


La *prière d'insérer* : procédés
intersémiotiques dans *Le Rouge et le Noir*
(1989) de Claude Prey

Clara Roupie

 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=210>

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.210

Electronic reference

Clara Roupie, « La *prière d'insérer* : procédés intersémiotiques dans *Le Rouge et le Noir* (1989) de Claude Prey », *Voix contemporaines* [Online], 02 | 2020, Online since 11 mars 2022, connection on 22 mars 2022. URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=210>

Copyright

CC BY 4.0

La prière d'insérer : procédés intersémiotiques dans *Le Rouge et le Noir* (1989) de Claude Prey

Clara Roupie

OUTLINE

Une transposition lyrique historiciste
Opéra et roman entre adaptation et appendice
L'*intermusicalité* : la réinjection d'œuvres lyriques

TEXT

- 1 Le compositeur Claude Prey s'inscrit dans la lignée des praticiens du théâtre musical français des années 1970. Spécialiste d'un traitement non-conventionnel du texte et de sa sémantique, il adapte à plusieurs reprises des œuvres littéraires en productions lyriques. Après *Les Liaisons dangereuses* (1974), il s'attelle à nouveau en 1989 à la transposition lyrique d'un matériau romanesque, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal¹ pour la compagnie Péniche Opéra, dirigée par Mireille Larroche. À partir des partitions et du livret², ce spectacle emblématique de la compagnie et les procédés intersémiotiques à l'œuvre dans l'adaptation seront examinés. En effet, conjointement au travail de réappropriation textuelle nécessaire à la transposition, Claude Prey nourrit son adaptation en s'appuyant sur d'autres œuvres littéraires ou musicales. Nous nous concentrerons dans cet article sur le travail du texte et de la musique dans l'horizon d'attente qu'est la représentation.
- 2 La théorie de la *transtextualité* développée par Gérard Genette dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*³ apportera une structure théorique conséquente. Si Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁴ », nous retiendrons plus particulièrement les relations transtextuelles d'intertextualité, de paratextualité et d'hypertextualité.

- 3 L'intertextualité est la relation transtextuelle la plus rencontrée dans notre analyse. Gérard Genette emprunte cette notion à Julia Kristeva⁵ et la caractérise de la manière suivante :

Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre [...], c'est la pratique de la *citation* [...], celle du *plagiat* [...], celle de l'*allusion*⁶.

- 4 Notons également l'utilisation de la paratextualité, seconde relation transtextuelle définie par Gérard Genette comme :

La relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *para-texte*⁷.

- 5 Enfin, l'hypertextualité telle que l'aborde Gérard Genette regroupe « toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁸ ». Il nous faut clarifier cette définition : selon Gérard Genette, un texte est nécessairement dans une relation d'hypertextualité à partir du moment où le texte A subit une *transformation*⁹ pour apparaître dans le texte B, qu'elle soit « simple et directe¹⁰ » ou issue d'un processus d'imitation plus complexe qui nécessite l'acquisition d'une « maîtrise au moins partielle¹¹ » du texte imité.

- 6 Ces trois relations transtextuelles sont mises en application dans le travail de composition textuelle et musicale du livret. Dans l'œuvre de Claude Prey, la notion de *transtextualité* s'applique également au matériau musical, le compositeur jouant sur plusieurs plans textuels et musicaux. C'est la raison pour laquelle nous proposons de forger le barbarisme d'*intermusicalité* pour exposer les procédés intersémiotiques musicaux convoqués dans *Le Rouge et le Noir*.

- 7 Ce processus d'adaptation ouvert réunissant des matériaux textuels et musicaux différents est appelé la *prière d'insérer*. Nous nous détachons ici du *prière d'insérer* au sens éditorial du terme, c'est-à-dire la notice adressée aux journalistes pour promouvoir l'œuvre et son auteur. Cette expression est utilisée ici pour illustrer, dans l'œuvre ori-

ginale, un certain manque à combler textuellement et/ou musicalement à l'horizon de sa représentation.

- 8 En quoi cette *prière d'insérer* devient-elle nécessaire aux processus d'adaptation et de traduction visuelle de l'œuvre littéraire ? Quels sont les procédés mis en œuvre dans l'adaptation lyrique du roman de Stendhal ?

