

1607-1945 : Une odyssée lyrique

PROLOGUE

Le programme « Opera Oberta » initié depuis 2001 par El Liceu, l'opéra de Barcelone, est un projet culturel qui repose sur un processus d'échange entre technologies et pédagogies. Pour sa part El Liceu diffuse en direct, vers les universités et les pôles d'enseignement du monde entier qui en font la demande, cinq ou six œuvres du répertoire choisies dans sa programmation annuelle. En retour, les institutions partenaires sont chargées d'organiser des cours d'initiation et de sensibilisation à l'opéra, en relation avec les diffusions programmées. Le site du projet le rappelle clairement :

« Etudier les possibilités que peuvent offrir les dernières technologies existant en matière de diffusion et de reproduction des images et du son à un spectacle d'histoire et de tradition tel que l'opéra¹ ».

Aujourd'hui ce sont plus de 50 universités et pôles d'enseignement qui participent à Opera Oberta, en Europe et en Amérique du sud. Depuis 2004, l'institut Telecom-ParisTech organise les cours d'initiation et la

¹ Voir le site « Opera Oberta ».

diffusion de ces opéras dans ses locaux ; il les propose à l'ensemble des écoles réunies au sein de ParisTech. C'est dans ce cadre que s'inscrivent les considérations qui suivent sur l'histoire et les actualités de l'opéra. Elles s'adressent à des étudiants dont certains ont une formation musicale et instrumentale mais dont la plupart ont une connaissance de la musique « classique » qui doit presque tout aux cours d'éducation musicale de leurs études secondaires, où le lyrique tient pour le moins, peu de place ; aussi entendent-ils souvent leurs premiers opéras à cette occasion.

Les textes que l'on va lire viennent en compléments des cours d'initiation qui précèdent les diffusions d'une semaine, en général, et dont la durée (3 heures) permet d'avoir recours à de nombreux extraits audio-visuels (dvd). Les cours sont principalement axés sur la mise en perspective historique des œuvres, le rôle de l'interprétation musicale, de la prestation vocale des chanteurs, la fonction de la mise en scène, du décor, de la direction d'acteurs, de l'éclairage etc.



1607-1945 : le début et la fin de notre « Odyssée lyrique ». Des deux dates, la plus éloignée est la moins discutable : c'est l'année de la création de *l'Orfeo* de Monteverdi, premier véritable opéra de l'histoire. 1945 : date-choc pour tout ce qu'elle signale dans notre histoire collective. Nous aurions pu lui préférer les années 1928-1935 pendant lesquelles Alban Berg composa son opéra *Lulu* sans coordination avec le film muet du même nom de G.W Pabst, qui sortit en 1929 et dont les sources littéraires sont identiques : cette période marque la fin de **l'hégémonie** de l'opéra, et le début de la domination du cinéma. 1941 était une autre date intéressante, c'est l'année de la composition du *Capriccio* de Richard Strauss qui met en scène la mise en abîme de l'opéra par l'opéra et qui marque la fin de l'opéra comme **synthèse** des

tendances esthétiques de son temps. Mais 1945 nous a paru plus juste, dans la mesure où c'est l'année de la fin des **utopies** dont, tout au long de son histoire, l'opéra avait été à la fois le porteur et l'enjeu. C'est aussi le début d'une nouvelle ère qu'allait dominer la culture américaine ; plus qu'un butoir, c'est un passage.

Dans notre première partie « Le théâtre des opérations », nous verrons que l'histoire de l'opéra est intimement liée à l'histoire des pays qui l'ont vu naître et où il s'est développé, c'est pourquoi nous nous intéresserons tout d'abord au rôle institutionnel de l'opéra dans les sociétés européennes, du 17^{ème} au 20^{ème} siècle.

Notre deuxième partie, « Le rendez-vous des œuvres avec leur temps » est consacrée à l'histoire esthétique, littéraire et musicale qu'ont écrite ces œuvres : nous en proposerons un survol synthétique en nous concentrant sur les œuvres qui nous paraissent être les plus représentatives de leur époque et avoir eu le plus d'influence sur l'histoire de l'opéra. Nous distinguerons trois périodes :

Une première période « Orphique » qui nous mène du premier opéra de Monteverdi en 1607 jusqu'au dernier opéra de Mozart *La flûte enchantée*, composé en 1791.

Une deuxième période « Prométhéenne » qui commence avec le *Fidelio* de Beethoven composé entre 1804 et 1814 et s'achève avec la dernière œuvre de Wagner, *Parsifal* (1882).

