

Programme Notes

Derde uitdaging: hoe het ook zij, de definitieve tekst is ook een lichaam, samengesteld uit delen van andere mooie lichamen. Ik heb geprobeerd om zoveel mogelijk zinnen, ideeën en woorden uit de originele roman te respecteren, wanneer ik ze bewerkte tot dialogen, aria's of monologen. Ik heb passages en zinnen geleend uit de *Metamorfosen* van Ovidius, uit *Prometheus unbound* van Percy Bysshe Shelley... Ik heb ook nieuwe teksten geschreven voor nieuwe personages of hun nieuwe drijfveren op het podium.

Uiteindelijk is het libretto, net als bij elke bewerking, *gebaseerd* op Mary Shelley's *Frankenstein*. Het is een eerbetoon aan de auteur en haar personages, maar het wil niet de beste aanpassing zijn, noch de trefzekerste. Het is een interpretatie van de mythe, sterk ingekort, gedeconstrueerd, gereconstrueerd en in een fatale toekomstige context geplaatst. De mythe kan het allemaal aan. Zelfs nadat de meest beschrijvende delen uit hun context werden geplaatst, ingekort en van elkaar gescheiden, en alleen de dynamische actiescènes overbleven, blijft het monster overeind en behoudt het zijn eigenheid en waardigheid. Het meest onthutsende is misschien wel dat het ook zijn kracht behoudt. Het spreekt vandaag met dezelfde urgentie tot ons.

Vanaf het moment waarop ik samen met Àlex Ollé en componist Mark Grey aan de structuur van het stuk begon te werken, werd de zin uit *Paradise Lost* van John Milton, die boven aan de roman van Mary Shelley prijkt: "Vroeg ik u, Schepper, mij uit klei te kneden tot mens? Verzocht ik u mij te verheffen uit de duisternis?" de slagzin van deze adaptatie, het hart en de bestaansreden ervan. Wie zijn wij om de duisternis te trotseren en uit de modder een menselijke vorm te kneden?

— Vertaling: Charlotte Klima

DÉCONSTRUIRE ET RECONSTRUIRE *FRANKENSTEIN*

JÚLIA CANOSA I SERRA

Adapter *Frankenstein, or The Modern Prometheus* pour l'opéra est une tâche fabuleuse. Cela implique de relever des défis incontournables, et notamment de prendre des décisions qui ne se limitent pas à des considérations d'ordre technique: des décisions esthétiques, éthiques, philosophiques, scientifiques, historiques ou encore liées à l'intertextualité. Ainsi l'exige la profondeur des thèmes que Mary Shelley, à peine âgée de dix-huit ans, développe, directement et indirectement, dans son premier roman en 1818.

Le premier défi consiste à transformer une lecture individuelle et subjective d'un texte narratif en une proposition dramatique qui rejoigne notre imaginaire collectif. Un imaginaire collectif riche en paysages intellectuels et émotionnels qui, je l'espère, seront reconnaissables d'une façon ou d'une autre: c'est en respectant cette association qu'il devient possible – pour moi et pour nous – de donner une dimension *performative* à l'univers de l'œuvre sans paraître forcer le trait.

Tout lecteur, dans la solitude et l'intimité de sa lecture, donne une forme propre aux personnages et aux paysages. Mais finalement, ceux-ci doivent pouvoir évoluer et entrer en résonance comme s'ils avaient été expressément conçus pour la scène contemporaine.

Le deuxième défi concerne le contenu plus que la forme. Je renvoie à la réflexion sur la pertinence et la force des thèmes que Mary Shelley a abordés dans *Frankenstein*. L'autrice incite en effet le lecteur à considérer trois thèmes, entremêlés dans ce récit qui propose une vision large – humaine,

sociale, romantique, sensible et étonnamment érudite – eu égard à son âge et à l'époque à laquelle elle vivait.

Le premier thème est explicite et constitutif de l'intrigue, dans laquelle on débat des limites d'une science utilitaire, que le juriste argentin Roberto Andorno définit ainsi (*La bioéthique et la dignité de la personne*):

... lorsque la technique nous accorde la possibilité d'une maîtrise de plus en plus grande du corps, la réalité corporelle de l'homme et tout ce que cela implique – sa vie, sa santé, sa maladie, sa condition mortelle – sont réduites à des questions purement techniques. Par cette voie, c'est l'homme même dans sa dimension corporelle qui vient à être assimilé aux choses, c'est-à-dire à de simples matériaux soumis à des critères d'efficacité.

La deuxième thématique concerne l'exploration des limites de la responsabilité du créateur quant à ce qu'il a créé, à savoir dans ce cas le fait que Frankenstein est responsable de la Créature, du monstre, qu'il en a la *paternité*. Est-ce l'attitude de rejet de Victor Frankenstein envers sa créature qui a défini le destin de sa création ?

