

La Célestine de Maurice Ohana

De l'un des mythes fondateurs
de la culture espagnole
à un "opéra-monde"

© L'Harmattan, 1999
ISBN : 2-7384-8492-1

Marie-Lorraine MARTIN

La Célestine de Maurice Ohana

De l'un des mythes fondateurs
de la culture espagnole
à un "opéra-monde"

Préface de Christine Prost

L'Harmattan
5-7, rue de l'École Polytechnique
75005 Paris - FRANCE

L'Harmattan Inc.
55, rue Saint-Jacques
Montréal (Qc) - CANADA H2Y 1K9

Collection Musique et Musicologie : les Dialogues
dirigée par Danielle Cohen-Lévinas

Cette nouvelle collection a pour but, d'une part, d'ouvrir la musicologie au présent de la création musicale, en privilégiant les écrits des compositeurs, d'autre part, de susciter des réflexions croisées entre des pratiques transverses : musique et arts plastiques, musique et littérature, musique et philosophie, etc.

Il s'agit de créer un lieu de rassemblement suffisamment éloquent pour que les méthodologies les plus historiques cohabitent auprès des théories esthétiques et critiques les plus contemporaines au regard de la musicologie traditionnelle.

L'idée étant de "dé-localiser" la musique de son territoire d'unique spécialisation, de la déterritorialiser, afin que naisse un Dialogue entre elle et les mouvements de pensées environnants.

Eveline ANDRÉANI, Michel BORNE, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse. Musique et littérature*, 1996.

Dimitri GIANNELLOS, *La musique byzantine*, 1996.

Jean-Paul OLIVE, Alban BERG, *Le tissage et le sens*, 1997.

Henri POUSSEUR, *Ecrits*, 1997.

Morton FELDMAN, *Ecrits et paroles*, monographie par Jean-Yves BOSSEUR, 1998.

Jean-Paul OLIVE, *Musique et montage*, 1998.

L'Espace : Musique - Philosophie, avec la collaboration du CDMC et du groupe de Poïétique Musicale Contemporaine de l'Université Paris IV, 1998.

Série – coédition avec L'Itinéraire

Danielle COHEN-LEVINAS (dir.), *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel*, ouvrage collectif, 1998.

Betsy JOLAS, *Molto espressivo*, textes rassemblés, présentés et annotés par Alban Ramaut, 1999.

Danielle COHEN-LEVINAS (dir.), *La création après la musique contemporaine*, ouvrage collectif, 1999.

Philippe MANOURY, *La note et le son. Écrits et entretiens, 1981-1998*, 1999.

Remerciements

Je remercie vivement chacune des personnes ayant contribué à la réalisation de cette étude :

Francis Bayer, maître de conférences à l'Université Paris VIII ;

Christine Prost ; Solange Soubrane, présidente de l'association *Les Amis de Maurice Ohana* ; Corinne Monceau, documentaliste du CDMC ; Françoise Moreau de l'INA/Phonotèque de la Maison de Radio France ; Odile Marcel ; Béatriz Montes ; Corinne Schneider ; l'Opéra de Paris-Bastille ; Florian Kleinfenn ; Pascale Leprince-Ringuet ; Laurent Henn ; les Éditions Billaudot ; les Éditions Jobert ; les Éditions musicales Durand.

J'exprime également mon infinie reconnaissance à Sophie et à Alain qui ont généreusement suivi et soutenu ce projet jusqu'à son terme.

pour Imelda et pour Thibaut

PRÉFACE

La Célestine de Maurice Ohana peut se lire, ainsi que l'écrit Harry Halbreich, comme « le carrefour de tous ses fantasmes poétiques et de toutes ses appartenances culturelles ». L'observation des relations entre dramaturgie et composition qui fait l'objet de l'étude de Marie-Lorraine Martin met en évidence de manière très claire que ce carrefour se situe à la rencontre de deux mouvements inverses : du sujet à l'œuvre, de l'œuvre au sujet. Double mouvement qui fait de *La Célestine* un ouvrage singulièrement cohérent.

