Visio-conférence sur la genèse de « Innocence » par Aleksi Barrière - Printemps 2021

Je me réjouis de vous parler un peu ce soir d'**Innocence**. Il faudrait remercier bien sûr, avant toute chose, l'association des Amis du Festival d'Aix-en-Provence pour cette invitation, ainsi que Timothée Piccard du Festival d'Aix qui l'a suggérée. Innocence, donc, qu'est-ce que c'est ? C'est un nouvel opéra composé par **Kaija Saariaho** et qui aura sa première en juillet 2021 au Festival.

Pour le dire autrement, c'est 100 minutes de musique qui racontent une histoire. Mais c'est aussi un processus de création qui a commencé en 2012, il y a plus de 8 ans donc, et que j'ai accompagné, et c'est cette histoire-là que je voudrais vous raconter ce soir. Pas l'intrigue de l'opéra, parce qu'on n'a pas l'occasion de découvrir un nouvel opéra aussi souvent qu'un nouveau film, et surtout en ce moment, et nous fêtons aujourd'hui un anniversaire assez sinistre, qui est celui du premier confinement.

Donc je voudrais faire attention à ne pas trop vous gâcher la surprise. Et la joie que bientôt nous aurons de vivre à nouveau de l'art vivant ensemble. Comme dit l'écrivain Philippe Delerme, « La première gorgée de bière, c'est la seule qui compte. Les autres, de plus en plus longues, de plus en plus anodines, ne donnent qu'un empattement tiédasse, une abondance gâcheuse. » Fin de citation de Philippe Delerme. Ceci étant dit, sans animosité aucune, bien sûr, vis-à-vis du plaisir qu'on a à retrouver à chaque saison des oeuvres familières du répertoire, et je pense que Delerme néglige le charme particulier mais réel de la bière tiède.

Mais pour revenir à ce charme de la première gorgée de bière que nous allons prendre ensemble, et à cette découverte d'une oeuvre nouvelle, pour rester dans cet esprit, je vais plutôt que vous racontez cette œuvre, Innocence, vous racontez comment nous-mêmes l'avons découverte en l'inventant. En latin, c'est le même mot pour dire les deux choses, inventer et découvrir. Tout commence donc en 2012 avec une commande du Royal Opera House de Covent Garden.

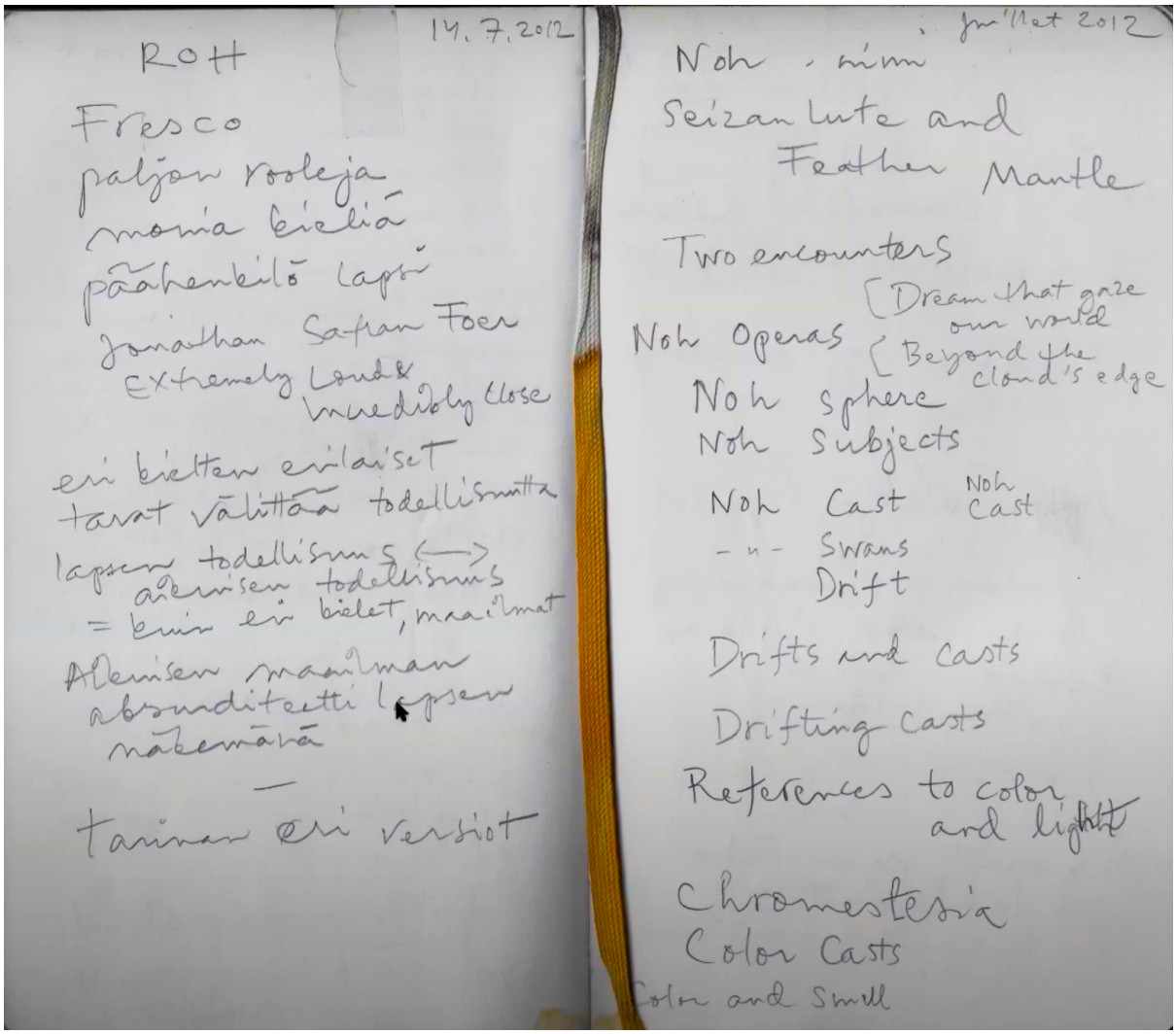
Cette maison lançait alors un vaste programme de commandes, consistant à proposer à plusieurs compositeurs de répondre, par un opéra, à une série de questions très générales qui étaient, qu'est-ce qui nous préoccupe aujourd'hui ? Comment nous mettons-nous en représentation sur la scène ? Quels sont les mythes collectifs de notre présent et de notre futur ? Trois questions donc assez générales. Kaija Saariaho a vu dans ces questions une opportunité de faire quelque chose dont elle n'était pas coutumière en tant que compositrice d'opéra, montrer une réalité proche et contemporaine. Le projet s'est radicalisé dans cette direction parce que Kaya était en train de préparer un autre opéra qui allait devenir Only the Sound Remains, un opéra créé en 2016 et que certains d'entre vous ont peut-être vu à l'Opéra de Paris il y a quelques années.

C'est là une œuvre, Only the Sound Remains, qui est inspirée de deux traductions de pièces de théâtre Nô, qui présupposent, par la forme du théâtre Nô, un dispositif très resserré, donc deux personnages, un orchestre de chambre et un chœur de chambre. C'est une

espèce d'opéra de chant qui était écrit à ce moment-là. Ce qui se passe, c'est donc que Kaija, au moment où on lui propose, en 2012, d'imaginer un autre opéra, en parallèle de celui-là, sur lequel elle a déjà commencé à travailler, il imagine en quelque sorte un projet complémentaire.

Qui dit complémentaire dit opposition. Only the Sound Remains a une origine qui est ancienne et lointaine, à savoir le théâtre japonais du 15e siècle. Il faudra donc, au contraire, aller vers le contemporain et vers le local.

Only the Sound Remains présente, comme tous les opéras précédents de Kaija Saariaho, une concentration de l'action sur une poignée de personnages. Il faudra donc, au contraire, explorer une multiplication du nombre de personnages, de leurs caractères musicaux et même de leur langue d'expression, comme on va bientôt le voir, et c'est le point qui me concerne au premier chef en tant que traducteur. Je vais vous montrer un document qui illustre très bien comment ces deux projets se sont développés en miroir l'un de l'autre.



C'est une double page du carnet de notes de Kaya Saariaho à l'époque de la conception de ces deux projets. À droite, vous voyez des pistes de réflexion sur le titre à donner. Vous voyez mon curseur.

Sur le titre à donner à un opéra non opéra qui sera Only The Sound Remains. Elle est un peu perdue. Elle n'a pas trouvé ce titre-là encore.