Une transposition lyrique historiciste

- 9 Pour répondre à ces questions, penchons-nous tout d'abord sur la forme lyrique que choisit Claude Prey pour son adaptation. Grand habitué des sous-titres qui précisent les formes de ses compositions, il attribue pour la première et dernière fois le sous-titre *opéra-opéra* à son adaptation du roman de Stendhal. Il explique cette appellation dans son analyse du roman : « roman et opéra sont présents à l'intérieur de l'action¹² ». Ainsi le roman serait habité par un potentiel lyrique : tous les éléments dramatiques du roman se prêteraient à l'interprétation opératique. Pour aller plus loin et introduire une perspective historiciste, en transposant le contexte d'écriture et de publication de l'œuvre de Stendhal à celui de l'art lyrique, c'est le temps de l'opéra romantique, du *grand opéra français*¹³. Claude Prey se serait ainsi inspiré du contexte de publication du roman pour opérer son adaptation. Il transforme le roman de Stendhal en un archétype de l'opéra romantique, en commençant par son héros, en rébellion contre les codes d'une société bourgeoise close sur elle-même et élitiste. Mireille Larroche, metteuse en scène du spectacle, résume cette idée en 1989 :

Se donner à vivre sa vie comme un livret d'opéra, se mettre en scène comme un héros d'opéra, vivre ses sentiments comme des passions d'opéra, tel est le destin de Julien Sorel¹⁴.

- 10 En dehors du traitement de la figure héroïque, le travail de composition sur l'ouvrage de Claude Prey illustre une réflexion sur l'opéra romantique du XIX^e siècle. Se construit un matériau nourri à la fois par la dimension dramatique de l'œuvre de Stendhal et par des éléments empruntés à l'opéra romantique avec ses passages obligés, « ses

héros, ses décors, ses costumes, ses scènes de “plein air”, d’“église”, et de “bal”... son(ses) orchestre(s) et son chœur¹⁵ ». L'imitation des codes de l'opéra romantique n'est cependant qu'apparente. Claude Prey double, tout d'abord, l'orchestre et le chœur dans un jeu de miroir inversé : deux orchestres, l'un rouge et l'autre noir. Au-delà du clin d'œil assumé à l'œuvre originale, cette répartition de l'orchestre symphonique attribue aux instruments une signification toute particulière : aux bois et aux cuivres le rouge annonceur des passions de Julien ; aux cordes et aux percussions, le noir de son ambition. À cette écriture instrumentale, Claude Prey ajoute deux chœurs – un rouge et un noir – uniquement masculins qui viennent soutenir et traduire la complexité du personnage. Cette réappropriation des codes traditionnels de l'opéra se traduit également par l'évacuation du ballet, traditionnellement introduit par les scènes de bal, qui n'existe pas dans l'adaptation de Claude Prey, tout comme l'orgue dans la scène d'église ou les femmes dans les chœurs. Les règles de composition traditionnelle de l'opéra sont ainsi saisies, retravaillées et transformées.

Opéra et roman entre adaptation et appendice

- 11 Est-ce le cas également en ce qui concerne le matériau textuel romanesque ? Claude Prey déconstruit la structure originelle du roman au profit d'une structure cyclique qui débute et se termine par la condamnation de Julien. Claude Prey conserve l'action mais simplifie largement le propos : les lieux sont réduits à des mouvements musicaux, tandis que les personnages deviennent de simples figures archétypales des personnages originaux ; c'est ce que nous livre notamment la *dramatis personae* : M. de réunit ainsi dans un seul rôle tous les ersatz du père et ennemi du héros dans le roman, monsieur de Rênal, monsieur de La Mole et l'abbé Frilair ; M^{me} de cristallise à la fois madame de Rênal et madame de La Mole ; l'homme en noir renvoie successivement aux abbés et détracteurs du personnage principal. De cette manière, les personnages sont réduits à leurs fonctions actanciennes pour coordonner le déroulement narratif.
- 12 Les personnages d'Élisa, femme de chambre de M^{me} de Rênal, et de Geronimo, chanteur et ami de Julien, ont eu une double fonction à

remplir dans l'adaptation : ils sont tout à la fois personnages et narrateurs du récit. Élisabeth et Geronimo deviennent les médiums traducteurs des pensées des personnages. Sans véritable assignation à un personnage précis, Élisabeth traduit toutefois principalement les pensées de M^{me} de (Rênal) et Geronimo celles de Julien. Pour illustrer cette idée, la scène d'ouverture, extraite du livret :

Élisabeth : Madame de Rênal sortait par la porte-fenêtre du salon / qui donnait sur le jardin. / Il tressaillit quand une voix douce lui dit

Mme de : Que voulez-vous ici, / mon enfant ?

Élisabeth : Elle avait répété sa question.

Julien : Je viens pour être précepteur, madame

Élisabeth : Lui dit-il enfin. / Ils étaient fort près l'un de l'autre. / Bientôt, elle se mit à rire.

Mme de : Quoi, Monsieur...

Élisabeth : Lui dit-elle enfin

Mme de : Vous savez le latin ?

Élisabeth : Elle était si heureuse, qu'elle osa dire

Mme de : Vous ne gronderez pas trop ces pauvres enfants ? / N'est-ce pas, Monsieur ?

Élisabeth : Ajouta-t-elle.

Mme de : Entrons, Monsieur !

Élisabeth : Lui dit-elle / d'un air assez embarrassé. / Elle ne pouvait en croire ses yeux¹⁶.

