

Du théâtre à l'opéra

Alexandre Lazaridès

Numéro 124 (3), 2007

Théâtre et musique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24081ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lazaridès, A. (2007). Du théâtre à l'opéra. *Jeu*, (124), 137-144.

Du théâtre à l'opéra

En dépit des pronostics pessimistes et des condamnations répétées dont il a été l'objet tout au long du XX^e siècle, aussi bien de la part de compositeurs et de musicologues que de théoriciens, entre autres Boulez, Adorno et Brecht, l'opéra continue de voir ses hauts lieux fréquentés et ses festivals courus à travers le monde. Malgré les conventions qui l'alourdissent, peut-être même en partie à cause d'elles, il est devenu, depuis une trentaine d'années, un espace d'expérimentation recherché par les metteurs en scène de théâtre qui s'y trouvent comme libérés du souci de « faire vrai ». Ce regain de faveur ne doit pas faire oublier que l'opéra représente encore un genre où la fracture entre la création « originale » et un public tenu généralement pour conservateur est vive.

Rares sont les compositions d'après-guerre qui sont entrées dans le répertoire ; celui-ci est resté fidèle à une tradition qui va, en gros, de Mozart aux veristes italiens, en passant par Wagner, Verdi et Richard Strauss ; s'y ajoutent quelques noms français, tels Bizet, Gounod ou Massenet. Ce répertoire figé jouit d'un statut paradoxal selon les normes de la culture moderne, à une époque séduite par les changements et la nouveauté. Mais, au-delà de ces apparences de statisme, de réels changements ont modifié la perception qu'on avait de l'opéra depuis l'entre-deux-guerres.

Enregistrements

À l'avènement de l'enregistrement sonore, alors qu'une face de disque ne durait que quelques brèves minutes, les intégrales d'opéra étaient impossibles en raison de leur longueur ; les œuvres n'étaient généralement connues que par leur ouverture et leurs airs célèbres. Avec l'avènement du microsillon et la multiplication des intégrales, les amateurs découvraient que l'opéra était aussi une action, une histoire, un drame, c'est-à-dire, en fin de compte, un spectacle. Chanteurs et chanteuses de renommée internationale : Caruso, Gigli, Callas, Tebaldi, etc., ont successivement contribué à fixer le « grand » répertoire tel qu'il est connu maintenant. Très tôt, dès l'époque du muet, le cinéma en a largement fait connaître quelques titres avec la formule du film-opéra arrangé pour grand public et grand écran. On y voyait le plus souvent des acteurs faire du *lip-sync* sur des voix de chanteurs très connus mais peu

« Avec l'avènement du microsillon et la multiplication des intégrales, les amateurs découvraient que l'opéra est aussi une action, une histoire, un drame, c'est-à-dire, en fin de compte, un spectacle. »
 Maria Callas, Giuseppe di Stefano et Tito Gobbi lors de l'enregistrement de *Tosca* de Puccini à la Scala de Milan en 1953.
 Photo : Erio Piccagliani.



avantages par leur physique. C'est ainsi que Sophia Loren prêtait son visage et sa fastueuse anatomie, en 1952, à une Aïda dont la voix était celle de Renata Tebaldi, invisible du début à la fin.

Les films-opéras sont devenus rares, mais n'ont pas disparu ; un des plus réussis est sans doute *la Flûte enchantée*, habilement revisitée en 1974 par Ingmar Bergman ; les mises en scène postérieures du chef-d'œuvre de Mozart semblent avoir retenu la leçon du cinéaste suédois. S'inspirant elle-même de ce sous-genre cinématographique, la télévision a, pour employer une formule consacrée, fait entrer l'opéra dans les foyers, avec des réalisations en studio qui reprenaient en règle générale des productions conçues pour des salles, et donc toutes prêtes, mais qu'il fallait adapter aux impératifs du petit écran.