Et à gauche, vous voyez des idées pour le projet marqué ROH, c'est-à-dire Royal Opera House. On y voit plusieurs idées dont la compositrice s'éloignera, mais aussi les idées principales qu'elle a envie d'explorer et qu'elle continuera d'explorer, notamment l'idée d'une fresque, fresco, et l'idée d'une œuvre en plusieurs langues dans laquelle se diffractent plusieurs versions d'une même histoire. Je précise parce que vous n'êtes peut-être pas majoritaire ce soir à lire le finnois !

Ce sont des idées assez claires, mais ça ne résout pas la question de l'histoire qu'il va s'agir de raconter. Parce qu'un opéra, normalement, en tout cas théoriquement, ça commence par une histoire, une histoire qu'on a envie de partager, qu'on a envie de raconter, et qu'on va trouver les moyens de raconter. Donc c'est parce qu'elle ne savait pas quelle était cette histoire, elle n'avait pas encore découvert, inventé cette histoire, que Kaija a eu l'idée de solliciter la romancière **Sofi Oksanen** pour écrire un texte.

Je ne sais pas si vous connaissez le travail de Sofi Oksanen, mais je vous recommande chaleureusement ses romans, dont la plupart sont disponibles en français, dans les belles traductions de Sébastien Cagnoli. Un peu comme Amine Malouf, également romancier, et qui a également écrit des livrets d'opéra pour Kaija Saariaho, Sofi Oksanen a un certain art de raconter des situations collectives à travers des personnages individuels. Elle s'est beaucoup attachée, notamment à l'histoire récente de la Finlande, et l'histoire récente du pays de sa mère, l'Estonie.

Et donc on voit l'idée, Sofi Oksanen était la personne idéale aux yeux de Kaija pour raconter une histoire qui soit à la fois proche et contemporaine. De plus, les deux artistes avaient la langue finnoise en partage, et comme point de départ, travailler dans sa langue maternelle, c'est effectivement à peu près le contraire diamétral de travailler sur des traductions en anglais de pièces japonaises du 15e siècle. Donc là, on voit la croissance parallèle de ces deux idées.

Mais ça ne dit pas encore grand-chose de ce qui va être raconté, et la discussion entre Kaija et Sofi restait ouverte sur la question de comment introduire formellement cette idée de fresque, et surtout cette idée de multilinguisme, puisque de son propre aveu, Sofi, d'une part allait écrire en finnois, puisque c'est sa langue d'écriture, et d'autre part, elle n'avait jamais écrit de livret d'opéra, et donc ne connaissait pas les possibilités formelles d'une œuvre de ce type. Et c'est à ce point que modestement, j'entre en scène. J'avais écrit en tant que librettiste des textes, par le passé, pour des pièces pour chœurs de Kaija Saariaho.

En tant que metteur en scène, je travaillais justement sur des formes de théâtre musical contemporain, qui sont encore le chœur de mon activité aujourd'hui en tant que metteur en scène. Et j'étais par ailleurs aussi traducteur de plusieurs langues, dont le finnois. Kaija a

donc proposé, dès le départ à Sofi, de m'inclure dans le processus de création en tant que dramaturge et traducteur.

Et c'est ainsi, dans la constitution de ce trio, que le travail a commencé. Nous sommes donc à ce stade, début 2013. La commande supposait une création de l'opéra en 2020.

A l'époque, autant vous dire que ça semblait très futuriste comme date. Donc, on avait du temps, et chacune et chacun, nous avions aussi d'autres projets à mener en parallèle. Mais nous avons commencé à nous retrouver régulièrement toutes les trois. Je vais appliquer l'accord de majorité aux féminins, il n'y a pas de raison.

Donc, toutes les trois, pour développer ce projet dont le titre de travail était toujours Fresco. Le premier mot que Kaija Saariaho a noté dans son carnet comme idée formelle de à quoi ça devait ressembler.

Et je vais de nouveau repasser en partage.

Fresco. Et donc, pourquoi Fresco ? Il y avait cette idée qui était, vous connaissez sans doute de loin ce tableau, enfin ce n'est pas un tableau, c'est une fresque.

Et donc, notre réflexion, puisqu'il fallait bien commencer quelque part, notre point de départ, c'était cette fresque de Léonard de Vinci, La Cène. Evidemment, pas pour son sujet, car je parle certaines langues, mais je ne parle pas araméen. Mais pour cette idée de plusieurs personnages qui sont réunis au même endroit, qui ont chacun l'air un peu de vivre leur vie.

C'est un peu chaotique, mais on sait qu'ils sont réunis par une histoire, qui est matérialisée par la fresque. Pour être plus précis, ils sont réunis par un drame. Un drame qui est sur le point de se produire, ou pour être plus précis encore, un drame qui est sur le point de se révéler.

Puisqu'il a déjà commencé, en réalité. La trahison de Judas a déjà eu lieu. Ses conséquences vont se dérouler de manière implacable et imminente.

Tout ce que je vous raconte là, peut donner l'impression vague que nous n'avions aucune idée de ce que nous étions en train de faire. Eh bien, ce n'est pas très loin de la réalité, et c'était un peu le but d'ailleurs.

Kaija Saariaho voulait expérimenter avec une dramaturgie chorale qu'elle n'avait jamais utilisée. Et Sofi Oksanen était intéressée par l'idée de plusieurs personnages présents simultanément. Parce que, disait-elle, c'est quelque chose qui est impossible à réaliser dans un roman.

Pour des raisons techniques, de comment les dialogues, comment les descriptions s'organisent. Bien sûr, il y a des romans de Dostoïevsky où, en plus, on se perd dans les noms des personnages. Enfin, c'est en tout cas quelque chose de très difficile à réaliser dans un roman.

Une autre chose qui est très difficile à réaliser, bien sûr, dans un roman, c'est le multilinguisme. Généralement, on s'adresse à des lecteurs monolingues. Moi, j'étais, pour ma part, mis dans la position du sachant, de celui qui donne des conseils sur les possibilités du théâtre musical, mais j'étais, évidemment, aussi paumé que les autres.

J'avais 23 ans, et dans mon coin, je préparais, avec le chef d'orchestre Clément Mahoutakach, une mise en scène qui mettait en relation les Kindertotenlieder de Gustav Mahler, la fusillade de l'école primaire Saint-Diouf et le travail du deuil dans le théâtre Nô. Et tout cela, évidemment, se rejoignait à un certain niveau. Cependant, à notre décharge, il faut dire que nous cherchions la bonne histoire à raconter, mais en fait, il serait excessif de dire que nous n'avions pas le sujet.

La forme choisie elle-même reflétait un désir de montrer une chose précise, à savoir comment un groupe de personnes surmonte un drame collectif. Et les langues différentes permettraient de montrer à la fois leurs difficultés de communication et la manière dont chacun est isolé, chaque survivant d'un drame est isolé dans son expérience individuelle. Nous avions donc le sujet, mais nous n'avions pas l'histoire.

C'est ici que les conversations à trois ont été précieuses durant ces premières années de cette période de fabrication de l'opéra. Sofi me demandait des pistes d'histoire qui n'ont jamais auparavant été racontées sous la forme d'un opéra. Il y en a encore, fort heureusement, un certain nombre.

Mais par ailleurs, elle se posait aussi des questions esthétiques qui ont trait à son métier d'écrivaine et une certaine éthique du métier d'écrivaine. D'abord pour elle, le sujet devait être lié à la société finlandaise contemporaine parce que Sofi jugeait, et juge toujours d'ailleurs, qu'il faut écrire sur ce que l'on connaît, qu'on est légitime à écrire sur ce que l'on connaît, que notre contribution en tant qu'auteur, c'est de parler, de porter à la connaissance du public les choses que l'on connaît. Elle se pose effectivement sinon des questions autres, des questions d'éthique de l'écrivain puisqu'on demande au lecteur de

suspendre son doute et qu'il y ait une responsabilité de l'écrivain vis-à-vis de la réalité qu'il montre.

Sinon, il risque d'être pris un peu trop au sérieux sur des choses qu'il ou elle ne connaît pas très bien, mais c'est tout un autre sujet. Dans le même temps qu'il y avait une contrainte assez importante, parler de la société finlandaise contemporaine, il fallait aussi que l'intrigue permette d'introduire les différentes langues d'une manière qui ne soit pas artificielle. C'était aussi très important pour Sofi la question de la vraisemblance de ce multilinguisme.