Une troisième période dont la figure mythologique tutélaire est Sisyphe, qui part de Wagner et s'achève avec le *Capriccio* de Richard Strauss en 1941.

Nous n'avons pas pu faire l'économie de quelques pages à caractère musicologique (à propos de Monteverdi et de Mozart, notamment) que le lecteur « non-averti » ne pourra aisément survoler que s'il en retient l'essentiel : tous les éléments constitutifs de l'opéra ont évolué ensemble et de manière convergente :

Une odyssée lyrique

- Les intentions portées par les textes
- Le langage musical qui les exprime
- Les moyens instrumentaux, artisanaux et technologiques, qui ont rendu possibles leur rencontre et leur évolution.

Mais aujourd'hui l'opéra n'est-il plus qu'un prestigieux référent culturel ?

Est-il l'équivalent d'un musée, ou bien est-il encore ce creuset de création artistique et d'innovations technologiques qu'il a été pendant plus de trois siècles ?

Son étude peut-elle nous éclairer sur nous-mêmes, notre histoire et les épreuves de notre temps ?

Telles sont les questions auxquelles nous tenterons d'apporter un début de réponse.



L'opéra de Barcelone, El Liceu, la salle vue du fond de la scène

Le théâtre des opérations

I

L'opéra occupe près de quatre siècles de l'histoire des faits, des idées et des passions en Europe. Et pendant ce laps de temps, il est remarquable que l'aventure se déploie comme une course de relais, comme si ses enjeux décisifs changeaient de lieux-clés, et passaient pour ainsi dire d'une capitale stratégique à une autre. L'aventure commence à la fin du 16ème siècle dans les milieux nobles et lettrés de Florence ; elle se poursuit à Mantoue, puis à Venise et Naples ; au dix-huitième siècle, c'est à Londres, et surtout à Paris et à Vienne qu'elle trouve ses centres de création et de rayonnement ; au dix-neuvième, Paris et Vienne, encore, mais aussi Milan, Venise et Rome, Munich et Bayreuth, Berlin à partir de 1871, deviendront ses territoires d'élection. C'est dans le tout petit périmètre que forment ces villes d'Europe occidentale, que tout a eu lieu. En dénominateurs communs, une même culture helléno-judéo-chrétienne, un même langage musical en constante évolution, des mêmes instruments, des mêmes voix et trois langues dominantes, l'Italien, l'Allemand et le Français, dans lesquelles tous les opéras influents et déterminants seront composés, de Monteverdi en 1607 à Berg jusqu'en 1935, en passant par Haendel, Gluck, Mozart, Verdi, Offenbach, Bizet, Wagner, Puccini et Richard Strauss.

Nous verrons aussi que les chefs d'œuvre les plus significatifs de l'histoire de l'opéra sont situés à des moments-clés de notre histoire, aux passages d'une époque à une autre. Au début du 17ème siècle, les opéras de Monteverdi marquent le passage de la Renaissance et son idéal d'harmonie à l'âge classique et sa conception de « l'honnête homme » - ; ceux de Mozart, du siècle des lumières aux revendications d'autonomie et de liberté des révolutions des 18ème et 19ème siècles ; ceux de Verdi et Wagner, de l'idéal romantique aux idéologies du 20ème siècle ; les œuvres de Debussy, Bartok, Janacek, Puccini et Berg

renvoient à la crise du sujet pensant et créateur, qui a précédé et suivi le désastre collectif de 14-18.

II

C'est un fait à souligner d'entrée avant de poursuivre : l'opéra, art institutionnel par nécessité, est du coup, et plus qu'on ne le pense d'abord, *l'art officiel* par excellence de notre histoire, autant sinon plus qu'un art comme l'architecture, plus spectaculairement et durablement visible. Il faut garder en tête que, quels que soient l'époque et le régime, ses œuvres n'ont pu être créées qu'avec le soutien financier des puissants et l'accord des censeurs: qu'elles soient d'abord composées pour les cours des princes, des rois et des empereurs et à leur demande, ou ensuite dans les cénacles des Républiques, de toute façon l'opéra est une machine articulant fortement culture et pouvoir dominant. C'est ce rôle symbolique prééminent de l'opéra, que l'architecture et l'urbanisme du 19^{ème} siècle, ont été chargés de manifester. L'édifice qui sert ses rites devient alors monumental, il déplace le centre de toutes les grandes villes d'Europe autour de lui. Et donc, dire que les œuvres brillantes de son répertoire ont été au *carrefour* de tous les courants culturels, esthétiques et idéologiques de leur temps, peut s'entendre aussi bien au sens littéral (urbain) qu'au sens figuré.

