

COMMENT CONSTRUIRE UN LIVRET D'OPERA SELON W. H. AUDEN

Aude Ameille
(Université de la Sorbonne-Paris IV)

Qu'est-ce qu'un livret d'opéra ? Une chose hybride, informe, qui n'a d'existence propre qu'une fois mise en musique ou, au contraire, un tout autonome qui peut, et doit être étudié au même titre qu'un roman ou un poème ? Est-ce un genre à part entière ou bien un mélange de différents genres sans frontières clairement définies ? Difficile de répondre ; mais ce sont sans doute les librettistes eux-mêmes qui peuvent le mieux nous renseigner. C'est pourquoi je souhaiterais m'attacher ici à la conception de l'un d'entre eux, Wystan Hugh Auden, qui a écrit six livrets d'opéra et qui s'est penché sur l'originalité du genre du livret.

W. H. Auden est un poète anglais naturalisé américain, né en 1907 et mort en 1973. Il est très connu dans le monde anglo-saxon, mais beaucoup moins en France. Il y a une quinzaine d'années, son nom n'évoquait absolument rien au grand public ; mais la situation a un peu changé : en effet ces dernières années les traductions françaises de ses poésies se sont multipliées. Mais Auden, en tant que librettiste, reste méconnu. Pourtant il a écrit des livrets d'opéras pour de très grands compositeurs comme Benjamin Britten (*Paul Bunyan* en 1941), Igor Stravinsky (*The Rake's Progress* en 1951), ou encore Hans Werner Henze (*Elegy for Young Lovers* en 1961 et *The Bassarids* en 1966). Il a également écrit deux livrets pour des compositeurs moins connus : *Love's Labour's Lost* pour Nicolas Nabokov en 1973 et *The Entertainment of the Senses* pour John Gardner, qui ne sera représenté qu'après la mort d'Auden, en 1974.

Précisons que pour cinq des six livrets cités, Auden ne les a pas écrits seul, mais en collaboration avec son compagnon Chester Kallman. Seul le premier d'entre eux, *Paul Bunyan* est uniquement de la main d'Auden.

Si le cas d'Auden nous intéresse particulièrement, c'est parce qu'il a également, à côté de ses livrets d'opéra, rédigé de nombreux écrits théoriques dans lesquels il donne sa propre conception du livret, la manière dont, pour lui, doit se construire un bon livret. Et pour vraiment comprendre ce que doit être un livret, il affirme qu'il faut d'abord cerner la particularité de la musique par rapport aux autres arts. Il propose ainsi une classification des arts selon deux couples de critères principaux, celui de la réflexivité et de l'immédiateté et celui de l'activité et de la passivité. La littérature, comme la musique sont des arts actifs, car « tous les deux insistent sur le fait de s'arrêter ou d'avancer »¹ contrairement à la peinture ou au cinéma, c'est-à-dire au monde visuel, qui est

un monde immédiatement donné où le Destin règne en maître et où il est impossible de faire la différence entre un mouvement choisi et un réflexe involontaire.²

¹ W. H. Auden, *The Dyer's Hand and other Essays*, New York, Random House, 1989, p. 466 : "Both insist on stopping or going on."

Toutes les traductions, sauf indication contraire, sont de l'auteur de l'article.

² Ibid. p. 467 : "an immediately given world where Fate is mistress and it is impossible to tell the difference between a chosen movement and an involuntary reflex."

Cette première distinction est recoupée par la deuxième, celle de l'immédiateté et de la réflexivité. Littérature et musique s'opposent alors, car le premier de ces arts « s'arrête pour penser »³, alors que la musique, elle, « est immédiate, elle avance pour exister »⁴. Selon cette opposition, le cinéma rejoint la musique et la peinture, la littérature. On obtient donc les caractéristiques suivantes pour chacun des arts : la littérature est active et réflexive, la peinture est passive et réflexive, le cinéma passif et immédiat et la musique active et immédiate. Pour la musique, qui est le médium qui intéresse principalement Auden, vient s'ajouter une dernière caractéristique, celle de la virtuosité ; et en cela, la musique se rapproche du ballet classique, mais se démarque des autres arts.

C'est à partir de cette caractérisation qu'Auden définit ce qui est nécessaire à un texte au service de la musique. Pour rendre clairement compte de sa poétique du genre, je partirai des trois grands principes qu'il propose – l'activité, l'immédiateté et la virtuosité – et dégagerai, à partir de là, les traits essentiels d'un bon livret d'opéra.

Pour Auden, le premier élément qui découle du caractère actif de la musique est que les personnages d'un livret doivent obligatoirement être passionnés et volontaires. Un bon personnage d'opéra est un personnage actif ; il doit savoir ce qu'il veut, sinon, il n'a aucune raison de chanter ; ainsi, Auden critique les personnages de *La Bohème* de Puccini – et tout particulièrement Mimi – car :

il y a un fossé fâcheux entre la résolution avec laquelle ils chantent et l'irrésolution avec laquelle ils agissent.⁵

Et il continue en affirmant que :

la qualité commune de tous les grands rôles d'opéra, comme Don Juan, Norma, Lucia, Tristan, Isolde, Brünnhilde, est que chacun d'eux est une façon d'être passionnée et volontaire.⁶

