

Bernard Cavanna,

une " confession en crescendo " par Francis Bayer

(article paru dans le programme de Musica/Strasbourg 1992)

Quatorze scènes en crescendo forment *La confession impudique*, premier opéra de Bernard Cavanna inspiré de l'oeuvre du romancier Junichiro Tanizaki. Un huis clos incandescent, où la musique porte au premier plan quatre personnages dévoilés dans leur intimité secrète. Une tragédie réaliste et racinienne.

Si répandue il y a quelques années, au point même d'avoir pu constituer la pierre angulaire de certaines mises en scènes d'opéras (contemporains ou autres), l'idée d'une " mort de l'opéra " semble bien aujourd'hui avoir fait long feu. Ce n'était pas tant en effet le genre lui-même de l'opéra qui était devenu caduc, qu'une certaine conception du genre, conception qui avait régné en maître durant tout le 19^{ème} siècle avant d'être, par la suite, fortement ébranlée pour des raisons aussi bien d'ordre esthétique que sociologique, voire même, dans certains cas, technologique. Bien loin d'être épuisé, le genre lyrique apparaît au contraire aujourd'hui comme un objet d'investissement artistique privilégié du travail créateur d'un grand nombre de compositeurs et d'hommes de théâtre.

La Confession impudique, de Bernard Cavanna et Daniel Martin d'après l'un des derniers romans de l'écrivain japonais Junichiro Tanizaki, participe de façon absolument consciente et volontaire à ce mouvement d'ensemble, qui vise à redonner à l'opéra ses lettres de noblesse, tout en s'essayant à de nouvelles expériences et à de nouvelles orientations.

"Opéra de chambre" selon Bernard Cavanna, "tragédie réaliste" selon Daniel Martin, cette oeuvre de théâtre lyrique est le fruit d'une collaboration étroite et constante entre deux "co-auteurs" qui avaient déjà fait équipe, notamment lors du *Mariage de Gombrowicz* en 1984 au Théâtre National de Chaillot. La notion de "spectacle" qui se donne à voir et à entendre a toujours constitué le but essentiel et permanent de leur projet commun. Quant aux moyens utilisés pour parvenir à réaliser cette fin, ils ont été conditionnés tout à la fois par la nature spécifique du roman de Tanizaki et par les choix esthétiques des deux adaptateurs. Et tout d'abord, cet ouvrage est un véritable opéra, au sens habituel du terme, en ce qu'il ne renonce ni à la narrativité du récit, ni à la linéarité du déroulement dramatique. L'on ne trouvera point ici de degrés multiples de significations, ni d'intentions secrètes plus ou moins cachées qu'il conviendrait de décrypter au prix d'une distance de plus en plus grande par rapport au texte et à la représentation. L'enfer psychologique, où les quatre personnages se trouvent enfermés dans une sorte de huis clos dont ils ne peuvent s'échapper est suffisamment opprimant et insoutenable par lui-même pour occuper intégralement l'espace de la représentation ; la progression dramatique constante de ce piège qui se referme inexorablement sur les différents protagonistes de l'action est d'une densité et d'une intensité suffisamment puissante pour ne nécessiter aucune référence ni aucune surcharge extérieures, de quelque type que ce soit.

Progression dans l'angoisse.

L'une des particularités les plus remarquable de cette Confession impudique réside dans le traitement formel adopté par les auteurs, dans ce parallélisme qui existe entre la structure architectonique de chaque scène et de l'ensemble de l'oeuvre. Les quatorze scènes de l'opéra, regroupées ici en trois actes, sont toutes construites à la manière d'un crescendo qui se termine chaque fois sur une interrogation ou sur une suspension, de plus en plus oppressantes au fur et à mesure que l'on se rapproche du terme du drame ; à la fin de chaque scène, du reste, le discours instrumental et vocal disparaît, laissant la place pendant quelques instants à une bande magnétique qui assure une sorte de respiration indispensable avant le début de la séquence suivante. Ce geste de crescendo, qui préside à la construction de chaque scène, régit également la forme globale de l'oeuvre. Au fur et à mesure que se succèdent les quatorze stations de ce véritable chemin de croix psychologique et dramatique, l'enfermement des quatre personnages dans le cercle dont ils sont tous prisonniers se resserre de plus en plus autour de chacun d'eux jusqu'à l'issue fatale, tragique et inévitable. Cette "progression dans l'angoisse", que Debussy avait cherché à réaliser dans un drame lyrique demeuré malheureusement inachevé sur la Chute de la Maison Usher d'Edgard Poe, et qu'un Alban Berg dans *Wozzeck* ou un Luigi Dallapiccola dans *Le Prisonnier* étaient parvenus à mettre en oeuvre dans des contextes il est vrai totalement différents, nous en retrouvons une sorte d'écho à distance dans la croissance dramatique continue qui préside au déroulement de *La confession impudique*.

