

Mathieu DUPLAY

LES ŒUVRES SCÉNIQUES DE JOHN ADAMS

L'opéra et les frontières du littéraire



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2023

www.honorechampion.com

LEVER DE RIDEAU

Qui est John Adams, et quel compositeur d'opéras est-il ?

Dans les dernières pages de *The Rest is Noise* (2007), son histoire de la musique du vingtième siècle, Alex Ross raconte ainsi la visite qu'il rendit au musicien en 2000, alors qu'il composait *El Niño* :

[...] [L]a maison d'Adams se dresse sur un escarpement rocheux. C'est un endroit confortable, une sorte de paradis pour hippies ruraux. Il faut dire qu'il n'y a pas si longtemps on y cultivait encore de la marijuana. En passant la porte, on peut très bien trouver l'hôte des lieux endormi sur une banquette, la main sur un volume de poèmes d'Allen Ginsberg. [...]

Adams conduit ensuite ses visiteurs vers une sorte d'entrepôt qui lui sert de studio de travail. Il n'est pas le premier compositeur à travailler dans les bois. À Ainola [...], Sibelius était entouré par la forêt, et Mahler a écrit la plupart de ses symphonies dans de simples cabanes de bois qu'il faisait édifier sur mesure au gré de ses différentes villégiatures alpines. La cabane de John Adams est certainement la plus vaste qu'un compositeur ait jamais eue à sa disposition. Une partie de l'espace disponible est d'ailleurs louée à une exploitation forestière voisine (l'odeur des grumes de séquoia fraîchement coupées emplit l'atmosphère). Dans une petite pièce à l'écart, des feuilles de papier à musique sont éparpillées autour d'un clavier électronique et d'un écran d'ordinateur.

En cette année 2000, John Adams est au travail sur un oratorio intitulé *El Niño*, une relecture moderne et hispanisante de l'histoire de la Nativité. En quelques clics, l'ordinateur se met à jouer *Pues mi Dios ha nacido a penar* [Car mon Seigneur est né pour souffrir], un air pour mezzo-soprano et orchestre. On entend une longue et sinueuse mélodie au-dessus d'un accompagnement aux allures de berceuse. Au bout d'une cinquantaine de mesures, la polyphonie s'est réduite à une ligne. Le compositeur regarde le sol, le menton entre le pouce et l'index. Puis se remet au travail, gagnant pas à pas sur le silence qu'il lui reste à vaincre.¹

Ce témoignage livre quelques indices importants. Tout d'abord, suggère Ross, il convient de situer Adams dans une tradition esthétique qui remonte, via Gustav Mahler et Jean Sibelius, aux grandes heures du

¹ A. Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, Londres, Fourth Estate, 2012 (2007), pp. 559-560 ; tr. fr. *The Rest is Noise. À l'écoute du XX^e siècle*, L. Slaars (trad.), Paris, Actes Sud, 2010, pp. 679-680.

post-romantisme, c'est-à-dire en amont de la filiation avant-gardiste inaugurée par Arnold Schönberg². Bien sûr, il convient de nuancer aussitôt ce que cette affirmation peut avoir de péremptoire. De telles généalogies ne prennent sens qu'*a posteriori*, à l'issue d'un travail de mise en récit auquel les artistes eux-mêmes ne prennent parfois qu'une part assez réduite et qui, bien souvent, peine à rendre compte d'une réalité complexe, irréductible à ce genre de schématisation. En son temps, Mahler tint à apporter son soutien à son cadet Schönberg qui en retour lui vouait une grande admiration³; si la question leur avait été posée en 1910, les deux musiciens ne se seraient sans doute pas reconnus dans une opposition aussi tranchée, et il serait aujourd'hui impossible de raconter l'histoire de la Seconde École de Vienne sans mentionner tout ce qu'elle doit à l'exemple mahlérien. Inversement, s'il est exact qu'Adams a plus d'une fois fait part de ses réticences face à l'œuvre de Schönberg (à qui il emprunte, non sans ironie, le titre de *Harmonielehre*, composition symphonique de 1984), il n'a jamais renié l'héritage du maître viennois, devenu *via* son ancien élève John Cage l'un des ancêtres en ligne directe de la nouvelle musique américaine. Du reste, le propos d'Alex Ross n'est pas exempt d'intentions polémiques, ce qui incite à une certaine prudence : spectateur engagé de la vie musicale dont les ouvrages tendent à réhabiliter les compositeurs que le grand récit de l'avant-gardisme triomphant tend à reléguer en position marginale, il élabore dans *The Rest is Noise* une contre-narration qui fait de John Adams le dernier grand représentant de « l'autre vingtième siècle », celui, non d'Anton Webern ou de Milton Babbitt, mais de Prokofiev et de Rachmaninov⁴. Il n'en reste pas moins

² E. Buch, *Le Cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006.

³ E. Buch, *Le Cas Schönberg*, pp. 86-87.