Un personnage d'opéra ne peut pas être raisonnable, car s'il l'est, il n'a pas de raison de chanter, il pourrait tout aussi bien parler. Ainsi, dans leurs livrets d'opéra, les librettistes cherchent à créer des personnages à la frontière de la folie, car, comme le dit Auden, « pour chanter, tous les personnages doivent être un petit peu fous. »⁷

Un autre élément qui découle du caractère actif de la musique, c'est la nécessité d'une intrigue fortement dramatisée. Ce qui importe avant tout, c'est de construire une intrigue qui prenne modèle sur celle du drame parlé. En effet, le drame parlé est lui aussi un art de l'activité et la dramatisation est donc un élément essentiel de ce médium. Voici le type d'intrigue qui est nécessaire à un bon livret :

³ Ibid. p. 466 : "stops to think"

⁴ Ibid. : "is immediate, it goes on to become."

⁵ Ibid. p. 470 : "there is an awkward gap between the resolution with which they sing and the irresolution with which they act."

⁶ Ibid. : "the quality common to all the great operatic roles, e.g., Don Giovanni, Norma, Lucia, Tristan, Isolde, Brünnhilde, is that each of them is a passionate and willful state of being."

⁷ Propos prononcés lors d'une discussion radiophonique entre Auden, Kallman et Henze le 17 juillet 1961 pour la BBC, rapportés in Humphrey, Carpenter, *W. H. Auden, A biography*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 353 : "in order to sing, all characters have to be a little mad."

Le drame est basé sur la Méprise. Je pense que quelqu'un est mon ami alors qu'en réalité, c'est mon ennemi, que je suis libre d'épouser une femme, qui s'avère être ma mère, que cette personne est une soubrette alors que c'est un jeune gentilhomme travesti, que ce jeune homme bien vêtu est quelqu'un de riche quand ce n'est qu'un aventurier sans le sou, ou que si je fais ceci ou cela, tel résultat va suivre quand en fait le résultat est complètement différent. Tout bon drame comporte deux mouvements, d'abord l'accomplissement de la méprise puis la découverte que c'était une méprise.⁸

Ce schéma se retrouve dans nombre des opéras du répertoire et dans la quasi-totalité des livrets d'Auden.

Si Auden revient à de très nombreuses reprises sur la nécessité d'une forte dramatisation de l'intrigue d'un livret, c'est, explique-t-il, que celle-ci doit même être plus forte que dans un drame parlé parce qu'il

est plus difficile pour un librettiste que pour un dramaturge de transmettre un sens du mouvement dramatique. Chanter quelque chose prend beaucoup plus de temps que de le dire, et, quand les personnages chantent, ils doivent se tenir complètement immobiles, sinon on ne les entendra pas ; ainsi un opéra court toujours le danger de devenir un oratorio statique.⁹

Cette difficulté à laquelle Auden s'est heurté est sans doute moins forte aujourd'hui : à présent, les chanteurs ne restent plus immobiles pour chanter, mais se doivent d'être aussi de véritables acteurs ; ils peuvent, si la mise en scène le demande, chanter leur air allongés, ce qui aurait paru impossible à l'époque où Auden écrit ses livrets.

Si, comme la littérature, la musique est un art de l'activité, elle s'en différencie cependant par son caractère d'immédiateté. C'est pourquoi un livret d'opéra, bien que très proche d'une pièce de théâtre, n'en sera jamais son exact équivalent. Ainsi, explique Auden :

en échafaudant son intrigue, comparé au dramaturge, le librettiste [...] est plus limité dans son choix des méprises possibles. Le dramaturge, par exemple, produit certains de ses effets les plus réussis en montrant comment les personnes s'abusent elles-mêmes. L'illusion est

⁸ W. H., Auden, *The Dyer's Hand*, op. cit., p. 471 : "Drama is based on the Mistake. I think someone is my friend when he really is my enemy, that I am free to marry a woman when in fact she is my mother, that a person is a chambermaid when it is a young nobleman in disguise, that this well-dressed young man is rich when he is really a penniless adventurer, or that if I do this such and such a result will follow when in fact it results in something very different. All good drama has two movements, first the making of the mistake, then the discovery that it was a mistake."

⁹ W. H., Auden, *Secondary World*, London, Faber and Faber, 1968, p. 97 : "it is more difficult for the librettist than for the writer of spoken drama to convey a sense of dramatic movement. To sing something takes much longer than to say it and, when characters sing they must stand fairly still or they will not be heard, so that an opera is always in danger of turning into a static oratorio."

impossible dans l'opéra car la musique est immédiate et non réflexive.
10

Les personnages d'opéra ne peuvent donc pas acquérir l'épaisseur des personnages de théâtre et encore moins celle des héros romanesques. Ils ne peuvent être que dans l'instant, n'ont pas le temps de réfléchir sur leur sort ; car la musique est un art de l'immédiateté et ne laisse pas de temps à la réflexion. Ils ne peuvent pas non plus être des

individus potentiellement bons *et* mauvais, actif *et* passifs, car la musique est une réalité immédiate et ni potentialité ni passivité ne peuvent coexister avec elle. C'est une chose qu'un librettiste ne doit jamais oublier.¹¹

Pour Auden, bien que Mozart soit un plus grand compositeur que Rossini, son Figaro des *Noces de Figaro* est moins satisfaisant que celui du *Barbier de Séville*, précisément parce qu'il est

trop intéressant comme personnage pour être totalement transposable en musique, de telle sorte qu'on a l'impression que co-existe avec le Figaro qui chante, un Figaro qui ne chante pas mais qui réfléchit sur lui-même.¹²

Celui du *Barbier de Séville* est beaucoup plus schématique mais correspond mieux aux attentes d'un livret d'opéra. Les personnages d'Auden et de Kallman répondent bien à ce critère de schématisation. Dans *The Rake's Progress*, Anne Trulove n'a pas d'épaisseur propre. Elle « est une soprano »¹³ et rien de plus, affirme Kallman. C'est la musique qui lui donne véritablement chair.