Toute époque est chargée de conflits idéologiques, qui la dynamisent. Cependant, la permanence du statut de l'opéra dans tous les régimes politiques, — et avec lui, d'une manière générale celui de l'art et des artistes —, nous incite à penser qu'il y a toujours, par delà, ou par dessous les polémiques et les conflits d'intérêts partiel, un niveau général de l'esprit et du goût, où toutes les discordes sont pour ainsi dire *comprises*, englobées par une tendance profonde, plus intuitive

qu'analysée, qui oriente les goûts et les prédilections d'une époque entière dans une même direction.

Nous posons cette hypothèse que ces tendances globales de la conscience collective, et les moments de leurs **mutations** décisives, ce sont les œuvres majeures de l'opéra qui en ont été les indicateurs et les échos. Que l'opéra ait été sérieux (*opera seria*) ou comique (*opera buffa*), qu'il ait voulu divertir, prétendu édifier moralement, faire rire, donner à penser ou à rêver, un opéra, a toujours signé le pacte implicite qui lie les artistes aux pouvoirs en place, la créativité des individus aux idéologies dominantes de leur temps et aux visées des institutions : tâches que remplissent aujourd'hui plutôt les nouveaux « arts officiels » qu'ont été le film, et bientôt, le réseau digital qui l'ont remplacé aux *commandes* de l'orientation collective des sensibilités.

Opéra : un art, un outil.

L'opéra est privilégié par les pouvoirs de toutes les époques comme lieu de représentation et de manifestation symbolique mais aussi de canalisation et de contrôle des énergies créatrices. A quoi, à qui a-t-il servi et comment ? Peut-il encore nous servir aujourd'hui ? Telles sont les premières questions que nous nous posons. Ce qui revient à préciser que nous envisagerons ici l'Opéra pour évaluer ses capacités d'outil et ses effets en tant que dispositif de *médiations*.

En cela, notre approche est « médiologique ». Ce dernier mot n'est pas assez communément employé dans le sens que nous lui donnons, et d'un autre côté, la notion de médium et de son pluriel média, auxquels il renvoie, est trop employée en des sens affadis ou disparates, pour qu'on ne sente pas ici le besoin de quelques explications. L'adjectif vient d'un néologisme, « Médiologie » consacré en 1979, sous la plume de Régis Debray dans *Cours de médiologie générale*². La médiologie se veut discipline de l'étude des canaux, vecteurs et outils de transmissions, des contenants du sens (le médium), sans se borner à l'analyse des contenus

² Editions Ramsay et Folio- Gallimard, Paris.

(le message). Avant Debray, ces deux mots ont été popularisés, on le sait, par Marshall Mc Luhan (1911-1980), sociologue et théoricien de la communication canadien. Il est le premier à avoir explicitement focalisé sa recherche sur la relation entre le contenu d'un message et son médium (ses voies de transit). Il est célèbre pour sa formule « *Medium is the message* », mais qu'on a plus répétée distraitemment qu'approfondie. Pour la traduire correctement, il faut rendre la forme insistante exprimée par l'italique anglais, et qui signifie en fait: « le vrai message, n'est pas ce que nous appelons d'ordinaire « le message » (le contenu transmis), c'est celui secrètement imposé par les conditions techniques de la communication, le *médium*. Le vrai message est moins l'explicite, que celui que son vecteur implique et dans lequel il implique ses usagers. Pour en prendre tout de suite un exemple réduit au plus simpliste, une symphonie de Mozart en public, et la même sur disque, ont à la faveur d'un même « message » apparent — Mozart — des *messages de médiums* totalement distincts. Tandis que le message paraît le même, et sous ce masque, le message du premier médium est celui d'une expérience vivante, éphémère, et qui tient toute à la coprésence des exécutants et du public. Le message du médium disque est une expérience du « répétable » indéfiniment et même du figé, qui suppose — *implique* — une autre sorte de temps, d'écoutes, et de public(s).

L'aphorisme de Mac Luhan, on le voit, renverse la vision routinière du rapport du fond et de la forme. Pour elle le contenu du message, son fond de sens, est indépendant de son mode de transmission, — le médium—, et semble rester invariant quelle que soit son mode de transit. Celui-ci importe peu et n'influence pas « l'essentiel » : Mozart, c'est toujours Mozart. Pour Mc Luhan, au contraire, l'expérience concrète et technique imposée à leur insu par un médium à tous les usagers d'une même époque transforme le sens initial et final de tous les enjeux collectifs. Les analyses de la relation entre l'imprimerie et l'éclosion du Protestantisme sont bien connues : la lecture et la transmission du message de la Bible étaient réservées aux clercs de

