

***Lessons in Love and Violence* et *Written on Skin* : deux opéras de Benjamin au service d'une lisibilité dramatique et musicale**

Marie Tachon

Volume 29, numéro 1, 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1059431ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1059431ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Tachon, M. (2019). Compte rendu de [*Lessons in Love and Violence* et *Written on Skin* : deux opéras de Benjamin au service d'une lisibilité dramatique et musicale]. *Circuit*, 29(1), 77–80. <https://doi.org/10.7202/1059431ar>

Lessons in Love and Violence et *Written on Skin* : deux opéras de Benjamin au service d'une lisibilité dramatique et musicale

Marie Tachon

Le 10 mai 2018, à la Royal Opera House de Londres, a été créé le dernier opéra de George Benjamin : *Lessons in Love and Violence*. Pour cette œuvre, le compositeur de *Written on Skin* (créé en 2012 au Festival d'Aix-en-Provence) a repris une bonne partie de son équipe précédente (le librettiste Martin Crimp, la soprano Barbara Hannigan, la metteuse en scène Katie Mitchell et Vicky Mortimer aux décors) en ajoutant les chanteurs Stéphane Dégout dans le rôle du Roi, Gyula Orendt en Gaveston, Peter Hoare pour Mortimer, et enfin Samuel Boden en fils du roi.

À l'instar de *Written on Skin*¹, *Lessons in Love and Violence* a connu une bonne réception critique². À partir d'un travail d'analyse effectué sur *Written on Skin* et qui a révélé une volonté de lisibilité dramaturgique³, nous allons comparer les deux opéras afin de voir si cette lisibilité se ressent également dans *Lessons in Love and Violence*, ce qui pourrait en expliquer la réception.

Sur le plan du livret, *Lessons in Love and Violence* adapte l'histoire d'Edward II, roi d'Angleterre au XIV^e siècle, déjà romancée dans la pièce *Richard III* de Shakespeare : un roi, aveuglé par son amour pour son



Barbara Hannigan dans le rôle d'Isabel pour *Lessons in Love and Violence* de George Benjamin, Royal Opera House, Londres, 2018.
© ROH, crédit : Stephen Cummiskey.

favori, Gaveston, destitue son chef militaire, Mortimer, qui est notamment hostile à la liaison homosexuelle du roi et à son dilettantisme dans la gestion du royaume. De cette révocation s'ensuit une progressive et secrète alliance entre Mortimer et la reine Isabel – jalouse de l'amour du roi pour un autre –, qui produira un coup d'État en assassinant Gaveston et le roi, pour essayer de faire du fils du roi une marionnette dressée à une cruelle justice : celle de l'extrême éradication de tout ce qui est considéré comme « anormal ». À la fin, coup de théâtre : le jeune et nouveau roi devient encore plus cruel et se retourne contre sa mère et Mortimer.

Le cadre médiéval à l'origine de ce livret est également présent dans *Written on Skin*, même si l'argument diffère. En effet, dans ce premier opéra, pas de roi, mais un riche Protecteur qui fait appel à un Garçon enlumineur pour créer un livre sur sa propriété. Tout ne se passe pas comme prévu, car le Garçon et Agnès, la femme soumise du Protecteur, entament une liaison amoureuse. Pour ne plus être considérée comme une enfant obéissante, cette dernière demande au Garçon de révéler leur relation au Protecteur. Le Garçon s'exécute et détaille leur relation charnelle sur une page secrète de son livre – la seule qui est écrite et non peinte. À la suite de cette révélation, le Protecteur tue le Garçon, arrache son cœur et le fait manger à sa femme qui, après avoir eu connaissance de la nature de sa consommation, entre dans une crise de folie et se suicide avant que le Protecteur ne la poignarde.

Nous assistons donc pour *Lessons in Love and Violence* à l'adaptation d'une source à la fois réelle – car historique – et d'une source littéraire dramatique, donc fictive – la pièce de théâtre de Shakespeare –, alors que *Written on Skin* est une pure fiction qui s'appuie sur un modèle narratif, à savoir celui de la légende occitane du cœur mangé de la fin du xii^e siècle⁴. Or, si les types de sources et les arguments diffèrent, les ressorts dramatiques se rejoignent dans la construction d'un schéma littéraire connu ancré

dans la tradition occidentale : *Written on Skin* par le triangle amoureux, et *Lessons in Love and Violence* par le schéma shakespearien du pouvoir et du coup d'État sanglant. À première vue, ces deux schémas semblent ne pas recouvrir le même sujet. Pourtant, ils se rejoignent dans leurs arguments, posant tous les deux une réflexion sur l'exercice de la domination et l'obéissance : ce n'est pas par jalousie amoureuse que le Protecteur tue le Garçon dans *Written on Skin*, mais aveuglé par la colère et la honte que sa femme lui ait désobéi ; de même, *Lessons in Love and Violence* fait s'incarner la jalousie dans l'exercice de la suprématie avec Mortimer, qui souhaite prendre la place du roi, ou plutôt se tenir dans l'ombre avec une marionnette (le fils du roi) dont il tiendrait les ficelles avec Isabel. Cette façon qu'ont les protagonistes des deux opéras (le Protecteur et Mortimer) d'exercer leur influence est justifiée par leur dépendance à une justice quasi biblique, où tout ce qui est présenté comme déviant semble devoir être puni par une sorte de mécanique divine.

Les deux livrets se rejoignent également dans la typologie des personnages, avec un premier type qui exerce initialement le pouvoir (le Protecteur dans *Written on Skin* et le Roi dans *Lessons in Love and Violence*) ; un second type de personnage qui arrive comme un élément perturbateur (le Garçon et Gaveston) ; un personnage féminin en recherche de plaisir et délaissé par son mari (Agnès et Isabel, incarnées toutes deux par Barbara Hannigan) ; et enfin, un dernier type de personnage en construction identitaire : Agnès et le fils du roi.

