Document generated on 05/05/2024 7:08 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Modernité du baroque
L'Opéra baroque et la scène moderne

Alexandre Lazaridès

Number 98 (1), 2001

URI: https://id.erudit.org/iderudit/26076ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lazaridès, A. (2001). Modernité du baroque : *L'Opéra baroque et la scène moderne*. *Jeu*, (98), 147–150.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ALEXANDRE LAZARIDÈS

Modernité du baroque

L'Opéra baroque et la scène moderne. Essai de synthèse dramaturgique
OUVRAGE DE CHRISTOPHE DESHOULIÈRES, PARIS, FAYARD, 2000, 983 P.

Dans l'entre-deux-guerres, l'opéra était perçu comme un divertissement livré par des divas soucieuses de chant et de célébrité, mais bien peu du texte ou du jeu. Il semblait donc voué à une disparition plus ou moins certaine, puisque, « quand on adore la voix, à quoi bon le théâtre ? ». Les problèmes posés par l'évolution de l'opéra au XIXe siècle, de Verdi à Wagner (dont l'œuvre novatrice liait résolument drame et musique), avaient été balayés sous le tapis plus qu'ils n'avaient reçu de solution. Par exemple, l'intervention de plus en plus massive du chœur posait des questions de gestion scénique. Comment faire intervenir jusqu'à une centaine de figurants tout en gardant « lisible » l'action ? Des praticiens avaient bien essayé d'intervenir par un traitement théâtral, entre autres Appia, Jacques-Dalcroze et Craig. Leur tort avait peut-être été d'ignorer l'influence du temps musical sur le rythme de la mise en scène et le jeu des chanteurs appelés à agir aussi en comédiens. Avec André Antoine, la cohérence esthétique prenait le dessus sur l'exactitude de la reconstitution sans réussir pour autant à régénérer l'opéra. Plus convaincantes seront les tentatives de Giorgio Strehler et de Patrice Chéreau entre 1960 et 1980, le premier par ses mises en scène de Verdi et de Mozart et le second par son travail sur les opéras de Wagner. Les deux hommes de théâtre accordaient évidemment une grande attention à la direction d'acteurs et au texte.

Mais ce sera la révolution baroque – reconstitution du style d'interprétation instrumental et vocal, effectifs musicaux réduits, instruments d'époque, prise en considération des lieux, etc. – qui galvanisera la mise en scène d'opéra. Elle fera comprendre que le théâtre n'est qu'une tentation, voire une impasse, et que la parole chantée doit trouver ses propres accommodements scénographiques, de quoi nous rappeler que, « à l'âge baroque, on mettait en musique un texte comme aujourd'hui on met en scène ». L'ancienne définition du *Petit Larousse illustré*, à savoir que l'opéra est une « œuvre théâtrale mise en musique » paraît maintenant, de ce point de vue, bien paradoxale, à la fois juste (l'opéra doit donner à voir s'il veut rester vivant et survivre au disque) et simplette (la musique n'est pas qu'un ajout au texte). Plus encore, en réactivant le concept de spectacle total, cette révolution remet en question « la suprématie du théâtre parlé au centre de la scène culturelle [...] au bénéfice de la dispersion de ses signes et d'éléments de sa dramaturgie dans la danse, le cirque, le music-hall, la publicité, le cinéma... ». Monter un opéra devient même un passage obligé pour beaucoup de metteurs en scène de théâtre qui, s'ils n'y brillent pas toujours, apportent du moins les interrogations de leur expérience. À vrai dire, on peut se demander si ce n'est pas le cinéma plutôt que le théâtre qui serait actuellement la véritable référence de l'opéra. Et l'intérêt est réciproque : plusieurs réalisateurs, et non des moindres, ont tâté de l'opéra. Rappelons aussi que des films intéressants ont été consacrés à la musique baroque, qu'elle garnit souvent les bandes-son du septième art et que le cinéma anglais contemporain a trouvé dans une théâtralité néo-baroque (chez

Jarman, Gilliam et Greenaway) un de ses courants les plus vivants. Ce succès n'a pas influencé aussi profondément le continent américain.

Telles sont les grandes lignes de la thèse défendue par le critique musical, dramaturge et romancier Christophe Deshoulières dans *l'Opéra baroque et la scène moderne*, volumineux ouvrage consacré à l'histoire de la reviviscence de ce genre depuis un quart de siècle et à son importance pour les arts du spectacle. Une des difficultés de cette lecture demeure le recours à des références inaccessibles que sont les innombrables représentations, presque toutes européennes (le « Répertoire des spectacles » donné en annexe cite 654 titres), dans lesquelles l'auteur a puisé ses observations et dont seulement un nombre insignifiant a fait l'objet d'un filmage. Elles sont signées Jean-Pierre Ponnelle, Jean-Louis Martinoty, Jean-Marie Villégier, Jean-Claude Penchennat, Pier-Luigi Pizzi, Luca Ronconi, etc. Nous passerons vite sur les questions d'ordre strictement musical abordées dans ce livre un peu trop foisonnant (mais abondance de biens... pour les amateurs), pour n'en retenir que celles qui se rapportent aux aspects dramaturgiques, c'est-à-dire à la mise en scène et à la scénographie, auxquelles il faut rattacher certaines autres d'ordre culturel et historique.