Par ailleurs, il fallait trouver le prétexte de réunir autant de personnages qui parlent des langues différentes au même endroit, au même moment, pris dans une situation partagée. Puisqu'il y aurait beaucoup de personnages, il fallait que les rôles des personnages, les uns par rapport aux autres, soient assez faciles à comprendre, sachant que par leur nombre, il n'y aurait pas beaucoup de temps pour les présenter chacun en détail et leur expliquer, donner des informations sur leurs activités, leurs métiers, leurs profils, etc. Ce qu'on a généralement tout le loisir de faire dans un roman, par exemple, mais qu'on peut aussi plus facilement faire dans une pièce de théâtre ou dans un film qui se concentrerait sur un personnage.

Quand il y a une galerie de personnages, c'est forcément plus compliqué. Une des premières idées, en essayant de réunir toutes ces contraintes, c'était de faire une scène de procès. Un procès, c'est clair, on comprend tout de suite qui fait quoi et ça se déploie dans un ordre très ritualisé, dont on est tous familier.

Mais la fresque de la scène a donné à Sofi une autre idée, encore beaucoup plus intéressante que la précédente, parce qu'en regardant cette fresque que vous avez maintenant en tête, ça m'évoquait les photos de mariage. Un mariage, c'est beaucoup moins prévisible qu'un procès. Dans un procès, on comprend tout de suite... Dans un procès comme dans la mariage, on comprend tout de suite les rôles de chacun par rapport à l'événement, il y a des archétypes, on s'y retrouve.

Mais les vieilles photos de familles figées, en sourire crispé, nous laissent toujours deviner qu'il y a des tensions, des secrets qui sont prêts à refaire surface. Et puis ça permet des choses beaucoup plus dramatiques. Un procès, on sait d'emblée qu'il s'est passé quelque chose de terrible.

C'est le principe du procès. Mais un mariage, je vais dire plus dramatique, je pourrais dire plus pervers, du point de vue de l'écrivain, un mariage, quelque chose de beau doit se produire. Mais c'est le passé qui rattrape les protagonistes et l'avenir est remis en cause par le passé.

Je cite une formule de Sofi Oksanen pendant nos discussions sur cette œuvre. Cette idée d'un avenir qui s'annonce et qui est remis en cause par le passé. Donc à partir de ces différentes idées, Sofi a écrit, après deux ans de discussions à trois, ça nous amène en 2015, le synopsis, puis le texte complet d'une œuvre livrée qu'elle a appelée **Cua Caballeras**.

Un titre en finnois que j'ai traduit en anglais par **The Uninvited Guest**. Qui était donc le premier état, on va dire, du livret d'**Innocence**. J'ai une raison assez personnelle d'être plutôt

content qu'on n'ait pas gardé ce nouveau titre provisoire, c'est qu'il est, vous vous rendez compte si vous vous y essayez là tout de suite, un titre qui est intraduisible en français.

Et en tant que traducteur, ça ne faisait pas mon affaire. Vous voyez, l'invité, non-invité, c'est pas très heureux. L'intruse, c'est une pièce de Maurice Néterlin, qui ferait un très bel opéra d'ailleurs, si quelqu'un est intéressé.

Et puis L'incruste, qui serait une autre traduction possible, c'est plutôt un titre pour Francis Weber que pour Sofi Oksanen. Mais donc, en 2015, dans nos échanges, pendant l'écriture de The Uninvited Guest, nous avons essayé de développer une forme qui tienne compte des contraintes que nous nous étions données. Sofi a imaginé cette scène du mariage qui se construit comme un drame classique, avec une unité de temps et de lieu, mais que viendrait interrompre d'autres voix venues du passé.

Les voix des personnes mêlées à une tragédie qui s'est produite quelques dix ans plus tôt et dont le souvenir va venir hanter le mariage. Les fameuses tensions qui font craquer le vernis courtois et les gants des photos de mariage. Alors vous devez vous demander, c'était quoi cette tragédie ? Je ne vais évidemment pas vous le dire maintenant.

Il va falloir attendre de le découvrir dans le spectacle. Mais l'important, c'est que Sofi a trouvé le moyen dramaturgique de relier ces deux niveaux de l'histoire et de les rendre tous les deux multilingues en plus. Le mariage, donc, niveau numéro 1, réunit des personnages de plusieurs nationalités.

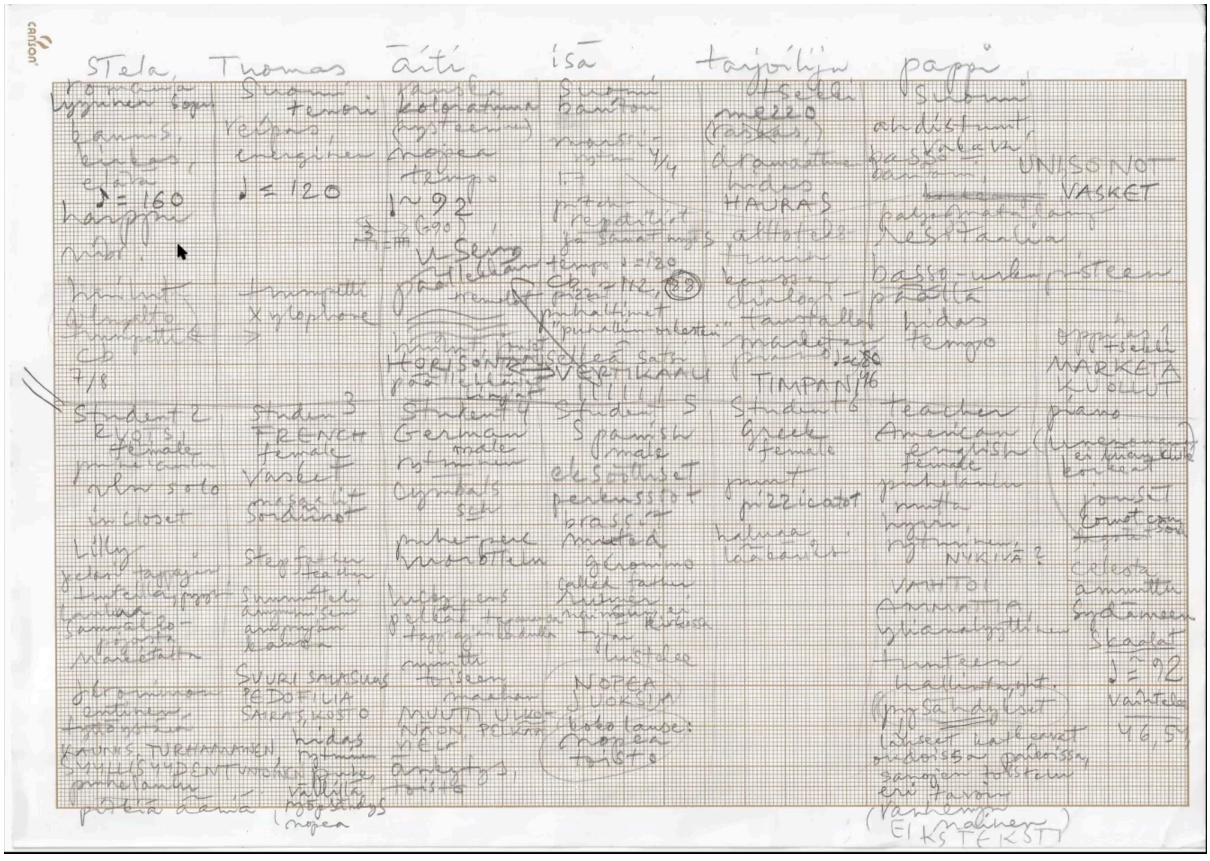
Et niveau numéro 2, la tragédie. Je continue d'appeler comme ça, parce que c'est comme ça que dans le texte des personnages l'appelle, à la fois par euphémisme et pour éviter de lui donner son véritable nom, ce qui nous arrange ici, puisque nous ne voulons pas le lui donner. Et cette tragédie, donc, qui a eu lieu dans un lycée international à Helsinki, où évidemment chaque élève est étranger ou binational, ce qui permet le multilinguisme.

Alors notre première question en abordant cette structure en deux niveaux était une question formelle. Comment les distinguer clairement ces deux niveaux et comment permettre aux personnages des élèves et de leur enseignante d'avoir chacun suffisamment de textes pour être intéressants, sachant qu'un texte composé pour être chanté prend beaucoup de temps à se déployer, beaucoup plus qu'un texte parlé au théâtre, par exemple. Et nous voulions une oeuvre courte, une oeuvre qui se joue sans entracte, en une seule coulée, comme le thriller que nous imaginions que ce serait.