l'Eglise, aucun fidèle ne pouvait avoir un accès direct aux manuscrits, et « l'écriture sainte », était, de sermons en messes, une *Parole* reçue. Au début du 16^{ème} siècle, la technologie de l'imprimerie rend la Bible accessible à tous, et donnant à chacun la possibilité de lire « la parole » jusque là reçue audio-oralement, et de l'interpréter personnellement et librement, comme texte étudiable, suscite très vite la revendication de toute une théologie nouvelle, « réformée » : Il revient à Mac Luhan d'avoir montré que l'exigence de *réforme* en question est le miroir secret de la différence de médiations. Le Catholicisme est le médium du message « parole transmise de vive voix » (les sermons en chaire, par une hiérarchie officielle de transmetteurs) ; le Protestantisme est le médium du message « livre imprimé » (chacun sa bible, et de là, chacun « en direct » avec le texte, sans besoin du « médiateur » de Rome et toute la bureaucratie spirituelle, qu'est son clergé).

On retiendra encore chez Mc Luhan, l'étude du rôle de la radio dans la montée des dictatures du début du 20^{ème} siècle, de la télévision dans la guerre froide dont la chute du mur de Berlin allait, plusieurs années plus tard, révéler la pertinence, et parmi tant d'autres, l'étude de l'influence de la machine à écrire sur les contenus et les novations de la poésie moderne... auxquelles on peut ajouter aujourd'hui, après lui mais dans l'esprit de son travail, l'exemple tout récent des « cyber-révolutions », crises de régime politiques qui démarrent désormais avec (et à cause de) ce couple formé par le téléphone portable et le réseau mondial.

Chez Debray, la médiologie désigne l'étude des supports de transmission des messages³, qui, tout au long de l'histoire, en transformant le rapport des hommes au pouvoir, au savoir et à leurs croyances, ont transformé subrepticement les sociétés humaines. C'est la relation traditionnelle de la technique et de la culture que sa démarche nous invite à revisiter en cessant d'y voir une opposition irréductible, pour commencer, au contraire, à les « penser l'un par l'autre, l'un avec l'autre ». C'est une façon radicalement nouvelle d'envisager les

³ *La roue, l'imprimerie, l'électricité, la télévision, internet...*

mutations collectives de l'esprit et du goût, en faisant l'inventaire de ce qu'elles doivent à leurs supports techniques. Les récoltes de la jeune médiologie sont déjà bien trop vastes pour faire plus que les évoquer ici. Indiquons juste, à titre d'exemple, qu'on peut voir à présent un rapport étroit entre média mécaniques (le texte imprimé), et usage intellectuel de la définition (un mot noir sur blanc de contour précis, forme toute la culture du sens strict, du respect de la loi à *la lettre*, etc.), tandis que les média électriques (images et musiques transmises), induisent, eux, une recrudescence des pratiques culturelles orales (tribalité, préséance de l'éphémère sur le pérenne donc de l'actuel sur l'historique, de la rumeur sur la vérité établie, de l'affectif sur le rationnel etc.).

De même, le passage de l'analogique au numérique pose déjà un problème majeur à ceux que préoccupe la transmission du sens : la promesse de la technique numérique est celle d'un monde du « tout numérique » bien-sûr, mais y compris d'abord la *façon de réfléchir*— les réflexes mentaux, et par suite, leurs contenus : les problèmes posés collectivement ne seront ni les mêmes, ni pensés de la même façon que ceux de l'ère précédente. Quand une médiation domine, elle tend à devenir hégémonique, et le devient de fait : « Regardez ce que vous voulez, quand vous voulez, où vous voulez » nous dit-on. Conseil ou mot d'ordre ? La sentence n'est pas sans rappeler les slogans des hégémonies idéologiques et économiques qui ont chanté pendant tout le vingtième siècle les promesses d'un avenir meilleur. C'est le diktat de la nouvelle médiation dominante auquel il sera de plus en plus difficile d'opposer une conscience libre, tant c'est la sphère même de son intimité, où elle dispose d'elle-même, qu'elle se verra interdire. Un diktat, c'est un impératif dont personne ne débat, il ne crée pas des désirs dont on peut discuter, il impose des besoins qui ne veulent souffrir aucune contrainte à leurs satisfactions. Le téléphone portable n'est plus un objet de désir, le branchement permanent de tous à tous les réseaux possibles ne le sera bientôt plus : leur éclosion et leur expansion n'ont jamais été, ne sont pas, ne seront un objet de débat que lorsqu'ils seront devenus

indispensables. En général, ce dont on débat dans une société, s'est déjà imposé dans les faits ou dans les esprits et sans discussion : le nucléaire, la déforestation, les OGM, le réchauffement climatique, le web...

