



Transatlantica

Revue d'études américaines

1 | 2024

Textual Fluidity, or Why We Need to Acknowledge
Poetry Books in Multiple Versions

Mathieu Duplay, *Les œuvres scéniques de John Adams : l'opéra et les frontières du littéraire*

Matthias Gault



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/22818>

DOI : 10.4000/11x3g

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Matthias Gault, « Mathieu Duplay, *Les œuvres scéniques de John Adams : l'opéra et les frontières du littéraire* », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2024, mis en ligne le 01 juin 2024, consulté le 17 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/22818> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11x3g>

Ce document a été généré automatiquement le 17 novembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Mathieu Duplay, *Les œuvres scéniques de John Adams : l'opéra et les frontières du littéraire*

Matthias Gault

RÉFÉRENCE

Mathieu Duplay, *Les œuvres scéniques de John Adams : l'opéra et les frontières du littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2023, 353 p., ISBN 978-2-7453-5929-2, 48€.

- 1 Disons-le dès l'abord : le livre de Mathieu Duplay, consacré aux opéras de John Adams, est un livre important et décisif pour aborder une œuvre subtile et complexe par ses pas de côté et ses détournements. Dès les remerciements, le lecteur sait qu'il aborde un solide travail de recherche nourri aux meilleures sources puisque l'auteur a pu s'appuyer non seulement sur le concours des artistes mais sur des recherches en Californie ainsi que sur le soutien des éditeurs des livrets. On ne le dit pas assez : les œuvres ne sont pas le résultat d'un auteur solitaire mais de collaborations multiples. Et c'est un des mérites de l'ouvrage de le rappeler et d'en proposer l'étude précise à travers l'approche des différentes œuvres de John Adams, de *Nixon in China* à *The Gospel According to the Other Mary*.
- 2 En effet, le livre pose, dès l'introduction, les jalons d'une étude qui se veut insister à la fois sur les sources musicales et littéraires du compositeur et sur ses collaborations artistiques, en particulier avec Alice Goodman, June Jordan ou encore Peter Sellars. Il s'agit avant tout de situer l'originalité artistique de John Adams, qui s'avère problématique. Du côté de la tradition musicale, le compositeur se situe en amont du travail de John Cage dans un courant esthétique post-romantique qui l'attache à l'Europe, via Gustav Mahler et Jean Sibelius, bien plus qu'à Arnold Schönberg. Mais ce travail de généalogie des sources révèle aussi une mise en récit peu convaincante, qui a même tendance à alimenter la réputation d'un conservatisme esthétique qui s'avère

immérité. C'est même l'un des enjeux de l'ouvrage que d'en démontrer l'iniquité. Voudrait-on alors en faire un héritier d'une certaine « américanité esthétique » (11) ? Ce n'est que pour apercevoir la volonté de décentrement d'Adams, qui ne souhaite ni perpétuer les modèles ancestraux, ni faire table rase du passé. Ce travail amène Adams sur une ligne de crête qui déjoue les oppositions stéréotypées, dans un questionnement et une opération critique de distance réflexive, 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 » (13). Dans cet art du détournement et de la surprise se joue l'équivoque sans résolution possible de la singularité de l'artiste.