Donc on ne pouvait pas prendre tout le luxe du temps pour que ces personnages, chacun, se racontant individuellement. Et c'est là que j'ai proposé une solution inhabituelle dans un opéra, à Kaija Saariaho et Sofi Oksanen, une solution qui était de décider que le mariage serait en quelque sorte un opéra au sens classique, interprété par des chanteurs lyriques, et que les scènes des lycéens, l'autre niveau, feraient appel à d'autres solutions, qu'elles réuniraient des interprètes qui utilisent leurs voix différemment. Donc certains parleraient comme des comédiens, d'autres utiliseraient un mélange de paroles et de chants, d'autres encore utiliseraient des techniques de chant qui ne sont pas traditionnellement celles de l'opéra.

Et ça ouvre aussi à d'autres solutions possibles au moment de la mise en scène, qui est un moment ultérieur de la création. Mais par exemple, et c'est ce que fera **Simon Stone**, qui mettra en scène la création de cet opéra, d'avoir recours à des figurants, des danseurs, d'introduire d'autres personnages dans ce niveau de narration du passé, qui est hanté par toutes sortes de figures qui ont chacun un mode d'expression singulier. Et donc cette solution nous a permis d'inventer une esthétique différente pour les deux niveaux de l'histoire, et elle a permis à Sofi d'écrire plus de textes qu'elle n'aurait pu dans un livret classique, puisqu'on se passait de la question du chant lyrique pour certaines parties du texte.

Et elle a permis à Kaija d'inventer des caractères musicaux très différents pour chacun des personnages. Alors attention, je repasse en partage écran pour vous montrer ceci.
Ça commence à grouiller.



Donc ce qu'on a là, c'est une esquisse des différents personnages par Kaija Saariaho au moment de se poser la question de comment les caractériser, comment donner à chaque personnage un style vocal, un style d'expression musicale différent. Je ne vais évidemment pas commenter très en détail, sinon pour vous montrer qu'il y a beaucoup de pistes, beaucoup d'éléments qui sont explorés. Par exemple, la question du tempo.

Que chaque personnage a un rythme différent, que chaque personnage est associé à des instruments différents de l'orchestre. Par exemple, ce personnage qui est associé aux

timbales ou cet autre qui est associé à la harpe. Et un autre élément, bien sûr, c'est les langues.

Certains personnages n'ont pas encore même de nom. Et d'ailleurs, quasiment aucun personnage n'a de nom. Il y a la mère, le père.

On est encore dans quelque chose, dans une dramaturgie assez schématique où les personnages n'ont pas encore pris vie, où ils sont encore en train de naître. Et ils sont en train de naître à la fois comme des idées musicales et comme des idées dramaturgiques du rôle qu'ils vont jouer dans le drame, dans le drame musical. D'ailleurs, ce qui permet ça, c'est que dans le texte, le texte que Sofi Oksanen a écrit, Uninvited Guest, ce texte a été écrit entièrement en finnois, évidemment, par Sofi Oksanen.

C'était notre base de travail, notre base de discussion. Et donc ça nous laissait toute latitude de décider plus tard quelle langue nous voulions introduire à partir de cette base textuelle. Mais en plus, il se trouve que le finnois, c'est une langue qui n'est pas genrée.

En finnois, il n'y a pas de il ou de elle, c'est un seul pronom. Et les adjectifs ne s'accordent pas en genre. Donc beaucoup de personnages étaient encore de sexe indéterminé, si je puis dire.

Et on le voit, il y a des tentatives ici de définir des choses, mâle, femelle, de décider. C'était un processus où on décidait, en discutant ensemble au cas par cas, quelque part, quelle langue on allait leur attribuer et tous les autres éléments qu'on peut vouloir définir à propos d'un personnage. Donc évidemment, commencer par son sexe.

Et donc c'est ici qu'intervient la question de la traduction. Puisque c'était à moi de faire les traductions, j'ai naturellement suggéré des langues dont je pouvais dire, sans trop mentir, que je les parlais suffisamment bien ou que je connaissais quelqu'un qui pourrait traduire le texte avec moi. L'idée, c'était quand même de se passer au maximum d'intermédiaires supplémentaires, donc d'utiliser au mieux les langues que moi-même je connaissais le mieux.

On pourrait dire que le livret traduit est à cet égard plus autobiographique que le livret original. Je suis moi-même né d'un père français, d'une mère finlandaise, et donc vis-à-vis de mes capacités de traducteur à rendre le caractère de différents personnages, il a semblé assez logique que le personnage du marié, qui est avec ses parents un des personnages principaux de l'opéra, que ce personnage-là se retrouve bilingue avec une mère française et un père finlandais. Donc, quelque part, symétrique de ma propre situation, quelqu'un dont j'étais capable d'imaginer à peu près quelle utilisation il ferait à la fois du finnois et du français.

Un autre détail anecdotique, j'ai fait moi-même une partie de mes études en République tchèque, et donc s'il fallait une langue étrangère principale pour certains personnages, c'était donc le tchèque. Même si j'avais besoin quand même d'aide pour produire du tchèque qui soit comme le parlerait, par exemple, un des personnages d'une tchèque née en République tchèque. Et pour ça, j'ai aussi bénéficié d'aide, mais je vais y revenir un peu plus tard.

Et donc, bien sûr, par ailleurs, la langue de communication, c'est l'anglais, comme dans ma vraie vie aujourd'hui. Et pour les langues des autres personnages, nous avons choisi le suédois, l'allemand, l'espagnol, le grec et le roumain. Donc ça fait un total de neuf langues différentes qui sont utilisées dans cet opéra.

Et c'est par de nombreux allers-retours avec Sofi et Kaija que nous avons décidé quelle langue éclairerait de manière intéressante quel personnage et s'il semblait plus naturel que ce personnage là soit masculin ou féminin. Et ce qui est intéressant, évidemment, c'est par rapport à l'idée qu'on peut se faire de comment s'écrirait un opéra, qu'il y a un texte et puis sur ce texte, il y a la musique. Et que la musique est ensuite donnée à des chanteurs et que ces chanteurs chantent la musique et le texte.

Ce qui est intéressant, c'est que le processus a été à plusieurs moments beaucoup plus organique et circulaire que ça. C'est-à-dire que quand j'ai montré des bouts de traduction à Sofi, ça l'a inspiré et elle a beaucoup réécrit et précisé le texte et les personnages à partir de cette identité que nous avions définie ensemble dans la langue et à partir des différentes suggestions d'homélogique que ça pouvait inspirer. Parce qu'évidemment, les textes sonnent très différemment dans différentes langues et permettent des choses très différentes.

Bref, tout cela nous emmène déjà à l'été 2016 où je suis en train de traduire le livret et en même temps, le livret continue de s'écrire à partir de cette traduction.

C’est qu'il ne s'agissait pas dans ce travail de donner accès à un texte dans une autre langue, à quelqu'un qui ne parlerait pas cette langue. Là, dans ce cas de figure, l'original allait disparaître. Il disparaît pour toujours, pour être remplacé par un livret multilingue qui serait, en quelque sorte, le nouvel original.

Celui qu'on allait devoir retraduire à son tour pour surtitrer le spectacle, par exemple. En réalité, le texte en finnois de Sofi Oksanen allait rester dans la partition de seulement 4% de textes finnois. Le texte que Kaija allait mettre en musique serait le texte traduit.

C'est dans ce texte-là, surtout, qu'il fallait inscrire tout le potentiel musical des mots et les choix à partir desquels les personnages prendraient vie, leur caractérisation, comme on dit. Un travail de librettiste, on va dire. Sans dire que ces nuances-là sont très différentes dans chaque langue.

L'anglais, c'est le plus facile, ce n'est la langue maternelle que d'un seul personnage. L'anglais utilisé, c'est cet idiome international, qui n'est pas exactement l'anglais des gens dans ces langues maternelles. Il fallait calibrer le fait que chacun parle un anglais plus ou moins sophistiqué, selon son niveau d'éducation supposé.

Mais pour les autres langues, il fallait être plus précis. J'ai donc contacté des collaborateurs dont c'était les langues maternelles, contrairement à moi. De manière très importante, par rapport au caractère de cette œuvre, des gens pour qui c'était la langue de l'enfance.