⁴ Pierre Boulez a lui-même souligné à quel point il serait illusoire de faire de Schönberg l'unique cheville ouvrière de la modernité musicale. « On a toujours mis l'accent sur l'évolution du langage vers un chromatisme total et, à partir de l'École de Vienne qui a particulièrement ressenti cette évolution, la lignée Wagner-Mahler-Schoenberg s'est imposée comme le symbole de la rénovation. Mais il ne faut pas oublier qu'il s'agissait d'un certain type de rénovation, où les fonctions très directionnelles du langage harmonique se sont, en effet, dissoutes grâce au recours constant à des accords qu'on a pu appeler des accords *vagues* [...]. Mais il existe une autre ligne directrice de la rénovation qui commencerait à Moussorgsky et se poursuivrait grâce à Debussy et Stravinsky. Ici, il n'est plus question de donner aux objets une constante ambiguïté. On conserve souvent, en effet, des objets parfaitement identifiables, mais on les fige dans une position acoustique donnée, et on leur enlève donc toute fonctionnalité d'enchaînements. » La musique de John Adams doit beaucoup à cette autre tradition; du reste, il ne cache pas ses affinités avec Stravinsky et avec Debussy (cf. *Le Livre de Baudelaire* [1994], d'après les *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* [1887-89]). (P. Boulez, *Leçons de musique*, J.-J. Nattiez (éd.), Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 351.)

que sa vision des choses est assez largement partagée aujourd'hui, y compris, semble-t-il, par le compositeur lui-même qui, dans son autobiographie *Hallelujah Junction*, explique avoir choisi, au début des années soixante-dix, de tourner le dos à l'école sérielle pour privilégier un idiome néo-tonal marqué par l'héritage du minimalisme⁵. Cela explique sans doute dans une large mesure la réception française d'une œuvre qui remporte un vif succès auprès du public mélomane, mais qui suscite encore des réticences parmi les musicologues : l'influence posthume de Pierre Boulez y est certainement pour beaucoup, non moins que le souvenir de sa dispute légendaire avec Cage, et il y a tout lieu de penser que la manière dont Adams incarne une figure de l'artiste plus prompt à habiter les maisons d'opéra qu'à les « faire sauter », comme le réclamait Boulez en 1967⁶, continuera longtemps de lui valoir dans certains milieux une réputation de conservatisme esthétique. Démontrer qu'elle est imméritée, et surtout expliquer pourquoi, telle pourrait être l'une des ambitions du présent ouvrage.

Là encore, Ross n'est pas sans fournir quelques arguments. Tel qu'il le dépeint, Adams n'est pas seulement l'héritier du post-romantisme ; il est aussi l'auteur de pièces où résonne l'écho de l'actualité californienne, et c'est d'abord à l'aune de sa contribution à l'émergence d'une certaine forme d'américanité esthétique qu'il convient d'évaluer son œuvre. Du moins est-ce ainsi que l'on peut comprendre le parallèle avec deux compositeurs dont le travail est inséparable d'une réflexion approfondie sur l'expression musicale dans ses rapports avec l'idée de nationalité, voire de nationalisme culturel. Sibelius est connu pour s'être fait le héraut de l'identité finlandaise à ses débuts ; quant à la musique de Mahler, elle ne se laisse qu'imparfaitement comprendre si l'on fait abstraction des tensions qui caractérisent la modernité viennoise dans un contexte marqué par le délitement de l'Empire austro-hongrois. Si l'on en croit Ross, c'est dans cette lignée-là que s'inscrit l'œuvre d'Adams : le paysage dans lequel il convient de le situer est celui d'une Amérique tard venue à la musique, encore en quête d'elle-même et de son idiome spécifique. Quelle est, à cet égard, la position que revendique le compositeur ? Lorsqu'il commence à écrire dans les années 1970, la question de l'américanité musicale n'est

⁵ J. Adams, *Hallelujah Junction. Composing an American Life*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008, pp. 89-90. Le titre de cet ouvrage sera dorénavant abrégé sous la forme *HJ*.

⁶ P. Boulez, « Dynamitons les opéras », *Le Théâtre dans le monde*, vol. 17, N° 3-4, 1968, p. 202.

pas nouvelle ; des musiciens tels que Charles Ives (1874-1954) et Aaron Copland (1900-1990) se la sont longuement posée, et elle a déjà reçu une réponse théorique – teintée de pessimisme, et formulée sur le ton de la condamnation – dans les écrits de Theodor Adorno. La réflexion d’Adams n’en est pas moins originale. Son Amérique à lui a pour centre de gravité la côte pacifique, plutôt que la Nouvelle-Angleterre où il est né et où il a reçu sa formation universitaire : consciente de ce qu’elle doit au passé européen, elle a les yeux rivés sur l’Asie ou sur l’Amérique latine, et le rapport qu’elle entretient avec la tradition ne se laisse pas décrire à la lumière de l’opposition stéréotypée entre continuité et rupture, mais traduit une volonté constante de décentrement. Être un compositeur américain, pour Adams, ce n’est ni perpétuer les modèles ancestraux au prix de quelques remaniements minimes, ni vouloir faire table rase d’un passé présumé caduc, mais déjouer l’opposition entre le même et l’autre ; c’est ce que suggère sa cabane qui rappelle les huttes chères à Gustav Mahler, transportées dans le paysage exotique de la *sierra*.

Cette réponse n’allait pas de soi. En 1939, le critique littéraire Philip Rahv affirmait que les écrivains tendent aux États-Unis à se répartir en deux catégories : les « visages pâles » (« palefaces ») et les « Peaux-Rouges » (« redskins »), les patriciens, tenants d’une culture raffinée et intellectualisée, marquée par l’héritage de l’Ancien Monde, et les plébéiens fiers de leurs racines américaines, portés par une énergie spontanée et parfois rebelle, que la vulgarité, voire la brutalité ne rebutent pas⁷. Quoiqu’éventuellement généralisable à d’autres domaines artistiques⁸, cette dichotomie célèbre ne convient guère à un musicien tel qu’Adams, et cela pour des raisons qui n’ont rien à voir avec le vocabulaire teinté de racisme dont Rahv n’hésite pas à user. Le musicien est sensible à cette forme très américaine de schizophrénie (Rahv évoque une « personnalité clivée », « split personality »⁹), mais il entend avant tout la surmonter : mû par son instinct – et exposé de ce fait aux pires tentations – le protagoniste de *Nixon in China* (1987) est le prototype du « Peau-Rouge » aux élans populistes et à l’anti-intellectualisme viscéral, mais son langage poético-musical témoigne d’une propension au « symbolisme » et à l’« allégorie » que le véritable Richard Nixon était

⁷ P. Rahv, « Paleface and Redskin », *The Kenyon Review*, vol. 1, n° 3, été 1939, pp. 251-256.