- 3 C'est ce fil rouge que l'ouvrage de Duplay entreprend de suivre dans tous les méandres des « œuvres scéniques » d'Adams. Le titre même évoque la difficile classification du travail d'Adams qui s'empare des codes de l'opéra pour les subvertir, les déplacer ou les faire jouer afin de faire entendre un travail réflexif plus large sur les rapports entre musique et littérature d'abord, mais aussi sur le sens et la fonction de l'opéra depuis Wagner et le post-romantisme, et sur le sens d'un travail d'écriture qui ne se comprend pas à partir d'une théorie de la création mais plutôt dans une « dynamique de relecture et de reprise » (20), c'est-à-dire dans un travail sur la mémoire, sur les mythes qui continuent d'irriguer notre modernité. En effet, la mémoire n'a pas le rôle d'un simple enregistrement du passé, mais bien une fonction d'enquête et de réinvention créative propre à lire, dans les sources utilisées par Adams et Sellars, les perspectives d'une interrogation éthique devant notre modernité politique. Et les mythes bibliques, judaïques ou autres n'auront de cesse que d'être interrogés dans une opération critique. En témoigne la relecture de la passion et de la résurrection du Christ dans la dernière œuvre étudiée, *The Gospel According to the Other Mary*, qui interroge le sens des récits de l'Évangile plus qu'il ne s'arrête sur une vérité univoque du message religieux.
- 4 On le voit poindre : étudier d'aussi près que possible ce travail subtil de relecture et de « récréation critique » nécessite une approche interdisciplinaire. Celle-ci suppose de prendre le risque d'une impureté théorique « à la mesure des risques pris par le compositeur » (20). L'approche croisée permet de mettre en évidence l'interaction des éléments textuels, musicaux et scéniques. C'est ainsi à une compréhension interactionnelle de ces éléments que se livre Mathieu Duplay pour mieux mettre en valeur l'effort de reconstruction, d'ébranlement critique, de mises en perspectives des sources des événements politiques, religieux ou historiques. Bref, l'ambition des œuvres scéniques d'Adams et Sellars est de conjuguer exactitude et vérité factuelle d'une part, questionnement métahistorique sur la condition humaine et allégorie poétique d'autre part, dans le but d'une réflexion continuée sur les puissances de subversion des œuvres d'art et pour en faire un miroir tendu vers l'Amérique et ses problèmes, ou encore un décentrement fécond vers l'Asie et le monde hispanophone.
- 5 C'est pourquoi il serait ici impossible et absurde de résumer ce qui fait la qualité des analyses proposées : le plaisir du lecteur en serait amoindri et gâché. Car la force de l'ouvrage réside dans le triple travail qu'il se donne : dégager du contexte historique, de la genèse de l'œuvre une compréhension fine des malentendus et des critiques que l'œuvre suscite pour remonter à la source de l'approche d'Adams et de ses collaborateurs ; à cette approche chronologique et génétique se joint une approche thématique des œuvres et des perspectives artistiques qui les travaillent ; enfin, dans

une perspective plus spécialement littéraire et musicale, cela débouche sur une étude de certains procédés choisis pour leur puissance expressive et leurs capacités à évoquer et à faire agir cet art subtilement ironique, propre à Adams, de questionnements des formes artistiques, opératiques et littéraires. Il faut ici bien le souligner : ces multiples dimensions d'étude ne sont pas toujours facilement coordonnables et le livre de Mathieu Duplay est un vrai travail de composition heureuse et réussie, avec une pédagogie au sens fort du terme. L'ouvrage accompagne le lecteur dans la présentation d'un artiste méconnu et souvent au centre de polémiques qui occultent la force des œuvres proposées.

