'Henri Sauguet, ce romancier nous semble représenter un cas emblématique de l'intérêt artistique qu'un écrivain peut éprouver dans la participation à une œuvre commune destinée à mettre des sons sur ses mots. Par sa proximité avec l'univers musical et celui, en particulier, de Darius Milhaud, Armand Lunel a fait de ses collaborations avec les compositeurs un travail minutieux, taillé sur mesure pour fournir aux musiciens un texte parfaitement transposable en matière sonore. Conscient des contraintes propres au genre lyrique et fortement influencé par l'esthétique développée par Darius Milhaud, il se montre très attentif aux volontés du compositeur, mais aussi soucieux de défendre ses choix littéraires. Les œuvres d'Armand Lunel ne sont que très peu publiées et les analyses de sa pratique littéraire très limitées, si bien qu'explorer son rôle d'écrivain-librettiste se révèle une matière riche à décrypter.

Concernant Catulle Mendès et Armand Lunel, les études touchant à leur pratique du livret d'opéra sont très peu nombreuses voire inexistantes, et cette lacune nous semblait essentielle à combler. Le même problème ne se pose pas concernant Émile Zola, Jean Cocteau et Paul Claudel qui ont fait l'objet de recherches approfondies³⁰. Ces écrivains

²⁹ Gérard Condé, Introduction au numéro hors-série réalisé par *L'Avant-Scène Opéra* sur *Ariane*, Paris : Éditions Premières Loges, 2007, p. 6.

³⁰ Concernant Émile Zola, cf. Jean Sébastien Macke, *Émile Zola – Alfred Bruneau : pour un théâtre lyrique naturaliste*, thèse de doctorat de littérature française sous la direction d'Alain Pagès, Université de Reims-Champagne-Ardenne, 2 volumes, 2003. Pour Jean Cocteau, voir l'ouvrage *Écrits sur la musique*, textes rassemblés, présentés et annotés par David Gullentops et Malou Haine, Paris : Vrin, 2016. Pour Paul Claudel, se reporter aux travaux de Pascal Lécroart, en particulier *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, Liège : Mardaga, 2004.

nous ont néanmoins parus incontournables dans la mesure où ils ont intensément réfléchi aux caractéristiques de l'écriture lyrique, à ses enjeux et aux évolutions du genre qu'ils jugeaient nécessaires. Notre démarche comparative vise dès lors à confronter ces trois auteurs à Catulle Mendès et Armand Lunel, écrivains moins connus, voire tombés dans l'oubli. Au-delà de l'analyse de chaque cas, notre but est de comprendre pourquoi ces quelques décennies, qui clôturent le XIX^e siècle et ouvrent le XX^e, ont constitué une période inédite favorisant le rapprochement entre hommes de lettres et musiciens autour de projets lyriques. À travers des articles de presse, des entretiens, des lettres ou des mémoires, il est riche de mettre en regard les motivations et les ambitions de ces cinq auteurs. Bien que leur écriture et leurs conceptions esthétiques soient très différentes, parfois aux antipodes, ces écrivains ont eu la même démarche et ont choisi de se confronter à des problématiques similaires, parfois très éloignées de leur domaine de compétence, telles que la gestion de l'héritage wagnérien et du grand opéra français, le positionnement du librettiste par rapport au compositeur ou la problématique de l'auctorialité. Chacun de ces écrivains arrive au genre lyrique avec sa propre histoire : ils sont pour la plupart des écrivains chevronnés, mais possèdent des connaissances musicales inégales. Pourtant, tous font preuve d'une même curiosité pour un genre atypique, qui les engage dans la voie d'une collaboration soumise à de nombreux aléas. Quels facteurs liés à la période ont contribué à l'engagement enthousiaste de ces écrivains dans un projet lyrique ? Dans quelle mesure ces auteurs ont-ils permis à la littérature d'infiltrer le milieu très restreint du livret d'opéra ?