Mais ça ne suffit pas, évidemment. Comme on sait, les bilingues ne font pas forcément des bons traducteurs. Il fallait que ce soit des gens qui soient en bonne position pour comprendre ce qu'on essayait de faire par ces traductions.

Ce sont des gens qui sont eux-mêmes traducteurs, dramaturges, acteurs, compositeurs. Ça dépend vraiment des cas. C'est-à-dire que surtout, de manière plus importante, ils comprenaient la difficulté qu'il y a à dire ou chanter une phrase sur une scène.

C'est un autre problème, mais il y a aussi des traducteurs très compétents, mais qui n'ont pas vraiment l'expérience de travailler pour une scène de théâtre, ou de travailler avec des musiciens, par exemple. Ce sont des enjeux très spécifiques. Contraintes supplémentaires, parce que vous voyez, dans ce projet, on aime bien les contraintes.

J'ai choisi des personnes de ma propre génération. Donc des gens qui avaient l'âge des personnages des élèves, pour trouver le bon niveau de langue et le bon vocabulaire. Parce qu'on peut aussi, encore une fois, être un excellent traducteur, mais avoir une langue qui n'intègre pas vraiment dans sa plastique la manière dont parlent nos cadets.

D'ailleurs, ce travail s'est poursuivi jusqu'aux répétitions de l'été dernier. On a eu toute une série de répétitions pour préparer le spectacle dès l'été dernier, quand le festival a été annulé. Et donc j'ai continué à corriger le texte avec les interprètes du spectacle, qui évidemment ont été recrutés aussi selon leurs connaissances linguistiques, pour interpréter des personnages dont c'est la langue maternelle de manière crédible.

Donc ils ont tous aussi un rapport intime à chaque langue. Et donc des gens qui sont aussi de cette même génération, aussi de par la nécessité du casting.

Donc c'est un des effets d'abord intéressants de cette forme multilingue, c'est ces relations qui sont créées, l'ombre de personnes qui sont convoquées pour faire advenir cette forme, nécessairement. Et c'est quelque chose qui est passionnant et qui par ailleurs est assez rare à l'opéra. Quand on fait une traduction de théâtre, il est normal de continuer à corriger le texte, à corriger la traduction en voyant sur scène comment ça se passe, ensemble avec les interprètes, en discutant avec eux comment ça se passe dans leur bouche.

Mais on a rarement ce luxe à l'opéra, toujours par ce modèle d'imprimer la partition et la faire apprendre, et puis on répète. Donc ici, pour une fois, nous avons pu procéder de cette manière-là, qui est plus propre au théâtre, surtout avec les textes qui ne sont pas du chant au sens classique, et donc c'était beaucoup plus facile, même pour Kaija Saariaho, de faire des modifications dans ces parties-là. Et donc on a pu garder cette dimension collective que la création et la traduction ont en partage, qui est quand même une chose assez incroyable, qui insuffle de la vie à une œuvre, et la fait exister par-delà son auteur, ce qui est très important pour l'œuvre qui nous concerne ce soir.

Et donc c'est à ce moment-là du travail que le titre est venu. Le titre, They Are Uninvited Guests, ça concentrait l'opéra sur un seul personnage, ce qui est bien normal, puisque c'était le personnage le plus développé dans le premier état du texte. C'est le personnage de cette intruse par qui la fête du mariage dégénère.

Mais à travers les différentes langues, tous les autres personnages commençaient à prendre vie, et il n'y avait plus de personnage principal. Il y avait vraiment ce qui était le but à l'origine, c'est une forme chorale. Ainsi, parce que chacun de ces personnages est prisonnier de sa propre relation, à cet événement du passé, à la tragédie, et parce qu'il reste enfermé dans sa culpabilité, j'ai proposé le titre **Innocence**.

Et voyez, cette fois j'ai réussi à trouver quelque chose qui soit pareil en anglais et en français, et donc à ne pas me prendre la tête plus tard. D'ailleurs, effectivement, l'innocence vient du sujet de la scène de Léonard, qui nous montre le moment où le Christ dit « en vérité, je vous le dis, l'un de vous me livrera ». C'est quand même intéressant. Je ne crois pas être hors-sujet en vous faisant de nouveau regarder cette fresque de Léonard de Vinci.

Donc c'est une scène. La Cène, c'est une scène essai. On voit le Christ, la plupart des commentateurs pensaient qu'on est juste après que le Christ a dit cette scène, cette parole, « en vérité, je vous le dis, l'un de vous me livrera ». Et tous les apôtres, donc, on les voit se confondre en gestes de dénégation, protestants de leur innocence, au sens propre, surpris, choqués, en déni, en argumentatif, en colère.

Et d'ailleurs, c'est une des originalités de Léonard, dans sa manière de peindre ce sujet, que de ne pas isoler Judas par rapport à beaucoup de versions de la même époque, où on voit Judas en bout de table ou dos à nous carrément, de l'autre côté de la table, par rapport aux autres, aux gentils apôtres. Judas est montré par Léonard comme étant parmi les apôtres, c'est-à-dire que, pour le module des spectateurs, ça pourrait être n'importe qui. Et le spectateur est donc invité à faire le détective, si on veut, à essayer de repérer le coupable quand il découvre cette fresque pour la première fois.

On peut le chercher assez longtemps, avant de voir, repérer ce que montre une position subtile, comme ces deux mains qui convergent. Ou cette main droite ici, qui serre nerveusement la bourse qui contient les fameux 30 deniers. Et donc là, on peut, comme à la

fin de n'importe quel film de détective, ou série de détective, s'exclamer, ça y est, je l'ai trouvé, j'ai compris qui c'est.

Et donc, c'est une pensée qui nous a beaucoup intéressé dans la création d'Opéra, puisque si Léonard de Vinci a pu faire un thriller sur le mur du réfectoire d'un courant dominicain, pourquoi est-ce qu'on ne pourrait pas faire un thriller dans un opéra ? Je vais couper là sur la question de Léonard de Vinci, puisque je crois que le délire sur l'histoire de l'art pourrait faire l'objet d'une autre intervention. Mais donc, cette question du titre est vraiment intéressante, parce qu'elle reflète le processus de création que je viens de vous résumer de manière très claire. Ce qu'on pourrait appeler l'antogenèse de l'oeuvre, si on utilisait un vocabulaire de biologiste, sur sa formation in utero.

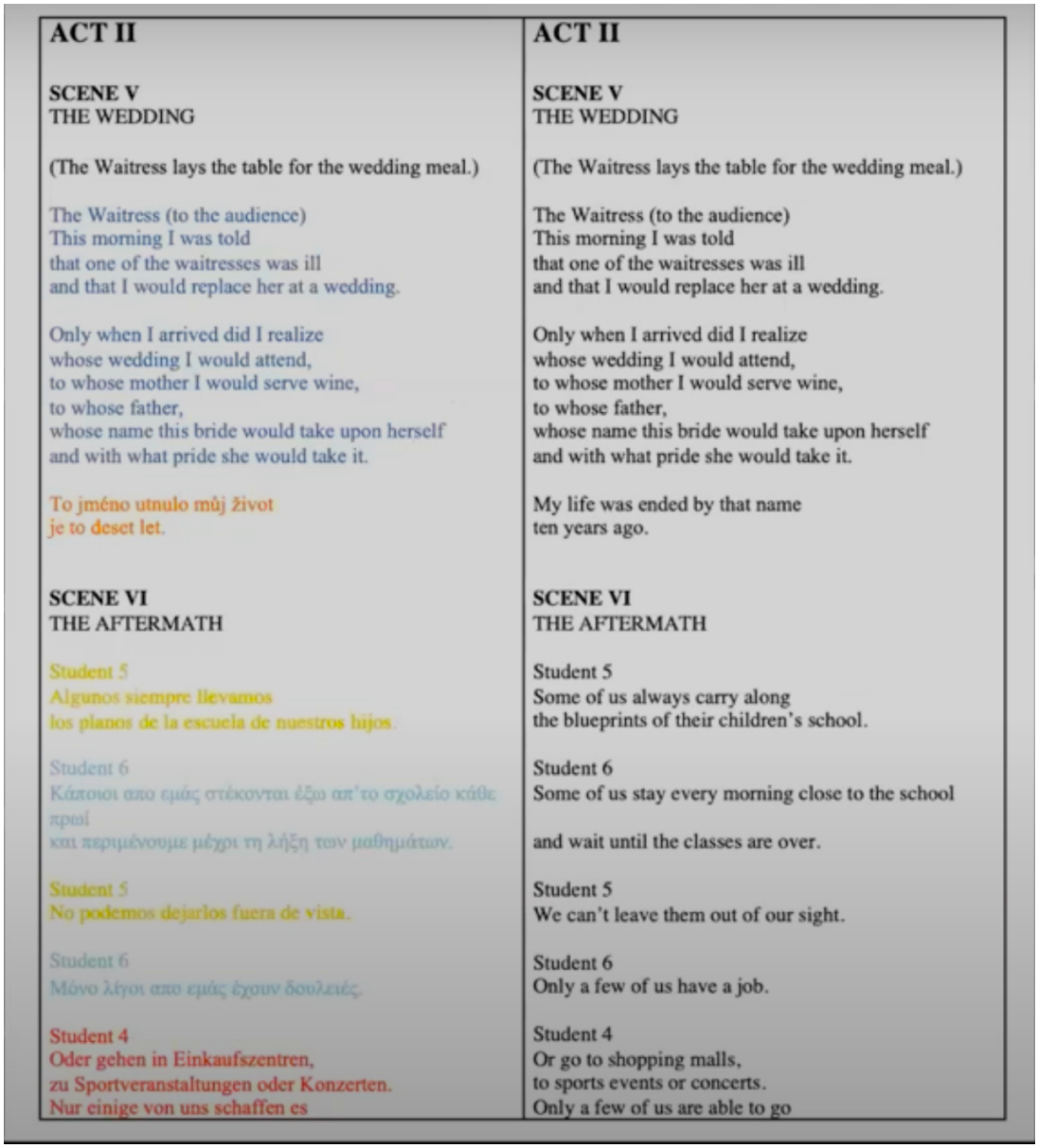
D'abord, il y a Fresco, l'idée formelle de la compositrice, ça pourrait être d'ailleurs le titre d'une oeuvre musicale. Ensuite, il y a The Uninvited Guest, l'idée narrative de l'écrivaine, qui pourrait être d'ailleurs aussi, de son côté, un titre de pièce de théâtre. Et puis enfin, Innocence, la synthèse dramaturgique, j'ai envie de dire, en toute modestie.