On peut ainsi estimer que la technologie du son et de l'image a permis à l'opéra d'évoluer, autrement dit de rester en vie, en modifiant graduellement la conception figée que le mélomane s'en faisait, celle d'être surtout, sinon uniquement, un lieu du chant se suffisant à lui-même, indifférent aux potentialités scéniques. Par la suite, les innovations concernant les supports acoustiques ou visuels se sont multipliées. On a vu apparaître le CD après le microsillon d'abord monophonique, puis stéréophonique, et le DVD après la cassette vidéo et l'éphémère *laser disc*. Ils ont largement contribué à faire connaître non seulement les versions intégrales des opéras, mais

« Les films-opéras sont devenus rares, mais n'ont pas disparu » : *Otello* de Verdi, adaptation réalisée par Franco Zeffirelli (1986), avec Plácido Domingo dans le rôle-titre. Photo : coll. Christophe L, tirée de l'ouvrage de Pascal Jacob, *l'Opéra. Fastes et Vertiges*, Paris, Éditions Solar, 2003, p. 125.



aussi la variété des mises en scène qui en étaient faites à travers le monde. On découvrait du même coup la pérennité d'un genre déclaré mourant ou mort à quelques reprises.

De même que la télévision ou la vidéo n'ont pas nui au cinéma mais l'ont incité à chercher de nouvelles voies, les enregistrements audiovisuels n'ont pas menacé l'existence des grandes compagnies, des salles ou des festivals d'opéra comme on le craignait. En fait, ce qu'on peut constater, c'est qu'une intégrale enregistrée sur disque avec de grandes voix éveille le désir d'en voir la réalisation sur scène; la véritable menace, c'est celle des coûts exorbitants d'une production qui se manifeste par la cherté des billets. L'engouement actuel pour les opéras sur DVD, la plupart en captation directe, et dont les premiers sont apparus pas plus qu'il y a une dizaine d'années, donne à croire que le genre opératique est en train de retrouver une certaine popularité après avoir regagné son statut de spectacle complet, d'œuvre d'art totale.

Il faut s'attendre maintenant à ce que les nouvelles technologies, telle la haute définition, aient des effets sur la captation d'opéra et, par ricochet, sur la mise en scène elle-même, à la manière dont la cybernétique a eu une influence heureuse sur l'imaginaire des créateurs et des artistes. Le croisement de la technique et de l'art tout au long du siècle dernier a été des plus féconds pour tous les arts du spectacle, et ses effets semblent encore bien loin de s'estomper.

Étant donné que les enregistrements en studio se font rares à cause de leur coût, toute production d'opéra destinée à une grande salle tient dorénavant compte, comme cela se fait de plus en plus pour le cinéma et les séries télévisées, d'une diffusion vidéo éventuelle. La perspective d'une diffusion audiovisuelle destinée à un public bien plus large que celui qui remplit une douzaine de fois, voire moins, une salle d'opéra n'est pas sans effet ni conséquence sur le travail d'un metteur en scène, lorsque la captation vidéo fait partie intégrante de la production et que les caméras sont installées dès les répétitions. Les metteurs en scène d'opéra ont déjà pris l'habitude de s'adjoindre un spécialiste de l'image pour assurer l'homogénéité de tout le cycle de production.

Nous assistons ainsi à la naissance d'une nouvelle profession entre art et technique, celle du réalisateur de DVD dont l'action doit se superposer à celle du metteur en scène. Si les problèmes de captation d'opéra semblent plus aigus que ceux de la captation théâtrale, c'est en raison du rythme particulier que le chant impose aux gestes des interprètes. Les plans rapprochés qui sont d'usage courant à la télévision n'avantagent pas les chanteurs dont le visage est soumis aux lois déformantes de l'effort. Montrés de près sur grand ou petit écran, ils dérangent le plus souvent par leurs mimiques forcées ou stéréotypées qui passent beaucoup mieux auprès du spectateur qui les perçoit d'un point fixe dans une salle.

Du baroque au postmoderne...

Le décloisonnement des genres littéraires ou artistiques est devenu une des marques les plus courantes de l'« impureté » revendiquée par la postmodernité. Elle a permis et encouragé la libre circulation, d'aucuns disent le métissage, des idées et des procédés entre des domaines qui étaient naguère tenus pour étanches. Or, par son étonnante

liberté d'invention et la confusion savante qu'il entretient entre le réel et l'imaginaire, le baroque peut être considéré comme un prédécesseur de la mouvance postmoderne; d'où la place importante qu'il s'est taillée en quelques années dans le monde de l'opéra, alors qu'il était tombé dans un oubli presque total durant deux siècles. Depuis les années 70, grâce aux efforts de quelques pionniers dont le chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt est à présent la figure la mieux connue quoique loin d'être la seule, la redécouverte de l'opéra baroque a battu en brèche le conservatisme qui pesait sur tout le répertoire et a renouvelé l'intérêt des mélomanes pour les questions de style et d'interprétation de la musique autant chantée qu'instrumentale et orchestrale.