Un spectacle total

La durée et la continuité du baroque ont de quoi étonner. De Monteverdi à Haendel, en passant par Lully et Rameau (pour ne citer que quelques noms phares), le mouvement couvre un siècle et demi, de 1600 à 1750 environ. Il est difficile d'en trouver l'équivalent dans les autres courants occidentaux. L'esprit baroque naît au moment où une nouvelle vision scientifique de l'univers est en train de se mettre en place avec Galilée. La rupture scientifique qu'il instaure est à l'image des innovations hardies de Monteverdi dont l'œuvre entretient à son tour « une puissante analogie avec l'esprit moderne ». Ce n'est plus un monde clos et harmonieux, mais un monde qui intègre le mouvement et le temps, c'est-à-dire le changement, la transformation, la métamorphose. Les thèmes « de la fluidité, de l'inconstance et de la dissémination » l'animent. À la règle classique des unités va succéder la spirale des péripéties et des mises en abyme, tandis que le fantastique, aux confins du rêve et de la folie, se déploie dans un goût immodéré du décor en trompe-l'œil, des machineries, des chars volants, des monstres de tout poil, des nuées vaporeuses...

La solidité psychologique fait place au vertige du double ; masques et travestis disent les miroitements d'une surface sans profondeur. Dans des costumes luxuriants, le personnage baroque fait preuve d'une « inconsistance angoissante ». Au-delà du bouleversement que son chant peut provoquer, il remplit une « fonction rhétorico-narrative », à l'instar d'une figure du jeu d'échecs soumise à des règles de déplacement strictes, ou bien encore d'une marionnette dont les dieux (ils apparaissent surtout dans les prologues) seraient les manipulateurs. C'est une rhétorique gestuelle codifiée qui permet à l'acteur d'amplifier la parole en exhibant les tensions secrètes

qui travaillent le corps baroque (gestes emphatiques, imitatifs, expressifs...), dans une espèce de « spontanéité artificielle ». La musique ne dit plus l'équilibre harmonieux de l'âme, mais la succession mouvante et trouble des émotions, les ellipses du cœur. Le spectacle baroque, « *macrocosme de nos passions* », les représente dans le déploiement le plus spectaculaire possible.

En intégrant de nombreuses formes liées au divertissement de cour – ballets et pantomimes, naumachies et feux d'artifice, fêtes royales et jardins enchantés, enfers et empyrées –, le baroque aspire à faire de la diversité unité, et du beau, plaisir. Dans l'esprit de la commedia dell'arte que Venise lui avait transmis, il fait aussi appel à des divertissements plus populaires ou d'origine carnavalesque pour meubler ses intermèdes et ses entractes, mélange qui donnera naissance à l'opéra bouffe. Toutes ces aspirations contradictoires entre des formes artistiques dont l'évolution historique est enchevêtrée, tous ces « goûts réunis » contribuent à la tension qui travaille le baroque et qui lui a mérité la qualification d'art impur, et donc postmoderne. Cela fait de nous les héritiers tardifs du baroque.

La tragédie lyrique

L'opéra, en passant par le drame pastoral de la Renaissance, avait pris la relève de la tragédie antique qui possédait aussi ses récitatifs, ses interventions chorales et ses danses. Avec Lully, cela devient une « tragédie lyrique », laquelle se distingue par le souci d'épouser les inflexions de la parole et les méandres de l'émotion, dans des récitatifs dont nous comprenons mieux l'importance depuis qu'un long travail d'archéologie phonétique a recréé une diction qui permet de tout entendre, de tout comprendre (les critiques musicaux français sont en général chatouilleux sur ce point). La prosodie stricte est un « bien-dire » qui doit entrer en relation dialectique avec la musique.

La danse complète l'aspect festif de la tragédie lyrique dont elle est un autre trait distinctif (la première méthode de notation chorégraphique, due à Pierre Beauchamp, est publiée en 1700). C'était un langage dont le code faisait partie du savoir-vivre du courtisan, mais qui sera vite oublié après la Révolution : en 1793, six cents clavecins avaient été brûlés, l'instrument étant symboliquement relié à l'aristocratie. La danse intervenait dans des intermèdes dont le manque de pertinence dramatique a été sévèrement souligné. Pourtant, elle dilate l'espace-temps que le récitatif tend à réduire par l'immobilité du chanteur : « Fréquemment, la pause du ballet permet au chorégraphe et au metteur en scène de mettre dramaturgiquement en abyme les thèmes et les péripéties du livret. [...] Rhétoriquement, les ballets retraduisent l'action de la tragédie dans une théâtralité différée, retravaillée, comme plus éloignée encore à l'horizon de la perception. » Dénominateur commun au tragique et au comique, la danse contribue à l'idéal de faire de la diversité unité. On pourrait ajouter que l'exotisme, auquel le baroque recourt fréquemment pour justifier ses fantaisies chorégraphiques, est une figure de mise à distance pour mieux donner à voir et à comprendre.