⁸ Ainsi, on a coutume de distinguer les œuvres « populistes » (ou « vernaculaires ») d’Aaron Copland – *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942), *Appalachian Spring* (1944) – de ses œuvres modernistes.

⁹ P. Rahv, « Paleface and Redskin », p. 253.

sans doute bien loin de partager¹⁰. Pour Adams, l'enjeu n'est pas de perpétuer cette opposition stéréotypée, mais de la questionner en prenant le contre-pied systématique de ce qui est attendu. Et si la sensibilité à fleur de peau de ce président américain qui ne réfléchit pas trouvait à s'exprimer dans un vocabulaire hérité de la poésie métaphysique anglaise dans ce qu'elle a de plus cérébral? Et si l'on récrivait une «œuvre modèle» de la Révolution Culturelle – *Le Détachement féminin rouge* – non pas pour subvertir un peu plus les hiérarchies esthétiques que le maoïsme récusait déjà, ni pour congédier d'un geste moqueur, typiquement patricien, cette partition qu'un musicien formé à Harvard ne peut s'empêcher de trouver bien maladroite, mais pour reposer plus clairement les questions essentielles auxquelles elle ne parvient pas à donner une réponse adéquate? Adams admire l'énergie parfois brouillonne de la culture populaire; il lui arrive même de prendre ouvertement son parti: déçu par le milieu de l'opéra après la création houleuse de *The Death of Klinghoffer* (1991), c'est vers le *musical* à la mode de Broadway qu'il choisit de se tourner, dans l'espoir que ce genre théâtral autochtone lui permettra de s'adresser directement au public sans plus recourir à la médiation de grandes institutions dont, selon lui, la prétention n'a d'égale que la frilosité. Le résultat ne renonce pourtant jamais à une forme de distance réflexive propice à une écoute analytique, et c'est une véritable anatomie de la musique pop que propose en définitive une œuvre – *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* (1995) – qui a tout pour désarçonner l'auditeur de *Rent* ou de *Hamilton*. Là réside peut-être l'américanité selon John Adams, dans une pratique systématique du glissement et du pas de côté qui rend inopérantes les distinctions les mieux établies, et qui interdit d'opposer la défense du canon et de ses sources étrangères à la contre-tradition née outre-Atlantique d'une volonté d'émancipation.

C'est cela – ce désir de demeurer insituable, cet art du détournement et de la surprise, propice à une forme d'équivoque sans résolution possible – qui fait la singularité de John Adams. «Compositeur vénéré, l'Américain John Adams pourrait bien avoir le douteux privilège d'être le seul minimaliste au monde que l'on ne peut pas qualifier de *cool*» («the world's only uncool minimalist»), notait en 2008 le critique Jayson Greene¹¹: formule astucieuse qui suggère bien l'originalité d'une œuvre à la fois saisissante et inclassable, immédiatement séduisante et difficile à

¹⁰ P. Rahv, «Paleface and Redskin», p. 251.

¹¹ J. Greene, «A Flowering Tree», *Pitchfork*, 17 septembre 2008.

aimer tant elle refuse de se plier aux attentes des différents publics auxquels elle s'adresse. Alex Ross l'indique à sa manière lorsqu'il prend soin d'associer le musicien aussi bien aux mouvements contestataires des années 1950 et 1960 qu'à une certaine forme de culture *mainstream*, antithèse du *cool* qu'incarneraient en revanche, selon Greene, des compositeurs tels que Philip Glass ou Steve Reich. Lorsqu'il mentionne Allen Ginsberg, Ross situe Adams dans le paysage de la contre-culture californienne, celles des hippies et des cultivateurs de cannabis ; il invoque le souvenir de 1967 et du *Summer of Love*, voire de la *Beat Generation* dont l'auteur de *Howl* était issu. En d'autres termes, il ne se contente pas de renvoyer à l'émergence du minimalisme musical autour de LaMonte Young et de Terry Riley (*In C*, 1964), comme on tend à le faire un peu paresseusement pour présenter l'œuvre d'Adams ; c'est tout un univers d'une grande richesse qu'il tient à évoquer, un environnement foisonnant avec lequel elle interagit à de multiples niveaux, sans que tout cela ait grand rapport avec les querelles esthétiques qui, à la même époque, agitent l'Ancien Monde. Il n'en reste pas moins qu'Adams entretient des relations complexes avec cette filiation californienne et que s'il en accepte l'héritage, c'est là encore sous bénéfice d'inventaire. Né en 1947, il s'est installé à San Francisco en 1973, à l'âge canonique de vingt-six ans¹² et plusieurs années après l'enterrement public du mouvement hippie (6 octobre 1967)¹³. Il n'est donc pas issu de la contre-culture ; et s'il en recueille les enseignements (d'ailleurs problématiques : résolument présentistes, les hippies n'avaient cure de la postérité), c'est pour en tirer profit dans des œuvres qui, à première vue, n'ont rien d'anticonformiste – par exemple en écrivant *El Niño*, oratorio de Noël où il se souvient aussi de Haendel et de Benjamin Britten. Pas de rupture, donc, ni *a fortiori* de synthèse, stade ultime d'une progression dialectique, mais un cheminement caractéristique qui n'instaure pas de distinction étanche entre *mainstream* et dissidence. Dans le même esprit, Ross signale l'importance que revêt chez Adams la question du plurilinguisme, voire, jusqu'à un certain point, celle du multiculturalisme : lecteur de la poésie anglophone (Ginsberg), il pratique assidûment l'espagnol, qu'il considère aujourd'hui