Dans ses essais, Auden insiste fortement sur l'écart qui existe entre les vers d'un poème et les vers d'un livret, écart qu'il est parfaitement à même d'évaluer en sa qualité de poète. Cette différence tient encore une fois au caractère immédiat de la musique.

La poésie est par essence un acte de réflexion, de refus de s'accommoder des expressions de l'émotion immédiate, dans le but de comprendre la nature de ce qui est ressenti. Et puisque la musique est par essence immédiate, il s'ensuit que les mots d'un chant ne peuvent être de la poésie.¹⁴

¹⁰ W. H., Auden, *The Dyer's Hand*, op. cit., p. 471 : "In composing his plot [...] in comparison to the dramatist, he is more limited in the kinds of mistake he can use. The dramatist for instance, procures some of his finest effects from showing how people deceive themselves. Self-deception is impossible in opera because music is immediate, not reflective."

¹¹ Ibid. p. 470 : "people who are potentially good and bad, active and, passive, for music is immediate actuality and neither potentiality nor passivity can live in its presence. This is something a librettist must never forget."

¹² Ibid. p. 470 : "is too interesting a character to be completely translatable into music, so that co-present with the Figaro who is singing, one is conscious of a Figaro who is not singing but thinking to himself."

¹³ Chester, Kallman "Looking and thinking back", article paru dans le livret qui accompagne l'enregistrement de Columbia de 1964 ; reproduit in W. H., Auden et Chester, Kallman, *Libretti and other dramatic Writings by W. H. Auden, 1939-1973*, edited by Edward Mendelson, London, Faber and Faber, 1993, p. 627: "She is a soprano"

¹⁴ W. H., Auden, *The Dyer's Hand*, op. cit., p. 472: "Poetry is in its essence an act of reflection, of refusing to be content with the interjections of immediate emotion in order to understand the nature of what is felt. Since music is in essence immediate, it follows that the words of a song cannot be poetry."

La musique ne laisse donc pas de place aux doubles sens ou jeux de mots, elle ne peut signifier qu'une seule chose et ne permet pas l'ambiguïté. De plus, comme la musique ne cesse d'avancer, elle ne laisse pas le temps à l'auditeur de s'arrêter et de réfléchir sur les mots et formules qu'il a entendus. Il est donc inutile d'utiliser des métaphores car

une métaphore compliquée [...] met, à être saisie, un temps plus long que celui que la musique peut lui accorder.¹⁵

À cette constatation s'ajoute un autre problème, inhérent aux représentations d'un opéra. Très souvent, comme le fait remarquer Auden dans son essai *Traduire des livrets d'opéra* (*Translating Opera Libretti*¹⁶), les spectateurs ne saisissent qu'un mot sur dix ; il est donc inutile de composer des vers trop subtils qui, de toute façon, ne seront sans doute jamais entendus. C'est pourquoi, contrairement à la poésie, il est bon, dans un livret, de répéter plusieurs fois le même terme pour que, même si le spectateur ne l'entend pas la première fois, il puisse le saisir la deuxième ou la troisième fois.

Lorsque Berowne, dans *Love's Labour's Lost*, se lamente d'être tombé amoureux, il chante :

Moi, la regarder!
Moi, la supplier !
Fi ! Fi !
Désormais je vais aimer,
Désormais je vais solliciter
Désormais je vais gémir [...]¹⁷

Les vers sont très courts donc facilement compréhensibles pour l'auditeur ; le vocabulaire employé est simple et répétitif et les structures de phrases sont presque toujours identiques : « Moi, la... » et « Désormais je vais... ».

Auden utilise donc la plupart du temps des vers simples, très différents de ceux de ses poèmes. Et, à propos du livret des *Bassarids*, il écrit à son ami Dodds:

Comme vous pouvez le voir, la « poésie » doit être passablement sèche pour être susceptible d'être mise en musique.¹⁸

Il va même, pour cette raison, jusqu'à critiquer celui qu'il considère pourtant comme le plus grand librettiste, Hofmannsthal, en faisant remarquer que

le monologue de la Maréchale dans *Le Chevalier à la rose* est, à mon avis, de la trop bonne poésie, la précision des vers s'impose trop à l'attention de Strauss.¹⁹

¹⁵ W. H., Auden, *Secondary World*, op. cit., p. 92: "a complicated metaphor [...] takes more time to grasp than music can give it."

¹⁶ W. H., Auden, *The Dyer's Hand*, op. cit., p. 483-499.

¹⁷ W. H., Auden et Chester, Kallman, *Libretti and other dramatic Writings by W. H. Auden, 1939-1973*, op. cit., p. 327: "I to watch for her! /I to pray for her! /Fie! Fie! /Yet I will love, /Yet I will sue, /Yet I will groan [...]"