L'hégémonie de l'opéra

L'hégémonie de l'opéra, c'est l'hégémonie d'une institution et la suprématie d'un art qui rassemble tous les autres arts : création dramaturgique et poétique du livret, musique, chant, arts plastiques de la scénographie, musique, et architecture. L'opéra, c'est *le pouvoir du théâtre* et *le théâtre du pouvoir* : cette proposition dépasse le simple jeu de permutation entre les mots.

Au théâtre de l'opéra, des actions dramatiques sont représentées devant un public. Les paroles y sont, en général, chantées et accompagnées de musique. C'est un « théâtre lyrique » selon l'expression consacrée où le mot « lyrique » renvoie à la lyre d'Orphée. Le demi-dieu de la mythologie grecque pouvait charmer les animaux, les hommes et les dieux eux-mêmes. Et « charmeur », l'opéra l'est en effet, jusqu'à l'enchantement. Mais son charme est circonscrit par les partitions où il est codifié, les paroles qu'il sert et cet espace clos où il opère que l'on appelle un « théâtre », il est ritualisé. C'est pourquoi nous nous intéresserons tout d'abord à l'opéra comme à un *théâtre d'opérations* multiples, codifiées et ritualisées, qui mettent en présence une salle et une scène tournée l'une vers l'autre, qui forment ensemble et indissociablement ce tout que l'on appelle le « théâtre de l'opéra ».

Théâtre, du mot à la chose

Théâtre, du latin « *Theatrum* », vient du verbe grec *Théaômaï* qui signifie voir, contempler, considérer, être saisi, envahi par un spectacle et, par extension, être spectateur au théâtre. Le *Théatron* étant le lieu où on assiste au spectacle. La double acception du mot *Théâtre*, à la fois

spectacle et lieu du spectacle, remonte donc à son origine Grecque. Il est intéressant de constater aussi que le verbe latin *Mirari* (*voir les yeux grands ouverts, d'où vient ad-mirari, admirer*) , verbe qui a donné *Miraculum*⁴, appartient au même champ sémantique que son équivalent grec *Théaomai*.

Au théâtre, deux espaces sont distingués, celui où sont rassemblés les spectateurs et celui de la représentation où jouent les acteurs. Il y a la salle et la scène, et entre eux une ligne de démarcation — matériellement c'est la *rampe* — posée par consentement mutuel préalable. Mais la rampe existe même sans sa rangée de lumières : c'est un principe avant d'être une chose. L'ici de la salle et le là de la scène ne se confondent pas. Pas plus que le temps de l'un ne se confond avec celui de l'autre, le temps de la représentation et le temps de la salle où sont les spectateurs. Le fait théâtral passe par, *et repose tout entier sur*, cette ligne de démarcation entre deux espace-temps : qu'on la signifie par un rideau ou pas importe moins que l'engagement où tout le monde est tenu, implicitement, de ne pas la franchir. C'est un rite.

Voir, être vu, regarder, entendre, écouter : toutes ces activités supposent qu'entre les acteurs de ce forum, un espace soit délimité et que tout un jeu de distances soit posé et ritualisé. Ce sont les distances dont le regard a besoin pour distinguer le proche du lointain, le beau du laid, le sublime du banal, et en amont de tout cela le « ce qui est pour de bon », du « ce qui est fait comme si ». Au théâtre de l'opéra, ces distances sont plus visibles qu'ailleurs parce qu'elles y sont plus manifestes et qu'elles y ont un rôle « structurel » plus évident. Cela vient de son histoire et de sa fonction : manifester les distances de tous ordres, esthétiques, institutionnelles, sociales, politiques, en les hiérarchisant, sursignifier tout cela, c'est ce à quoi il a d'abord servi.

⁴ d'abord merveille, prodige, pour le monde antique, parce que c'est « ce qui fait ouvrir les yeux, ce que qui s'est constaté irréfutablement par la vue », et donc miracle par suite, pour le monde chrétien : preuve visible du surnaturel par le prodige.

Sans parcourir exhaustivement la question, on se bornera à la rendre sensible par la comparaison de deux théâtres d'opéra, celui de Garnier, chef d'œuvre du théâtre lyrique 19^{ème} siècle, et celui de la Bastille, indicateur à maints égards de maintes mutations.