On sait combien le langage musical d'Ohana est lié à son esthétique. A la construction de systèmes, à la spéculation combinatoire, il préfère l'exploration de sources concrètes, naturelles ou culturelles, qui renvoient à une réalité choisie, reconnue et transcendée par lui. *La Célestine* de Fernando de Rojas lui offrait un sujet si proche de son univers familier qu'il peut apparaître comme lui étant naturellement destiné. Il en fait une lecture partielle, subjective, orientée, comme le montre l'étude de Marie-Lorraine Martin, mais une lecture foisonnante, riche et complexe. L'imaginaire ainsi suscité se transmue en images sonores adéquates. Mais la plupart de ces images préexistaient à cette lecture. Ainsi, le mouvement s'inverse-t-il. Aborder *La Célestine*, pour qui ne connaît pas l'œuvre d'Ohana, c'est en découvrir l'essence ; pour qui la connaît, c'est en retrouver les paysages familiers.

En « succombant à la tentation de l'opéra », Ohana déclarait vouloir y réaliser « l'alliance scénique de la parole, du geste et de la musique ». Soit. Mais cette alliance est devenue un postulat allant de soi pour le théâtre lyrique actuel. Son apport spécifique réside-t-il alors dans une conception novatrice du genre ? Les choix personnels qu'il y fait

(narration parlée de « l'illuminé », chant vocalisé à deux voix de la sibylle, mimodrames, etc...) ne remettent en cause ni la structure linéaire de l'opéra traditionnel, ni le rôle d'acteurs d'une histoire finie dévolu aux solistes et aux chœurs, ni la présence d'un orchestre quasiment classique dans la fosse. Par ailleurs, l'œuvre est clairement pensée pour les grandes scènes lyriques institutionnelles. Si elle ne se veut pas franchement novatrice, elle n'en est pas moins extrêmement originale. D'où provient donc cette originalité ? Du langage, certes, dont Henri Rabaud disait naguère, en exerçant à une émission sur *Lys de Madrigaux* qu'il suffisait de quelques secondes pour que l'on reconnaisse la signature du compositeur. Mais davantage encore, me semble-t-il, du concept théâtral qui sous-tend l'œuvre, concept fortement marqué par l'expérience du théâtre musical auquel s'est intéressé de près Ohana dans le courant des années soixante-dix.

Si ce que l'on a nommé « théâtre musical » a rassemblé sous la même bannière des réalisations très différentes, voire divergentes dans leur conception même, la leçon commune qui s'en est dégagée fut la prise de conscience d'une dramaturgie purement musicale coexistant avec la dramaturgie textuelle et gestuelle, et entretenant avec elles des rapports contrapuntiques de proximité, de concordance ou de distanciation qui, pour être rendus sensibles au spectateur, nécessitent la participation active de tous les exécutants, de la fosse à la scène. Ces rapports évidents dans les œuvres scéniques telles que *Syllabaire pour Phèdre* ou les *Trois Contes de l'Honorable Fleur* sous-tendent de manière latente les ouvrages « théâtralisables » que sont *Sibylle* ou *Stream*, où l'action dramaturgique est cependant entièrement assumée par la musique seule. Ni le texte, ni la gestuelle n'y sont indispensables, mais ils sont sous-jacents et susceptibles d'être manifestés. (Expérience qui pourrait être fort intéressante, en prenant soin naturellement d'éviter la redondance). Un pas de plus, et l'on pourrait concevoir dans le même esprit des œuvres vocales telles que *Lys de Madrigaux*, qu'Ohana concevait comme une série de petits drames en miniature, *Nuit de Pouchkine* ou même ces grands rituels que sont *l'Office des oracles* et *Avoaha*. Il ne me semble pas y avoir de différence de nature entre ces ouvrages et *La Célestine*. Plutôt une différence de degrés : dans la manifestation explicite de la parole et du

geste, dans le nombre et dans la durée. Reste à savoir si les dimensions spatiales et temporelles du théâtre lyrique sont aisément compatibles avec l'esprit du théâtre musical. Lorsqu'on sait par ailleurs à quelles nécessités, à quels renoncements contraint la lourdeur de l'institution lyrique, on peut s'interroger sur les chances que soit rendu totalement justice à l'esprit d'un opéra tel que *La Célestine* dans le cadre institutionnel. Sa création à l'Opéra Garnier, en 1988, en avait montré la difficulté. On ne peut qu'espérer la reprise prochaine, dans une exécution qui prenne en compte, à tous les niveaux, les exigences de la spécificité de l'univers ohanien. Cette étude ne peut qu'y aider.