- 6 Après un « lever de rideau », le livre se compose de sept chapitres et d'une conclusion (« postlude ») qui n'en est pas vraiment une. Nous allons ainsi de *Nixon in China* (1987) à *The Gospel According to the Other Mary* (2012), en passant par *The Death of Klinghoffer* (1991), *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* (1995), *El Niño* (2000), *Doctor Atomic* (2005) et *A Flowering Tree* (2006). Trente-cinq années de production artistique constituent ainsi le corpus d'œuvres considérées par Mathieu Duplay.
- 7 Le premier chapitre, consacré à *Nixon in China*, s'ouvre sur une remarquable reconstitution de l'événement historique qui a donné lieu à l'œuvre. Celle-ci s'aborde difficilement car elle est liée à de nombreux malentendus, dont celui du traitement original de l'histoire contemporaine. Loin d'être un opéra « CNN », le propos est autre : rompre avec les illusions de l'immédiateté (cultivée notamment par les chaînes d'actualité) ; redonner sa part d'inquiétante étrangeté, de trouble et d'opacité ; « scruter les abîmes du devenir, à la fois pour sauver de l'oubli ce qui peut l'être et pour mesurer l'immensité de ce qui échappe à la remémoration – d'où la troublante ambiguïté d'une œuvre constamment soucieuse d'exactitude factuelle, mais aussi déterminée à rappeler que tout savoir historique se détache sur fond d'inconnaissable » (38-39).
- 8 Il s'agit non pas de reposer le problème de la vérité des faits historiques, reconstruite *a posteriori*, mais de poser le problème de l'action politique et de son éthique. Ainsi Mathieu Duplay examine-t-il la question de la responsabilité individuelle autant que collective et de la subjectivité dans l'histoire dans une esthétique du glissement et de la dérive, comme pour indiquer toujours l'écart, « l'impalpable désajustement » (46) d'un voyage vers des contrées inconnues ou incertaines. Se pose alors la question du véritable potentiel de l'action individuelle et de l'éthique du possible.
- 9 Mais c'est vers la conscience du spectateur, aux échos et à la résonance de ces événements médiatiques, que Goodman et Adams s'intéressent pour interroger l'envers obscur de l'histoire, dont il est témoin et acteur. Adams voit dans l'action politique une rédemption « aussi imprévisible qu'ardemment attendue » (64). Cette attente proche d'une forme de messianisme est à prendre davantage comme l'espérance d'une communauté des voix, qui ne peuvent se rencontrer qu'à l'infini ou imparfaitement. La voix de l'autre est ainsi appelée et attendue mais manquée.
- 10 La question de la voix est ainsi celle de la vérité sans cesse différée et renvoi de nouveau au rôle de l'action dans sa capacité à ouvrir un avenir incertain. L'acteur, qui est aussi témoin, n'a pas accès à la vérité historique des actions qu'il accomplit. De même, le spectateur d'opéra, qui en sait plus rétrospectivement que Nixon agissant, n'en sait pas lui-même plus sur l'avenir qui se déploie pour lui. La même incertitude touche les angoisses de l'un et de l'autre. Ainsi, la question de l'après reste toujours entière, et c'est sur la conscience de ce non-savoir que se clôt l'œuvre scénique

d'Adams, Goodman et Sellars : « s'il s'agit bien de renoncer à l'impossible maîtrise de l'événement, il n'est pas question pour autant d'abandonner toute ambition de le penser » (71).

