

Complément de programme de salle – **Les Enfants terribles**

L'œuvre

Les Enfants terribles : quand l'Amérique découvre la France

« Ce que le public te reproche, cultive-le » : cette maxime de Jean Cocteau a très probablement dû accompagner Philip Glass, dont la trajectoire, aujourd'hui étoilée, a longtemps été regardée de très haut. Le compositeur américain n'avait pas attendu les deux années passées en France entre l'automne 64 et l'été 66 sous la férule de Nadia Boulanger pour s'intéresser au poète-peintre-dessinateur-dramaturge et cinéaste français, dont le geste le fascina dès l'adolescence. « L'art peut transformer le monde ordinaire en un monde de la transcendance » : cette ambition du « dandy provocateur » fut aussi celle de celui que l'on baptisa bien hâtivement le « pape du minimalisme » avant de réaliser qu'il était en train de devenir celui par qui l'opéra contemporain allait renaître de ses cendres dodécaphoniques.

En 1976, à Avignon, les premiers spectateurs d'*Einstein on the Beach*, le premier opéra de Glass, ne savaient pas qu'ils assistaient à la pose de la première pierre d'un nouveau temple lyrique. Édifié sur un livret bégayant des myriades de chiffres et de notes, *Einstein* faisait entendre clairement une musique d'avant-garde puisqu'inédite : sa radicalité, mais aussi son désir crâne d'un retour aux sources d'une mélodie que l'on disait à bout de souffle. *Einstein on the Beach* inaugurait ainsi une *Trilogie des portraits*, complétée par *Satyagraha* en 1983 et *Akhnaten* en 1995, deux opéras incantatoires dont les livrets en sanscrit et en égyptien ancien ressuscitaient les temps révolus de personnages mythiques : Gandhi et Akhenaton.

Avec *La Trilogie Cocteau*, Glass cesse d'esquiver la question du livret. Lorsqu'il décide de s'atteler à des opéras narratifs, il revient à ses amours de jeunesse : trois films de Cocteau au développement dramatique irréprochable. Dès le premier (*Orphée*, 1991), il compose sa partition sur l'intégralité des dialogues du film sorti en 1950. Pour le second (*La Belle et la Bête*, 1994), il remplace la bande-son du film de 1946 par un opéra millimétré sur les lèvres des acteurs. Pour le troisième (*Les Enfants terribles*, 1996), il emprunte une troisième voie en adaptant le film de Jean-Pierre Melville (1951), en *dance opera* : les quatre personnages de l'intrigue sont doublés par quatre danseurs.

La Trilogie Cocteau se démarque de *La Trilogie des portraits* avec une vocalité lorgnant clairement vers le Poulenc de *Dialogues des Carmélites*. Poulenc fut du Groupe des Six initié par... Cocteau. Une boucle se boucle donc avec *La Trilogie Cocteau* qui, en plus de redonner un coup de jeune à un artiste un peu passé de mode après sa mort en 1963 (la même année que Poulenc), et bien que 100 % glassienne, semble vouloir rendre à la musique française ce que cette dernière lui avait apporté.

Le corpus lyrique de Philip Glass (25 opus au compteur) alterne grand opéra et opéra de chambre. *Les Enfants terribles* est, à tous les égards, un opéra de chambre. À l'orchestre symphonique d'*Akhnaten* succède un très symphonique trio de pianos, en écho au *Concerto pour quatre claviers* de Bach emprunté à Vivaldi dont le film de Melville avait fait la bande-son des affects de quatre personnages (Paul, Elisabeth, Agathe, Gérard) se heurtant comme des phalènes aux murs d'une chambre. L'opéra s'inspire moins du roman que Cocteau avait écrit en 1929 au sortir d'une cure de désintoxication que du film, où le rôle de Paul était tenu par Edouard Dermit, fils adoptif et futur héritier, celui-là même

qui donnera à Glass le feu vert de la *Trilogie*. Aujourd'hui encore Glass, l'Américain, exprime son étonnement d'avoir été le premier à s'être enquis, près de 30 ans après la mort de Cocteau, le Français, de l'obtention des droits à même d'en perpétuer le génie.