Le 19^{ème} siècle

Ce qu'on voit résumé et modélisé à son apogée dans l'Opéra Garnier de Paris, on le retrouve soit ébauché, soit copié, soit concurrencé dans les grandes salles construites au 19^{ème} siècle dans à peu près tous les pays de culture européenne, en Europe et aux Amériques. A commencer par la situation et l'architecture du lieu : placé aux centres des villes, l'édifice est imposant, il a pour mission de s'imposer. La première distance mesurable est la proximité des centres du pouvoir ; la deuxième, l'éloignement des faubourgs populaires. Il est d'abord construit près des châteaux, aux temps des monarchies, puis dans les quartiers des affaires sous le Second Empire et la Troisième République, en France, — simultanément et de manière parfaitement analogue, ailleurs. A Paris, l'Opéra Garnier (1860) est à quelques encablures du Louvre et au centre d'un quartier où se sont installés, dès la fin du 19^{ème} siècle, les sièges sociaux des entreprises de l'industrie naissante, des banques, des compagnies d'assurance, ainsi que des grands magasins de luxe et enfin, la Bourse.



L'opéra Garnier à Paris

L'édifice lui-même comme l'activité éponyme sont au carrefour de toutes les influences où ils sont chargés de consacrer un certain ordre du corps social en hiérarchisant les valeurs esthétiques et morales susceptibles de le solidariser en temps de paix et de le mobiliser en temps de guerre. L'architecture intérieure des opéras nous le montre très ostensiblement : à l'occasion d'une représentation (esthétique), une autre est institutionnalisée, c'est celle du public qui se *donne en spectacle* social et mondain à lui-même, en ses différentes classes, spectatrices et actrices les unes pour les autres ; et c'est au point qu'on pourrait se demander laquelle des deux représentations est le prétexte de l'autre. Le public est dirigé par de vastes escaliers vers une salle dont l'agencement est immuable : il y a un parterre, d'accès coûteux, où l'on est « entre soi » et « vu de tous » ; il y a les loges qui le surplombent et parmi elles « la loge » centrale, de laquelle on peut tout voir et éventuellement tout contrôler ; il y a enfin les étages élevés où se presse le peuple maintenu à distance de la salle et de la scène, mais admis à participer aux mêmes spectacles que des bourgeois et des nobles qu'ils peuvent voir ici et nulle part ailleurs en si belles tenues et en si belle compagnie. Distance, donc, jeu de distances multiples (les publics

composant le public prenant et gardant chacun les distances qui sont les leurs, reflet d'un ordre social garanti) des spectateurs entre eux et tout le jeu de distinctions que cela entraîne, par les vêtements, le confort et les rangs des places. C'est cette distance sociologique que l'architecture de la salle met en scène : on n'est admis aux loges qu'en appartenant au pouvoir lui-même et à son entourage, à une certaine catégorie sociale, un groupe d'influence, un parti, une coterie ; à l'orchestre, on voit et on est vu le dos tourné aux instances de pouvoir qui sont situées au-dessus, en surplomb. Aux places situées encore au-dessus des loges prestigieuses, comme dans un ultra-monde, la vision et l'audition sont inconfortables. Ce sont les places que le film de Carné « Les enfants du Paradis » a rendu si célèbres (notons en passant que le « paradis » est ainsi appelé du fait d'être près du « ciel » (du plafond de l'édifice), mais non sans ironie sans doute, puisqu'on est loin des « dieux » sociaux, et que son autre nom est : « poulailler ⁵»). Elles sont attribuées aux « gens de petite condition » ou de peu de moyens, ouvriers, employés ou étudiants, qui s'y sont pressés pendant une bonne partie du 19^{ème} siècle jusqu'aux nouvelles données socio-économiques de ces dernières décennies. A l'opéra Garnier certaines places sont même ménagées au-dessus de la scène et parallèle à celle-ci n'offrent aucune visibilité. Ce qui, dans un opéra est le comble de l'exclusion, ou plutôt d'un certain jeu de l'exclusion-inclusion qui fourmille d'équivalences dans le champ social. Là, on ne voit rien et on n'est vu de personne mais on peut participer à l'émotion de tous, comme des enfants pauvres devant les plus belles vitrines de Noël, si proches et irrémédiablement inaccessibles.