Christine Prost

INTRODUCTION

Avec *La Célestine*, tragi-comédie lyrique d'après Fernando de Rojas terminée en 1987, Maurice Ohana succombe à la « tentation de l'opéra »¹, tentation qu'il reconnaît permanente pour un compositeur mais à laquelle il avait résisté jusqu'alors, préférant le cadre du théâtre musical pour ses œuvres lyriques.

Fort de ses expériences antérieures – tout particulièrement celles du théâtre musical –, le compositeur choisit d'adapter un texte fondamental de la culture espagnole publié cinq siècles plus tôt dans une Espagne qui traverse alors une étape cruciale de son histoire, le passage agité du Moyen-Age vers le Siècle d'Or. Sa lecture de la célèbre comédie humaniste propose une illustration de la signification profonde de l'œuvre, laquelle reflète à la fois l'habile démarche d'un Rojas surveillé par l'Inquisition et la dimension mythique que les siècles suivants ont conférée à l'ouvrage. Ohana s'identifie à l'auteur de son texte source – « J'ai écrit *La Célestine*... » annonce le personnage de « l'Illuminé » incarnant Rojas dans le prologue – et donne en outre au récit un prolongement et des résonances fondés sur l'interprétation de son caractère symbolique. A partir d'une œuvre remarquable, tant du point de vue littéraire que culturel, il concevra un argument placé sous la lumière de l'Histoire – deux tableaux historiques situent le contexte originel –, et dans lequel s'inscrit également son propre parcours esthétique. En retenant et en développant des thèmes apparentés à son univers compositionnel, en les enrichissant d'éléments familiers de l'ensemble de ses œuvres, Ohana élargit la portée de l'ouvrage initial en lui donnant la forme d'une

¹ Cf. « Anonyme xx^e siècle », entretien de Maurice Ohana avec Jean-Christophe Marti, dans *L'Avant-scène Opéra* hors-série n° 3, 1991, p. 10.

construction pluraliste. La dynamique de l'opéra est en effet animée par un mouvement constant entre des strates historique, mythologique, surnaturelle, narrative, sacrée et profane, qui se croisent ou se juxtaposent dans les champs d'expression dramaturgique et esthétique.

Par ailleurs, avec cet ouvrage lyrique Ohana se place dans un triple parcours historique, d'une part, en rejoignant les nombreux créateurs qui, depuis le début du XVI^e siècle, ont tenté de perpétuer un mythe typiquement espagnol, d'autre part, en apportant sa contribution à l'édifice périlleux de l'opéra contemporain, enfin, en réalisant une forme de synthèse de son parcours de compositeur.

Si Ohana s'est souvent distingué par des remarques attestant son aversion pour les théories ou pour l'analyse – il préfère en effet cultiver le mystère, notamment celui de la genèse de ses œuvres, déclarant après Debussy, par exemple que « c'est trop restreindre la portée des œuvres que de trop en fouiller les racines des origines, ou les recettes lorsque recettes il y a »¹ –, son unique opéra présente incontestablement un intérêt musicologique : par l'abondance et la variété des références musicales et culturelles évoquées, il peut être abordé sous de multiples facettes ; par les liens étroits qu'il entretient avec le reste de la production du compositeur, il peut être un point de départ pour une étude approfondie de l'ensemble de ses œuvres. Par ailleurs, cette double commande (Opéra de Paris Palais-Garnier et Radio-France) qui a nécessité cinq années de composition de 1982 à 1987, n'a jamais été reprise depuis sa création² et n'est toujours pas enregistrée ni éditée à ce jour.

Par le moyen d'une analyse placée le plus souvent sous l'angle de la perception, cette étude tentera de mettre en évidence les différents éléments constitutifs de l'opéra, la manière dont ils sont mis en œuvre, ainsi que l'optique vers laquelle tend leur agencement.