¹⁸ Lettre à Dodds du 8 octobre 1963, citée in *Libretti and other dramatic Writings by W. H. Auden*, op. cit., p. 681: "As you can see the 'poetry' has to be pretty bare in order to be able to be set to music."

¹⁹ W. H., Auden, "How the Libretto of the Opera *The Rake's Progress* was born", *La Biennale di Venezia*, octobre 1951, article reproduit in *Libretti and other dramatic Writings by W. H. Auden*, op. cit., p. 611: "The

Cependant, un reproche de ce genre lui a également été adressé par les critiques pour plusieurs de ces livrets, notamment pour *Elegy for Young Lover*. Et à propos d'une des scènes de cet opéra, il affirme lui-même :

Cette scène [...] ne va pas du tout et doit un jour être complètement réécrite. À mes propres yeux bienveillants, elle se lit bien et devrait être efficace dans une pièce parlée en vers ; mais pour un opéra, elle est beaucoup trop littéraire et compliquée dans son argument, beaucoup trop dépendante du fait que chaque mot soit entendu, pour passer quand elle est mise en musique.²⁰

Auden sait précisément ce que doit être un bon livret d'opéra, mais son talent de poète l'entraîne parfois à compliquer ses intrigues, ses vers et ses personnages, malgré lui.

Se basant sur l'étude d'un psychologue de Cambridge, P. E. Vernon, Auden est convaincu que dans le chant, ce ne sont pas les mots que nous entendons mais uniquement les syllabes ; ce psychologue

a tenté un jour l'expérience de faire chanter une chanson de Campion en remplaçant les vers originaux par des vers dépourvus de sens mais de valeur syllabique équivalente ; six pour cent seulement du public testé s'est rendu compte que quelque chose n'allait pas. [...] Dans le chant, la poésie est sacrificable, mais pas les syllabes.²¹

Les deux librettistes attachent donc une importance capitale à la prosodie de leurs livrets. Cependant les syllabes, si elles peuvent prendre le dessus sur la poésie du texte, ne doivent pas le prendre sur l'intelligibilité du contenu ; en effet, lors de leur collaboration avec Stravinsky, les deux librettistes ont tout d'abord éprouvé une certaine crainte :

Stravinsky avait, à plus d'une occasion, exprimé son point de vue que, pour mettre des mots en musique, les mots eux-mêmes n'avaient aucune importance, seules les syllabes en avaient. En tant qu'amateurs d'opéra, nous savions bien, tous deux, que les valeurs rythmiques musicales et parlées ne peuvent être identiques, mais nous craignons [...] qu'il ne distorde nos mots au point de les rendre inintelligibles. Mais, à partir du moment où nous avons commencé à travailler avec lui, nous avons découvert que notre peur était sans fondement.²²

Marschallin's monologue in *Der Rosenkavalier* is, in my opinion, too good as poetry, the details of the verse intrude too much on Strauss's attention."

²⁰ W. H., Auden, *Secondary World*, op. cit., p. 108: "this scene[...] will not do at all, and must some day be completely re-written. To my fond eye, it reads well and might be effective in a spoken verseplay ; but for an opera it is far too literary and complicated in the argument, far too dependant upon every word being heard to get across when set to music."

²¹ W. H., Auden, *The Dyer's Hand*, op. cit., p. 473: "once performed the experiment of having a Campion song sung with nonsense verses of equivalent syllabic value substituted for the original; only six per cent of his test audience noticed that something was wrong. [...] In song, poetry is expendable, syllables are not."

²² W. H., Auden, *Forewords and Afterwords*, London, Faber and Faber, 1973, p. 433: "Stravinsky had on more than one occasion expressed the view that, in setting words to music, the words themselves do not matter, only the syllables. Though, as lovers of opera, we both knew that musical and spoken rhythmical values cannot be

Les vers d'un livret et ceux d'un poème sont donc forts différents et ne sont pas nés du même processus créateur. Cependant, la frontière entre les deux genres n'est pas toujours si étanche qu'Auden veut nous le faire croire. En effet, il publie plusieurs extraits de ses livrets en tant que poèmes dans des journaux ou dans ses propres recueils de poèmes, sans même en mentionner la provenance. Ainsi, il publie quatre extraits de son premier opéra, *Paul Bunyan* ; et, de son opéra *The Rake's Progress*, il publie séparément la berceuse qu'Anne chante à Tom à la toute fin de l'opéra. On note cependant que le nombre d'extraits réutilisés va diminuant : quatre dans son premier opéra, un dans son deuxième, puis plus aucun. Si on précise qu'Auden affirme qu'à l'époque de *Paul Bunyan*, il ne connaissait rien à l'opéra et n'avait jamais réfléchi à ce qu'était un livret, on voit donc que la frontière entre les deux genres se fait de plus en plus étanche jusqu'à devenir complètement hermétique dans ses derniers opéras, une fois qu'il a eu bien assimilé les règles inhérentes au genre.