- 13 Cette réutilisation des personnages permet au compositeur de conserver dans le livret les traces de l'œuvre originale ; le roman reste présent en palimpseste dans l'opéra.
- 14 Claude Prey travaille également sur les registres d'expression vocale dans lesquels transparaissent les intentions et la personnalité des protagonistes. Julien, par exemple, oscille sans jamais trouver son propre registre, en se calquant sur celui des autres personnages. Il répond par le laudatif lorsqu'il donne une leçon de latin aux enfants de Rênal¹⁷, par le lyrisme lorsque Mathilde lui ouvre son cœur et sa chambre¹⁸. Cette oscillation vocale serait un élément de caractérisation du personnage : Julien cherche à gravir l'échelle sociale et adopte le registre vocal des personnages en face de lui. Il trouve finalement sa voix – et sa voie – dans la provocation finale, adressée aux nobles qui le condamnent :

Julien : L'orfraie ! / Non, je n'appartiens pas à votre classe, / Messieurs. Je ne vois pas sur vos bancs / de paysans enrichis. / Je vois des hommes qui, / sans s'arrêter à ce que ma jeunesse / peut mériter de pitié, / voudront punir en moi / et décourager à jamais / cette classe de jeunes gens / qui, nés dans un ordre inférieur, / opprimés par la pauvreté, / ont l'audace / de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches / appelle la Société. / Voilà mon crime, Messieurs. / Je ne suis pas jugé par mes pairs / mais par des bourgeois indignés. / La mort m'attend. / Je ne demande aucune grâce¹⁹.

- 15 Cette provocation finale s'illustre dans l'utilisation du registre épique pour souligner le caractère sacrificiel du personnage. Ces éléments participent à la mise en forme d'une œuvre entre adaptation et transposition lyrique.
- 16 Claude Prey se saisit par ailleurs d'autres éléments du roman que le seul récit, et notamment le paratexte qu'il réinjecte directement dans les dialogues des personnages. Cela ouvre la porte à une myriade de citations d'œuvres diverses, présentes dans le roman en introduction des différents chapitres. À titre d'exemple, nous citons la première scène du second acte de l'adaptation :

M. de : [...] Mon cher Sorel, quelle idée amusante / m'apportez-vous ?

Julien : « La parole a été donnée à l'homme / pour cacher sa pensée ». Révérend Père Malagrida²⁰.

M. de : Quelle idée, amusante ou non, m'apportez-vous, / monsieur l'homme profond ?

Julien : « Malheur à qui invente en parlant ». Faublas²¹.

M. de : Amusante, oui ! Il faut s'amuser, / Sorel, il n'y a que cela de réel dans la vie.

Julien : « Mon Dieu, donnez-moi la médiocrité ». Mirabeau²².

M. de : Rivarol me disait, pendant l'émigration... / Ah Rivarol ! Ses anecdotes... ! / Excusez-moi, mon cher, ma goutte...

Julien : « J'eus de l'avancement : mon maître avait la goutte²³. » Bertolotti²⁴.

- 17 Les citations paratextuelles deviennent ici des réponses mécaniques de Julien à l'envahissant M. de (La Mole). L'échange entre les deux personnages semble finalement à sens unique : M. de (La Mole) ne répond pas directement aux citations prononcées par Julien, il poursuit

le fil de sa pensée. Le texte devient ainsi prétexte à la *transtextualité*. Les citations sont également un moyen pour les personnages d'exprimer leurs pensées sans passer par les personnages-narrateurs, Geronimo et Élisabeth. C'est ce que nous pouvons observer dans la suite de la scène, entre Mathilde (de La Môle) et Julien :

- 18 **Mathilde** : « Que de perplexités ! Que de nuits sans sommeil ! / Vais-je me rendre méprisable ? / Mais il part, il s'éloigne... »

Geronimo : Alfred de Musset.

Julien : « Que de vaines terreurs, que d'irrésolutions ! / Il s'agit de la vie ! / Il s'agit de bien plus : / de l'honneur ! »

Élisabeth : Schiller²⁵.

- 19 Les références ne sont pas données directement, elles sont précisées par les personnages-narrateurs. Mathilde cite Alfred de Musset, cité par Stendhal au début du chapitre XIV du second livre²⁶, après avoir transmis à Julien un billet qui l'invite à venir dans sa chambre le soir même. Tandis que Julien cite Schiller, lui aussi déjà cité par Stendhal au début du chapitre XV du second livre²⁷, alors en pleine hésitation entre se rendre à ce rendez-vous ou non.

- 20 Le livret du *Rouge et le Noir* illustre également un autre usage de la *transtextualité* : l'intertextualité. Claude Prey se saisit des différents extraits du *Don Juan* de lord Byron présents dans l'œuvre originale pour les intégrer dans le livret :

Mme de : « But passion most dissembles, yet betrays / even by its darkness ; as the blackest sky / foretells the heaviest tempest²⁸ » [...]