Même s'ils ne réussissent pas à en cerner les formes multiples, les musicologues s'accordent pour dire que le baroque couvre un siècle et demi, du début du XVII^e siècle, avec Monteverdi, au milieu du XVIII^e, avec Rameau et Haendel; après quoi, le classicisme viennois, d'une part, et, d'autre part, l'opéra à la manière sentimentale italienne, par opposition à la tragédie lyrique française, plus intellectuelle, en prendront la relève. Cette longue évolution esthétique recouvre le conflit, inhérent au genre, entre la parole et la musique, conflit dont la résolution est sans doute au cœur des problèmes relatifs à la mise en scène d'opéra jusqu'à présent.

En forçant quelque peu le trait, on peut dire que la parole a dominé la musique jusqu'à Mozart et que, à partir de lui, c'est la musique qui a régné en souveraine, non seulement sur le texte, mais aussi sur l'univers lyrique entier, jusqu'à ce que Wagner, en cherchant à aller jusqu'au bout de cette tendance historique dans l'espoir de retrouver l'œuvre d'art totale, fasse de l'orchestre un substitut du chœur antique et une entité qui peut autant s'accorder avec le texte que s'en distinguer. Dans la tragédie lyrique française, l'orchestre n'était conçu que comme un accompagnateur du chant et des mots, même chez Rameau qui lui avait consacré des moments descriptifs magiques dans ses œuvres. L'opéra baroque a su éveiller l'intérêt des metteurs en scène du fait que la parole y règne sur la musique sous la forme de longs récitatifs, le rapprochant ainsi du théâtre et le rendant plus aisé à apprivoiser.

...et du théâtre à l'opéra

De personnage secondaire qu'il était par rapport aux chanteurs, au point que son nom figurait rarement sur les affiches, le metteur en scène d'opéra aura réussi, en un demi-siècle, à imposer sa personnalité à une production, assez pour que son nom suffise à en assurer la notoriété, sinon le succès. En y regardant de près, on constate cependant qu'il est bien difficile de nommer un metteur en scène à la fois célèbre et attiré, c'est-à-dire qui se consacre à l'opéra et à lui seul. Ce sont plutôt des échanges



«Des échanges fluides entre le cinéma, le théâtre et l'opéra»: François Girard monte *Siegfried* de Wagner (Canadian Opera Company, 2005). Photo: Michael Cooper.

fluides entre le cinéma, le théâtre et l'opéra qui ont lieu (la télévision semble marginale dans ce cas). Pensons, entre autres, aux Québécois Robert Lepage et François Girard, à l'Américain Robert Wilson et au Français Patrice Chéreau.

Le point de départ de ces carrières polyvalentes est en général le théâtre, les réalisateurs de cinéma semblant moins attirés par le domaine lyrique, peut-être parce que le septième art incarne, depuis son apparition et plus encore depuis l'avènement du parlant, l'idéal de l'œuvre d'art totale légué par la Grèce et que l'opéra avait assumé pendant les trois siècles précédents. Cinéma et opéra sont donc en état de rivalité sur ce plan. Il y a cependant quelques exceptions célèbres à cette réticence des réalisateurs à quitter leur sphère, celles de Visconti et de Zeffirelli par exemple, quoique leurs interventions se situent à une époque antérieure à celle qui retient notre attention, puisque les plus décisives d'entre elles ont eu lieu dans les années 50 et 60.

Siegfried, l'une des œuvres constituant le *Ring de Wagner*, monté par Patrice Chéreau au Festspielhaus de Bayreuth (1976-1980). Photo : Siegfried Lauterwasser, tirée de l'ouvrage de Pascal Jacob, *l'Opéra. Fastes et Vertiges*, Paris, Éditions Solar, 2003, p. 63.

Cette circulation des metteurs en scène entre les arts du spectacle, assez récente tout compte fait, est soutenue par la découverte d'une « essence dramatique » propre aux arts du spectacle. Elle a agi à retardement puisqu'elle était due à quelques théoriciens et praticiens de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e : Antoine, Appia, Craig, Stanislavski, etc. Selon eux, c'est cette « essence » qui devrait être le véritable objet de toute mise en scène, étant du fait même promue au rang de nécessité à la fois institutionnelle et révolutionnaire. Jusqu'alors, l'histoire du théâtre avait été celle des textes dramatiques et se fondait sans peine dans la littérature ; elle sera désormais tout autant celle de la mise en scène.