Critique et public accueillirent triomphalement le roman de Cocteau mais glacialement le film de Melville. L'opéra de Glass est, quant à lui, régulièrement joué, ce qui est rare pour un opéra contemporain. Il n'est cependant pas aisé, dès la première vision, de percevoir le fil dramaturgique extrêmement tendu de l'intrigue, tant celle-ci, en même temps qu'elle file la métaphore de la chambre en labyrinthe des passions, file à toute allure de l'enfance des héros à leur âge adulte. Se réfugier dans le classique A aime B qui aime C... serait trop simple.

Dans *Les Enfants terribles*, sous-titré *Children of the Game*, Paul et Elisabeth sont des jumeaux aimant jouer « au jeu » dans leur chambre. Paul aime Dargelos, le libre-penseur du collège, avant d'aimer Agathe qui ressemble à Dargelos (une même interprète pour l'un et pour l'une). Gérard aime Agathe. Agathe aime Paul. Elisabeth se marie avec Michael, rôle ni chanté ni parlé (le jeune homme n'ayant été épousé que « pour sa mort »). Au cœur de cette toile d'araignée tissée par le désir, se tient, en veuve noire omnisciente, Elisabeth. Elisabeth qui aime Paul, son frère jumeau. Un narrateur raconte...

« Les privilèges de la beauté sont immenses » prévient Cocteau. Propulsées par une *Ouverture* fiévreuse, les 20 scènes des *Enfants terribles* s'enchaînent 1h30 durant sans temps mort autour d'une scène de somnambulisme et d'un interlude. La drogue, prisée par Cocteau, qui lui consacra un ouvrage (*Opium*), est évoquée à mots très couverts dans cet opéra passionnel aux motifs obsessionnels. À l'aune des affects en jeu, les lignes vocales fusent, souvent très tendues.

Les Enfants terribles stimule l'imagination de ses metteurs en scène. Sous le regard musical d'Emmanuel Olivier, qui fut déjà en 2011 de l'impressionnante version de Stéphane Vérité à Bordeaux, Phia Ménard fait le choix du choc esthétique et met en scène le mouvement lui-même. Sa vision, tout en rajoutant une couche au mille-feuille passionnel des *Enfants terribles*, met en pleine lumière l'ahurissante circulation du désir de cet opéra complexe et brûlant. Besançon a pu l'appréhender en 2009 dans la très belle mise en scène de Paul Desveaux. La co[opéra]tive fait des *Enfants terribles* un opéra terriblement populaire.

– Jean-Luc Clairet

Dialogue entre metteuse en scène et maestro, propos recueillis par Jean-Luc Clairet *Les Enfants terribles* à l'EHPAD

Phia, qu'êtes-vous : jongleuse, chorégraphe ou metteuse en scène ?

Phia Ménard (PM) : C'est le type d'interprètes, le type d'œuvres qui définit mon action sur scène. J'ai abandonné la jonglerie de mes débuts où les minimalistes américains ont été une base importante. Ma formation chorégraphique m'a régulièrement fait croiser ces musiques qui laissent beaucoup de place à la chorégraphie. Et Glass est devenu une telle référence en ce domaine...

Vous étiez donc familière de l'écriture de Philip Glass ?

PM : Pas de cet opéra. Mais, au contraire d'autres opéras que l'on m'avait proposés et pour lesquels j'avais toujours botté en touche, principalement à cause de leur livret, l'actualité des mots de Cocteau m'a tout de suite intéressée. Mais j'ai mis très longtemps avant de comprendre l'intrigue des *Enfants terribles*. C'est le livret que l'on a à mettre en scène, pas la musique. Le défi des *Enfants terribles*, chanté de surcroît en français, est que l'on comprenne l'histoire racontée. C'est LA difficulté de la pièce. Musique et chant sont si compliqués qu'ils impulsent ma façon de faire travailler les chanteurs. La musique emporte tellement... au risque d'escamoter des détails capitaux à mettre en place. Pour la compréhension, il m'a fallu parfois rééquilibrer. Pour ce faire, je suis repartie à la source : le roman de Cocteau.