Dans une première partie, une approche succincte du contexte historique – esquisse essentielle pour la compréhension de l'œuvre –,

¹ *Ibid.*, p. 4.

² Six représentations entre les 13 et 29 juin 1988.

puis des sources du livret et de sa construction, permettra d'abord de dégager l'axe dramaturgique de l'opéra.

La seconde partie s'attachera à décrire l'étroite relation entre la dramaturgie de l'œuvre et l'esthétique du compositeur. Une analyse plus particulièrement consacrée aux rôles solistes exposera l'originalité du traitement vocal ; un aperçu sélectif de certains éléments remarquables de la partition conduira vers une hypothèse définissant l'unité et la structure de l'opéra ; enfin, une étude synthétique des rapports entre les paramètres dramaturgique et esthétique, s'emploiera à mettre en évidence le parti pris de la lecture du texte-source par le compositeur : interprétation du mythe, retour aux racines de la culture espagnole, puis mise en résonance de la tragi-comédie lyrique avec quelques-unes de ses autres compositions.

En effet, cet opéra qui marque une étape essentielle dans quarante-cinq années consacrées à la composition, présente une synthèse personnelle tant du point de vue stylistique qu'esthétique, tout en s'inscrivant dans la perspective d'une abondante production d'ouvrages confrontant musique, texte et scène. Ainsi, *La Célestine* sera-t-elle le fruit d'une lente maturation non pas fondée sur des théories mais sur des œuvres antérieures et parfois expérimentales, lesquelles prennent alors un sens de préfiguration. Par ailleurs, l'un de ses aspects remarquables consiste en la double paternité d'Ohana qui se pose à la fois comme compositeur et comme dramaturge – dans ce livret trilingue, seul le texte français du récitant est signé par Odile Marcel, une collaboratrice de longue date. De plus, si Debussy attendait un livret « disant les choses à demi » lui permettant « de greffer son rêve sur le sien »¹, Ohana semble, lui, aller plus loin en déclarant « qu'un bon livret, c'est celui qui permet de s'adapter à la musique que j'ai déjà conçue »².

En préambule à l'analyse de *La Célestine*, seront brièvement résumés les points suivants : d'une part, le cheminement et les

¹ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1971, p. 62.

² M. Ohana, « Anonyme XX^e siècle », *op. cit.*, p. 10.

réalisations d'Ohana dans le domaine du théâtre musical, et d'autre part, sa démarche compositionnelle vis-à-vis d'un texte.

La préfiguration de La Célestine dans le théâtre musical d'Ohana

Depuis la création, en 1950, du *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*¹, oratorio qui a donné « un coup d'envoi décisif à sa carrière de compositeur »², Ohana n'a cessé de manifester un intérêt pour les rapports entre musique, texte et scène. La diversité des genres abordés dans les années 1950-60 – pièces radiophoniques³, musiques de scène ou de ballet, cantates scéniques, mimodrames lyriques, pour ce qui est du domaine qui nous intéresse – lui permet d'expérimenter et d'approfondir les principes qui seront à la base de ses œuvres de théâtre musical.⁴ En effet, les ouvrages de cette première période, marqués par une prédilection pour des sujets mythologiques, apparaissent avant tout comme un travail préparatoire, étapes à l'élaboration d'un style – particulièrement quant aux aspects d'orchestration, d'écriture vocale, et d'élargissement du tempérament par l'utilisation de quart ou de tiers de tons –, ou matériau de base pour des œuvres ultérieures⁵. C'est à partir des acquis de cette période d'expérimentation, acquis enrichis par une réflexion également sur le théâtre de marionnettes, l'opéra chinois, les théâtres japonais du Nô et du Kabuki, qu'ont été composées les œuvres lyriques se rattachant au courant des années 1970 du Festival d'Avignon.

¹ Sur un poème de Federico García Lorca.

² Christine Prost, « Catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Ohana », dans *Maurice Ohana, Miroirs de l'œuvre*, sous la direction de Christine Prost, *La Revue musicale* n° 391-392-393, Richard Masse, 1986, p. 186.