Inauguré le 14 juillet 1989 pour la célébration du deuxième centenaire de la Révolution Française, l'opéra de la Bastille sert à l'évidence, un tout autre discours que l'opéra Garnier. Il est édifié sur la place de la Bastille dans un quartier de l'est de la capitale, un peu à l'écart des instances de pouvoir et du monde des affaires. Malgré sa masse, le

⁵ A noter que, dans ces conditions, la « volaille » du poulailler compose une basse cour (qui est pourtant reléguée en haut), alors que la Haute Cour (la « Haute société, l'« élite ») se trouve en bas...

bâtiment n'occupe pas le centre de la place de la Bastille où se trouve la colonne de Juillet surmontée de son ange libérateur. L'ensemble est sans aspérités, tout en rondeur et n'arrête pas le regard ; il semble le fuir. La salle est glaciale et fonctionnelle, l'acoustique est égale à peu près partout et toutes les places ont une bonne visibilité. Selon l'indication du site de l'opéra de la Bastille :



L'opéra de la Bastille

« Son architecture est marquée par la transparence des façades et par l'emploi de matériaux identiques à l'intérieur comme à l'extérieur »⁶.

L'architecture extérieure de l'opéra Garnier, fleuron de l'architecture du second empire, avait été conçue comme l'écrin, — la façade, les escaliers —, d'un joyau, — la salle —, dont il était différent de nature et de fonction. L'opéra Bastille, un siècle plus tard, fleuron d'une autre idéologie, au service d'un autre pouvoir, est donc conçu comme le garant d'une relation transparente entre l'interne et l'externe, ce qui se conçoit et ce qui se montre. Ce fils spirituel de Beaubourg est un précurseur de

⁶ Voir le site « Opéra Bastille ».

la culture de la « transparence » dont Internet est aujourd'hui le médium « mondial ».

Une entreprise de la démesure

Démocratique, l'opéra de la Bastille l'est bien, du moins dans l'intention de ses promoteurs, beaucoup plus que dans les faits, le prix des places, par exemple, y étant beaucoup trop élevé pour un public populaire, et la subvention publique nécessaire au fonctionnement de l'opéra « avalant » à elle seule une bonne partie du budget total de la musique en France. La réalité économique de l'entreprise, ses coûts d'entretien et de fonctionnement, avait été signalée, en son temps avant la prise de décision des pouvoirs publics. Mais, il s'agit sans doute là d'une constante, le réalisme économique, le réalisme tout court, aussi contraignant soit-il, ne pèse jamais bien lourd face à la nécessité où se trouvent tous les pouvoirs de se manifester par des symboles. L'opéra est une entreprise de la démesure, artistique, économique et passionnelle dont l'ordre établi a toujours su faire usage pour asseoir son autorité et sa légitimité. Aucun régime, aucune idéologie n'y a jamais rien changé. L'histoire fourmille d'exemples concordants dans cette direction.

L'opéra a cessé d'être le théâtre du pouvoir dans les années 20 et 30 du 20^{ème} siècle, au moment où il a cessé d'incarner le pouvoir du théâtre : le cinéma l'a supplanté très rapidement.

L'art et son institution

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art, quel est son statut dans une société, sa fonction ? A quoi, à qui sert-elle ? Au 17^{ème} siècle de Monteverdi, mais aussi de Molière et de Lully, l'artiste est avant tout un artisan au service de son art et des instances de pouvoir qu'il est censé servir, il est le fournisseur de ses commanditaires laïques et/ou religieux. Ce n'est qu'au 19^{ème} siècle qu'il devient, petit à petit, ce médiateur, conducteur des peuples et inspirateur de ses valeurs les plus sacrées. Dans l'histoire de

l'Europe, le 19^{ème} siècle est à la fois un aboutissement, une culmination, un butoir et un abîme : il est au centre de l'histoire de l'opéra et ses plus grands compositeurs seront au centre de l'histoire que nous allons tenter de comprendre. Parmi eux, Wagner sera l'objet des interrogations et des doutes les plus pressants. Il a entraîné dans son sillage et galvanisé la plupart des musiciens, des peintres, des poètes et des esthéticiens de son temps. Il a inspiré Hitler. Il n'est en rien responsable du détournement de son œuvre par les nazis, disons-le tout de suite. C'est la relation entre son œuvre, son institutionnalisation et son exploitation idéologique qui va nous intéresser, comme indice et peut-être comme symptôme.

Mais pour mieux y venir, il nous faut dire d'abord un mot d'un auteur qu'on n'attendrait peut-être pas ici, Victor Hugo, et dont l'évocation est pourtant indispensable comme préalable à Wagner, parce qu'Hugo a indubitablement été un des préparateurs majeurs des fonctions qu'on a reconnu au dramaturge lyrique de Bayreuth.