« Then there were sighs, the deeper for suppression / and stolen glances, sweeter for the theft / and burning blushes, though for no transgression / tremblings when met, and restlessness when left²⁹ » [...]

« Yet Julia's left behind / very coldness still was kind / and tremulously gentle her small hand / withdrew itself from his [...] but left behind / a little pressure, thrilling, and so bland / and slight, so very slight, that to the mind / 'twas but a doubt³⁰ » [...]

« He turn'd his lip to hers, and with his hand / call'd back the tangles of her wandering hair³¹ ».

- 21 Ces différentes citations du premier chant de *Don Juan* de lord Byron font à nouveau référence au paratexte, toutefois Claude Prey ne se li-

mite pas à la réutilisation de la citation : le paratexte devient une porte d'entrée vers l'œuvre de Byron. Il va ainsi citer d'autres strophes du premier chant de *Don Juan*, à nouveau attribuées à M^{me} de (Rênal) :

Mme de : « *Silent and pensive, idle, restless, slow / His home deserted for the lonely wood / tormented with a wound he could not know / his, like all deep grief, plunged in solitude*³². » [...]

« *Young Juan wander'd by the glassy brooks / thinking unutterable things; he threw / himself at length within the leafy nooks / where the wild branch of the cork forest grew*³³. » [...]

« *There is a dangerous silence in that hour / a stillness / the silver light which, hallowing tree and tower / sheds beauty and deep softness o'er the whole / breathes also to the heart, and o'er it throws / a loving languor*³⁴ »

- 22 Ces citations, prononcées en aparté par M^{me} de (Rênal), expriment l'admiration et les sentiments du personnage pour Julien, entre passion dissimulée et solitude douloureuse.
- 23 En dehors des éléments issus du paratexte, Claude Prey se sert également d'autres ouvrages intertextuels pour nourrir son adaptation : entre autres, *Le Mémorial de Sainte-Hélène* d'Emmanuel de Las Cases, des extraits de *La Gazette des Tribunaux* autour des affaires Berthet et Lafargue, considérées comme les faits divers qui ont inspiré à Stendhal l'écriture du roman, les *Mémoires* de Besenval, ou encore des citations latines, dont les occurrences sont très nombreuses dans la première scène de l'acte premier. Julien prend alors sa place de précepteur des enfants du couple de Rênal et donne une leçon de latin à la famille, entre récitation et traduction simultanée. Dans cette scène, deux personnages s'opposent, M. de (Rênal) qui ne parle latin que pour citer Horace, et Julien, plongé dans la Bible :

Julien : Je suis ici, Messieurs, pour vous apprendre le latin.

M. de : Horace !

Julien : Auteur profane !

M. de : Odi profanum vulgus : Horace³⁵ !

Julien : Vous savez ce que c'est que réciter une leçon ?

M. de : Bonum vinum laetificat cor hominis : Horace³⁶ !

Julien : Vinum et musica laetificant cor : *Ecclésiastique*, livre 15, ver-

set 20³⁷ / Je vous ferai souvent réciter des / leçons. / Faites-moi
réciter la mienne ! / Voici la Sainte Bible. / Lisez au hasard ! Je vous
dirai par cœur / l'alinéa.

M. de : « Quis legit bis scribit !³⁸ »

Julien : Vous, Monsieur !

Enfant 1 : ... Liber... generatio-nis Jesu Christi filii David...

Julien : Abraham genuit Isaac, Isaac autem genuit Jacob. / Jacob
autem genuit Judam, et fratres ejus, Judas autem / genuit Phares, et
Zaram de Thamar, Phares autem genuit Esron, Esron / autem genuit
Aram, Aram autem genuit Aminadab. Aminadab autem genuit Naas-
son...

M. de : Quis scribit bis legit !

Julien : ... Naasson autem genuit Salmon, Salmon autem genuit Booz,
Booz autem / genuit Obed de Ruth, Obed autem genuit...

M. de : « Qui écrit lit deux fois » !

Julien : ... genuit Jessé, Jessé autem genuit David regem... Joseph
virum Mariae, de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus³⁹ !

M. de : Bis repetita placent : Horace⁴⁰ !

Julien : Haec decies repetita placebit : *Art poétique*, vers 365⁴¹ !

M. de : Ab ovo / da capo / cave canem / carpe diem / in medias
res⁴². [...]

Enfant 2 : In diebus illis dixit Re-bec-ca filio...