¹² « Ne faites jamais confiance à quelqu'un qui a plus de trente ans », aurait déclaré en 1964 le militant Jack Weinberg, figure de proue de la contestation étudiante.

¹³ Organisé par les Diggers, un collectif anarchiste, l'enterrement du mouvement hippie (« Death of Hippie ») avait pour but de mettre un terme à l'exploitation commerciale de la contre-culture après l'intense engouement de l'été 1967. Un cercueil vide fut promené en procession dans le quartier de Haight-Ashbury, après quoi les participants furent invités à reprendre leur liberté sans plus se réclamer d'une identité désormais caduque.

comme sa seconde langue maternelle (*HJ*, p. 303) ; son œuvre puise aux sources latino-américaines et accorde une place importante aux hispanophones de Californie, représentants d'une Amérique injustement marginalisée dont il se fait volontiers l'ambassadeur, y compris auprès de ses compatriotes. Là encore, il s'agit de déporter le regard vers la périphérie afin de faire comprendre l'importance capitale, pour ne pas dire l'absolue centralité de ce qui s'y donne à voir : l'ambition n'est pas d'explorer les voies d'une contre-culture *Latinx* en quête de radicalité¹⁴, mais de montrer que le destin du monde tout entier se joue chez les petits et les exclus, conformément à la logique du récit évangélique.

On devine ici l'une des raisons pour lesquelles l'opéra intéresse tant Adams. Avec le recul des années, on peut trouver surprenant qu'il se soit à ce point illustré dans un genre vers lequel rien, *a priori*, ne le portait. Il n'est nullement ce que l'on appelle un « fan d'opéra » – bien au contraire, il a plus d'une fois fait part de ses réserves face au conservatisme esthétique et à la paresse créative d'un milieu auquel il reproche son refus de l'émulation et son inféodation au *star system* ; le regard qu'il jette sur cet univers reste encore aujourd'hui celui d'un contestataire qui n'hésite pas à profiter de la tribune à laquelle sa célébrité lui donne accès pour alerter sur la sclérose des grandes institutions où ses œuvres sont jouées. Paradoxe, l'attitude du compositeur n'en traduit pas moins un vif intérêt pour un genre en attente de renouvellement, et ces dénonciations sont au service d'un projet de refondation qui n'est pas sans rappeler l'exemple de Richard Wagner. Si, selon Adams, l'opéra prête le flanc à la critique, c'est qu'il n'est pas à la hauteur de ses propres ambitions ; il a surtout le tort d'avoir renoncé un peu trop vite à sa mission, qui est de donner à voir et à entendre une réalité trop longtemps délaissée. L'artiste dissident n'a pas pour volonté de mettre à bas un édifice vermoulu ni de balayer la tradition d'un revers de main ; il entend remettre à l'honneur le projet qui lui a donné naissance, retrouver l'élan créateur qui tend à disparaître au profit d'une routine lénifiante : il faut réduire l'écart qui sépare la scène lyrique de la réalité américaine, non pas pour subvertir un genre musico-théâtral qui, en réalité, n'attend que l'occasion de renaître, mais pour lui restituer la fonction critique à laquelle il n'aurait jamais dû renoncer.

¹⁴ Employé aux États-Unis depuis une vingtaine d'années, le néologisme « Latinx » est une forme non genrée de l'adjectif « Latino/a » ; il est associé à une forme de radicalité politique et fait à ce titre l'objet de controverses, y compris parmi les Hispano-Américains qui, majoritairement, préfèrent d'autres termes moins polémiques.

Pour un observateur européen, un tel raisonnement a de quoi surprendre. Quand Adams commence à composer pour le théâtre au milieu des années 1980, ce programme réformiste est bien loin d'être partagé de ce côté-ci de l'Atlantique : à cette époque, l'opéra passe ici pour un art moribond dont la fonction est principalement patrimoniale et qui ne survit que grâce à l'apport épisodique de musiciens d'avant-garde, en général moins soucieux de lui insuffler une nouvelle vie que de le questionner jusque dans ses fondements. Cette règle admet bien sûr quelques exceptions : malgré la puissante originalité de son langage musical, *Saint François d'Assise* (1983) d'Olivier Messiaen s'inscrit dans la grande tradition du théâtre lyrique ; mais que dire de *Un re in ascolto* (1984), « action musicale » de Luciano Berio, du *Grand Macabre* (1978-1981) de György Ligeti ou encore du cycle *Licht* de Karlheinz Stockhausen (*Donnerstag aus Licht*, 1978-1980) ? John Adams ne partage pas leurs réticences ; il n'hésite pas à mettre en scène des intrigues au déroulement linéaire et des protagonistes inspirés de personnes réelles, à respecter les trois unités aristotéliennes, voire à rétablir un découpage en « numéros » (airs, duos, ensembles, et même ballet dans *Nixon in China*) qui, à l'époque de Wagner, semblait déjà dépassé. C'est que tout est affaire de contexte, et il ne s'agit en aucun cas d'une entreprise de restauration conservatrice, contrairement à ce que les observateurs européens ont pu penser, puisqu'en procédant ainsi, Adams tente quelque chose de tout à fait nouveau dans l'environnement qui est le sien.