VERS LA RECONNAISSANCE DU LIVRET D'OPÉRA COMME GENRE LITTÉRAIRE

Le problème de la littérarité d'un livret d'opéra doit être soulevé, car l'idée de considérer ce dernier comme une œuvre à part entière, voire plus, une œuvre littéraire, est loin d'aller de soi. La remise en question de la littérarité et de l'autonomie des textes lyriques est en effet intervenue après le XVII^e siècle, à l'époque du baroque européen seulement. Tout au long de l'histoire opératique, certains critiques ont pris le parti de rejeter le livret hors de la sphère littéraire et d'en faire un genre marginal, « impur », à la lisière de la littérature. Dans son article sur l'opéra *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten (1946), Francis Guinle fait écho à un jugement qui traverse l'histoire du livret, et qui fait l'objet de multiples débats ; le texte opératique tendrait toujours vers la musicalité

et contiendrait dès sa conception purement textuelle une dimension hybride :

Il est vrai qu'à la lecture, très souvent, ils [les livrets] nous paraissent peu dignes d'intérêt, pauvres et parfois simplistes, et nous ne résistons pas toujours à la tendance de les considérer comme un genre inférieur, et de donner la palme à la musique. Il est clair que nous confondons alors livret d'opéra avec littérature, et que nous ne prenons pas en compte leur spécificité. Un livret d'opéra ne se présente ni comme un texte de théâtre, ni comme un scénario ou script. Il est d'une autre nature et tient compte, dès son écriture, des possibilités sonores, de son potentiel de mise en musique.³¹

Une première question s'impose donc : est-il une œuvre à part entière ou un texte en attente de la composition musicale ? Certains écrivains ont porté un regard parfois acéré sur ce genre souvent réservé à des librettistes de métier. Gérard de Nerval a eu l'occasion de signaler à maintes reprises, dans ses comptes rendus de spectacle pour *Le Constitutionnel* ou *L'Artiste*, la médiocrité des livrets et il semble qu'il tienne Scribe pour le représentant parfait d'une stérilité qui serait intrinsèque au livret d'opéra. Voici ce qu'il écrit à son sujet :

Scribe est un homme de ménage ; il prend une carotte et la coupe en deux ; d'une moitié il fait une pièce pour les Français, divise en trois l'autre moitié, ce qui produit un opéra, un ballet et un vaudeville : des épiluchures il fait un opéra-comique. Il faut souhaiter que le règne de M. Scribe dure longtemps, mais seulement sur les scènes où il ne vient pas faire concurrence à la littérature véritable. Cette imagination gracieuse toujours, riche et puissante parfois, mais qui manque de style, c'est-à-dire de forme et de contour, s'accommode à merveille du secours de la musique, qui vient finir à point ce qu'elle n'a qu'ébauché. Rien ne ressemble plus à un drame complet et de haute portée qu'un opéra de Scribe *fini* par Meyerbeer ; rien n'imite davantage l'effet non encore réalisé en France, de la comédie romanesque, comme Shakespeare et Calderon l'avaient comprise, qu'un opéra comique de Scribe *fini* par Auber.³²

Ce caractère défectueux du livret est une idée fréquemment relayée, qui fait écho au débat séculaire visant à hiérarchiser les composantes de

³¹ Francis Guinle, « Des mots pour le chanter : rapports entre paroles et musique dans l'opéra *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten » dans *De la littérature à la lettre. Poésie, fiction, arts (domaine anglophone)*, études rassemblées par Josiane Paccaud-Huguet et Adolphe Haberer, Lyon : PUL, 1997, p. 235.

³² À propos du *Remplaçant* de Scribe (musique de Batton) dont Nerval rend compte le 14 août 1837, dans *La Presse, Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1989, p. 369-370.

l'œuvre : pour de nombreux commentateurs, tant qu'il est orphelin de sa musique, le livret est une production inachevée, une matière poétique incomplète, simple « pré-texte » pensé pour s'adapter aux exigences d'un spectacle dont la matière musicale sera le liant, et conditionnera la concrétisation dans le temps. Dans la mesure où il ne constitue qu'un fragment d'une œuvre plus complexe faisant intervenir d'autres arts, le livret possède un statut ambigu, en marge de la littérature : il suscite souvent le doute quant à son esthétique propre.