Julien : ... filio suo Jacob... [...] (Rebecca) Audivi patrem tuum loquen-
tem cum Esau fratre tuo / et dicentem ei : / Affer mihi (geste) de ve-
natione tua (geste de vîseř) / et fac cibos (geste de cuisiner) ut co-
medam (manger, se régaler) / et benedicam tibi coram (bénir) Domi-
no (le vieux) / antequam moriar (mourir). / Nunc ergo, fili mi, affer
mihi duos haedos optimos (comme ça !) / ut faciam ex eis escas (cui-
siner) patri tuo / quibus libenter vescitur (se régaler) / quas cum in-
tuleris (porter) et comederit (manger) / benedicat tibi priusquam
moriatur (bénédictio et mort). /

M. de : Dulce et decorum est ero patria mori : / mourir pour la pa-
trie... !

Julien : Cui ille respondit : nosti quod Esaü fratre meus / homo pilo-
sus (lui, poils) / et ego lenis (moi, pas poils) / Si pater meus senserit ?
Ad quem mater : Affer quae dixi ! [...] Abiit (chasse) et attulit, de-
ditque matri (donne à sa mère) / paravit illa cibos (cuisiner) / pelli-
culasque hoedorum (peau de bête) circumdedit manibus (sur main) /
et colli (au cou) nuda protexit. (Va chez son père) / Dixit Jacob : Pater
mi, at ille respondit (yeux fermés) / audio, quis es-tu, fili mi ? /
(fausset) Ego sum primogenitus tuus Esaü, Dixit Isaac : / Accede huc,
ut tangam te (à tâtons), fili mi, / et probem utrum tu sis filius meus

Esau, an non. / Accessit ille ad patrem, et palpate (tâter) eo, dixit Isaac : / Vox quidem, vox Jacob est : sed manus, manus sunt Esau. / Benedicens (bénir) ergo illi, ait : / tu es filius meus Esau ? / Respondit (fausset) / ego sum. / quos cum oblates comedisset (manger) / obtulit ei etiam vinum (boire)⁴³.

Mr. de : Nunc est bibendum ! Horace⁴⁴ ! / C'est maintenant qu'il faut boire !

Geronimo : Rara avis ! / Fama volat ! / Quo non ascendet ? Stans pede in uno – et ore retundo / aura popularis⁴⁵ !

Mr. de : Hoc erat in votis : Horace, Horace⁴⁶ ! / Ce que je désirais ! [...]

Les enfants : In ille tempore Jesus locutus est ad turbas / [...] et ad discipulos suos, dicens / [...] super cathedram Moysi sederunt Scribae et Pharisei / [...] omnia ergo quaecumque dixerint vobis, servate, et facite / [...] secundum opera vero eorum nolite facere / [...] dicunt enim, et non faciunt. / [...] Omnia vero opera sua faciunt ut videantur ab hominibus / [...] Dilatant enim phylacteria sua, et magnificant fimbrias. / [...] amant autem primos recubitus in coenis et primas cathedras in synagogis / [...] et salutationes in foro, et vocari ab hominibus Rabbi. / [...] Vos autem nolite vocari Rabbi / [...] et patrem nolite vocare vobis super terram / [...] qui autem se exaltaverit, humiliabitur : et qui se humiliaverit, exaltabitur⁴⁷. [...]

M. de : Ira furor brevis est⁴⁸.

Geronimo : In cauda venenum⁴⁹.

M. de : Vox clamantis in deserto⁵⁰ !

Geronimo : Desinit in piscem⁵¹.

Julien : Amen⁵² !

- 24 Cette scène est entièrement dédiée à la citation latine et met en lumière l'opposition entre M. de (Rênal) et Julien qui se construit autour de leur capacité à parler le latin. M. de (Rênal) ne cite que de courtes phrases en latin issues des écrits d'Horace (*Art poétique*, *Épîtres*, *Odes* et *Satires*) ou d'allocutions communes à tous les latinistes, « *Ab ovo / da capo / cave canem / carpe diem / in medias res*⁵³ » qui sont généralement utilisées en latin dans la langue française. Notons, à titre anecdotique, que le *da capo* renvoie au langage musical et indique au musicien de recommencer l'exécution du début de la partition. M. de (Rênal) indiquerait ainsi aux musiciens d'exécuter cette règle de sol-fège, ou bien, dans une perspective plus probable, il chercherait à se présenter en latiniste éclairé devant l'assemblée.

- 25 Julien cite ponctuellement ou plus longuement la Bible : l'*Ecclésiastique*, l'*Évangile selon saint Matthieu* qui explique la filiation de Jésus-Christ, le livre de la *Genèse* pour raconter l'histoire entre Esaü et Jacob, ou encore traduit simultanément un verset de l'*Évangile selon saint Matthieu*. Il gagne ainsi l'admiration des enfants et de M^{me} de (Rênal). Véritable leçon de latin, la scène se termine sur un échange de citations entre M. de (Rênal) et le personnage-narrateur Geronimo :

M. de : *Ira furor brevis est*⁵⁴.
Geronimo : *In cauda venenum*⁵⁵.
M. de : *Vox clamantis in deserto*⁵⁶ !
Geronimo : *Desinit in piscem*⁵⁷.
Julien : *Amen*⁵⁸ !

- 26 Un échange extrêmement référencé entre extraits d'évangiles et citations horatiennes que nous traduisons de la manière suivante :

M. de : La colère est une courte folie.
Geronimo : À la fin vient le poison.
M. de : La voix qui crie dans le désert.
Geronimo : Cela finit en queue de poisson.
Julien : Amen !