En 1980, il n'existe pas encore de tradition américaine en matière de théâtre lyrique ; le théâtre musical américain véritablement autochtone, c'est le *musical*, dont on perçoit clairement l'empreinte dans *Porgy and Bess* (1935) – or Adams n'a pour l'heure fait qu'une seule incursion, d'ailleurs problématique, dans ce domaine qu'à l'évidence il connaît mal. L'opéra, quant à lui, est longtemps demeuré aux États-Unis un produit d'importation, même entre les mains d'artistes américains ; on s'en aperçoit par exemple dans *Vanessa* (1958), hommage de Samuel Barber et de son librettiste Gian Carlo Menotti à l'univers tourmenté de la nouvelliste danoise Karen Blixen. Dès le milieu des années 1970, Philip Glass a donné le signal du renouveau ; mais ses premières œuvres – *Einstein on the Beach* (1976, création au Festival d'Avignon) ; *Satyagraha* (1979, création à Rotterdam) – semblent de prime abord s'inscrire dans le droit fil du théâtre expérimental tel qu'il se pratique en Europe : ils sont l'œuvre d'un visiteur américain dont l'ambition n'est pas d'enrichir un répertoire autochtone mais de rivaliser avec les Européens sur leur propre terrain, et le dialogue ainsi engagé avec eux se poursuivra tout au long des années 1990 dans un

triptyque inspiré de Jean Cocteau (*Orphée*, 1993 : *La Belle et la Bête*, 1994 ; *Les Enfants terribles*, 1996). Quant à Steve Reich, il n'a commencé à s'intéresser à l'opéra qu'une dizaine d'années après Adams, dans *The Cave* (1993), puissante méditation sur le destin entrecroisé des religions abrahamiques dont le sujet n'est pas sans évoquer celui de *The Death of Klinghoffer* (1991), créé deux ans auparavant. C'est donc quelque chose de tout à fait nouveau que tente Adams lorsqu'il cherche à défaire les attaches qui retiennent encore l'opéra dans les eaux territoriales européennes pour qu'il puisse enfin heurter « d'incroyables Florides », tel le Bateau Ivre rimbaldien. Ce qui rend *Nixon in China* si original, ce n'est pas qu'il s'agit d'un « opéra CNN » inspiré de l'histoire contemporaine, mais qu'il a pour protagoniste un Américain archétypal, anti-héros contestable d'une mythologie nouvelle, transporté dans un environnement incongru – la Chine de Mao Zedong – et soumis, sous le regard de ses hôtes étrangers, à une forme de défamiliarisation. La surprise, c'est aussi que dans ce contexte exotique on entend résonner la langue vernaculaire américaine – « We'll teach/ These motherfuckers how to dance ! », s'exclame Chiang Ch'ing, tournure argotique qui, maniée par la principale idéologue de la Révolution Culturelle, ne manque pas de créer elle aussi un puissant effet de *Verfremdung*¹⁵. Cette manière de détourner les usages du théâtre lyrique pour en faire un miroir tendu à l'Amérique est si originale qu'elle a pu être perçue outre-Atlantique comme une provocation ; en témoigne le scandale persistant qui entoure *The Death of Klinghoffer*, opéra qui, contrairement à une idée reçue, n'a pas pour sujet le conflit israélo-palestinien, mais la prise de conscience des liens ambigus que les États-Unis entretiennent avec le drame proche-oriental. Le théâtre d'Adams remplit ainsi une fonction critique, non moins que celui de Ligeti ou de Stockhausen ; mais l'opéra n'est pas l'objet premier de cette réflexion : il en est l'instrument.

On ne doit pas en déduire que les œuvres scéniques d'Adams manquent d'ambition esthétique, ni qu'il se contente d'adopter, sans jamais les remettre en cause, les conventions formelles d'un genre très codifié. C'est même tout le contraire, et il est assez à l'écoute de Brecht pour savoir qu'au théâtre il n'est pas de questionnement qui ne s'accompagne d'une critique des moyens au service de la représentation, qu'il est impossible d'y dire quoi que ce soit de véritablement nouveau sans s'interroger sur la pertinence des langages anciens. Ce qui, de ce point de vue,

¹⁵ « On va leur apprendre/ À danser, à ces enfoirés ! » A. Goodman, *Nixon in China*, L. Cantagrel (trad.), *L'Avant-Scène Opéra*, n° 267, mars-avril 2012, p. 61.