Le moment où ça devient du théâtre musical, où la tension des deux va vers une résolution, ou en tout cas vers une convergence. Et donc, c'est sous le titre d'Innocence que Kaija Saariaho a pu commencer à composer la musique en 2016, un travail qui s'est terminé en 2019. Je passe sur le détail de ces trois ans, puisque nous n'avons précisément pas trois ans devant nous pour en discuter ensemble, mais bien sûr, le dialogue a continué entre nous trois pendant toute cette période.

Kaija a fait des suggestions de modification du texte, selon ses impératifs musicaux, ou selon la manière dont la musique lui faisait sentir ses personnages. Parce qu'il faut aussi dire qu'elle a quand même passé trois ans avec ses personnages, à vivre avec eux, à essayer de leur donner vie, à essayer de les comprendre, pour pouvoir leur donner de la musique. Donc, elle posait ses questions à Sofi ou à moi-même, selon si ça concernait l'intrigue ou le texte dans son état chanté, dont j'étais responsable en tant que traducteur.

Mais ce qui est intéressant à observer, c'est voir comment Kaija a développé l'univers de son opéra à partir de son idée originelle d'un texte multilingue, maintenant que ce texte existait. Nous avons vu que la décision de différents types de chanteurs et acteurs lui permettait de caractériser chaque personnage de manière très forte, et donc ce travail s'est poursuivi dans la langue, à partir de la langue. Ce que recherchait dès l'origine Kaija, comme on a pu le voir en évoquant ses toutes premières idées, c'était le fait que chaque langue contient une musicalité différente, et donc suggère une musique différente.

En travaillant la traduction, j'ai fait lire à haute voix et enregistrer le résultat par mes collaborateurs traducteurs, de manière à ce que Kaija dispose d'une base sonore pour approcher le nouveau texte. Elle a ensuite procédé de différentes manières en faisant ce qu'on appelle des dictées de ses enregistrements, en notant sur du papier à musique les mélodies qu'elle entendait dans la parole, et en les analysant avec des outils informatiques. Pour que ça ne paraisse pas complètement abscons ce que je suis en train de vous dire, je vais vous montrer quelques documents précieux.