- 27 L'exclamation finale de Julien lui donne le dernier mot de la scène ; mais cet extrait est également un discours annonciateur de ce qu'il advient du héros dans la suite de l'œuvre : Julien séduit M^{me} de (Rênal) puis Mathilde (de La Mole), tente d'assassiner M^{me} de (Rênal), regrette son geste, enfin, finit sur l'échafaud.
- 28 Ce matériau intertextuel fourni vient ainsi soutenir les aspirations et les pensées des personnages – La Bible et *Le Mémorial de Sainte-Hélène* pour Julien Sorel ; Horace pour M. de (Rênal) ; *Don Juan* pour M^{me} de (Rênal) – et va gonfler le travail d'adaptation du roman de multiples références. Par cette *prière d'insérer*, le réalisme est mis à mal dans l'écriture de Claude Prey en dressant un cadre onirique dans lequel les personnages ne s'expriment réellement que par citations interposées. Ce procédé crée un effet de distanciation pour le spectateur, semblable à la vision omnisciente du lecteur dans l'œuvre de Stendhal.

L'intermusicalité : la réinjection d'œuvres lyriques

- 29 Il en va de même avec l'*intermusicalité* convoquée dans le livret : dans la première scène du second acte, Claude Prey insère une citation musicale et textuelle du deuxième acte de *Guillaume Tell* de Gioacchino Rossini, œuvre composée en 1829 et qui, citée dans *Le Rouge et le Noir* de Claude Prey, participe à l'inscription de l'œuvre dans notre perspective historiciste. Le personnage de Mathilde reprend avec exactitude les paroles prononcées par son homonyme rossinien dans le cadre d'une soirée organisée chez la famille de La Mole. L'échange amoureux est arrangé en un dialogue entre Mathilde et Arnold – interprété par Geronimo dans l'adaptation de Claude Prey –, les deux personnages amoureux de l'opéra rossinien⁵⁹. Ce montage du texte est soutenu par la musique, reprise telle quelle dans les partitions⁶⁰. Cet ajout tient de la relation hypertextuelle et *intermusicale* et vient donner une seconde lecture à la relation qu'entretiennent Julien et Mathilde. L'extrait de *Guillaume Tell* viendrait illustrer une vision idéalisée de la relation amoureuse, un fantasme créé de toutes pièces par l'esprit de Mathilde. Cette idée pourrait donner une explication au fait que c'est Geronimo, et non Julien, qui interprète le rôle d'Arnold. Nous retrouvons à nouveau un réseau ténu d'interconnexions entre les œuvres pour traduire les relations, réelles ou fantasmées, des personnages. La citation musicale de l'œuvre de Rossini serait également un moyen de dresser un parallèle entre les deux personnages masculins, Arnold Nourrit et Julien Sorel. Les deux personnages sont, en effet, facilement comparables : le premier correspond à l'archétype du héros qui renonce à son amour pour le bien de son pays – il rejoint les conjurés suisses face aux Autrichiens –, le second cherche à tout prix à sortir de sa condition sociale, quitte à séduire et se jouer des autres. Julien deviendrait ainsi un épigone du personnage d'Arnold. La citation musicale apporterait ainsi un contraste au sens de l'œuvre.
- 30 Après cette présentation succincte des procédés intersémiotiques à l'œuvre dans l'adaptation, force est de constater que ces ajouts dans le corps du livret mettent en lumière une réflexion nécessaire sur l'œuvre originale, son contexte historique, culturel et social, réalisée

par Claude Prey pour nourrir à la fois la forme et le fond de son adaptation. L'intertextualité et l'*intermusicalité* éclairent des réseaux de relations qui se créent entre les œuvres ; réseaux dans lesquels chaque œuvre se nourrit des autres pour être alimentée en retour, entrelaçant les œuvres lyriques et textuelles les unes dans les autres. Roland Barthes résume ce qui sous-tend à la citation textuelle :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante [...]. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui ⁶¹.

- 31 Cette prédominance du langage face au texte pour Roland Barthes est particulièrement applicable aux différentes formes de *transtextualité* et d'*intermusicalité* présentées dans cet article, qui entrelacent les œuvres textuelles et lyriques les unes dans les autres. Ce montage d'œuvres ultra-référencées malmène cependant le réalisme de l'œuvre en construisant un univers onirique, aux contours flous, dans lequel l'identité des personnages et la situation dramatique sont diluées au profit d'un trop-plein de références. L'écriture de Claude Prey n'accompagne pas le spectateur néophyte, mais bien le connaisseur.
- 32 Entre citations ou allusions, les matériaux textuels et musicaux utilisés font état d'une richesse référencée qui, sous couvert de la *prière d'insérer*, s'inscrivent fondamentalement dans un discours qui surpasse l'œuvre et tend irrémédiablement vers l'horizon d'attente qu'est sa représentation.