On aurait pu penser que c'était l'appellation « *dance opéra* » qui vous avait incitée à accepter la proposition de La co[opéra]tive de vous lancer dans l'aventure des *Enfants terribles*. Or, plutôt que la danse, vous mettez en scène le mouvement... et donc également la musique ?

PM : La création était courte et embarquer les chanteurs dans une aventure dansée aurait exigé plus de temps. Je n'allais pas non plus faire danser les personnes âgées que j'avais décidé de mettre en scène, mais plutôt les inscrire dans un monde qui tourbillonne autour d'elles. C'est donc la scénographie qui assure la chorégraphie. Et avec cette musique, ça donne un effet incroyable !

Qui sont les enfants terribles du titre ? Elisabeth et Paul ? Dargelos et Paul ?

Emmanuel Olivier (EO) : Je crois qu'ils sont tous terribles. Même dans le roman, les parents le sont. Dès la génération d'avant, même dans la famille d'Agathe, c'est, si je puis dire, un sacré bazar !

PM : Il y a beaucoup de fantômes. Elisabeth remplace la mère. Les enfants terribles ne peuvent donc pas être que des enfants. Dans le film de Melville, Edouard Dermit qui joue Paul est déjà un homme. C'est la raison pour laquelle j'ai préféré privilégier des chanteurs plus âgés car l'évidence naissait que cette histoire n'était pas une histoire d'âge.

À des héros jeunes vous préférez des héros âgés qui se souviennent. N'avez-vous pas craint de rajouter au mille-feuille sentimental des *Enfants terribles* une couche supplémentaire ?

PM : Le langage un brin désuet utilisé par les personnages de Cocteau m'a incitée à rajouter une couche temporelle en installant les protagonistes dans un EHPAD. Combien on voit de personnes à la retraite reprendre, comme des enfants, le chemin de l'école... Ce huis-clos qui se reforme, ce peut être ce moment où le temps permet la remontée à la surface des souvenirs...

EO : Cette idée de Phia est aussi une façon d'éclairer une intrigue complexe. De créer l'identification chez le spectateur. On pense aussi à l'âge qu'a Glass aujourd'hui, lui qui a vu tant d'époques et de styles se succéder... La langue de Cocteau dans la bouche de personnes âgées, ça met en perspective tous les panels d'écriture de la musique de Glass : les avant-garde, la musique indienne, le rock... La scène 9, c'est carrément du vieux rock !

Vous prenez des libertés, notamment en ce qui concerne le Narrateur...

PM : Dans l'opéra, c'est Gérard le narrateur. C'est très compliqué car il est partie prenante des affects. Lorsqu'on lit le roman, ce n'est pas Gérard qui nous parle : c'est Cocteau. Dans le film, la voix off, c'est Cocteau. Dans notre spectacle, nous imaginons donc Cocteau en médecin, autant là pour raconter que pour rappeler leur histoire à ses patients.

EO : Un texte a également été rajouté. Mais c'est un texte de Cocteau provenant d'une interview intitulée *Cocteau s'adresse à l'an 2000*.

PM : Dans cette œuvre qui est typiquement une œuvre dont on voudrait qu'elle ne s'arrête jamais, une pause s'imposait et ce texte à l'adresse de la jeunesse est l'occasion d'une vraie pause musicale, accordée de surcroît à un important changement de décor. Il nous a fallu aussi passer de la première personne (Gérard) à la troisième (Cocteau).

Dans la vie, bien souvent, A aime B qui aime C, etc... Est-ce le scénario des *Enfants terribles* ?

EO : C'est l'amour de Paul pour Dargelos, puis pour la « réincarnation » de ce dernier en Agathe. C'est aussi l'amour d'Elisabeth, de Gérard et d'Agathe pour Paul.