Le troisième thème, tout aussi complexe et non moins explicite, réside dans la désignation de la créature : elle est appelée *monstre*, et aucun autre nom ne lui est donné. Quelles sont les *causes* ou l'*origine* de sa *monstruosité* ? Voilà qui ranime le débat séculaire entre inné et acquis : naît-on ou devient-on tel qu'on est ?

D'autres thèses tout aussi importantes, propres au courant philosophique et artistique du cercle romantique dans lequel évoluait l'autrice, viennent étayer et façonner *Frankenstein*. La présence d'une *nature sublimée* (cf. E. Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*), que peint par ailleurs son contemporain William Turner, joue un rôle puissant, qui n'est pas seulement esthétique. Alfons Flores et Àlex Ollé ont amplement tenu compte de cet élément dans la scénographie comme dans la mise en scène.

Les trois questionnements précédemment évoqués quant aux limites morales de la science, au fait d'être responsable de la chose créée et à la monstruosité ont été les axes déterminants du travail qu'Àlex Ollé, Mark

Grey et moi-même avons entrepris pour cette adaptation de *Frankenstein* pour la Monnaie.

Ces interrogations restent pertinentes dans le débat bioéthique actuel : nous vivons dans un contexte de crise des valeurs morales, politiques et financières ; un contexte où l'on vise le progrès biomédical davantage pour lui-même que pour garantir la bonne santé de la société qui l'a favorisé. La chosification du corps devenu produit commercial renforce l'intensité et la nécessité du débat bioéthique. Citons ainsi Berlinguer (*Bioetica quotidiana*):

Mères porteuses, embryons, cellules souches, lignées cellulaires, etc. Jamais, sauf durant la période de l'esclavage et de la domesticité, on n'a à ce point réduit le corps humain à une marchandise.

Le discours sur le monstrueux reste d'actualité. Au XIX^e siècle, il générerait la même aversion, la même attraction et la même morbidité, et nous continuons à débattre des causes et des origines de la monstruosité. Ces thèmes n'ont aucune charge pamphlétaire dans le texte, si ce n'est qu'ils sont incarnés par Victor Frankenstein et sa Créature, à laquelle il a refusé toute dignité : il ne lui a pas donné de nom, la condamnant à une existence sans identité ni moyen de reconnaissance. Le docteur Frankenstein est *un homme créé et un créateur d'homme* qui se désolidarise de sa propre création en la rejetant avec véhémence. Cela a de telles conséquences que nous avons poussé notre interprétation jusqu'à voir en Victor et son antagoniste les représentants de la tragédie du *mal comme absence du bien* postulé par Thomas d'Aquin dans sa *Somme théologique*.

Pour traduire la pertinence de ces trois aspects-clés (les limites de la science, la responsabilité des créateurs et ce que nous faisons de la chose créée), j'ai donné plus de poids et de présence à certains personnages qu'à d'autres, en essayant de ne pas m'éloigner de l'histoire ni de la réécrire à l'excès. Les personnages du roman mènent la même quête sur scène, ils ont les mêmes préoccupations, et il leur arrive la même chose dans les deux versions ; pourtant, le centre de l'attention diffère : nous nous focalisons sur la créature.

Troisième défi : à tort ou à raison, le texte final est lui aussi un corps constitué d'éléments d'autres beaux corps. J'ai cherché à respecter autant que possible

les phrases, idées et mots du roman d'origine, repris dans les dialogues, les airs ou les monologues. J'ai emprunté des passages ou phrases des *Métamorphoses* d'Ovide, du *Prometheus unbound* de Percy Bysshe Shelley, etc., et j'ai écrit de nouveaux textes pour de nouveaux personnages ou pour leurs nouvelles actions sur scène.

En fin de compte, à l'instar de toute adaptation, le livret est basé sur le *Frankenstein* de Mary Shelley, c'est un hommage à l'autrice et à ses créatures, mais il ne prétend pas en être la meilleure adaptation, ni la plus juste. C'est une interprétation du mythe sauvagement raccourcie, recousue, déconstruite, reconstruite et située dans un futur sinistre. Le mythe supporte tout cela. Même si j'ai décontextualisé, réduit et supprimé les parties et éléments plus descriptifs, en ne retenant que les scènes d'action et en accentuant les rythmes trépidants, le monstre reste dressé, unique, digne. Mais le plus déconcertant, peut-être, c'est que ce mythe demeure d'actualité. Il nous parle aujourd'hui avec la même urgence.

Dès l'instant où Àlex Ollé, le compositeur Mark Grey et moi-même avons commencé de travailler à la structure de la pièce, l'extrait de *Paradise Lost* [Le paradis perdu] de John Milton qui figure en exergue de la préface du roman de Mary Shelley (« Did I request thee, / Maker, from my clay / To mould me man? / Did I solicit thee / From darkness to promote me? » [T'ai-je demandé, Créateur, de façonner mon argile en homme? T'ai-je sollicité de m'arracher aux ténèbres?]) est devenu la devise de cette adaptation, son essence et sa raison d'être. Qui sommes-nous pour défier les ténèbres et façonner l'argile en forme humaine ?

— Traduction: Émilie Syssau