Que sont donc les livrets s'ils n'ont rien à voir avec la poésie comme ne cesse de le répéter Auden ? L'essayiste Monroe K. Spears semble définir avec justesse le style de ce genre :

Dire, comme Auden le suggère, que ce n'est pas de la poésie est faire une distinction trop en noir et blanc, presque trop tranchée : il est peut-être mieux de dire que c'est une forme hautement spécialisée de poésie – comme celle d'Eliot dans ses dernières pièces – et pour des raisons similaires. Son intérêt est, si on ne prend en compte que les vers, très limité. Elle n'a pas pour but de rester seule, mais existe comme un cadre ou un véhicule pour la musique, elle est un ballon dégonflé tant que la musique ne souffle pas dedans. Ou nous pouvons dire que c'est de la poésie dont on a soigneusement écarté la majeure partie de l'ironie, de l'ambiguïté, de la tension et des autres éléments inhérents à l'intérêt verbal, de telle sorte que les mots n'attirent pas l'attention sur eux en tant que mots, mais sont absorbés par la musique.²³

La conception qu'Auden nous propose du livret s'appuie sur une réflexion à propos du rôle du librettiste dans l'élaboration d'un opéra :

Les vers que le librettiste écrit ne sont pas adressés au public mais sont réellement une lettre personnelle adressée au compositeur. Ils ont leur heure de gloire au moment où ils lui inspirent une certaine mélodie ; une fois ce moment passé, ils sont aussi sacrificiables que l'infanterie

identical, we were afraid [...] that he might distort our words to the point of unintelligibility. But, from the moment we started working with him, we discovered that our fears were groundless."

²³ *Critical Essays on W. H. Auden*, edited by George W. Bahlke, New York, Maxwell Macmillan International, 1991, p. 169: "To say as Auden suggests, that it is not poetry is to make the distinction too black and white, too nearly absolute : it is perhaps better to say that this is a highly specialized form of poetry – like that of Eliot's later plays, and for similar reasons. Its interest is, considered simply as verse, very limited ; it is not intended to stand alone, but exists as framework or vehicle for the music, is a deflated balloon until the music blows up. Or we may say that it is poetry with most of the irony, ambiguity, tension, and other elements of inherent verbal interest carefully removed, so that the words will not call attention to themselves as words, but be absorbed into the music."

pour un général chinois : ils doivent s'effacer d'eux même et cesser de se soucier de ce qui leur arrive.²⁴

Et c'est bien comme une lettre personnelle que H. W. Henze reçoit le livret des *Bassarids* :

Comme pour *Elegy for Young Lovers*, [...] ce livret est une lettre d'amour et je tremble devant le monceau d'amour que vous me donnez dans ce texte.²⁵

Le librettiste ne doit donc pas se préoccuper de la qualité intrinsèque de son texte mais uniquement de son aptitude à provoquer l'imagination musicale du compositeur à qui il est adressé. Mais, défendant l'intérêt du métier de librettiste, il ajoute:

Cela ne veut pas dire que la qualité littéraire n'ait aucune importance. La plupart des compositeurs vont être plus stimulés par de bons vers que par des vers stupides, du moment qu'ils ont été écrits de façon à être mis en musique et à être chantables.²⁶

Les livrets d'Auden et Kallman ont bien répondu à cette exigence, comme le montrent les témoignages de deux des compositeurs pour qui ils ont écrit ; Stravinsky, dans une interview télévisée, affirme à propos d'Auden :

Je pense qu'il *était* inspiré ; et en tout cas il m'a inspiré. [...] Wystan a le génie pour les mots d'opéra. Ses vers étaient toujours de la bonne longueur pour chanter et ses mots étaient les bons pour soutenir l'emphase musicale.²⁷

Et Henze écrit à ses deux librettistes, à propos d'*Elegy for Young Lovers* :

J'aime le texte de plus en plus et vous aimez tous les deux pour m'avoir offert un matériau qui m'inspire tant.²⁸

Les deux compositeurs utilisent le verbe « inspirer » pour qualifier les livrets et ils ne pouvaient adresser un plus bel éloge à leurs librettistes.

Cependant, Auden et Kallman ne se contentent pas toujours de ce rôle de simple stimulateur, notamment dans leur collaboration avec H. W. Henze : non seulement ils se permettent de

²⁴ W. H., Auden, *The Dyer's Hand*, op. cit., p. 473 : "The verses which the librettist writes are not addressed to the public but are really a private letter to the composer. They have their moment of glory, the moment in which they suggest to him a certain melody; once that is over, they are as expendable as infantry to a Chinese general: they must efface themselves and cease to care what happens to them."

²⁵ Lettre de Hans Werner Henze du 6 août 1964 (conservée à la Fondation Paul Sacher): "Like in the case of *Elegy for Young* [...] this libretto is a love letter and I tremble before the amount of love you are giving me in this text."

²⁶ W. H., Auden, *Secondary World*, op. cit., p. 90 : "This does not mean that its literary quality is of no importance. Most composers will be more stimulated by good verses than silly ones, provided that they are so written as to be settable to musical notes and singable."

²⁷ The British broadcasting corporation, television center wood lane, London, W.12, 2 novembre 1965: "I think he was inspired ; and in any case he inspired me. [...] Wystan has a genius for operatic wording. His lines were always the right length for singing and his words were the right ones to sustain musical emphasis."