fait l'originalité de ses œuvres, c'est le rôle très important qu'y joue la réflexion sur les rapports entre musique et littérature. Comme le signale Alex Ross, il y a là une constante chez ce compositeur. Artiste lettré, il ne cesse de puiser à des sources littéraires extrêmement diverses. Parmi elles, les auteurs américains occupent bien sûr une place de choix – Emily Dickinson (*Harmonium*, 1980), Walt Whitman (*The Wound-Dresser*, 1989) ou encore Gertrude Stein (*Gnarly Buttons* [1996], en écho à *Tender Buttons*) – mais ils en côtoient bien d'autres ; on note ainsi qu'Adams semble avoir des affinités particulières avec Baudelaire, comme en témoigne le duo d'amour de *Doctor Atomic* (sur des paroles empruntées au *Spleen de Paris*). Selon Ross, Adams travaille avec, à la main, un livre de poèmes, même sans lien direct avec l'œuvre en cours ; chez lui, l'activité de composition musicale se confond d'emblée avec la lecture et sollicite une écoute poétique du langage, y compris dans ses œuvres instrumentales, d'où le soin qu'il prend à les doter de titres originaux et volontiers énigmatiques. Des intitulés tels que *My Father Knew Charles Ives* (2003) ou *Short Ride in a Fast Machine* (1986) sont plus que d'amusantes trouvailles ; ils résultent d'un authentique travail d'écriture, voire de mise en fiction (le père de John Adams n'a jamais rencontré Charles Ives, et la quasi-filiation dont il s'agit ne saurait être que symbolique). En ce sens, les compositions d'Adams sont toujours, à un certain niveau, des œuvres littéraires, même quand il ne s'y rencontre que trois mots isolés dans un océan de sonorités instrumentales. *Hallelujah Junction* est le titre qu'il a donné en 2008 à son autobiographie ; c'était aussi, depuis 2001, celui d'une pièce pour deux pianos, et c'est d'abord le nom d'un lieu, « un petit relais routier situé au bord de la Highway 49, quelque part dans la High Sierra, près de la frontière entre la Californie et le Nevada et non loin de l'endroit où je possède une cabane » : des mots – leur juxtaposition incongrue, leur sémantisme incertain, leur prosodie – sont au principe de l'invention musicale. « Je commence avec pour seul matériau les sons *lle-lu-jah* (un mot hébreu) qui proviennent du titre ; cette exclamation de trois syllabes rebondit d'un instrument à l'autre jusqu'au moment où elle cède la place à un motif plus régulier et moins tendu de doubles croches répétées sans discontinuer »¹⁶. Les opéras et oratorios occupent néanmoins dans son œuvre une place singulière ; cela s'explique par l'attrait de genres voués entre tous à explorer la frontière instable où la musique dans tous ses états rencontre toutes les dimensions du langage, y compris ses

¹⁶ J. Adams, « Hallelujah Junction », <https://www.earbox.com/hallelujah-junction-solo-piano/> (site personnel du compositeur ; vérifié le 17 janvier 2022).

usages pragmatiques en vertu desquels « dire, c'est faire ». Les écrivains auxquels les livrets d'Adams empruntent volontiers (Baudelaire, Rosario Castellanos, Muriel Rukeyser...) sont ceux qui mettent en œuvre une esthétique du dissensus : il ne s'agit en aucun cas chez lui de s'adonner à des génuflexions devant des maîtres vénérés, ni de tirer avantage du prestige dont s'environnent les « grands auteurs » pour légitimer un travail de composition auquel ferait défaut l'autorité des modèles canoniques, mais de se montrer sensible à la force d'ébranlement qui fait tout le prix de ces textes. Pour le dire d'une autre manière, Adams aime la littérature pour sa capacité à faire par les moyens qui sont les siens ce qui, pour lui, est aussi la tâche de l'opéra : la grandeur et l'importance de ces poètes viennent à ses yeux de leur aptitude à aller au bout d'une démarche critique qui, bien comprise, est aussi celle de la musique et du théâtre.

Dans ces conditions, on aurait pu s'attendre à ce que John Adams travaille la main dans la main avec des écrivains contemporains qui partagent ses ambitions intellectuelles et artistiques. C'est ce qu'il a fait pour commencer, dans ses deux opéras écrits avec Alice Goodman, puis lors de sa collaboration avec June Jordan. Étrange et difficile *musical*, *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* n'est sans doute qu'un demi-succès malgré les réelles qualités de la partition ; cela tient pour une grande part à des conflits de personnalités, aux relations complexes qu'Adams et son metteur en scène attitré Peter Sellars entretenaient avec Jordan, prématurément décédée quelques années après la création. En revanche, les opéras composés sur un livret d'Alice Goodman sont, sur le plan artistique, d'éclatantes réussites et leur importance historique est aujourd'hui incontestable, en dépit – ou peut-être à cause – des controverses qu'ils continuent d'occasionner. Goodman est pour beaucoup dans ce succès ; ses livrets soutiennent la comparaison avec le texte écrit par W. H. Auden et Chester Kallman pour *The Rake's Progress* (1951) d'Igor Stravinsky, et ils suffisent à faire d'elle un auteur majeur dont la renommée grandissante paraît pleinement méritée. Pourquoi cette expérience si féconde a-t-elle si rapidement pris fin ? Là encore, des raisons personnelles ont pu jouer un rôle, et c'est à la suite d'une dispute qu'Adams et Goodman ont cessé de travailler ensemble depuis qu'elle s'est retirée du projet de *Doctor Atomic* (2005). Certes ; mais rien n'empêchait Adams, entre-temps devenu mondialement célèbre, de solliciter d'autres librettistes, ce qui n'a pas été le cas. Son principal collaborateur n'aura donc pas été un écrivain, mais un metteur en scène, Peter Sellars, véritable co-auteur d'opéras et d'oratorios dont la conception même lui doit beaucoup. À l'évidence, Adams peut se passer d'un livret original pour composer ;