³ Il s'agit de commandes d'Henri Dutilleux pour la radio qu'Ohana a défini comme une « sorte de théâtre musical radiophonique » (« Anonyme XX^e siècle », *op. cit.*, p. 7). Plusieurs de ces œuvres ont consisté en des illustrations du théâtre d'Euripide.

⁴ Cf. « Catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Ohana », par C. Prost, *op. cit.*

Voir également le tableau sélectif des œuvres pp. 197-203.

⁵ Certains de ces ouvrages n'ont jamais été repris depuis leur création, ou sont restés inédits.

Avec sa pièce de théâtre *Le Guignol au Gourdin*¹, c'est encore Lorca qui fournit la matière littéraire pour l'une de ses premières réalisations dans le genre « théâtre musical ». Partant de la musique radiophonique qu'il avait initialement créée au Club d'Essai de la Radiodiffusion Française en 1956, Ohana en réalise deux ans plus tard une version scénique fondée sur un argument qu'il juge « idéal et dont le texte foisonne d'indications musicales et gestuelles »². Cette œuvre se réfère autant à la tradition espagnole par sa filiation avec *Les Tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla³, qu'à l'opéra chinois, alors modèle de « l'alliance scénique de la parole, du geste et de la musique »⁴ et moyen de sortir de « l'ankylose du théâtre psychologique européen »⁵ par l'utilisation du masque et du mime. La découverte de l'opéra chinois en 1954 – à l'occasion du passage de l'Opéra de Pékin au Théâtre de Chaillot – fut en effet capitale pour Ohana, car il y trouva « ce qu'il cherchait depuis toujours », expliquant que « ce choc a déclenché [...] l'idée que le théâtre pouvait être lié au corps humain, la musique motivée par le geste et que l'acteur devait être à la fois comédien, mime et chanteur, voire même acrobate »⁶. Cette rencontre

¹ Les affinités artistiques entre le poète dramaturge et le compositeur ne sont d'ailleurs pas fortuites ; issu d'une famille de musiciens, Lorca a lui-même été pianiste et compositeur dans sa jeunesse et toutes ses œuvres littéraires sont imprégnées d'une atmosphère musicale, au point qu'il a été défini comme « le dernier troubadour en qui s'unissent art et musique ». (Emilio Casares Rodicio, « Lorca musicien » (traduction de Frédéric Deval), dans *De Federico García Lorca à Maurice Ohana, Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*, collectif bilingue sous la direction de Frédéric Deval, Actes sud, 1994, p. 126). Cet article expose en détail l'importance de la musique dans la vie et l'œuvre de Lorca ainsi que son intérêt tout particulier pour la tradition du *cante jondo* – une vision de l'Espagne que partagera Ohana.

² Maurice Ohana, « L'ankylose du théâtre psychologique », dans *Aujourd'hui l'opéra* par Michel Rostain et Marie-Noël Rio, *Recherches* n° 42, 1980, p. 199. A noter également la collaboration d'Ohana pour la mise en scène et pour la scénographie (avec notamment la conception des décors et des costumes).

³ Un des compositeurs, aux côtés de Scarlatti, Chopin, Debussy et Bartók, dans la filiation desquels Ohana se situe.

⁴ M. Ohana, « L'ankylose du théâtre psychologique », *op. cit.*, p. 200.

⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁶ « Entretien avec Maurice Ohana » par Thierry Beauvert et Michel Beretti dans *La Célestine* programme de l'Opéra de Paris Palais-Garnier, juin 1988, p. 57.

confirmera le bien-fondé de ses intuitions, influencées jusqu'alors par le théâtre de marionnettes, branche populaire du théâtre espagnol¹ :

« La marionnette, pour moi, c'est l'interprète enfin libéré de ses penchants sentimentaux, psychologiques ou hystériques, guéri de sa vanité ou des prêches douteux. C'est dire que j'y vois un archétype, placé d'emblée au seuil de sa propre mythologie, nous entraînant vers toutes les surprises du rêve. Nulle participation n'offre autant de profondeur au spectateur, puisque la convention acceptée débouche sur l'authenticité de l'enfance. »²