- 11 Le lecteur pardonnera cette vue cavalière qui ne veut ici que donner une perspective sur l'ampleur du travail minutieux de l'analyse. Ce qui retient l'attention dans la démarche de l'auteur, c'est la manière avec laquelle s'articulent les problématiques esthétiques (la musique, la syncope, la voix), artistiques (composer sur des références exotiques et sur des traditions prégnantes – Cage), et l'arrière-fond historique. L'exégèse trouve alors à se constituer dans une réflexion où toutes les composantes se mêlent sans se confondre, preuve autant de la grande complexité du livret de l'opéra et des gestes artistiques que de la finesse d'analyse nécessaire pour restituer cette poésie du décalage.
- 12 Le chapitre 2 reprend la méthode, au sens de chemin, initiée et présentée dès le début du livre : le récit très rigoureusement exposé des faits historiques, la genèse et ses controverses, dans l'après-11 septembre 2001, les incidents lors de la reprise du nouvel opéra en 2014 juste après la guerre de Gaza, les retentissements de l'affaire sur la scène internationale, la montée de Trump et de l'antisémitisme assumé d'une certaine partie des États-Unis. Derrière l'œuvre, se profile une analyse serrée de la contextualité et des controverses qu'elle polarise sur elle, volontairement ou non.
- 13 The *Death of Klinghoffer* serait-il un opéra antisémite ? Force est de constater que les arguments qui étayaient les propos de ses détracteurs tombent sous l'examen de l'œuvre. Le critique pourrait toutefois se trouver dans la difficulté de savoir s'il ne s'agit pas d'un subtil déguisement. Conclure à un opéra antisémite serait masquer le problème de la réception : le public n'est pas toujours prêt à suivre les méandres d'une réflexion complexe, joints aux effets de brouillage qui résultent des désaccords stratégiques entre Adams et Goodman. Derrière ce problème de réception se profile en réalité le problème de la représentation et de ses limites, et les spectres de Benjamin et d'Adorno qui problématisent, à leur manière, le rapport de l'art à la barbarie, et à la possibilité de représenter les violences antisémites.
- 14 Le point sur lequel se concentre l'analyse est donc la question de la représentation, celle du passé et de son interprétation, celle du jugement, celle rituelle et participative « pour ne pas dire immersive » (97) de l'opéra. Le spectacle a ainsi une dimension éthique et pour « horizon la justice davantage que la vérité » (97). L'œuvre d'Adams et de Goodman est engagée et déjoue, *de facto*, une lecture en termes de représentation véridique et impartiale : il s'agit précisément de passer l'action des personnages « au crible d'un questionnement éthique sans complaisance » (98). Ni neutralité morale, ni neutralité politique : il ne s'agit pas d'arbitrer la cause de l'un ou de l'autre. Plus largement, l'opéra illustre une manière de relire l'histoire contemporaine à l'aune d'une « autre temporalité » tragique (106) qui s'enracine dans la définition proposée par Benjamin : présentation d'un passé originel qui fournit la clé de compréhension d'une génération vivante. Dès lors, l'enjeu de la tragédie américaine n'est plus le conflit israélo-palestinien, mais celui de tendre, à l'instar de *Nixon in China*, « un miroir à l'Amérique et, grâce à la distance, la donner à voir sous un jour nouveau » (110). Ce que démontre l'œuvre, dans ses contradictions internes et sa réception compliquée, c'est l'importance et l'actualité critique d'un genre remis à l'art des musées, à savoir l'opéra.