en revanche, il semble avoir besoin du concours d'un praticien de la scène, et c'est à contre-cœur qu'il s'est résigné à travailler à peu près seul sur *A Flowering Tree* (2006) alors que Sellars était accaparé par d'autres engagements. Qui plus est, ce partenaire privilégié entretient des liens étroits avec l'esthétique contemporaine du *Regietheater* qui accorde au metteur en scène une pleine responsabilité créative, le plus souvent au détriment du librettiste. En d'autres termes, la fonction critique du théâtre lyrique telle que la conçoivent Adams et Sellars apparaît liée, non à un travail d'écriture, mais à une dynamique de relecture et de reprise qui vise à revenir aux sources de l'événement politique, scientifique, intellectuel ou littéraire pour se mettre à l'écoute des interrogations qu'il suscite, sans se contenter des réponses entre-temps apportées par la tradition. À cet égard, c'est *El Niño* (2000) qui marque le tournant décisif, puisque cette œuvre est la première dont Adams et Sellars composèrent ensemble le livret à la manière d'une anthologie personnelle, sans que ce choix leur soit imposé par les circonstances comme ce fut le cas plus tard dans *Doctor Atomic* ; c'est également celle où, pour la première fois, les préoccupations existentielles revendiquent une place au moins aussi importante que celle de l'interrogation éthique. Leur prédilection pour des sujets historiques n'est pas sans rapport avec cette démarche : le théâtre d'Adams est un théâtre de la mémoire, et il lui attribue une mission d'enquête et de réinvention créative qui va bien au-delà de sa fonction d'enregistrement. C'est ce qui justifie que, dans les pages qui suivent, on se réfère aussi régulièrement à Sören Kierkegaard et à Walter Benjamin : ces opéras proposent de scruter les ruines du passé dans l'espoir de découvrir les significations dont elles sont porteuses pour nous et pour nous seuls, dans l'après-coup d'obscures catastrophes qui mettent la postérité au défi d'échapper au sentiment de l'absurde et de conjurer la menace du néant.

Étudier d'aussi près que possible ce travail de relecture et de recréation critique, telle est l'ambition des chapitres qui vont suivre. Ainsi s'explique le choix d'une approche interdisciplinaire qui tient compte de l'apport de la musicologie, mais qui accorde également une grande importance à l'histoire, à l'histoire des idées politiques, esthétiques et religieuses, ainsi qu'à la critique littéraire. Aucune de ces disciplines n'est à elle seule capable de rendre justice à toutes les composantes d'un corpus délibérément composite, qui s'élabore sur le terrain glissant où elles se rencontrent sans toujours s'accorder ; c'est pourquoi on a choisi de les convoquer toutes, au risque d'une forme d'impureté théorique à la mesure des risques pris par le compositeur. On trouvera certes, partout où cela est apparu nécessaire, des renvois précis aux partitions, à telle ou telle particularité

harmonique ou rythmique de musiques qu'il importe de lire et d'analyser avec précision ; mais l'auteur n'a pas cherché à rivaliser sur ce point avec Timothy Johnson qui, dans un livre paru à Londres en 2011, propose une analyse schenkérienne de *Nixon in China*. Il ne s'agit pas de minimiser l'apport de cet ouvrage – qui, à ce jour, reste la seule monographie consacrée au théâtre de John Adams, à l'exception de thèses de doctorat demeurées inédites – mais de signaler que la réflexion se situera sur un autre terrain et que l'on a préféré une approche croisée afin de mettre en évidence l'interaction des éléments textuels, musicaux et scéniques plutôt que de les soumettre séparément à un examen approfondi. Pour les raisons exactement inverses, le présent ouvrage se distingue du livre de Renaud Machart qui, paru en 2004, est encore aujourd'hui le seul à donner une vue d'ensemble de l'œuvre d'Adams. Ce travail pionnier accorde une place importante à son théâtre et aux relations qu'il entretient avec ses nombreuses autres compositions, tout comme avec le contexte de la création et de la réception ; c'est pourquoi il demeure indispensable. Le choix d'une approche synoptique le contraint néanmoins à s'en tenir à un niveau de généralité dont on ne peut plus se satisfaire dès lors qu'il s'agit d'examiner la dynamique de l'invention musico-théâtrale, considérée comme un objet d'étude à part entière et, à ce titre, distinguée du reste de l'œuvre. En outre, il va de soi que, par la force des choses, Machart ne dit rien des opéras et des oratorios créés après 2004 ; or ces œuvres – *Doctor Atomic* (2005), *A Flowering Tree* (2006), *The Gospel According to the Other Mary* (2012), *Girls of the Golden West* (2017), tout juste rejointes par *Antony and Cleopatra* – constituent aujourd'hui la moitié d'un corpus sans doute appelé à s'enrichir encore par la suite. C'est ce qui a motivé l'écriture du présent ouvrage, le premier à essayer de mettre en évidence les spécificités et l'évolution d'un théâtre qui mérite un tel traitement par sa richesse exceptionnelle.

Plutôt que de tenter une approche transversale et d'organiser le propos autour de problématiques récurrentes – les possibilités ne manquaient pas : le rapport à l'histoire, la place du religieux dans ses rapports avec une spiritualité non dogmatique, le féminisme et les questions de genre, la réflexion sur les enjeux écologiques, la fonction du plurilinguisme et de l'interculturalité auraient tous pu jouer ce rôle – on a préféré examiner successivement chacune des œuvres, abordées dans l'ordre chronologique. Ce choix s'est imposé car il semble le mieux à même de rendre justice à l'objet principal de cette étude, consacrée à la manière dont le théâtre d'Adams remonte inlassablement aux sources de l'événement politique, artistique, technologique ou littéraire afin de mettre sa capacité