Cet opéra est un drame intime, psychologique, dont l'impudeur extérieure apparente n'est que la concrétisation paradoxalement trop visible d'une pudeur intérieure réelle trop cachée, si cachée même qu'elle ne parvient à s'exprimer que par la médiation du journal intime des journaux intimes parallèles d'Ikuko et de son mari devrait-on dire pour être plus précis. Dans cette tentative désespérée des personnages pour communiquer l'incommunicable, l'essentiel est sans doute "ce qui se dit sans se dire, derrière les mots, entre les lignes" (B. Cavanna). Aucun événement extérieur, aucun "coup de théâtre" inattendu ne viennent faire rebondir l'action, qui repose uniquement sur l'évolution psychologique propre à chacun des protagonistes. Nous sommes donc ici, semble-t-il, plus près de Racine que de Shakespeare, même si la violence expressive du drame pourrait nous faire croire le contraire.

Tragédie réaliste.

Tragédie essentiellement psychologique et intimiste, cet opéra représente également un aspect que l'on pourrait qualifier de "réaliste", pour reprendre l'expression de Daniel Martin ; et ceci, non seulement à cause du fait que c'est un drame de la réalité quotidienne qui nous est ici présenté, mais aussi à cause de ces petits effets dramatiques de toute nature qui sont liés à l'intervention d'objets usuels (bouteille de cognac, appareil de photo Polaroid, magnétophone portatif, etc...) ou encore - et peut-être surtout - à cause de la réinjection au sein du tissu dramatique de toute une série de procédés naturalistes en rapport avec le traitement des parties vocales et le travail minutieux effectué par le compositeur sur le détail du texte et sur la parodie si particulière de la

langue française. L'inégalité de durée et d'accentuation souvent attribuée aux différentes syllabes des mots, les temps de réflexion observés parfois par les protagonistes avant de poursuivre une phrase ou de prononcer une parole décisive, les hésitations psychologiques et les blocages physiologiques qui entraînent tout aussi bien des répétitions que des élisions verbales, tous ces éléments contribuent, à des degrés divers, à cette mise en musique du quotidien par le truchement d'une expression vocale qui se tient tout aussi éloignée de la linéarité habituelle du style récitatif que du déploiement vocal des airs de bravoure du grand opéra.

A cette retenue des voix correspond, sur le plan orchestral, une très grande économie de moyens. De l'orchestre, réduit à 18 musiciens, les instruments sont traités la plupart du temps en solistes, rarement en masse ; et l'on notera la présence de certains instruments non occidentaux tels que le zarb iranien, le cymbalum d'Europe Centrale ou le bandonéon d'Amérique du Sud qui par leurs modes de jeu particuliers et leurs timbres spécifiques, apportent un supplément de vie, de couleur et de diversité à l'ensemble de l'instrumentarium mis en oeuvre par le compositeur. Même si certains éléments musicaux sont fréquemment associés soit à certains personnages - un accord "froid" constitué d'une quarte et d'une quinte justes pour Ikuko, un thème fiévreux et inquiet à base de sixtes, de tierces et de secondes mineures pour son mari - soit à certaines situations dramatiques - une pulsation rythmique simple mais obsédante pour les différentes montées d'angoisse - le rôle dévolu à l'orchestre est loin d'être uniforme. Il peut certes parfois accompagner et soutenir les personnages et leur action sur scène ; mais le plus souvent il s'en sépare, faisant alors fonction de commentateur, de spectateur, de voyeur, voire même - pourquoi pas - de critique et de contradicteur. Sa caractéristique essentielle est d'être perpétuellement mobile dans les différentes fonctions qu'il assume par rapport aux personnages et à la dramaturgie d'ensemble de l'opéra. A aucun moment cependant, il ne se hausse jusqu'au rôle de protagoniste principal du drame : dans la confession impudique, ce sont toujours les personnages qui sont situés au premier plan.

En définitive, par la réduction, par la réduction du nombre des personnages à quatre chanteurs solistes aussi bien que par l'exclusion de toute autre masse vocale d'une certaine importance telle qu'un chœur par exemple, par la retenue volontaire de l'expression vocale des quatre protagonistes aussi bien que par l'économie des moyens orchestraux utilisés, par le refus de toute surcharge de dramatisme qui reposerait sur des effets de surprise ou sur des coups de théâtre extérieurs aussi bien que par la concentration de toute l'action sur une situation psychologique à la fois simple et complexe qui progresse d'elle-même inéluctablement jusqu'à son terme, cette Confession impudique présente toutes les caractéristiques d'un opéra de chambre qui n'exclut ni l'intensité ni le tragique, mais qui a pour ambition première (et dernière ?) de faire participer le public de l'intérieur au drame qui se déroule sur la scène.