- 15 Le chapitre 3 étudie *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* qui ouvre à une autre collaboration, plus houleuse, avec June Jordan. La disparition du soutien irremplaçable de Goodman amène à creuser de nouvelles voies musicales et à explorer le *musical* américain, genre considéré par Adams comme à la fois populaire et exigeant, et « dont les ambitions artistiques ne sont pas moindres que celles de l'opéra » (125), si ce n'est pas par son modèle économique et son positionnement ouvertement commercial (contrairement à celui affiché par « la grande musique »). La gageure d'un tel genre est de pouvoir concilier l'adhésion immédiate du public sans perdre de vue ses objectifs esthétiques. C'est ce qui amène Adams et Sellars à se pencher sur l'œuvre de June Jordan, connue pour son combat en faveur des droits des personnes LGBTQ+, et en prise avec les grandes questions de la société. Mais c'est ici à l'histoire d'une collaboration manquée que se livre Mathieu Duplay. Cela donne l'occasion d'étudier de près les conditions d'une genèse avec des difficultés de communication sur tous les plans. Aux ambiguïtés génériques du livret de la partition qui fait de *Ceiling/Sky* une œuvre de l'entre-deux, ni un *musical*, ni un opéra, manifestant une indécision formelle, répond une volonté assumée de faire de l'œuvre un projet hybride, la rapprochant du travail de Kurt Weill et de l'esthétique brechtienne. Ces difficultés rebondissent en définitive sur la nature du public visé ainsi que sur les codes différents que l'œuvre hybride mobilise. Elle les joue l'un contre l'autre de manière à produire un effet de brouillage, propre à imiter voire parodier le *musical*, tout comme à faire descendre de son piédestal une musique « classique » qu'Adams, initié à la musique sérielle, voit comme incompatible avec les traditions américaines du jazz, du rock ou du hip-hop.
- 16 À l'orée du chapitre 4, le lecteur ne pourra manquer que le principe méthodique de l'ouvrage de Mathieu Duplay consiste à produire une enquête sur ce qui fait le sens d'un chemin artistique qu'il s'agit de précisément reconstituer pour mieux en saisir les lignes qui le parcourent et la cohérence qui essaie de se dessiner dans les heurts et les déboires de l'histoire des œuvres. *El Niño* constitue un « important changement d'orientation » (161) dans les thématiques d'Adams : aux enjeux politiques et éthiques, plus encore qu'historiques, se substituent des problématiques plus existentielles. « Il ne s'agit plus de comprendre le réel, ni *a fortiori* de le maîtriser, mais de le vivre » (162). C'est cette inquiétude qui nourrira les futures œuvres (et les futurs chapitres dont celui, capital, sur *Doctor Atomic*). Pour l'heure, c'est à la finitude humaine, à l'inspiration apocalyptique mais joyeuse, qu'*El Niño* est consacré. On ne peut qu'évoquer ici comment Mathieu Duplay montre la façon dont un musicien agnostique s'empare d'une thématique religieuse, dont il la déplace, la reconfigure dans des thématiques existentielles. Sur ce point, l'étude du dernier chapitre et de la relecture de la Passion du Christ sera magistrale. De même, on ne peut que suggérer les belles pages consacrées à l'étude formelle de l'œuvre, oratorio féministe ou universel qui tend à sortir des comparaisons avec le *Messie* de Haendel – bien qu'elle y renvoie sur de nombreux points.
- 17 Le chapitre 5 constitue la pièce maîtresse de l'ouvrage tant par son ampleur que par son sujet. Laissons de côté l'étude de l'arrière-plan historique et scientifique, de la genèse et de la réception pour nous concentrer sur le véritable sujet de *Doctor Atomic* : comment faire une œuvre sur la condition humaine à l'ère de l'anthropocène, et du choc que l'invention et le déploiement de la bombe atomique sur Hiroshima et Nagasaki ont suscité ? Jusqu'à ce jour du premier essai de la bombe, l'homme pouvait se croire maître et possesseur de la nature, et voir celle-ci comme une promesse de pouvoir et de

bonheur. Cette illusion n'est plus lorsque la science conduit à la fin de toute connaissance et de toute l'espèce humaine dans une guerre qui ne saurait avoir ni vainqueurs, ni survivants. Oppenheimer n'a rien d'un énième Faust. L'invention du scientifique questionne le désir lui-même, qui n'a plus d'horizon ni d'attente, partant plus aucune rédemption. Quelle conduite adopter et de quel savoir la science est-elle réellement dépositaire ? Ne serait-ce pas là un aveu d'impuissance ? Que signifie continuer à vivre lorsque l'humanité aboutit à une œuvre de mort ? Cela réengage de manière urgente la question éthique précisément parce que le savoir ne suffit plus : « plus rien ne freine le vouloir humain excepté ce vouloir lui-même lorsqu'il périt victime de ses propres contradictions » (223). L'œuvre a ainsi les accents wagnériens du *Crépuscule des Dieux*. C'est dans l'écart entre Groves et Oppenheimer que se donne la méditation d'Adams : à Groves qui voit dans la science un outil pour garder le contrôle (notamment de son régime ou de ses hommes), qui cherche et donne une mesure à l'homme – retrouvant ici le sens de l'homme mesure du sophiste Protagoras, Oppenheimer répond par une interrogation non sur l'utilité de la science, mais sur le critère du possible lié à la découverte scientifique. C'est parce qu'elle est possible que la découverte de la bombe se fait, ce qui interroge de manière paradoxale la finalité intéressée ou désintéressée de la science. Aussi Oppenheimer voit dans la science-mesure de Groves plus qu'une erreur, une faute à l'égard de l'amère insignifiance de cette mesure de calories en face de l'explosion d'Hiroshima. C'est par l'éthique hindouiste du renoncement et de l'ascèse face à un monde qui n'a déjà plus de réalité, par le fait même de la possibilité de la bombe, que répond Oppenheimer au militaire.