NOTES

1 STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1972.

2 AUZOLLE Cécile, LABROUSSE Sylvain et ROUPIE Clara, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire* [en ligne], Institut de recherches en

musicologie, janvier 2018. URL : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/79d0057f>

3 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982. La transtextualité regroupe cinq formes de relations selon Gérard Genette : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Cf. *Ibid.*, p. 8-16.

4 *Ibid.*, p. 7.

5 KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

6 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

7 *Ibid.*, p. 10.

8 *Ibid.*, p. 13.

9 *Idem.*

10 *Ibid.*, p. 15.

11 *Idem.*

12 PREY, Claude, Dossier spectacle *Le Rouge et le Noir*, dossier 386, AUZOLLE, Cécile, LABROUSSE, Sylvain et ROUPIE, Clara, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, Institut de recherche en musicologie, janvier 2018, p. 230.

13 PERROUX, Alain, *L'Opéra, mode d'emploi*, Paris, Éditions Premières Loges, coll. « L'Avant-Scène Opéra », 2015, p. 42.

14 LARROCHE, Mireille, Dossier spectacle *Le Rouge et le Noir*, dossier 386, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, op. cit., p. 230.

15 *Idem.*

16 Ouverture, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, op. cit., p. 239.

17 Scène 1, acte I, *Le Rouge et le Noir*, *Idem.*

18 Scène 1, acte II, *Le Rouge et le Noir*, *Idem.*

19 Scène 2, acte II, *Le Rouge et le Noir*, *Idem.*

20 Cette citation apparaît en paratexte du chapitre XXII, livre premier, STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, op. cit.

21 Cf. chapitre V, livre second, *Ibid.*

22 Cf. chapitre XXXV, livre second, *Ibid.*

23 Cf. chapitre VII, livre second, *Ibid.*

24 Scène 1, acte II, *Le Rouge et le Noir*, *Idem.*

25 *Idem.*

26 DE MUSSET, Alfred, cité dans STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, chapitre XIV, livre second, *op. cit.*, p. 327.

27 Friedrich von SCHILLER, cité dans STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, chapitre XV, livre second, *op. cit.*, p. 333.

28 BYRON, lord, *Don Juan* [1824], premier chant, strophe 73, cité en langue originale dans la scène 2 du premier acte, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 239. Nous traduisons : « Bien que la passion se dissimule beaucoup, elle trahit même dans son ignorance ; tout comme le ciel le plus sombre annonce la plus grosse des tempêtes. »

29 *Ibid.*, strophe 74. Nous traduisons : « Alors, il y eut des soupirs, profonds pour les dissimuler, et des coups d'œil à la volée, plus délicieux à voler, et des transports ardents, bien qu'ils ne souhaitent pas d'offense, ils tremblaient lorsqu'ils se rencontraient et s'agitaient, impatients, lorsqu'ils se séparaient. »

30 *Ibid.*, strophe 71. Nous traduisons : « Pourtant, Julia laissa derrière elle une froideur aimable, et retira sa petite main tremblante de la sienne [...] mais elle laissa une petite pression, excitante et si agréable, et légère, si légère, qu'à la réflexion, il n'y avait pas de doute. »

31 *Ibid.*, strophe 170. Nous traduisons : « Il approcha ses lèvres des siennes, tandis qu'avec sa main, il arrangea les nœuds de ses cheveux dénoués. »

32 *Ibid.*, strophe 87. Nous traduisons : « Silencieux et pensif, désœuvré, agité, lent. Il avait déserté sa maison pour le bois isolé, tourmenté par une blessure qu'il ne pouvait pas connaître, il plongea, comme pour chaque douleur profonde, dans la solitude. »

33 *Ibid.*, strophe 90. Nous traduisons : « Le jeune Juan errait près des ruisseaux transparents, pensant à des choses indicibles ; il se lova longuement au milieu des recoins feuillus, là où poussaient les branches sauvages de la forêt de liège. »

34 *Ibid.*, strophe 114. Nous traduisons : « Le silence est dangereux à cette heure, une tranquillité ; la lumière argentée qui, en sanctifiant les arbres et

la tour, répand la beauté et une profonde douceur sur l'ensemble, souffle sur le cœur et lui donne une langueur d'amour... »

35 HORACE, *Odes, Épodes, Chant séculaire*, « Odes », livre III, 1, vers 1, Paris, Éditions La Différence, p. 212, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, op. cit., p. 230. Nous traduisons : « Je hais la foule profane. »

36 La Bible, *Ecclésiastique*, livre XL, verset 10, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Le bon vin réjouit le cœur de l'homme. »

37 La Bible, *Ecclésiastique*, livre XV, verset 20, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Le vin et la musique enrichissent le cœur. »

38 Nous traduisons : « Celui qui lit écrit deux fois. »

39 La Bible, *Évangile selon saint Matthieu*, livre 1, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*.

40 Cet aphorisme a été construit à partir du vers 365 d'Horace dans son *Art poétique*, « *Haec decies repetita placebit* », cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Les choses répétées sont celles qui plaisent. »

41 HORACE, *Œuvres*, « Art poétique », vers 365, Paris, Éditions GF Flammarion, 1967, p. 268, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « L'une plaît une fois, l'autre, cent fois exposée, plaira toujours. »

42 Locutions latines citées dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « De l'œuf / du début / attention au chien / saisis le jour présent / au milieu des choses ».