Les Enfants terribles sont sous-titrés *Children of the Game*. À quoi jouent exactement les enfants terribles ?

PM : Dans le film ce sont des codes entre eux, basés sur l'imagination. J'évoque leur relation à des substances dont on ne sait pas vraiment si elles ne sont que des médicaments. Ici le « jeu », c'est le virtuel. Peut-être que lorsque j'aurai 80 ans, le virtuel me permettra de vivre quelque chose d'incroyable.

EO : Ça existe déjà. Dans les EHPAD on trouve des casques de réalité virtuelle !

Votre production sera la troisième vue en France. Avez-vous vu la mise en scène de Paul Desveaux ? Celle de Stéphane Vérité ?

PM : J'ai regardé en vidéo tout ce qui était accessible. Ma propre vision est née ensuite

en toute liberté, toujours en lien avec la musique, celle-ci me permettant par exemple de finir comme je commence puisqu'elle se termine elle-même comme elle commence.

EO : La boule de poison de la fin évoque clairement la boule de neige du début : deux « cadeaux » de Dargelos.

Est-ce vraiment une simple boule de neige qui contraint Paul à un confinement définitif ?

EO : C'est l'amour !

PM : Et la dépression.

Si la musique des *Enfants terribles*, puissamment lyrique, atteint directement au cœur, l'intrigue est d'une grande complexité. Affects, sauts temporels, non-dits... Si vous deviez brièvement la résumer en une phrase pour le néophyte ?

PM : Pour m'acquitter de cette mission impossible, je dirais que *Les Enfants terribles* parle de la passion, de la dépression, de la dépression que provoque la passion. C'est aussi une métaphore plus large : au moment où l'on est conscient que l'on est vivant, l'on est déjà dans la dépression de penser à notre mort.

EO : Et ça, c'est très Cocteau : il était obsédé par l'idée de la mort.

Jean-Luc Lagarce dit aussi : « Vivre c'est apprendre à mourir. »

PM : C'est exactement ça ! *Les Enfants terribles*, ce sont ceux qui en sont à voir dans la mort le début d'autre chose. La vie vaut-elle alors d'être vécue ? C'est une tornade.

Vous avez fait le choix d'un décor sophistiqué.

PM : Nous avons fait le pari d'un dispositif scénique en mouvement qui parvient à installer la scène la plus longue (n°17) et la plus chargée au plan de la dramaturgie sur une toile d'araignée. Depuis mes débuts, je travaille avec Eric Soyer, le créateur lumières de Joël Pommerat. C'est un très grand créateur, qui cherche avec moi. Et nous avons aussi des interprètes extraordinaires, prêts à proposer si nécessaire. Quand je commence la mise en scène, je sais déjà ce que je veux faire. Quant au jeu à proprement parler, je suis sans arrêt dans le va-et-vient pour amener chacun là où je veux aller. Je travaille avec ce qu'est le chanteur et sa manière de fonctionner. Repérer les endroits où le chanteur peine, comprendre sa mécanique, pour ensuite trouver le chemin ensemble, pour trouver la juste distance qui lui permettra d'incarner sans être dans la peur, le souci de se protéger: c'est comme corriger un corps lorsqu'on fait de l'ostéopathie. Je fais un travail de kiné.

EO : Nous avons des chanteurs chaque jour plus précis. Ce qu'on leur demande est très difficile mais je pense que la difficulté crée de la motivation.

PM : Ils ont bien davantage à faire que simplement chanter leurs arias. Et ils ont envie de cela. Ils ne sont pas dans la compétition et ils ont assez d'expérience pour se dire : « Ça c'est intéressant. » Ils ont réellement coopté le projet malgré les doutes qu'ils pouvaient avoir, en terme de difficulté.

EO : En plus d'un endroit la partition est écrite dissonante pour les voix. Il y a aussi de grandes complexités rythmiques. C'est difficile pour tout le monde. La vocalité de Glass est très particulière. Il y a quelque chose qui, au début, met les chanteurs dans un inconfort mais qui les oblige à se ressaisir et aussi à se concentrer sur la théâtralité. Ça ne marche que quand ils sont vraiment dans le jeu. Glass, même s'il écrit aussi des jolies mélodies, des choses flatteuses pour la voix, écrit du jeu.