Il n'y aurait pas de lisibilité aussi forte du schéma dramatique si musique et livret n'étaient pas aussi intimement liés. En effet, la construction identitaire de ces deux personnages – sur laquelle se fondent les livrets des deux opéras – correspond à la construction d'une identité musicale, autrement dit d'un profil vocal. Dans le premier opéra, Agnès construit son iden-

tité dans la confrontation à l'altérité et plus particulièrement dans sa relation amoureuse avec le Garçon. Par son profil vocal disjoint et haché de silences, elle est présentée au début presque comme un animal sauvage et craintif, que son mari essaie de dresser. Or, si elle reprend à sa dernière scène ce même type de profil vocal en l'affirmant, il prend une dimension complètement différente de toute-puissance et même de transcendance : Agnès apparaît comme un personnage qui remplit une très grande tessiture, capable de passer très rapidement d'un registre à un autre et de maîtriser plusieurs types de dessins mélodiques.

Dans *Lessons in Love and Violence*, c'est à la construction de l'identité littéraire et musicale du fils du roi que l'on assiste. Comme sa sœur, il est présent dans chaque scène et glisse progressivement du statut d'observateur à celui d'acteur. Mais il est très peu présent vocalement, ne chantant que dans trois scènes : il questionne sa mère sur la situation du peuple dans la scène 2 ; il répond aux questions et en pose lui-même dans la 5, lors d'un jeu de mise en situation de justice ; enfin, il discourt en tant que roi dans la septième et dernière scène, où il applique la cruelle justice qu'on lui a apprise. Quant à son profil vocal, il est calme avec des mouvements mélodiques conjoints, dans le médium de sa tessiture (contre-ténor), ce qui laisse percevoir une maîtrise de soi et une droiture d'esprit. De plus, pour boucler la boucle et affirmer qu'il est roi, il reprend à la dernière scène les paroles que son père avait associées au même motif mélodique sur « I am King ».

Enfin, un autre niveau de lisibilité se trouve dans le comportement orchestral qui soutient et souligne la situation dramatique de l'œuvre, par l'usage de points de repère à forte empreinte mnésique. Deux types d'écriture sont alors à l'œuvre. Le premier consiste en la reprise des motifs intrinsèquement liés aux dessins mélodiques des chanteurs. Ainsi dans *Written on Skin*, on peut percevoir un aller-retour entre l'orchestre et

l'écriture vocale quand on entend, dans les premières notes de l'opéra, un motif mélodique descendant/demi-ascendant (quarte descendante puis seconde majeure ascendante) que l'on retrouvera quelques scènes plus tard, exposé par Agnès sur les mots « Come to me ». De même, dans *Lessons in Love and Violence*, le roi présente et répète un motif sur « I am King » dans la scène 1, motif que l'on retrouve à l'orchestre quelques minutes plus tard dans l'aigu des violons, ensuite lors d'une transition entre les scènes 1 et 2, puis à la fin de l'opéra, dans la bouche de son propre fils et sur ces mêmes paroles. En plus des allers-retours permanents entre l'orchestre et les voix, on remarque un second type d'écriture en dynamiques qui a pour but de souligner les moments de tension. Ces derniers sont renforcés de manière identique dans les deux opéras, par des procédés de ponctuation ou de transition très spécifiques, à savoir l'utilisation de pédales (généralement dans l'aigu, surtout pour *Written on Skin*) pour créer du suspense, en leur superposant de grands accords stridents en *tutti sforzando* pour ajouter une tension supplémentaire.

Ainsi, par ce travail de correspondance intime entre livret et musique, Martin Crimp et George Benjamin construisent ensemble une esthétique opératique singulière qui semble justifier la bonne réception critique des deux opéras.

1. Les lecteurs souhaitant se familiariser avec cet opéra pourront consulter l'enregistrement qui en a été réalisé. Voir George Benjamin et Martin Crimp (2013), *Written on Skin*, DVD, Londres, Opus arte, 0A1125D.

2. Voir, par exemple, Fiona Maddocks, « *Lessons in Love and Violence* review – a bolder, angrier, more tender George Benjamin », *The Guardian* : www.theguardian.com/music/2018/may/19/lessons-in-love-and-violence-review-george-benjamin-royal-opera (consulté le 28 novembre 2018).

3. Marie Tachon (2017), « Appréhender un opéra contemporain : l'activation des codes au service de la lisibilité dans *Written on Skin* de George Benjamin », mémoire de Master dirigé par Michel Lehmann, Université Toulouse Jean Jaurès.

4. Un troubadour nommé Guilhem de Cabestany vient proposer ses services à un seigneur (Ramon), puis devient l'amant de sa femme (Seremonda). Pour sa belle, le poète compose des vers amoureux qui éveillent les soupçons du mari, soupçons qu'il réussit à éteindre par un mensonge en lui faisant croire qu'il entretient une liaison non pas avec sa femme, mais avec la sœur de cette dernière (Agnès). Le mari révèle tout à sa femme, ce qui l'attriste et la pousse à demander au troubadour de prouver son amour en composant des vers

uniquement pour elle. Ces derniers font comprendre au mari que le troubadour lui a menti, alors il le décapite dans la forêt et fait servir son cœur rôti au poivre à sa femme. À la fin du repas, il fait apporter sur un plateau la tête de l'amant pour révéler l'identité de celui à qui appartient le cœur, ce à quoi la femme réagit en se défenestrant. Le mari est ensuite puni par le roi et les amants sont bénis et enterrés ensemble. À ce propos, voir Mariella Di Maio (1996), *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini.



Pascal Dusapin, *Londres novembre 2018*.