43 La Bible, *La Genèse*, chapitre XXVII, verset 6, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*.

44 HORACE, *Odes, Épodes, Chant séculaire*, « Odes », livre I, 37, vers 1, op. cit., p. 128, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « C'est maintenant qu'il faut boire. »

45 Locutions latines, citées dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Oiseau rare / La rumeur court / Jusqu'où montera-t-il ? / La foule sans nom – et la bouche bien ouverte / Le vent de

la faveur populaire ! ». Notons que « ore retundo » cite directement le vers 323 de l'Art poétique d'Horace.

46 HORACE, *Œuvres*, « Satires », livre II, satire 6, *op. cit.*, p. 198, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Voilà ce que je désirais ».

47 La Bible, *Évangile selon saint Matthieu*, verset 23, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*.

48 HORACE, *Œuvres*, « Épîtres », livre I, 2, vers 162, *op. cit.*, p. 216, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « La colère est une courte folie. »

49 Allocution latine utilisée par les Romains pour décrire le scorpion, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « À la fin vient le poison. »

50 Référence biblique aux prophètes Isaïah et Jean-Baptiste, présente dans l'*Évangile selon saint Jean* (chapitre I, verset 23) et l'*Évangile selon saint Marc* (chapitre I, verset 3), cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « La voix qui crie dans le désert ».

51 HORACE, *Œuvres*, « Art poétique », vers 1, *op. cit.*, p. 259, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Finit en queue de poisson ».

52 Scène 1, acte I, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 239.

53 Nous traduisons : « De l'œuf / du début / attention au chien / saisis le jour présent / au milieu des choses ».

54 HORACE, *Œuvres*, « Épîtres », livre I, 2, vers 162, Paris, Éditions GF Flammarion, 1967 ; *Odes, Épodes, Chant séculaire*, « Odes », livre III, 1, vers 1, Paris, Éditions de la Différence, p. 216, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « La colère est une courte folie. »

55 Allocution latine utilisée par les Romains pour décrire le scorpion, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « À la fin vient le poison. »

56 Référence biblique aux prophètes Isaïah et Jean-Baptiste, présente dans l'*Évangile selon saint Jean* (chapitre I, verset 23) et l'*Évangile selon saint Marc* (chapitre I, verset 3), cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « La voix qui crie dans le désert ».

57 HORACE, *Œuvres*, « Art poétique », vers 1, *op. cit.*, p. 259, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « finit en queue de poisson ».

58 Scène 1, Acte I, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 239.

59 Scène 1, acte II, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 239.

60 Acte II, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, partition 100, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 66.

61 BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) » [1973], *Encyclopedia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> [consulté le 16 mai 2018].

ABSTRACTS

Français

Le compositeur Claude Prey (1925-1998) s'inscrit dans la lignée des praticiens du théâtre musical français des années 1970 et se fait spécialiste de l'adaptation d'œuvres romanesques en œuvres lyriques. Après *Les Liaisons dangereuses* (1974), il s'attelle au *Rouge et le Noir* de Stendhal en 1989. À l'aide de la théorie genettienne sur la *transtextualité* et du barbarisme d'*intermusicalité*, nous exposerons ce que nous appelons la *prière d'insérer*, c'est-à-dire le réseau tenu d'interconnexions transtextuelles et intermusicales dans l'adaptation que propose le compositeur, pour mettre en lumière une réflexion nécessaire sur l'œuvre originale et son passage de l'écrit au visuel, du livret à la scène.

English

The composer Claude Prey (1925-1998) comes within the scope of the practitioners of the 1970s' théâtre musical and becomes a specialist in the adaptation of works of fiction into musicals. After *Les Liaisons dangereuses* (1974), he buckles down to Stendhal's *Le Rouge et le Noir* in 1989. With the help of the genettian theory of transtextuality and the barbarism *intermusicality*, we will expose what we call the *prière d'insérer*, that is the tenuous web of transtextual and intermusical networks within Claude Prey's adaptation to shine a light on an essential consideration of the original work and its passage from writing to imagery, from the libretto to the stage.

INDEX

Mots-clés

Prey (Claude), opéra, adaptation, transtextualité, intermusicalité

Keywords

Prey (Claude), opera, transposition, transtextuality, intermusicality

AUTHOR

Clara Roupie

Doctorante – IRET (EA 3959), Université Sorbonne Nouvelle