Pourtant, il apparaît que le livret peut se révéler riche, polysémique, problématique dans son rapport avec la musique vu l'intérêt particulier qu'il revêt aux yeux des compositeurs eux-mêmes au tournant du XX^e siècle. Il s'exprime dans leur volonté d'en être eux-mêmes les auteurs (Wagner est certainement le plus emblématique exemple du compositeur qui se fait poète), dans le choix de grands textes de la littérature (comme Debussy tombant sous le charme d'une pièce de Maeterlinck) ou dans leur volonté de créer, en collaboration étroite avec un écrivain-librettiste. Ces théories de dévalorisation du livret ne vont donc pas faire l'unanimité et tendront même à se marginaliser, amenant la critique à se saisir de ces textes pour en étudier les caractéristiques et l'esthétique, au même titre que les autres œuvres littéraires. Il est évident qu'un livret d'opéra implique « du non-dit et du non-vu »³³, encore plus qu'une œuvre théâtrale. Le librettiste agence délibérément des « blancs », des « vides » dédiés à l'orchestre et aux chanteurs. Mais ces espaces réservés au développement sonore portent-ils pour autant ombrage à la qualité du texte ? Nous ne le pensons pas : au contraire, ils l'enrichissent. La musique, la gestuelle et parfois la danse apportent bien souvent un niveau de signification supplémentaire qui peut se superposer aux mots, les amplifier, voire s'y substituer : par l'intermédiaire des didascalies, le librettiste oriente son collaborateur vers l'expression d'un thème, d'un caractère ou d'une tonalité qui donne de l'ampleur à une description seulement esquissée. Le livret n'apparaît donc pas nécessairement comme un texte littéraire amoindri, mais comme un genre subtil, qui sait anticiper d'autres formes d'expression à harmoniser pour former un tout cohérent, respectueux de chaque art.

Si certains chercheurs contestent encore la pertinence de l'étude autonome du livret, d'autres au contraire l'admettent et la revendiquent : il donnerait alors lieu à une analyse qui se concentrerait

³³ Christian Angelet, « Ariane et Barbe-Bleue : de l'avant-texte au livret d'opéra », *Textyles*, 41 | 2012, p. 57-58.

sur le texte, son sens et sa signification. En 1982 par exemple, Jacques Finné publie un ouvrage intitulé *Opéra sans musique*, témoignant d'une volonté d'insister sur l'aspect littéraire de l'œuvre : « Je parle peu du compositeur et du chef d'orchestre. Le premier est traité dans des monographies. [...] L'autre dans des volumes de souvenirs de plus en plus à la mode »³⁴. En 1997, Giovanna Gronda et Paolo Fabbri publient une anthologie de livrets d'opéra italiens dans la prestigieuse collection littéraire Meridiani Mondadori, équivalent italien de la Pléiade³⁵. De même, Élisabeth Rallo-Ditche suggère l'importance de lire le livret d'opéra en tant qu'œuvre autonome. Elle note : « Le livret éveille des réseaux de signification lorsqu'on le lit – lorsqu'on l'écoute chanté, c'est encore autre chose »³⁶. 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 scénique. Edgar Istel, dans un ouvrage publié au début du XX^e siècle, recommandait pour sa part de terminer le livret avant de commencer la composition musicale, afin d'éviter une altération de la cohérence dramatique par les contraintes musicales ou scéniques³⁷. Cette volonté de fragmenter l'œuvre opératique amène à la création d'une nouvelle « discipline » qui a émergé depuis la seconde moitié du XX^e siècle : la « librettologie ». Cette dernière tend à isoler le livret d'opéra de son contexte musical et scénique, et vise à étudier la naissance d'un ouvrage lyrique par le biais de son texte, les sources littéraires et poétiques, les remaniements ou adaptations dont il est susceptible de faire l'objet.

Dans une démarche inspirée de cette approche, notre but sera de retracer toutes les péripéties de ces créations et de comprendre les étapes essentielles de leur réalisation, de même que les causes de réussite ou d'échec dans la collaboration. Le fait qu'un certain nombre d'écrivains tels que définis, après 1883, se soient penchés sur l'élaboration de livrets est un signe de considération pour ce genre, même si cela ne l'inscrit pas automatiquement dans le patrimoine littéraire : le comparer avec les

³⁴ Jacques Finné, *Opéra sans musique*, Lausanne : Édition L'Âge d'Homme, 1982, p. 12.

³⁵ Giovanna Gronda et Paolo Fabbri (éd.), *Libretti d'opera italiani, dal Seicento al Novecento*, Milan, Mondadori, 1997.