PM : C'est parfois le jeu qui devient repère. Et je mesure aujourd'hui le niveau atteint sur ce plan. Ce qui était au départ un enfer est devenu un vrai bonheur.

La place des trois pianos a dû être un des premiers points d'échange entre vous deux...

PM : J'ai tout de suite proposé que les pianistes soient en scène. Au début, tout en blanc, ils sont comme des soignants. Ils sont comme posés sur le disque d'une histoire qui va vers le drame. Pour moi c'était une évidence. D'autant plus que je mets en scène leurs mains.

Emmanuel, comme à Bordeaux en 2011, vous assurez la direction musicale de ces nouveaux *Enfants terribles*. Un opéra pour trois pianos et quatre chanteurs a-t-il besoin d'un chef d'orchestre ?

EO : Dans la version officielle de la création avec Glass, il y avait une cheffe d'orchestre. Ça facilite la tâche des chanteurs. Mais quelque part ça les déresponsabilise. Quatre chanteurs, trois pianos : on pourrait imaginer un processus de musique de chambre mais il faut tout de même quelqu'un pour focaliser les priorités. Le travail vocal nécessite une direction, mais au sens large : voir comment l'on va s'y prendre pour apprendre cette partition, être l'oreille extérieure. Les chanteurs sont cette fois plutôt matures alors qu'ils étaient plutôt très jeunes à Bordeaux. Dix ans après je ne suis plus le même non plus, en terme de jeu, d'envies, et même de méthodologie... Ce sont aussi les interlocuteurs qui nous font évoluer. J'ai le sentiment que Glass réagit à Cocteau d'un point de vue surtout visuel. Pour lui, Cocteau, c'est surtout le cinéaste. Dans cette optique Stéphane Vérité faisait beaucoup appel à la vidéo. Chez Phia, le visuel est également très important, mais avec un langage qui n'a rien à voir.

PM : Notre spectacle comporte assez d'images pour qu'on ait l'impression d'être dans un film. Un film qui ne vient pas de l'image, mais plutôt du film que l'on est en train de tourner. Je préfère créer l'image plutôt que de me laisser vampiriser par elle. J'adore regarder Emmanuel travailler avec les chanteurs. C'est d'une précision sans pression. D'une douceur aussi. C'est fantastique. Ça contribue au plaisir que l'on ressent tous. J'aime à l'appeler maestro tout en le tutoyant.

Vos Enfants terribles sont sonorisés...

EO : Tout le monde est sonorisé, vu que, comme à Zurich en 1996, et contrairement à Bordeaux où les pianos étaient acoustiques, et où seul le narrateur était sonorisé, nous avons des pianos numériques. Un choix prodigue en effets de spatialisation comme d'adaptation au « cercle vicieux » de cette mise en scène en mouvement.

Cette musique facile à entendre est-elle difficile à jouer ? Vous parlez d'un grand crescendo au terme duquel les personnages restent « rechargés, hébétés et vibrants ». Le spectateur aussi ?

EO : Avoir l'expérience de cette musique n'est pas négligeable. Avec Glass, il y a toujours cet enjeu : comment on va tenir, ne pas se perdre dans les reprises, jouer le même motif trois minutes durant sans s'arrêter... Ce n'est pas de la musique hyper-virtuose mais ça n'est pas non plus de la musique facile. Cela dit il y a un tel rapport entre la dramaturgie et l'énergie de cette musique que tout le monde à la fin est transporté : une grande découverte pour moi! La première scène sous la neige est assez emblématique, qui invite d'emblée à l'hypnose. C'est une sorte de grande performance, de l'ordre du voyage intérieur, de la méditation, qui vise à inclure tout le monde, le spectateur compris. Il faut accepter de se laisser emporter, de perdre le contrôle.