²⁸ Lettre de Hans Werner Henze du 19 juillet 1960 (conservée à la Fondation Paul Sacher): "Loving the text more and more and loving you both for having delivered such inspiring material."

donner des conseils musicaux, mais ils refusent également de changer leur livret, malgré les demandes insistantes du compositeur. Ainsi, bien que Henze termine sa lettre, dans laquelle il aborde tous les points qui le dérangent dans *Elegy for Young Lovers*, par :

J'espère que [...] vous comprendrez les raisons de ma requête, qui sont, à quelques exceptions près, toutes des raisons musicales.²⁹

les librettistes n'en ont pas changé pour autant leur livret ; et, en contradiction avec leur principe le plus fondamental, il n'ont même pas accepté de changer un mot quand celui-ci n'inspirait pas le compositeur ; toujours à propos d'*Elegy for Young Lovers*, Henze a eu beau leur écrire

avec cette plante [il s'agit de l'edelweiss] aucune musique ne me vient à l'esprit.³⁰

l'edelweiss est resté dans le livret définitif.

Auden n'applique donc pas toujours son précepte, à savoir que le librettiste doit être entièrement au service du compositeur. Quant à l'affirmation que le livret n'est nullement un texte adressé au spectateur mais une lettre personnelle destinée au seul compositeur, le simple fait que tous les livrets des deux poètes aient été publiés séparément en est déjà un démenti. D'ailleurs, à propos du livret des *Bassarids*, qu'ils ont finalement dû « mutiler » sur la demande insistante de Henze, Auden écrit au compositeur :

C. et moi sommes assez prétentieux pour croire que notre texte vaut la peine d'être lu *an-und-für sich*³¹. C'est-à-dire que, quelques soient les coupes qui ont été faites pour la mise en musique, [...] nous voulons que notre texte soit *imprimé* tel quel [...] L'une des raisons de cette demande est une raison professionnelle que vous allez, je le sais, comprendre. Le livret est strictement métré tout du long ; il n'y a aucun vers libre. En écoutant votre opéra, l'oreille ne peut pas bien sûr le détecter, mais quand, comme vous aviez tous les droits de le faire, vous avez omis des mots ou des parties de vers dans votre mise en musique, si celles-ci sont aussi omises dans le texte imprimé, l'oreille du *lecteur* sera choquée.³²

En affirmant sa volonté de publier non pas le texte qui a été mis en musique mais celui que Kallman et lui ont écrit, Auden contrevient à ses principes de façon éclatante. C'est bien que le texte n'a pas uniquement été conçu comme un simple moyen d'inspirer le compositeur

²⁹ Lettre de Hans Werner Henze du 7 juillet 1960 (conservée à la Fondation Paul Sacher): "I hope [...] you will quite understand the reasons for my request, which are, with a few exceptions, all musical reasons."

³⁰ Ibid. : "from this plant no music comes to my mind."

³¹ "Pour lui-même"

³² Lettre de W. H. Auden non datée (conservée à la Fondation Paul Sacher): "C and I are vain enough to believe that our text is worth reading an-und für-sich. That is to say, whatever cuts are made in the setting [...] we want our text to be printed as is. [...] One of our reasons for wanting this is a professional one which you will, I know, appreciate. The libretto is strictly metered throughout – there is no free verse. In listening to your opera, the ear cannot, of course, detect this, but, when, as you have every right to do, you omit words or parts of lines in your setting, if these are also omitted from the printed text, the reader's ear will be vexed."

mais qu'il a une valeur en soi et qu'il est digne, selon ses auteurs, d'être publié comme un texte à part entière.

Auden a donc une conception très précise de ce à quoi doivent servir les vers d'un livret d'opéra. Il tente de s'y soumettre, cependant il ne peut renoncer complètement à considérer ses propres livrets comme de véritables œuvres et donc méritant d'être reconnues en tant que telles.

Enfin, la dernière grande caractéristique de l'opéra est qu'il est un art de la virtuosité

Nous avons tous appris à parler, la plupart d'entre nous peuvent même apprendre à dire des vers de façon relativement satisfaisante, mais très peu ont appris ou peuvent même apprendre à chanter. [...] Quand nous disons d'un acteur, même dans un drame poétique, que son jeu, est bon, nous voulons dire qu'il simule par son art, c'est à dire consciemment, la façon d'être naturelle, c'est-à-dire inconsciente, qu'aurait dans la vie réelle le personnage qu'il joue. Mais pour un chanteur, comme pour un danseur de ballet, il n'est pas question de simulation, ni de chanter « avec naturel » les notes du compositeur ; son comportement est résolument et triomphalement de l'art de bout en bout.³³

L'opéra est donc un art de l'artifice par excellence ; et pour cette raison, il ne peut jamais être, à proprement parler, tragique :

Le paradoxe implicite de toute représentation dramatique, à savoir que les émotions et situations qui dans la vie réelle seraient tristes ou douloureuses sont sur la scène une source de plaisir, devient, dans un opéra, tout à fait explicite. La chanteuse peut bien jouer le rôle d'une fiancée abandonnée, au bord du suicide, nous sommes néanmoins tout à fait sûrs, en l'écoutant, que nous vivons, nous, mais elle également, un merveilleux moment. Dans un sens, il ne peut pas y avoir d'opéra tragique car quelques soient les erreurs commises par les personnages et quelles que soient leurs souffrances, ils font exactement ce qu'ils désirent.³⁴

De cette observation, Auden tire la conclusion qu'un opéra doit nécessairement recourir à des situations mythiques ; sans cela, le plaisir que nous éprouvons à voir souffrir (et donc chanter) des personnes qui nous sont complètement étrangères, qui se trouvent prises dans des

³³ W. H., Auden, *The Dyer's Hand*, op. cit., p. 468: "All of us have learned to talk, most of us, even could be taught to speak verse tolerably well, but very few have learned or could ever be taught to sing. [...] Of an actor, even in a poetic drama, when we say that his performance is good, we mean that he simulates by art, that is, consciously, the way in which the character he is playing would in real life, behave by nature, that is, unconsciously. But for a singer, as for a ballet dancer, there is no question of simulation, of singing the composer's notes 'naturally'; his behaviour is unabashedly and triumphantly art from beginning to end."