³⁶ Élisabeth Rallo-Ditche : « Un lieu où soufflent les passions », dans Georges Zaragoza (dir.) : *Le livret d'opéra*, Dijon : Phénix éditions, 2005, p. 12.

³⁷ Edgar Istel, *Das Libretto : Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs. Nebst einer dramaturgischen Analyse des Libretto von « Figaros Hochzeit »*, Berlin und Leipzig : Schuster & Loeffler, 1914, p. 48-49.

autres œuvres du créateur pourra permettre de comprendre ses spécificités et le degré d'investissement de l'écrivain.

Si de nombreux travaux ont été menés sur le support qu'est le livret d'opéra, peu d'études ont tenté l'exploration systématique de l'intervention des écrivains-librettistes dans le renouvellement post-wagnérien qu'a connu le théâtre lyrique. Pourtant, le recours aux hommes de lettres semble bien constituer une alternative au schéma habituel (compositeur/librettiste de métier), mais aussi au modèle wagnérien.

C'est dans une démarche synchronique que sera bâtie cette réflexion : ce sont surtout les différents aspects esthétiques et humains de ces collaborations qu'il convenait de répertorier et d'analyser, sans omettre néanmoins de mener des études diachroniques ponctuelles pour mettre en valeur les évolutions du genre. Ainsi, explorer l'univers esthétique de l'écrivain et sa transposition dans le livret, de même que sa motivation à tenter l'aventure d'une expérience « à quatre mains » dont il ne maîtrise pas tous les aspects, apparaît essentiel.

Une première partie sera consacrée à la genèse des œuvres lyriques, de la naissance de la collaboration jusqu'à la création de l'œuvre, si elle a eu lieu. Pour les écrivains, l'expérience est source de multiples sentiments : si certains font preuve d'humilité et acceptent d'adapter leur plume aux contraintes de la musique ou aux souhaits du compositeur, d'autres se montrent plus farouches, refusant qu'une modification, même la plus minime, soit apportée à leur écrit. Chaque nouvelle collaboration est une fenêtre sur l'homme et sur l'auteur : elle révèle souvent son tempérament, sa vision esthétique et ses convictions. La correspondance avec les confidents, la famille et les amis constitue une source précieuse dans l'étude de la genèse des œuvres. Chez ces écrivains, le lien créé avec le compositeur a été de trois natures possibles : il va du respect mutuel agrémenté d'estime réciproque à l'amitié sincère, mais il peut également être entaché de tensions sous-jacentes, de conflits déclarés pouvant se solder par une brouille définitive. Ce premier temps permettra donc de mesurer l'investissement esthétique mais aussi humain de ces créateurs et d'aller sur les traces de leurs doutes, de leurs espoirs, de leurs blessures d'orgueil, de leurs vexations comme de leurs exaltations.

Une seconde partie considérera le livret en tant que matière poétique pour les écrivains, car cette œuvre peut représenter une opportunité pour permettre d'exprimer un style personnel tout en s'adaptant à un support généralement étranger. L'objectif sera alors de questionner les apports esthétiques que les écrivains ont pu apporter au livret d'opéra, dans la mesure où faire appel à un « spécialiste » pouvait apparaître aux yeux des

collaborateurs comme un « gage » de qualité littéraire. Il paraît pertinent de cerner dans quelle mesure ils étaient conscients de la tradition liée au genre du livret et des enjeux découlant de la « révolution » wagnérienne, avant d'évaluer leur contribution à la théorisation et à l'évolution de l'art lyrique.

Enfin, si les écrivains-librettistes ont souvent entrepris de donner aux livrets d'opéra une dimension nouvelle pour en faire des œuvres profondément personnelles, leur participation permet-elle de promouvoir ce genre et d'intégrer le texte opératique dans la sphère de la littérature ? Il s'agira d'envisager ce que les écrivains-librettistes ont pu apporter au genre lyrique et, plus spécifiquement, à leurs compositeurs. Un bref état des lieux de la réception et de la postérité de ces œuvres alliant musique et littérature permettra d'ouvrir la perspective à d'autres questionnements : ces opéras ont-ils rencontré la faveur du public ? Les directeurs de théâtre se sont-ils montrés favorables à leur réalisation scénique ? Tenter de comprendre les causes des réussites et des échecs qui ont jalonné leur création, puis leur diffusion, permet de porter un autre regard sur ces œuvres hybrides et ambitieuses.