Au cours de la période expérimentale avignonnaise des années 1960-70, « véritable atelier, comme déjà en leur temps les œuvres radiophoniques »³, et où se sont côtoyés des compositeurs tels que notamment Aperghis, Mâche, et Prey, Ohana a partagé activement cet esprit de recherche d'une nouvelle forme de création lyrique remettant en cause les rapports traditionnels entre musique et théâtre. Caractérisée principalement par la substitution de toutes les formes d'expression scéniques et gestuelles à l'hégémonie de la parole chantée, et par la désarticulation du langage avec la mise en valeur de ses caractères phonétiques⁴, cette recherche d'innovation concerne également le domaine de la mise en scène qui prend alors une fonction de composante dramatique.

C'est donc dans un contexte de foisonnement d'idées nourries à la fois par l'expérimentation et par la réflexion, qu'ont été composés les deux opéras de chambre, *Syllabaire pour Phèdre* (1966-67) puis *Trois Contes de l'Honorable Fleur* (1978, année de la création du *Grand macabre* de Ligeti), lesquels sont de toute évidence et de l'aveu du compositeur à l'origine de *La Célestine*. Ces deux œuvres typiques du

¹ Alain Riou, « Le théâtre musical de Maurice Ohana », dans *Le théâtre lyrique français, 1945-1985*, Textes réunis par Danièle Pistone, Champion, « Musique-Musicologie », collection dirigée par Danièle Pistone, 1978, p. 255.

² Maurice Ohana, « Écrits et paroles », dans *Maurice Ohana – Essais, études et documents*, *La Revue musicale* n° 351-352, Richard Masse, 1982, p. 75.

³ « Autour de *La Célestine* », entretien de Gérard Condé avec Maurice Ohana, dans *Le Monde*, 9 juin 1988.

⁴ Démarche également suivie par des compositeurs tels que, par exemple, Berio ou Ligeti.

genre théâtre musical veulent réaliser une nouvelle synergie entre les différents langages propres à l'art lyrique, offrant alors une nouvelle conception de l'opéra. Ainsi, à propos du *Syllabaire pour Phèdre*, Ohana parle d'une « proposition pour un opéra possible » :

« Je ne pense pas qu'il soit et souhaitable et possible de penser, en 1968, proposer une œuvre de caractère historique, comme on l'entendait au XIX^e siècle. Non, maintenant, l'opéra doit se réinventer. [...] Ce que Cluzel et moi avons tenté est une sorte de proposition pour un opéra possible. Je veux dire que nous utilisons tous les éléments susceptibles à mes yeux de permettre cette réinvention. »¹

Les conditions de cette « réinvention » ont été analysées par Alain Riou : « Au lieu de dire par le geste, le texte et la musique, trois fois la même chose en même temps, Maurice Ohana allait exprimer une même idée dans trois espaces expressifs différents et complémentaires, en redonnant de l'autonomie à chacun de ces trois paramètres »². « Esthétiquement, complète-t-il, Maurice Ohana s'éloignait du même coup de toute forme de réalisme pour accéder à une œuvre plus symbolique et archétypale ».

Créées à une dizaine d'années d'intervalle, ces œuvres sont fondées sur des arguments totalement différents : pour l'une, des fragments de la tragédie grecque d'Euripide et pour l'autre, un argument écrit par le compositeur lui-même d'après un texte original d'Odile Marcel. En revanche, elles partagent une esthétique commune affiliée respectivement au Nô³ japonais et au théâtre chinois par l'emprunt d'une forme théâtrale « qui ne sacrifie pas le "voir" au "dire" ; qui restitue à l'acteur la totalité de son corps ; où geste, texte, musique, lumières, décors, costumes et accessoires racontent à parts égales une

¹ Propos de Maurice Ohana dans l'article « Maurice Ohana et Raphaël Cluzel entrouvrent leur *Syllabaire pour Phèdre* », dans *l'Humanité*, 5 février 1968.

² A. Riou, « Le théâtre musical de Maurice Ohana », *op. cit.*, p. 255.

³ « Théâtre poétique d'esthètes et d'intellectuels raffinés » J.L. Picoche dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Bordas, 1991, p. 716.