L'hégémonie du texte prenait fin en même temps que le symbolisme mettait le vague et le rêve au goût du jour, par l'affirmation que tout langage était approximatif et que le rôle des mots était surtout de suggérer un au-delà du sens. Le corps de l'acteur devait être le centre vivant de la scénographie, au lieu de n'être qu'une marionnette se déplaçant devant un décor peint. La remise en question de l'illusionnisme créé par la scène à l'italienne a été la conséquence de la nouvelle mission imposée au théâtre et à ses metteurs en scène; elle sera favorisée par sa coïncidence avec les progrès de l'éclairage électrique.

Du temps et de l'espace

Ces expériences ont mis en lumière le fait que, même si le théâtre et l'opéra ont des intérêts qui se recoupent, ils obéissent en fait à des lois différentes en ce qui concerne la gestion du temps et de l'espace, c'est-à-dire du geste et du mouvement qui en sont les représentations concrètes. La mise en scène est couramment perçue comme un travail sur un espace; elle est aussi, plus subtilement, un travail sur le temps qui doit tenir compte des éléments spécifiques de chaque genre, voire de chaque spectacle. Ainsi, le temps au cinéma est conditionné par le découpage et le montage, tandis qu'au théâtre, c'est une relation entre le geste et le mouvement d'une part, et la parole de l'autre. À l'opéra, le temps est soumis au déroulement et au rythme de la musique.

Tout cela n'est pas qu'une simple considération d'ordre technique ou pratique: il y va du sens même de l'art dans son rapport avec notre finitude temporelle. La mise en scène obéit à cette loi difficile et mystérieuse qu'énonce un personnage du *Parsifal* de Wagner: « Ici, l'espace se change en temps », auquel on pourrait ajouter, ou opposer, la définition de la mise en scène donnée par Appia, à savoir qu'elle est « l'art de projeter dans l'espace ce que le dramaturge n'a pu concevoir que dans le temps ». Wagner parlait en musicien, et Appia, en homme de théâtre.

Pour le dire de façon plus concrète, pensons à un exemple très simple, celui d'un acteur qui traverse la scène. Il accomplit un geste fonctionnel – puisque tout déplacement doit être exigé par l'action dramatique –, qui est aussi un accomplissement esthétique – lequel met l'acteur en rapport avec d'autres acteurs sur scène et avec l'ensemble des éléments de la scénographie – autant qu'une indication symbolique: en se déplaçant, l'acteur va au-devant de son avenir, se dirige vers une fin qui peut être autant celle du drame que la sienne propre. C'est la perception simultanée et donc plus ou moins intuitive, voire inconsciente, de cette superposition de significations qui fait de la direction d'acteurs un art de la plus haute importance.

La traversée de la scène est ainsi du temps incarné et représenté, et le chanteur ne peut l'accomplir de la même manière que l'acteur de théâtre. L'art de la mise en scène ne serait, tout compte fait, qu'une manière de régler le temps propre à chacun des genres de spectacle, dans ce qu'il a d'éphémère et de transitoire, c'est-à-dire d'irremplaçable, comme la vie elle-même. En ce sens, autre chose est le geste qui doit accompagner une parole dite, autre chose celui qui accompagne la parole chantée. D'ailleurs, l'effort demandé par le chant est tel que l'acteur en est contraint parfois à une immobilité presque opposées aux exigences dramatiques.

Le corps du chanteur, occulté aux époques où le chant était l'essentiel de l'opéra, a pris du prestige et de la prestance, et, redevenu pour ainsi dire visible, a appris à s'adapter et à s'intégrer à une scénographie. Une des premières à avoir compris cette nouvelle nécessité a été Maria Callas, qui s'était imposé une diète radicale qui lui avait donné une silhouette de tragédienne, mais lui avait aussi ravi quelque chose

de ses qualités vocales, dit-on. Depuis l'arrivée des metteurs en scène issus du théâtre sur les planches lyriques, une nouvelle génération de chanteurs soucieux du jeu pas moins que du chant est apparue; elle a rendu à la fois légitime et possible un désir somme toute bien moderne: voir du théâtre à l'opéra, c'est-à-dire un texte autant chanté que joué.