- 18 L'œuvre scénique d'Adams constitue une forme paradoxale d'élégie, c'est-à-dire une œuvre destinée à pérenniser le souvenir de ce dont elle reconnaît la perte définitive. Mais à la différence des œuvres précédentes qui mettent en scène tantôt la figure du deuil (*Nixon in China*) ou celle de la perte réciproque, *Doctor Atomic* met en scène l'extinction continuée d'un rapport au réel. L'œuvre scénique se fait reconstitution faite de paroles survivantes qui puissent témoigner de l'ampleur de l'horreur. Ce qui s'interrompt, c'est le dialogue des temps. L'œuvre d'Adams se fait donc élégie de l'élégie puisqu'elle porte le deuil d'elle-même dans sa puissance de conserver pour les temps à venir un peu de ce qui s'en va. Cela ramène alors à l'importance de la question de savoir qui est Oppenheimer et de quel savoir ou non-savoir il est le porteur. S'il est présenté comme un personnage portant une ambivalence à la limite du *queer*, et que la bombe est l'expression ambiguë de la capacité de destruction et de création que son inventeur porte en lui, Mathieu Duplay tente de pousser jusqu'à interroger les limites entre l'artiste et le scientifique. L'explosion de *Los Alamos* n'est pas seulement une expérience scientifique. Il n'est pas « impossible d'y voir aussi l'aboutissement d'un projet artistique » (244). Elle pose la question de la responsabilité qui hante le questionnement d'Oppenheimer lui-même (et non seulement le personnage de l'œuvre d'Adams). C'est parce que l'homme a la capacité de détruire le monde non moins que de le transfigurer. La logique alors qui prévaut est celle de non de l'hindouisme ou du christianisme, mais de la gnose.
- 19 Or, au-delà de ce courant religieux qui a eu ses épigones américains, la gnose, c'est d'abord le savoir. Et c'est celui-ci sous toutes ses formes qui insiste dans *Doctor Atomic* : du savoir utilitaire et des sciences de l'intellect à celle du cœur, des visions, des rêves, débouchant sur un savoir oraculaire presque chamanique aux accents amérindiens. À cette opposition tranchée, répond la personnalité paradoxale d'Oppenheimer qui « présente un savoir qui échappe aux dichotomies traditionnelles, une intuition des

premiers principes qui défie les conventions dont les autres personnages peinent à s'affranchir » (248).

