

Des arts d'interprétation : le cas de l'opéra

Guyline Massoutre

Number 177 (1), 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95353ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massoutre, G. (2021). Des arts d'interprétation : le cas de l'opéra. *Jeu*, (177), 80–83.

La première question que se pose un ou une critique d'opéra est au mot près ceci : la mise en scène est-elle fidèle ou infidèle à l'œuvre originale ? Or, est-il légitime de questionner la scène lyrique, étant entendu que la « trahison » fait partie de l'adaptation contemporaine ?

Rencontre avec le musicologue Jean-Jacques Nattiez.



La Walkyrie, acte III, de Richard Wagner, mise en scène par Patrice Chéreau, décor de Richard Peduzzi, costumes de Jacques Schmidt (Festival de Bayreuth, 1977). © Jean-Marc Bottequin/Archives nationales de la Fondation Richard Wagner

À l'opéra comme au théâtre, les mises en scène d'auteur·e se sont multipliées depuis une quinzaine d'années. Relayée dans deux numéros de *L'Avant-Scène Opéra*, qui reconnaissent l'importance de l'apport créatif des metteur·es en scène, profession largement dominée par les hommes — avec les notables exceptions de Katharina Wagner et de Katie Mitchell —, la question de la liberté taraude les musicologues. Qu'est-ce qu'un vrai Wagner, un vrai Mozart ?

Rencontré à propos de son riche essai, *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra* (Vrin, 2019), le musicologue et théoricien Jean-Jacques Nattiez note d'emblée une distinction subtile à propos des metteur·es en scène d'opéra, qui « créent l'œuvre en la portant à la scène, mais [qui] la recréent en établissant leurs propres liens entre l'œuvre d'origine et ce qui nous est proposé ». Ainsi s'énonce cette étrange liberté restreinte, paradoxe du jugement critique entre les bornes desquelles s'exerce la pluralité des appréciations et des protestations.

Quand le professeur publia *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau: essai sur l'infidélité* (Christian Bourgois Éditeur, 1983), il ne se doutait pas que la question de l'altération allait suivre sa carrière d'auteur. Depuis, les arguments des artistes, musicologues et critiques n'ont cessé d'alimenter la discussion. Pourquoi une telle fureur à propos de l'authenticité d'un spectacle, alors que l'opéra semble un genre doublement contraint, par la composition musicale et par son livret ? Et sur quoi se fondent les débats ?

FIGURES DE RÉFÉRENCE

On ne s'étonnera pas de voir Richard Wagner, Pierre Boulez et Patrice Chéreau les plus cités par Nattiez pour orienter son analyse. La question de l'imagination dans la mise en scène prend toute sa force lorsque Boulez dirige à Bayreuth, en 1966, un *Parsifal* que les wagnérien·nes scandalisé·es qualifient d'« *unromantisch* ». Le compositeur et chef d'orchestre va aller plus loin, avec la prestigieuse « Tétralogie du



Siegfried de Richard Wagner, mis en scène par François Girard, décor et costumes de Michael Levine, éclairages de David Finn, chorégraphie de Donna Feore (Canadian Opera Company, 2005). © Michael Cooper

Centenaire» (Bayreuth, 1976-1980), conçue avec Chéreau, un autre génie de la scène, tous deux s'accordant sur la nécessité de faire vivre ces opéras au présent.

« Boulez et Chéreau ont en commun d'avoir adopté une attitude d'avant-garde, explique l'auteur, en décapant l'approche musicale des pièces de Wagner pour en faire une œuvre où les structures l'emportent sur l'émotion. Chéreau a fait d'exceptionnelles trouvailles pour cette Tétralogie, qui ont entraîné un débat sur la fidélité à l'œuvre et l'originalité de la production. Cette analogie du point

de vue, d'une part, de la musique et, d'autre part, de la mise en scène, les a réunis. C'était à la fois magnifique et problématique. »

Cette hybridité des qualités artistiques amène le théoricien à s'interroger sur ce qu'est une création: « J'ai écrit à Boulez pour lui en parler, nous nous sommes rencontrés, et il m'a confié la codirection d'une collection sur les écrits de musiciens; j'en ai publié une quinzaine de volumes, reliés à son nom. » De là les connaissances encyclopédiques du musicologue, à l'affût des choix de représentation de l'œuvre.

PRINCIPES DU JUGEMENT

Nattiez a recensé un grand nombre de mises en scène de Wagner à Bayreuth, certaines étant dites non conformes. Or cet écart par rapport aux textes originaux, pense-t-il, a toujours existé, et l'auteur de citer un *Don Juan* décrié au 19^e siècle. Mais le débat s'est intensifié à partir du moment où, dans les années 1970, l'Opéra de Paris, sous la houlette de Rolf Liebermann, invite des réalisateurs de cinéma, puis d'autres créateurs et créatrices, à apporter leur bagage scénique. L'autonomie des mises en scène grandit alors dans un esprit de cohabitation, de déconstruction et de reconstruction.