Effets et retombées

L'œuvre opératique bénéficie de façon parfois durable, voire définitive, de ces apports venus du théâtre, telle la mise en scène, d'abord huée et sifflée puis saluée par une ovation de plus d'une heure en fin de cycle, par Patrice Chéreau du *Ring du centenaire* wagnérien (1976-1980), dans la forteresse bayreuthienne tenue pour inexpugnable par les tenants de la tradition. Chéreau accomplissait alors une double révolution, la première en s'en tenant à la lettre du texte, et en convainquant les chanteurs d'abord réfractaires qu'il devait en être ainsi, la seconde

en transposant la geste mythique imaginée par Wagner dans le monde contemporain, selon des vues idéologiques précises et assumées, mais sans trahir les intentions fondamentales du compositeur. S'il y a eu de la résistance pour commencer, elle a fondu devant les résultats obtenus: les personnages hiératiques devenaient vrais et émouvants, tandis que le corps reprenait ses droits dans l'accord que des gestes plus naturels retrouvaient avec les mots chantés. Bref, la scène vibrait sous un rythme nouveau. Trente ans plus tard, l'enregistrement vidéo, véritable travail d'artiste dû à Brian Large, de cette production marquante séduit toujours et témoigne de la force du travail de Chéreau que soutenaient la scénographie de Richard Peduzzi et la baguette de Pierre Boulez. On constate que l'opéra y redécouvrait son autre, sa part théâtrale refoulée par la tradition. Wieland Wagner, petit-fils du compositeur, avait frayé la voie à ces changements spectaculaires dans ses mises en scène (1951-1966), aussi contestées qu'admirees et imitées, dans lesquelles les éclairages remplaçaient les décors naturalistes.

Le recours à tel ou tel professionnel du théâtre bien connu pour mousser la publicité d'un opéra relève de ce qu'il faut bien appeler le *star system*, chacun d'entre eux



Erwartung de Schoenberg, mis en scène par Robert Lepage (Opéra de Montréal, 2004). Sur la photo: Renate Behle (la Femme) et Noam Markus (l'Amant). Photo: Yves Renaud.

apportant son capital de renommée pour susciter de la curiosité envers la production lyrique qu'il prend en charge. Le nom de Robert Lepage au générique de l'Opéra de Montréal dont le public n'est pas à vrai dire friand de nouveauté, a assuré le succès de deux œuvres réputées difficiles, soit le *Château de Barbe-Bleue* de Bartók et *Erwartung* de Schönberg, il y a trois saisons (mars 2004). Ce fait n'est pas sans analogie avec les adaptations dramatiques qui font profit de la célébrité littéraire d'un roman pour attirer l'attention.

Le soin que les metteurs en scène venus du théâtre apportent maintenant au jeu des chanteurs est la conséquence de la nouvelle attention accordée à la lettre du texte chanté. Si elle a mis du temps à s'imposer, c'est que les livrets d'opéra ont la fâcheuse réputation d'être confus et d'enchaîner les incohérences sous prétexte de poésie, ou plutôt pour satisfaire aux contraintes de la versification (les livrets en prose ne feront leur apparition qu'au début du XX^e siècle). Cette réputation est aussi souvent fondée que le contraire. Les grands compositeurs ont eu la sagesse de recourir à de bons, sinon de grands librettistes (Da Ponte pour Mozart, Boito pour Verdi, Hofmannsthal pour Strauss), et Wagner a, pour plus de précaution, écrit lui-même ses livrets. De plus, cette attention au texte est souvent assortie d'une transposition de l'action à l'époque contemporaine. Ainsi, du *Così fan tutte* de Mozart que Peter Sellars situe (1986) dans un café-restaurant new-yorkais, afin d'illustrer la modernité de l'œuvre à travers une critique du mode de vie américain. Il faut maintenant se rendre à cette curieuse évidence que si le respect du texte et la transposition à d'autres époques ont permis le renouvellement du public des opéras dits de répertoire, il n'ont pas fait triompher l'opéra contemporain qui attend encore son heure. **■**



Pour sa mise en scène de *Così fan tutte* de Mozart (1986), Peter Sellars a transposé l'action dans un café-restaurant new-yorkais. Photo : T. Ramstorfer/First Look, tirée de l'ouvrage coordonné par Frédéric Maurin, Peter Sellars, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 48.