

La musique dans le texte : *de la transcription en français à la transcription en  
musique de The Beast in the Jungle*

Jean Pavans

S'il s'agit des rapports des traducteurs, commentateurs, adaptateurs, analystes et publieurs, avec une œuvre, l'image alimentaire qui vient le plus habituellement à l'esprit, c'est qu'on y fait son marché, qu'on y remplit son panier, afin de se nourrir, de gagner son pain, d'obtenir des contrats, des diplômes et des postes. Mais, soit : partons de l'allégorie inverse, imaginons que nous arrivons avec notre panier bourré de compétences diplômées ou non, que nous les déballons là où l'herbe de l'œuvre nous semble s'y prêter, et que nous ne faisons alors rien d'autre que les mastiquer, ces compétences, ici comme ailleurs.

Dans cette optique, donc, et pour la circonstance, le plus simple, c'est que j'évoque mes propres promenades alimentaires, et plus précisément celle qui m'a conduit à déployer mon plaid et à m'asseoir, en compagnie du compositeur Arnaud Petit, sur l'herbe de *The Beast in the Jungle*. Je ne vais cependant pas remonter aux premiers hasards et aux nécessités premières qui ont déclenché mes interminables séries de pique-niques sur l'immense continent Henry James. Cela nous ramènerait à plus de trois décennies en arrière, et mon récit serait un peu long.

Pourtant, il faut bien que je cite mon tout premier pique-nique jamesien, qui s'est installé sur *The Diary of a Man of Fifty*, nouvelle que j'ai traduite en 1983 sous le titre de *Retour à Florence*, et dont j'ai aussitôt spontanément fait, « seul dans mon coin », une adaptation théâtrale. Je me suis alors mondainement démené pour qu'elle soit montée, ce qui a été fait, deux ans plus tard, au théâtre du Rond-Point, par Simone Benmussa. Quatre ans plus tôt, en 1981, donc, avait été représentée sur une admirable et inoubliable réalisation, par Alfredo Arias,

avec Delphine Seyrig et Sami Frey, de l'adaptation de *La Bête dans la Jungle* par Marguerite Duras. Arias voit *Retour à Florence*, je le rencontre, il me propose d'adapter pour lui *Les Papiers d'Aspern*. Je ne dis pas que je refuse, mais j'hésite : *The Diary of a Man of Fifty* était une nouvelle mineure, je me sentais autorisé à la manipuler, *Aspern* est un chef-d'œuvre, qui perdrait beaucoup de sa substance en étant réduit à une forme dialoguée. Je suis cependant d'accord avec la raison qui conduit Alfredo à souhaiter quelque chose d'autre que l'ancienne adaptation de Michael Redgrave, traduite trente-cinq ans plus tôt par Marguerite Duras et Robert Antelme : il veut que le drame ait lieu strictement entre les trois personnages de Juliana, Tita et le fanatique du poète Aspern. C'est évidemment ce qu'il faut faire.

Et pourtant, lorsque, dix ans plus tard, en 1995, Alfredo revient pour ainsi dire à la charge, je réponds à sa demande. Il souhaite monter *Les Papiers d'Aspern* pour Didier Sandre, Nada Stancar et Denise Gence. Cette adaptation pour trois, à présent je l'écris, car il faut dire qu'entre-temps j'ai publié ma traduction de la nouvelle originale. Et puis je range le résultat dans mes tiroirs, c'est-à-dire bien entendu dans mon ordinateur, car finalement Alfredo ne trouve pas de production.

En automne 2000, je vais à Londres pour un colloque littéraire organisé par l'Institut Culturel Français. J'y rencontre Jean-Michel Déprats, grand traducteur de Shakespeare, comme on le sait. Au passage, je lui parle de mon adaptation d'*Aspern* restée en souffrance, et il me répond : « Jacques Lassalle doit venir ici demain, ça devrait l'intéresser, voulez-vous qu'on lui en dise un mot ? » Donc, le lendemain, au cocktail de l'Ambassade de France, je suis présenté Lassalle, qui se montre en effet intéressé. Je lui envoie mon *Aspern* à Paris, et deux mois plus tard il m'appelle : « J'ai à vous annoncer une nouvelle que je crois bonne. Je vais monter votre adaptation en co-production avec la Comédie-Française. Ce sera donné d'abord en janvier 2002 à Vidy-Lausanne, et l'année suivante au Vieux-Colombier. »