- 20 C'est aussi par la musique que la question est posée. La sonorité des cloches incite l'auditeur « à s'interroger sur ce qu'il sait réellement du monde et de lui-même, à examiner l'impact existentiel des connaissances qu'il détient » (249). Plus fondamentalement, les cloches renvoient aux limites de la maîtrise humaine de la nature. En effet, la sonorité des instruments à percussion met le musicien aux prises avec l'incontrôlable. Les sons, une fois produits, ont une autonomie qui se maintient indépendamment du coup de départ. Ils sont à la fois une mesure précise du temps par l'attaque et un après aux délimitations imprécises. De ce fait, la question de la connaissance trouve une réponse ambiguë. Tout est affaire d'ajustement dans l'art du temps qu'est la musique. Mais cela ne va pas sans désajustement, résonance, écho : le réel résiste à sa mesure parfaite, comme le *logos* échoue à rendre compte de la structure intime du monde sans faire une part à ce qui le met en tension. La parole poétique vient restituer cet écart et cette distance qui dit la vérité de manière indirecte et voilée.
- 21 Le chapitre 6, plus court, apporte l'occasion d'étudier la réécriture et la transposition par Adams d'un conte de Ramanujan. *A Flowering Tree* fait ainsi « le pari d'une hybridité réelle, grâce au choix d'un sujet aux origines extra-occidentales » (258). Toute la question de l'hybridation est donc de savoir comment traiter d'un sujet qui a ses références et sa profondeur propres sans le banaliser, l'affadir ou le trahir tout en l'accommodant à l'horizon d'attente des spectateurs – ce qui ramène à cet art du trouble et du déplacement interrogatif qu'opère Adams.
- 22 Le dernier chapitre redéploie, à nouveaux frais, mais dans la continuité des œuvres abordées, les différents thèmes déjà aperçus et creuse une interprétation paradoxale de la transcendance et de la Passion du Christ. Cela dessine ainsi une profonde cohérence qui structure ce parcours interprétatif des œuvres et donne un horizon de sens aux œuvres scéniques d'Adams, à savoir celui d'un travail de subversion par l'ironie, le décalage, la réinterprétation, la relecture, la transposition ou la juxtaposition avec les problèmes contemporains qui traversent la conscience de l'artiste. Nous laissons au lecteur le soin de lire plus avant. Il ne s'agit donc pas de conclure sur une œuvre qui n'en a pas fini de se déployer et l'auteur se permet de signaler quelques repères décisifs qui sont rebattus et questionnés par le travail récent d'Adams, notamment par la création d'*Antoine et Cléopâtre* pour le centenaire de l'Opéra de San Francisco. Le livre se termine sur ce qui sied le mieux à un travail artistique qui se continue : une forme d'attente en point d'interrogation.
- 23 Cela dit, il convient de terminer cette recension par quelques interrogations qui ont accompagné cette lecture des œuvres scéniques. Celles-ci portent d'abord sur la méthode utilisée et croise des questions que Mathieu Duplay a lui-même envisagées. Il va sans dire que cette méthode produit une attention riche et nuancée au parcours des œuvres, mais, finalement, une synthèse plus nette des thématiques et des perspectives ouvertes par les œuvres aurait été bienvenue. Cela manque indéniablement au lecteur qui ne se peut se contenter que de quelques remarques qui rendent compte d'une certaine approche de la cohérence du travail d'Adams. Même si l'œuvre d'Adams est indécise et ambiguë dans sa structure de fond, le travail de l'interprète n'est-il pas de clarifier les enjeux aperçus dans une démarche même immanente de lecture ? Cela pose la question d'une méthodologie de l'interprétation qui ferait l'objet d'un autre livre sans doute. Mais cette question, en philosophie de l'art, est nécessaire dans la mesure

où l'on approche une réalité – une œuvre d'art – qui n'est pas nécessairement propre aux concepts mais qui donne à penser et à méditer, autant qu'elle interpelle sur les modalités de sa saisie. Bref, une courte synthèse conclusive aurait permis de mieux saisir les repères envisagés.

- 24 D'autre part, et c'est encore une question massive : l'approche littéraire par le livret et un peu moins par la musique – même si celle-ci est comprise et travaillée par l'auteur – pose la question évoquée à plusieurs reprises du rôle des interactions entre le théâtre, la musique et le livret. Il manque un peu d'une analyse de la musique dans sa puissance à déplacer, à critiquer, à suggérer autre chose que le livret. La musique n'est pas oubliée, loin de là, et les analyses proposées sont souvent très suggestives. Mais elle est évoquée pour donner sens à un procédé littéraire et rarement l'inverse. Il s'agit moins d'un reproche que d'un désir de la part de l'auteur de cette recension : faire entendre encore plus la musique d'Adams. Car c'est sans doute ce qui donne plus de sens à l'idée d'œuvre scénique, œuvre ambiguë et troublant le genre, qui se départit de l'opéra ou du drame musical wagnérien – et qui donne consistance à une œuvre hybride, critique, mais dont la puissance musicale agit et déplace les lignes de sens pour interroger son public sur ce qui fait la fragilité de notre pouvoir de questionnement sur nous-mêmes dans les limites de notre condition. Les frontières du littéraire appellent indéniablement les ressorts esthétiques de la musique pour opérer ce décentrement fécond propre à Adams.
-

AUTEURS

MATTHIAS GAULT

Savoirs, Textes, Langages (UMR 8163)