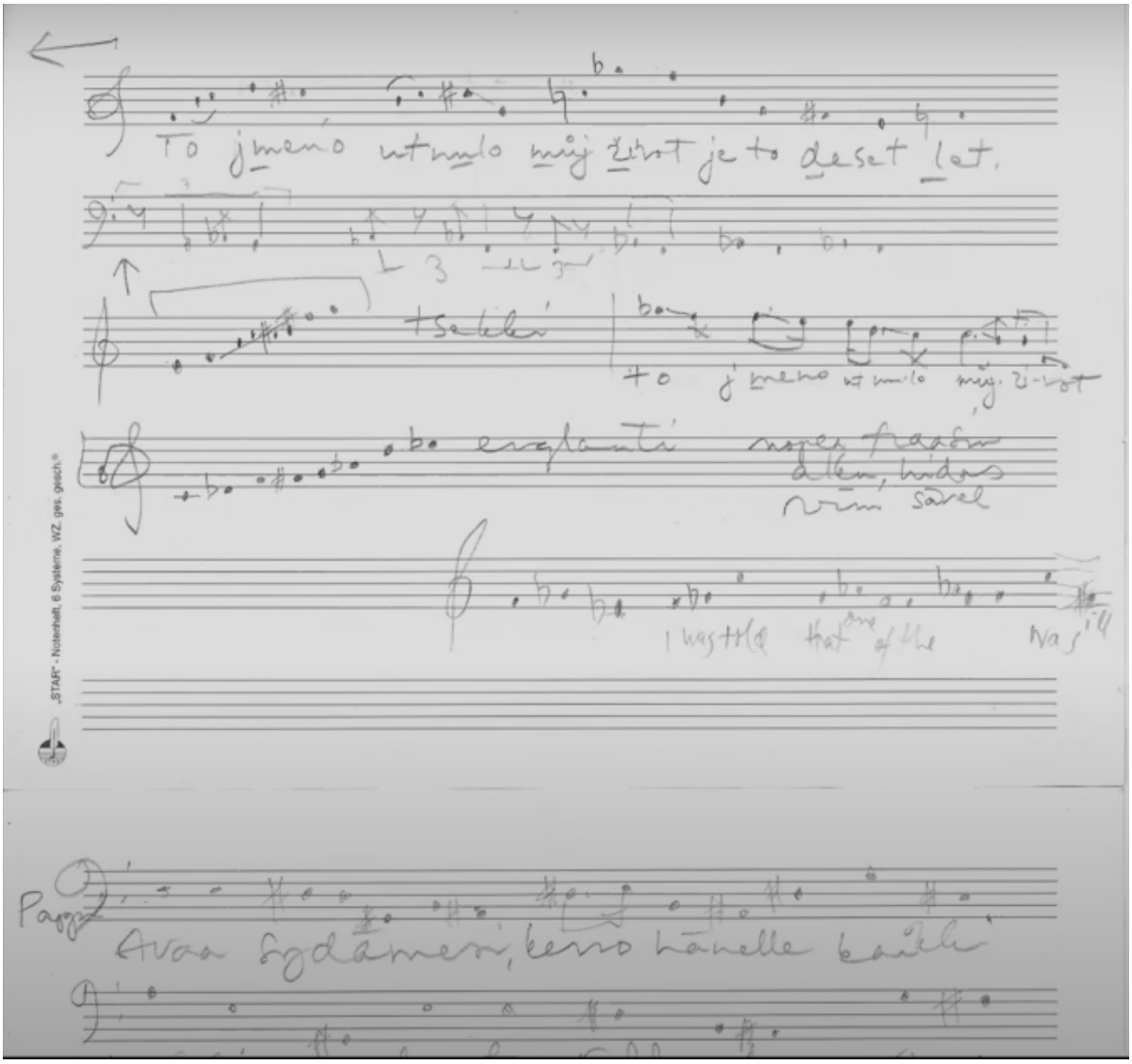


ACT II	ACT II
SCENE V THE WEDDING	**SCENE V** THE WEDDING
(The Waitress lays the table for the wedding meal.)	(The Waitress lays the table for the wedding meal.)
The Waitress (to the audience) This morning I was told that one of the waitresses was ill and that I would replace her at a wedding.	The Waitress (to the audience) This morning I was told that one of the waitresses was ill and that I would replace her at a wedding.
Only when I arrived did I realize whose wedding I would attend, to whose mother I would serve wine, to whose father, whose name this bride would take upon herself and with what pride she would take it.	Only when I arrived did I realize whose wedding I would attend, to whose mother I would serve wine, to whose father, whose name this bride would take upon herself and with what pride she would take it.
To jméno utnulo můj život je to deset let.	My life was ended by that name ten years ago.
SCENE VI THE AFTERMATH	**SCENE VI** THE AFTERMATH
Student 5 Algunos siempre llevamos los planos de la escuela de nuestros hijos.	Student 5 Some of us always carry along the blueprints of their children's school.
Student 6 Κάποιοι απο εμάς στέκονται έξω απ'το σχολείο κάθε πρωί και περιμένουμε μέχρι τη λήξη των μαθημάτων.	Student 6 Some of us stay every morning close to the school and wait until the classes are over.
Student 5 No podemos dejarlos fuera de vista.	Student 5 We can't leave them out of our sight.
Student 6 Μόνο λίγοι απο εμάς έχουν δουλειές.	Student 6 Only a few of us have a job.
Student 4 Oder gehen in Einkaufszentren, zu Sportveranstaltungen oder Konzerten. Nur einige von uns schaffen es	Student 4 Or go to shopping malls, to sports events or concerts. Only a few of us are able to go

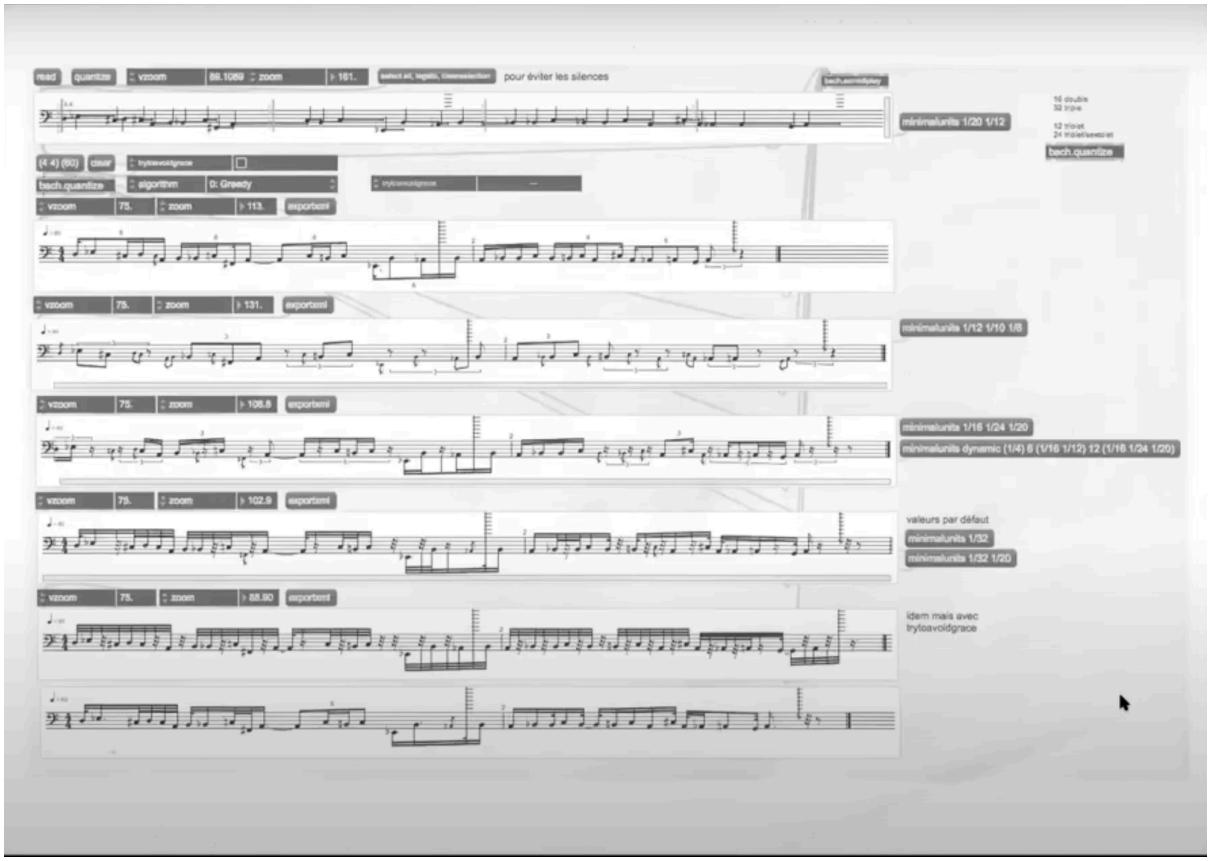
Voilà, ça pour montrer l'évolution, on voit le texte d'une scène, avec le texte tel que l'a écrit Sofi Oksanen, c'est en finnois, ça ne vous avance pas des masses. Ensuite, étape suivante, comme par magie, je travaillais comme ça, quand on voulait créer le livret multilingue, je mettais des couleurs différentes, ça a égayé mes journées. On voit le passage de cet état du texte à cet état, avec d'un côté le texte multilingue et de l'autre le texte anglais, que j'ai également produit, parce que pour travailler sur le projet, même si on aime bien les contraintes, on n'avait pas cherché que des gens qui parlent 9 langues couramment, donc on a produit une version anglaise du texte, qui servait de base de travail collectif.

Voilà un exemple, là on voit du texte en tchèque, qui est ce texte-là, on le voit en orange ici. Et donc Kaija a écouté l'enregistrement que je lui ai fourni, qui a été créé avec ma co-traductrice Linda Duskova, qui est une dramaturge et metteuse en scène tchèque. Kaija Saariaho ne parle pas un mot de tchèque, et elle a noté ce qu'elle entendait dans l'enregistrement, en notant aussi les syllabes accentuées, et elle a étudié à quoi correspondait chaque mot, et ce sur l'ensemble du livret, pour en tirer une musique, qui était vraiment la musique de la langue tchèque, et qui serait en même temps aussi la

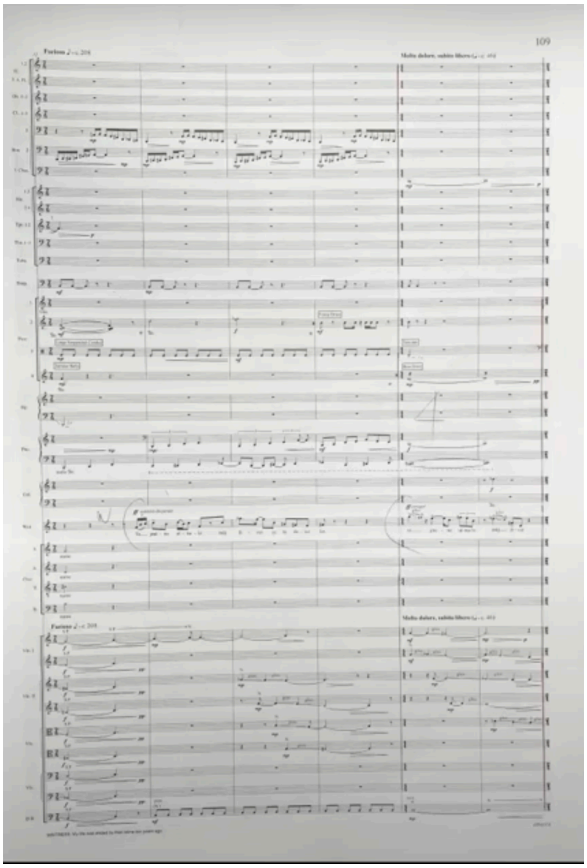
musique du personnage, le personnage étant ce qui est contenu dans ce que les mots veulent dire.



Pour aller jusqu'au bout du circuit de vie, ça c'était une analyse informatique des enregistrements de paroles, on voit que c'est l'ordinateur qui analyse selon ses différents paramètres, les hauteurs, les rythmes, ce qui se passe quand quelqu'un parle, parce que c'est déjà de la musique, qui peut se formaliser comme de la musique.



Et puis ça, c'est l'état final, avec la partition où c'est toujours la même phrase qui est là, au milieu, et c'est ce qu'on appelle le conducteur, c'est-à-dire la partition du chef d'orchestre sur laquelle tous les instruments sont notés.