À la suite de quoi il se produit avec Lassalle et *The Beast in the Jungle* à peu près ce qui s'était passé avec Arias et *The Aspern Papers*. C'est-à-dire qu'il

m'annonce qu'il a l'intention de monter *La Bête dans la Jungle* pour Didier Sandre et Ludmila Mikael, et il me demande si je serais intéressé d'en faire pour lui une adaptation nouvelle. Naturellement, je l'aurais fait, si une production s'était effectivement présentée, ce qui là non plus n'a pas été le cas. Mais j'hésitais encore plus fortement que je l'avais fait la première fois avec *Aspern*. Car je trouvais, et je trouve, très belle l'adaptation de la *Bête* par Marguerite Duras, et je ne me voyais guère faisant mieux ni vraiment autre chose, même en étant plus fidèle à la nouvelle originale, et en particulier en respectant l'ampleur de la lente révélation progressive de John après la mort de May. Pour *Aspern*, il en allait autrement : Michael Redgrave, et Duras dans sa traduction, avaient conformé la nouvelle originale à une habile dramaturgie ibsénienne, ce qui en dénaturait en partie la construction dramatique et le caractère énigmatique, que je pouvais tâcher de suivre au plus près. Et puis surtout, dans *The Beast in the Jungle*, il y a une sorte d'épaisseur psychique et d'élan lyrique souterrain, que je jugeais impossible de restituer dans une forme uniquement dialoguée, étant donné le caractère réservé, timide et même timoré des deux personnages, qui est la raison même de leur situation amoureuse. Il faudrait pour cela, me disais-je, l'apport et le support du langage de la musique.

Finalement, Jacques Lassalle monte en 2004 *La Bête dans la Jungle*, mais dans l'adaptation de Duras, et avec Gérard Depardieu et Fanny Ardant ; puis, un an plus tard il monte de James et de moi, et avec Didier Sandre, *L'Auteur de Beltraffio*, au Festival Nava de Limoux. À ce *Beltraffio* vient assister un de mes amis pianiste, chef d'orchestre et musicologue, Jean-Pierre Marty. Jean-Pierre arrive accompagné d'un de ses anciens élèves en direction d'orchestre, le compositeur Arnaud Petit, que je rencontre ainsi pour la première fois. Arnaud aime ce *Beltraffio* réalisé par Lassalle, nous sympathisons, je prends connaissance de sa musique, pour ce qui en est enregistré, et je suis vivement intéressé, d'autant plus qu'une part majeure de son œuvre est fondée sur des textes, qu'il a jusqu'alors lui-même choisis et organisés pour ses constructions musicales.

Nous évoquons des projets de collaborations. *La Bête dans la Jungle* s'impose vite. Arnaud avait été vingt-cinq ans plus tôt vivement frappé par

l'interprétation magique de Delphine Seyrig et de Sami Frey, et cela n'avait pas quitté sa mémoire. Nos deux longues promenades individuelles, lui avec son désir de texte, moi avec mon désir de musique, se croisent ainsi sur l'herbe profonde de *The Beast in Jungle*, où nous commençons à déballer de façons conjuguées nos paniers de pique-niques. Nous sommes en 2006. Arnaud obtient une commande d'État pour l'orchestre Les Siècles de François-Xavier Roth. Son opéra de *La Bête de la Jungle* va être créé dans quatre jours, en version de concert, au Forum du Blanc-Mesnil.

Donc, il y a de cela cinq ans déjà, nous avons commencé à échanger des idées, et nous nous sommes progressivement mis à l'ouvrage. Une de nos premières tâches a été de déterminer, et en fait de décider, quelle était la nature de cette Bête, et de cette Jungle où elle est embusquée. Or, sur cette question, j'avais déjà un point de vue. La première évidence, qui est en fait résolument exposée dans la scène finale de la nouvelle, c'est que la Jungle, ou le Labyrinthe, c'est l'égoïsme de John, et son incapacité d'aimer ; et que la Bête qui bondit sur lui, c'est la conscience trop tardive, et le remords, de cet égoïsme et de cette incapacité. C'est ce sur quoi l'adaptation de Marguerite Duras s'est fortement concentrée, dans son optique très durassienne de *La Maladie de la Mort*, qu'elle a du reste publié l'année même où Delphine Seyrig et Sami Frey, dans la mise en scène d'Arias, incarnaient John Marcher et May Bartram assez sottement rebaptisée Catherine : cette maladie mortifère étant l'égoïsme, et disons même la frigidité, d'un homme incapable de désirer une femme, ou les femmes en général.