d'ébranlement critique au service d'un travail de réflexion et, le cas échéant, de reconstruction. Pour cela, il fallait détailler autant que possible les étapes de ce processus, procéder à une étude historique de ce corpus hanté par l'histoire, remonter en amont des œuvres elles-mêmes afin de comprendre comment elles parviennent, chacune à sa manière, à faire des archives le matériau de la création. À chaque fois que cela s'est avéré nécessaire, on a donc commencé par rappeler quelques éléments factuels pour mieux éclairer ensuite un travail d'invention qui, chez Adams et Sellars, ne s'opère jamais *ex nihilo* : il ne s'agit donc ni de digressions, ni de développements introductifs à finalité rhétorique, mais d'étapes préalables à une mise en perspective qui, à chaque fois, s'avère riche d'enseignements. Tout le monde croit savoir qui était Richard Nixon ; la crise proche-orientale n'en finit pas de nourrir une actualité tragique, la menace nucléaire est de celles que nul ne peut ignorer et les récits évangéliques sont connus de tous, au moins dans leurs grandes lignes. Adams et Sellars ne se contentent pas de ces fausses évidences ; ils proposent d'abord un retour en arrière méthodique qui bien souvent produit une impression de surprise quand les traces du passé s'avèrent plus complexes et plus ambiguës que ce que l'on pensait. Ce que révèle cette enquête, c'est donc, dans un premier temps, leur remarquable souci d'exactitude. Mieux on connaît l'histoire des relations sino-américaines ou celle du Projet Manhattan, plus on est impressionné par la précision de livrets qui ont pour priorité de ne jamais mentir : assimilées à de dangereuses approximations, la licence poétique, l'invention de fictions plausibles n'y ont guère de place, à de rares exceptions près. Cela dit, l'essentiel est ailleurs, et tient à la manière dont Adams et Sellars mettent la vérité factuelle – ou ce qui, de l'avis des historiens, s'en rapproche le plus – au service de l'invention poétique. Chez eux, le « petit fait vrai » n'est jamais une fin en soi, et il ne s'agit en aucun cas de faire de l'événement un traitement réaliste au sens conventionnel du terme, ni donc *a fortiori* de céder à la tentation de la reconstitution spectaculaire ou de l'illusionnisme kitsch. C'est sur le mode de l'allégorie que le détail véridique est traité : l'attention se porte sur la signification métahistorique dont il est porteur, et cela d'autant plus distinctement qu'il est bien attesté. Par contraste, on perçoit aussi beaucoup mieux l'importance des omissions et des ellipses, témoins de l'incertitude qui pèse sur tout travail d'enquête, cicatrices laissées par l'absence de ce qui est inaccessible ou perdu et, à ce titre, condamné à demeurer inconnaissable.

Il faut signaler d'emblée que ce parcours n'est pas complet ; dans les chapitres qui vont suivre, ne sont abordées que sept œuvres scéniques de

John Adams, de *Nixon in China* à *The Gospel According to the Other Mary*, dont la création remonte à 2012. Depuis cette date, il a composé un cinquième opéra, *Girls of the Golden West*, dont la première a eu lieu à l'Opéra de San Francisco le 21 novembre 2017. Plus récemment encore, le compositeur en a mis en chantier un sixième, une adaptation d'*Antoine et Cléopâtre* ; la création a eu lieu le 10 septembre 2022. La carrière théâtrale de *Girls of the Golden West* est encore relativement brève. Tièdement accueillie lors de sa création¹⁷, cette œuvre n'a pour l'heure été reprise qu'une fois, à Amsterdam en février-mars 2019 (dans une version remaniée)¹⁸, et il n'en existe pas de captation autorisée ni d'enregistrement officiel¹⁹ ; bien sûr, l'interruption brutale de l'activité théâtrale consécutive à la pandémie de Covid-19 n'a guère facilité sa diffusion. Il n'a donc pas été possible de l'étudier dans le cadre du présent ouvrage. On sait néanmoins que le livret de Peter Sellars a été constitué à partir de sources documentaires ; dans le droit fil d'*El Niño* et de *Doctor Atomic*, les auteurs ont choisi de s'intéresser à un épisode qui a marqué l'histoire de l'Ouest américain, la Ruée vers l'Or (1848-1856), tout en mettant l'accent sur le rôle des femmes et des minorités ethniques. Le nouvel opéra inspiré de Shakespeare poursuit quant à lui la relecture créative des classiques de la littérature à laquelle Adams se consacre maintenant depuis plus de vingt ans.

¹⁷ « [O]n présume que les auteurs vont remettre leur ouvrage sur le métier pour éliminer quelques longueurs », notait par exemple Lois Silverstein dans *Operawire* à la fin d'une recension qui ne fait l'éloge du projet poursuivi dans *Girls of the Golden West* que pour déplorer les imperfections de sa réalisation. (L. Silverstein, « San Francisco Opera 2017-18 Review : *Girls of the Golden West* », *Operawire*, 22 novembre 2017, <https://operawire.com/san-francisco-opera-2017-18-review-girls-of-the-golden-west-john-adams-latest-work-thrills-in-act-two-though-opera-as-whole-lacks-cohesion/> ; vérifié le 19 janvier 2022).

¹⁸ M. Swed, « *Girls of the Golden West* Gets an Amsterdam Remake, More Powerful and Profound », *Chicago Tribune*, 7 mars 2019.

¹⁹ John Adams a récemment annoncé qu'un enregistrement studio serait réalisé dans le courant de l'année 2022 avec le concours des principaux interprètes de la production californienne. (J. Adams, Twitter, 15 novembre 2021, <https://twitter.com/HellTweet/status/1460310269935112192> ; vérifié le 17 janvier 2022).