³⁴ Ibid. : "The paradox implicit in all drama, namely, that emotions and situations which in real life would be sad or painful are on the stage a source of pleasure becomes, in opera, quite explicit. The singer may be playing the role of a deserted bride who is about to kill herself, but we feel quite certain as we listen that not only we, but also she, is having a wonderful time. In a sense there can be no tragic opera because whatever errors the characters make and whatever they suffer, they are doing exactly what they wish."

situations dans lesquelles il nous est impossible de nous reconnaître, serait un plaisir qui nous gênerait, qui dérangerait notre conscience. Ainsi, Auden critique le compositeur Gian Carlo Menotti pour avoir utilisé un sujet trop contemporain dans son opéra *Le Consul*³⁵.

Une situation tragique contemporaine, comme dans *Le Consul* de Menotti, est trop réelle, c'est-à-dire trop clairement une situation dans laquelle se trouvent quelques personnes, et où les autres – public compris – ne se trouvent pas, pour que ce dernier l'oublie et la voie comme un symbole disons, de l'aliénation existentielle de l'homme. De ce fait, le plaisir évident que nous avons, nous-même et les chanteurs, choque notre conscience par sa frivolité.³⁶

L'opéra, par son fort caractère d'artificialité devient un « monde second », comme le nomme Auden, un monde qui ne communique pas, ou plus, avec celui dans lequel nous vivons normalement. Dans un tel contexte, la vraisemblance ne compte plus autant que dans une pièce de théâtre :

Nul besoin, pour le librettiste, de se tracasser, comme le dramaturge, au sujet de la vraisemblance. Une situation crédible, à l'opéra, est une situation dans laquelle il est crédible que quelqu'un chante. Une bonne intrigue [...] offre le plus d'occasions possible aux personnages de perdre pied en les plaçant dans des situations qui sont trop tragiques ou trop fantastiques pour les "mots".³⁷

Et c'est cette artificialité absolue qui fait de l'opéra le médium dramatique idéal pour un mythe. Auden explique la différence qui existe entre le cinéma et l'opéra :

J'ai assisté une fois, au cours de la même semaine à une représentation de *Tristan und Isolde* et à la projection de *L'éternel retour*, version cinématographique de Jean Cocteau de la même histoire. Dans la première, deux âmes, pesant chacune plus de quatre-vingt dix kilos, étaient transfigurées par une force transcendante ; dans la seconde, un beau garçon rencontrait une jolie fille et ils avaient une relation. Cette perte de valeur n'était pas due à une quelconque absence de talent chez Cocteau, mais à la nature même du cinéma comme médium. S'il avait pris un couple d'âge moyen et gros, l'effet aurait été ridicule car ce ne sont pas les quelques bribes de dialogue qu'autorise le cinéma qui

³⁵ L'argument est le suivant: John Sorel, poursuivi par la police de son pays, décide de fuir à l'étranger. Sa femme obtient, après des efforts désespérés un visa au consulat, pour le suivre. Mais celui-ci ayant appris entre temps que sa mère et son enfant étaient morts, et ne sachant toujours pas si sa femme avait obtenu son visa, décide de rentrer dans son pays. À peine sa femme sort-elle du consulat avec le visa, que John y rentre. La police, qui l'a suivi depuis la frontière, l'arrête immédiatement. Sa femme, ayant appris la nouvelle, rentre chez elle et se suicide.

³⁶ W. H., Auden, *The Dyer's Hand*, op. cit., p. 468: "A contemporary tragic situation like that in Menotti's *The Consul* is too actual, that is, too clearly a situation some people are in and others, including the audience, are not in, for the latter to forget this and see it as a symbol of, say, man's existential estrangement. Consequently the pleasure we and the singers are obviously enjoying strikes the conscience as frivolous."

³⁷ *Ibid.*, p. 471-472 : "The librettist need never bother his head, as the dramatist must, about probability. A credible situation in opera means a situation in which it is credible that someone should sing. A good libretto plot [...] offers as many opportunities as possible for the characters to be swept off their feet by placing them in situations which are too tragic or too fantastic for 'words'."

auraient eu un pouvoir suffisant pour transcender leur apparence physique. Cependant, si les amoureux sont jeunes et beaux, la cause de leur amour semble “naturelle”, une conséquence de leur beauté, et l’entière signification du mythe disparaît.³⁸

Se basant sur cette observation, et sur celle que j’ai évoquée plus tôt (à savoir que les situations mythiques étaient nécessaires dans un opéra afin d’éviter un « scandale de la pensée ») il en tire la conclusion que tout bon livret d’opéra doit être construit à partir d’un mythe ; il doit

se borner aux situations mythiques, situations dans lesquelles chacun d’entre nous, en tant qu’être humain, se retrouve nécessairement, et doit, en conséquence, accepter, quelque tragiques qu’elles puissent être.³⁹

Auden et Kallman partent donc, pour tous leurs livrets, d’un mythe. Même à l’époque de *Paul Bunyan*, Auden semble avoir senti intuitivement cette nécessité ; en effet, il élabore son livret à partir du mythe américain du bûcheron géant qui défriche l’Amérique pour en faire un pays habitable.