Toutefois, il y a, dans un autre optique, un deuxième aspect de cette Bête et de cette Jungle, qui n'est nullement contradictoire avec le premier, mais qui le complète et qui s'y emboîte. Voici de quoi il s'agit. La Jungle est également celle du désir de May pour un homme dont elle sait très consciemment, et dès le début, qu'il ne peut pas la désirer ; la Bête est, à un moment donné, son périlleux oubli de cette conscience en elle : c'est le moment du basculement entre eux deux des forces de leur fragile équilibre, moment où en quelque sorte elle s'offre à lui, qui en reste pétrifié. Cela se passe à la fin du chapitre IV de la nouvelle. Le texte, dans

sa merveilleuse délicatesse, indique pourtant bien que se produit alors un surgissement de la Bête, mais avec « une infinie douceur ». Je cite :

.....

Elle avait, d'un pas glissant, réduit la distance qui les séparait, elle s'était approchée, et elle se trouva près de lui durant un moment tout empli d'indicible. Elle pouvait paraître avoir effectué ce mouvement pour mettre subtilement l'accent sur ce qu'elle était décidée, mais qu'elle hésitait, à dire. Il était debout près de la sobre cheminée éteinte, maigrement ornée d'une délicate petite pendule française ancienne et de deux porcelaines de saxe roses ; et May s'y appuya en le faisant attendre, comme si elle cherchait de la main un soutien et un encouragement. Mais elle se contenta de le faire attendre ; c'est-à-dire qu'il ne fit rien d'autre que d'attendre. En voyant son mouvement et sa posture, il se rendit soudain compte, nettement et splendidement, qu'elle avait quelque chose de plus à lui donner : quelque chose qu'il voyait délicatement briller dans son visage émacié et scintiller dans son expression avec une sorte de pâle éclat argenté. Elle avait incontestablement raison, car ce qu'il discernait dans son visage était la vérité, et, curieusement, illogiquement, tandis que l'air résonnait encore de leurs propos sur la chose épouvantable à venir, elle parut la lui offrir comme une infinie douceur.

.....

Ayant ainsi pris le risque considérable d'être confrontée à l'évidence physique de la frigidité de John, May tombe ensuite malade : elle se meurt, et elle meurt effectivement. May est donc apparemment une victime, qui serait vaincue dans son vain espoir et sa triste tentative. Soit. Mais, dès lors, John, qui était à l'origine obsédé de lui-même, découvre qu'il est obsédé par May, et il se sent perdu sans elle. La vie ne lui est supportable que s'il va chaque jour se recueillir sur la tombe de sa complice disparue, où il s'écroule enfin, écrasé par le regret et par le remords. En conséquence, May Bartram a triomphé de lui, dans la Mort, et *par* la Mort.

Cela, c'est de l'analyse de texte, qui vaut ce qu'elle vaut, pour un essai ou pour une préface. Mais le véritable intérêt qu'elle présentait pour nous, c'est que

nous pouvions fonder sur elle une dramaturgie du livret, et une structure musicale. La Bête et sa Jungle, dans leur nature double, seraient évoqués par l'orchestre, et dans un principe double de sonorités : instrumentale (cor et piano), et électronique. Et puis il y aurait une voix narratrice, pré-enregistrée, avec traitement électronique. Dans la nouvelle, la narration, faite à la troisième personne, se ressent comme adhérent essentiellement à la voix intérieure de John. Et c'est en somme par fidélité que, dans l'adaptation de Duras, la prise de conscience finale, qui est l'autre surgissement de la Bête, est prononcée par la voix de John. Nous avons décidé de la faire prononcer par la voix de May, autrement dit de la faire chanter dans un air final par la cantatrice qui représente donc en cet instant ultime le spectre de son personnage, dictant et imposant à John le regret, la honte et le remords. Cette option étant prise, il était logique de décider ensuite que la voix narratrice enregistrée soit féminine : elle porte la parole du spectre de May, qui, dès l'origine de la rencontre avec John, oriente délibérément leur histoire commune, et leur amour.

Car, de l'amour, il y en a bien entre John Marcher et May Bartram, puissamment liés l'un à l'autre du fait même de l'impossibilité entre eux d'un accomplissement charnel. Leur accomplissement est celui de la Mort. Or, un long duo d'amour en suspens devant l'obstacle de l'impossible, et se résolvant finalement dans la Mort, n'est-ce pas une donnée dramatique et musicale parfaite, pour un opéra ?