Certains compositeurs composent au piano, et ensuite ils orchestrent pour le grand orchestre. Tandis que Kaija Saariaho écrit directement pour l'orchestre, c'est-à-dire que d'abord elle imagine la ligne vocale, et ensuite elle imagine ce qu'il faut comme instrumentation, et c'est un travail évidemment extrêmement complexe et fastidieux, et en moyenne, sur une journée de travail qui dure toute la journée, elle écrit une quinzaine de secondes de musique. On comprend pourquoi ça a pris trois ans.

Voilà, ça vous donne une idée de ces différentes couches qui s'ajoutent à partir du texte original traduit, transformé en musique. Et c'est ce matériau qui est créé de la manière que je vous ai montrée, avec des personnages caractérisés par la musique de leur langue, caractérisés par des tempi, caractérisés par des instruments qui les accompagnent.

Ça forme la grammaire de base de cet opéra, Innocence. Et vous entendrez au moment des représentations que chaque personnage est très reconnaissable grâce à ce travail, et que parfois sa présence se fait sentir dans la musique de l'orchestre même lorsque le personnage lui-même est absent. Comme pour l'annoncer par exemple, pour en évoquer le souvenir.

On pourrait même dire que l'ensemble du processus de composition d'Innocence a consisté à inventer un univers musical dans lequel ces différentes langues coexistent. Comment elles collaborent et que ça fasse de la musique. Ça forme un tissu coloré, extrêmement subtil, la subtilité de l'orchestration de cette écriture.

Donc c'est un univers musical qui se définit par ce mouvement-là. Tout se traduit dans tous les sens, tout le temps. C'est un opéra né de la traduction comme mouvement.

Une transposition infinie, la recherche d'une voix dans le texte qui est le mouvement même de la traduction. La recherche d'une voix dans le texte, c'est une définition que je vous livre. Un mouvement de moi à l'autre, à moi, mot à mot, et dans le cas de l'opéra, note à note.

Pour aller jusqu'au bout de cette description du processus, je pourrais peut-être vous donner un petit avant-goût, parce que je vous cache pas mal de choses, et vous faire écouter cette même page dont je viens de vous montrer les différentes étapes, telle que Magdalena Kožená l'a chantée à la dernière répétition piano de l'été dernier. Ce n'est pas tout à fait l'opéra fini, avec tout ce que vont apporter l'orchestre et le chœur, mais vous pourrez déjà entendre un peu de la musique qui émane du texte traduit. C'est une séquence-son qui commence en anglais et qui culmine en tchèque.

Quand Kaija a composé ces mesures, autre fait intéressant sur les étapes obligées de l'opéra, elle savait que ce serait Magdalena Kožená qui chanterait le rôle, donc elle a pu à la fois concevoir cette musique par rapport à la tessiture de Magdalena Kožená et se reposer sur le fait qu'elle rendrait justice à chaque inflexion de la langue tchèque, puisque c'est la langue maternelle, évidemment, de Mme Kožená comme son nom l'indique. Nouveau partage d'écran. Je vais... Mais je reste évidemment très... Comment dire ? Frustrant, puisque je ne vais pas vous montrer d'image de cette répétition, mais vous allez entendre à la qualité de la vidéo que c'est une répétition, qu'on vous emmène dans cette salle de répétition, vous allez entendre les bruits de pas, le bruit du décor qui est bougé, le bruit des accessoires.

Donc il faut vraiment s'imaginer là, dans une salle de répétition. Là, on continue d'être à l'endroit où la musique est en train d'advenir, où elle se fabrique, pas dans un spectacle. ...

https://pigyki.fr/wp-content/uploads/2025/09/Innocence-extrait-conference.mp3

Voilà, c'était donc Magdalena Kožená, et à la fin, juste un petit bout, la scène suivante où on verra comment ça s'imbrique, comment ces deux voix arrivent, en l'occurrence, c'était le ténor Camino Delgado Diaz, qui, le personnage, donc, est hispanophone.

Et puis, vous avez entendu aussi du grec par Marina Dumont. Tout ça était donc avec Alain Miller au piano, pianiste, chef de chant et répétiteur. Et, sous la direction musicale, Susan Amalki et Clément Malota-Grach.

J'ai volontiers choisi de cacher ici ce qui va se passer sur scène, parce que c'est encore le niveau supérieur du développement. C'est ce que va apporter, dans le traitement des problématiques que j'ai évoquées, le metteur en scène Simon Stone, qui en propose une lecture singulière dans sa mise en scène. Et là, je vous préserve le plaisir de le découvrir cet été.

Si vous avez déjà vu un spectacle de Simon Stone, vous savez qu'il a un sens très aigu du rythme, quoi qu'on en pense par ailleurs, et un sens des changements de rythme, notamment. Et donc, vous pouvez être sûrs qu'il va faire un usage très intéressant des variations rythmiques extrêmes de la musique de Kaija Saariaho. Toutes ces pulsations individuelles dont on parlait, qui se superposent dans les 100 minutes sans interruption de ce thriller musical.

Ensemble, ces pulsations font musique, et c'est une musique qui donc pulse, des pulsations différentes imbriquées, comme à l'image de la vie. C'est une musique très organique dans son caractère. On s'approche du coup de l'inévitable conclusion, puisque au stade de développement auquel je suis arrivé, là, ce qu'il reste, c'est de venir sur une scène.

Ce qui est intéressant, c'est en relisant mes échanges avec Kaia et Sophie, pour préparer cette intervention que je suis en train de faire, j'ai pu constater que notre première réunion à Troyes datait de mars 2013, donc il y a exactement 8 ans. Ça paraît très loin, bien sûr d'abord parce que le temps a filé, et de violents événements que nous avons tous collectivement vécus, nous ont rappelé que cet opéra est tristement contemporain. Que la manière dont en société nous vivons le deuil et la culpabilité, dont nous gérons la guérison des traumas, c'est un sujet brûlant et forcément actuel, malheureusement.

Innocence, c'est un opéra qui refuse la complaisance avec laquelle la plupart des formes artistiques et culturelles cultivent la fascination morbide pour les monstres et pour la violence. C'est un opéra qui a 13 coupables, mais ces coupables sont surtout 13 victimes.

C'est un opéra qui parle de ce qui se passe normalement après le dernier acte de l'opéra. Le choc post-traumatique, le travail du deuil, le statut des victimes, les survivants qui s'accablent eux-mêmes et qui se déchirent entre eux, la difficulté à dire que la vie continue,

mais aussi, pourrions-nous dire, le courage d'affirmer qu'il n'y aura pas de monde d'après. Il n'y aura pas de retour à la normale après la catastrophe.

D'abord parce qu'il y a eu des séquelles, mais aussi parce qu'il n'y avait rien de normal à quoi revenir dans le monde qui a pu produire la catastrophe. On fait le deuil d'une innocence qui était un rêve. L'expérience de ça, elle nous regarde tous et chacune intimement, mais elle est surtout collective.

Shakespeare dit cette belle chose dans Romeo et Juliette. Il se moque des cicatrices, celui qui n'a jamais senti en lui une plaie ouverte. Dans le dialogue qui s'est ouvert dans la création de cette œuvre, d'abord entre trois personnes, puis entre plusieurs traducteurs partout en Europe, et maintenant avec une vaste équipe internationale d'artistes, d'artisans et de techniciens qui sont formidables, j'ai pu voir cette œuvre devenir, toute bruissante qu'elle est des langues qu'on peut entendre se mélanger aujourd'hui dans nos métropoles comme dans nos régions, la voir devenir un projet collectif qui déborde ses créateurs, c'est-à-dire une œuvre vivante.

C'est évidemment sa destination d'origine et sa destination profonde. Depuis le début, vous l'avez vu par les éléments que je vous ai montrés, c'est sa forme elle-même, et c'est son sujet, et son sujet, c'est sa forme. Je me réjouis d'enfin, pour finir, de pouvoir la partager avec vous cet été et qu'on en parle ensemble, parce que je pense que nous serons d'accord pour dire qu'il y en a assez de regarder la télé chacun chez soi, qu'il est temps aujourd'hui d'occuper ensemble les théâtres.

Donc longue vie au spectacle vivant, à ses artistes, et à ses spectateurs surtout. Voilà, c'est tout pour moi, et merci pour votre attention.

Pour compléter cette brillante conférence, je précise que Aleksi Barrière est dramaturge, traducteur, librettiste et metteur en scène. Il est aussi le fils de … Kaija Saariaho !
Enfin, voici le lien pour visionner l'opéra « Innocence », magnifiquement filmé, et surtitré en français :