Les librettistes ne se contentent pas de construire leur intrigue sur un mythe, ils font également de leurs personnages des figures symboliques, des allégories dans lesquelles tout spectateur peut se retrouver. Cette conception dérive d’un aphorisme d’Hofmannsthal sur lequel ils ont réfléchi :

Il y a un admirable aphorisme d’Hofmannsthal : « Le chant est une chose merveilleuse parce qu’il dompte ce qui n’est sinon que le pur organe de l’égoïsme : la voix humaine »⁴⁰. Cela n’implique pas, évidemment que les chanteurs soient humbles ou que le personnage idéal de l’opéra soit un saint. Cela signifie que quand nous entendons un personnage chanter dans un opéra, il semble être en train de chanter non seulement pour lui-même en tant qu’individu dans une situation particulière, à un moment et à un endroit particulier, mais aussi pour toute la race humaine, morte, vivante ou pas encore née.⁴¹

³⁸ Ibid., p. 469 : “I once went in the same week to a performance of *Tristan und Isolde* and a showing of *L’Éternel Retour*, Jean Cocteau’s movie version of the same story. During the former, two souls, weighing over two hundred pounds apiece, were transfigured by a transcendent power; in the latter, a handsome boy met a beautiful girl and they had an affair. This loss of value was due not to any lack of skill on Cocteau’s part but to the nature of the cinema as a medium. Had he used a fat middle-aged couple, the effect would have been ridiculous because the snatches of language which are all the movie permits have not sufficient power to transcend their physical appearance. Yet if the lovers are young and beautiful, the cause of their love looks ‘natural’, a consequence of their beauty, and the whole meaning of the myth is gone.”

³⁹ Ibid., p. 468 : “confine itself to mythical situations, that is, situations which, as human beings, we are all of us necessarily in and must therefore, accept, however tragic they may be.”

⁴⁰ Hugo, von Hofmannsthal, *Le Livre des amis* (Buch der Freunde, 1922), traduit de l’allemand par Jean-Yves Masson, Paris, Éditions Maren Sell, coll. “Petite bibliothèque européenne”, 1990, p. 30

⁴¹ W. H., Auden, “Genesis of a Libretto”, art. cit., reproduit in *Libretti and other dramatic Writings by W. H. Auden, 1939-1973*, op. cit., p. 246: “There is an admirable aphorism by Hofmannsthal: ‘Singing is near miraculous because it is a mastering of what is otherwise a pure instrument of egotism – the human voice.’ This does not, of course, imply, either that singers are humble or that the ideal operatic character is a saint. It means that, when we listen to a character in an opera, he seems to be singing, not only on his own behalf as an

Les personnages ne doivent donc pas être trop particularisés, ils doivent renvoyer à une généralité accessible à tous. Ainsi, Auden présente les personnages de *Paul Bunyan* comme des « types humains éternels »⁴² ; et dans *The Rake's Progress*, les librettistes ont voulu faire de Tom Rakewell un homme en qui chacun pouvait se retrouver, un « Monsieur tout le monde. »⁴³

Voilà donc les principales caractéristiques d'un livret d'opéra pour Auden. Si certains points de sa poétique sont intéressants et personnels (la nécessité du mythe ou encore le statut très particulier qu'il attribue aux vers d'un livret) quoique sans doute contestables, d'autres points sont beaucoup moins originaux et semblent presque tomber sous le sens (on pense notamment à son insistance sur la nécessité de personnages schématiques). Néanmoins la valeur de ses écrits reste forte pour deux raisons : tout d'abord parce que ses conceptions théoriques sont le fruit d'un travail pratique sur le livret d'opéra et non de réflexions venues d'une personne entièrement extérieure au genre sur lequel elle s'exprime. La deuxième raison est qu'il fait découler toute sa poétique d'une réflexion assez poussée sur l'art au service duquel se met le livret, c'est-à-dire sur la musique. En effet, c'est à partir des caractéristiques définitoires de cet art (l'activité, l'immédiateté et l'artificialité) qu'il établit les éléments constitutifs d'un bon livret d'opéra. Cette façon de lier intrinsèquement musique et texte, de considérer qu'il est impossible d'étudier l'un sans prendre l'autre en compte, est novatrice à l'époque où Auden écrit ses essais ; il préfigure déjà la direction que prendra la librettologie vers la fin des années 1980. Et en cela, ses écrits se révèlent d'un très grand intérêt.

individual in a particular situation at a particular time and place, but also on behalf of the whole human race, dead, living and unborn.”

⁴² *Libretti and other dramatic Writings by W. H. Auden, 1939-1973*, op. cit., p. 571 : “eternal human types.”

⁴³ W. H., Auden, *Secondary World*, op. cit., p. 99 : “an Everyman”