« Le jugement sur la fidélité s'est en réalité toujours posé par rapport à des éléments scéniques qui sont mis en exergue et ne reflètent pas la totalité de l'œuvre, explique Nattiez. Il n'y a jamais de mise en scène fidèle, parce que le jugement est toujours fondé sur une préemption: prioriser des aspects particuliers de l'œuvre et de son univers. » En effet, que l'approche adoptée soit néomarxiste, féministe ou psychanalytique, qu'il ou elle privilégie la nudité ou un angle inattendu, chaque metteur-e en scène élimine ce qui lui semble caduc, quitte à estamper la réalisation nouvelle par ce que Boulez appelle « un autre secret à partir de l'œuvre existante ». Nattiez propose ainsi que la relecture des opéras se fasse à la fois exégèse et approfondissement de la pièce originale.

Il arrive que la mise en scène éclipse les intentions initiales pour mettre en lumière ce que Nattiez appelle « des vérités locales ». « Il y a des vérités incontournables. Quand, au festival d'Aix-en-Provence, Zerlina est considérée comme la fille d'un deuxième lit et qu'on redéfinit la liste des parentés entre les personnages, c'est une autre œuvre! Quand Chéreau s'est refusé, à la finale du *Crépuscule des dieux*, à ce que les eaux envahissent la scène, en dépit des didascalies de Wagner, on était aussi dans le contresens, parce que, chez Wagner, le retour de l'eau signe celui de l'état de nature dont on est parti. Seulement, le metteur



Parsifal de Richard Wagner, mis en scène par François Girard (Metropolitan Opera, 2013). © Ken Howard

en scène fait de cette fin quelque chose de si beau, sublime et inventif que sa liberté nous submerge par sa qualité esthétique. Le peuple qui vient d'assister à l'effondrement du Walhalla se retourne vers le public, fixe les musicien·es dans l'orchestre pour leur dire " Les dieux sont morts, c'est à vous de jouer ". D'un point de vue théâtral, la pièce gagne sur l'original. » Chéreau choisit ainsi, selon Nattiez, d'accord avec son collègue John Deathridge, éminent musicologue britannique, de souligner l'émotion du peuple ce qu'avait visé explicitement Wagner.

ADAPTATION OU RECRÉATION ?

Ainsi, les aspects qu'on peut critiquer à bon droit, étant contraires à la lettre du texte, dépendent de l'opinion et de l'appréciation subjective qu'on a de l'œuvre. Quand Jonathan Miller aborde *Rigoletto* de Verdi, il privilégie le deuxième degré en confiant l'air *La dona è mobile* non à un chanteur mais à un juke-box, ce qui souligne le caractère un peu ringard de cet aria très connu : « Le metteur en scène prend le risque de cette infidélité et fait confiance à ceux qui endosseront son point de vue », résume Nattiez.

Le musicologue rappelle la leçon de Bertolt Brecht : « S'il a marxisé *Antigone* dans sa

traduction, il avait intitulée celle-ci " adaptation ". » Il faut souligner ce mot, qui désigne une réécriture. « La mise en scène de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart à Berlin, où tout était placé dans un bordel sadomasochiste, est une adaptation. Quand on situe *Tristan et Isolde* sur un bateau de croisière et que le philtre d'amour et de mort devient des cocktails apportés sur la scène par de petits valets, toute la question est de savoir si ces écarts entre l'œuvre d'origine et l'œuvre présentée effacent la première. » On ne peut pas transformer l'organisation textuelle du livret, selon Nattiez, en modifiant les actions des personnages, par contre : « Le travail métamusical du metteur en scène va parfois très loin. Martin Kušej et Albert Ostermaier ont interprété l'enlèvement au sérail comme une préfiguration de Daesh. C'était épouvantable ! Et Bernard Foccroulle, directeur du festival d'Aix-en-Provence, obtint non sans peine des modifications du metteur en scène, ce qui lui évita d'en interdire la présentation publique. »

Si la signification de l'œuvre est approfondie par « une " trahison " ou infidélité locale ou spécifique », selon le musicologue, c'est réussi. Il analyse ainsi la « remarquable production féministe » par Katie Mitchell de

l'Alcina de Haendel au même festival. Parmi les innombrables exemples cités dans son essai, celui des inventions de François Girard, dont le *Siegfried* (Canadian Opera Company, Toronto, 2005), « réceptacle parfait pour l'abstraction » laisse « un espace considérable à la musique », ce qui fait de cette production « une bonne candidate au statut de classique ». Éloge aussi soutenu pour son *Parsifal* présenté au Metropolitan à New York, en ce qu'il décape la lecture chrétienne habituelle de cet opéra.

Qu'on « traduise » une œuvre en la faisant passer dans un autre registre de sémiologie prouve que l'interprétation est infinie. Néanmoins, le « noyau dur de signification » des pièces fait d'un·e metteur·e en scène d'opéra « un·e intermédiaire ET un créateur, une créatrice », conclut le musicologue. Cet équilibre fragile garantit la vie des opéras et permet qu'on y apporte des déplacements de sens. •

Auteure d'essais, professeure au Cégep du Vieux-Montréal et critique de littérature et de danse, **Guylaine Massoutre** collabore à *Jeu* depuis une trentaine d'années.