Retrouver « l'*étrangeté passée* »

Le baroque repose en grande partie sur un système d'improvisation très peu théorisé qu'il a fallu reconstituer à force de recherche et d'intuition et qui a fait dire que c'est le jazz qui en est l'équivalent contemporain. Maintenant que les questions techniques

ont trouvé pour la plupart leur réponse, on est plus attentif au fait que le baroque est aussi une affaire de sensibilité à appréhender selon des dimensions culturelles et historiques et, de façon plus concrète, dans des lieux précis. C'est à la Sérénissime que l'on doit le modèle du théâtre à l'italienne : la salle y reflète la scène qui reflète à son tour le grand théâtre du monde. Les éclairages uniformes, « ombreux et tremblants », englobaient tout dans une même atmosphère. On mangeait, buvait et recevait dans la salle, livrant un spectacle qui rivalisait avec celui qui se déroulait sur scène. Les chanteurs étaient répartis de façon protocolaire – côté jardin, les premiers rôles, côté cour, les autres –, de manière à reproduire la hiérarchie qui régnait parmi les spectateurs. Ils ne se gênaient pas pour faire signe à leurs connaissances installées dans la salle, dans une indifférence généralisée à l'égard du jeu théâtral qui nous étonne. Cet état d'esprit nous est devenu étranger, il faudrait pourtant le comprendre pour apprécier l'esprit baroque lui-même. L'opéra était une fête pour tous ; ce qui était important, ce n'était pas la fidélité mimétique à un modèle, mais le contact réciproque réussi entre salle et scène. Il y avait là, déjà, une remise en question de la suprématie du théâtre littéraire – de « Sire le Mot », comme disait Gaston Baty – hérité de l'idéologie classique, du texte parlé au profit de spectacles « éclatés ».

L'opéra était une fête pour tous ; ce qui était important, ce n'était pas la fidélité mimétique à un modèle, mais le contact réciproque réussi entre salle et scène.

Le metteur en scène doit donc, selon Philippe Beaussant cité par Deshoulières, « inventer aujourd'hui la manière de montrer le XXe siècle finissant qui rêve Lully en train de rêver la Grèce... ». Son travail devient de plein droit une interprétation du texte qui doit s'articuler sur la manière dont la musique, de son côté, « met en scène » le texte, pour interroger les dimensions culturelles de l'institution lyrique. Et ce sont ces dimensions qui font obstacle à la jouissance. Par exemple, les prologues des œuvres lyriques de l'époque, où sont exaltées les vertus du monarque en place (le prologue était la « *page d'actualité* »), prennent des formes trop allusives pour nous, en plus de paraître souvent étrangères à l'intrigue héroïco-amoureuse de la pièce. Le recours à des reproductions de peintures de l'époque, de sculptures ou de monuments historiques s'inscrit dans un certain souci didactique, encore que ce « picturalisme muséal » ne soit pas du goût de tout le monde.

Ces problèmes ainsi que les impératifs de la production lyrique au niveau international (vedettariat, obligations contractuelles, routine des maisons d'opéra, etc.) obligent les metteurs en scène à se spécialiser pour faire face aux difficultés que l'opéra pose et qui sont souvent éludées par deux tendances : minimalisme ascétique ou transposition kitsch (que l'auteur définit comme « le retour dégradé, consumérisé, de formes culturelles anciennes incomprises »). Après avoir souligné le divorce entre le savoir (des spécialistes) et la culture (des spectateurs), Deshoulières conclut en ces termes : « C'est la rançon de l'art de la scène : pour le meilleur et pour le pire, les acquis historiques s'effacent au profit de la création d'une esthétique imaginaire. » Il ne s'agit plus de « reconstituer » ni de « moderniser », mais de recréer de l'intérieur, de dégager ce qui avait pu plaire et déranger les contemporains de l'œuvre, d'en « révéler l'*étrangeté passée*, en résonance avec l'esthétique de notre époque ». Autrement dit, si les programmes des spectacles deviennent de plus en plus volumineux afin de fournir les informations concernant les divers codes – sociaux, historiques, esthétiques – sur lesquels repose l'opéra baroque, une mise en scène réussie serait celle qui permettrait, à la limite, de s'en passer. Tout un défi. **j**