Victor Hugo, le mage

Victor Hugo (1802-1885) a indirectement participé à l'histoire de l'opéra, mais pas pour autant de façon insignifiante, comme on va voir. Deux de ses œuvres, *Hernani* et *Le roi s'amuse*, ont inspiré les livrets de deux opéras de Giuseppe Verdi (1810-1900) : *Ernani*⁷ (1844) et *Rigoletto* (1851). Mais Victor Hugo est en même temps le maître d'une vision du monde selon la mission messianique du poète, qu'on retrouve chez lui en maintes pièces. Sa vision a édifié des générations de Français, et d'Européens de son temps, et a contribué à l'enracinement d'un mythe dont nous ne sommes, collectivement, toujours pas revenus : on citera ici, entre bien d'autres possibles deux strophes⁸ de lui, exemplaires de sa

⁷ On dit que *Venise*, où il fut créé, « fredonnait les airs principaux de l'opéra avant même sa création », *Mille et un opéras*, p. 1575, Ed. Fayard.

⁸ *Les rayons et les ombres*, 1840.

conception du poète comme mage, prophète inspiré, visionnaire en art d'une part, et guide des peuples, de l'autre.

*Peuples! écoutez le poète !
Ecoutez le rêveur sacré !
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé.
Des temps futurs perçant les ombres,
Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le germe qui n'est pas éclos.
Homme, il est doux comme une femme.
Dieu parle à voix basse à son âme
Comme aux forêts et comme aux flots.*

.....

*Il rayonne! il jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité !
Il la fait resplendir pour l'âme
D'une merveilleuse clarté.
Il inonde de sa lumière
Ville et désert, Louvre et chaumière,
Et les plaines et les hauteurs ;
A tous d'en haut il la dévoile;
Car la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs !*

Ce « portrait » du poète est en fait à la fois revendication (autoproclamée) d'un rôle, d'une fonction d'utilité publique et d'une mission (inspiré, révélateur, inspirateur, levain, et guide vers la paix et la lumière universelle). Il délivre ni plus ni moins au poète une carte d'identité symbolique que tout le 19^{ème} siècle a admise et suivie comme un principe a priori de tous ses projets artistiques, et qui a donc été centrale à toutes les mutations politiques et historiques de son époque. Et, entre autres, c'est un fait, s'il est un créateur qui souscrit à cette proclamation, l'illustre et la prolonge pour son compte, et donc la reconnaît pour principe indiscuté, c'est bien Wagner.

Au 19^{ème} siècle, l'activité créatrice de Richard Wagner (1813 -1883), « rêveur sacré » s'il en fut, est entièrement tournée vers l'accomplissement de *l'œuvre d'art rédemptrice de l'humanité*. Ce que la poésie a véhiculé en France, c'est l'opéra qui le porte en Allemagne et en

Italie. *Nabucco* de Giuseppe Verdi est créé en 1842 à Milan : les Hébreux sont maintenus en esclavage à Babylone sous la férule du roi Nabuchodonosor, le récit est biblique, le fait est historique. Le célèbre chœur des esclaves hébreux du 3^{ème} acte « Va, pensiero » servira d'hymne et de chant de rassemblement à tous les Lombards qui luttent contre l'occupation autrichienne, et à tous les Italiens qui lutteront pour l'unité italienne (1861). Il faut dire qu'à ceux qui pleurent leur patrie perdue, répond la célèbre prophétie de Zaccaria qui les console en prédisant la chute de Babylone (« Oh, chi piange — Del futuro nel buio discerno »).

Dans « *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* » qu'il écrit en 1861, Baudelaire (1821-1867) note la situation paradoxale de l'artiste révolutionnaire dans le monde qu'il veut transformer : « Possédé du désir suprême de voir l'idéal dans l'art dominer définitivement la routine, [Wagner] a pu (c'est une illusion essentiellement humaine) espérer que des révolutions dans l'ordre politique favoriseraient la cause de la révolution dans l'art. Le succès de Wagner lui-même a donné tort à ses prévisions et à ses espérances ; car il a fallu en France l'ordre d'un despote⁹ pour faire exécuter l'œuvre d'un révolutionnaire. Ainsi nous avons déjà vu à Paris l'évolution romantique favorisée par la monarchie, pendant que les libéraux et les républicains restaient opiniâtrement attachés aux routines de la littérature dite classique. » Mort en 1867, Baudelaire n'a pas connu la défaite de 70, la proclamation du deuxième Reich Allemand, le culte dont Wagner et ses œuvres allaient être l'objet dans l'Allemagne impériale, l'adoration que lui vouèrent Hitler et l'Allemagne nazie. Il y eut sans doute trouvé matière à poursuivre sa méditation sur les relations de l'artiste et du pouvoir, le pacte qui les lie l'un à l'autre à leur commun insu.

Nous en retiendrons que plus une démarche artistique est authentiquement créatrice, plus elle est totalisante ; elle prétend être une

⁹ Napoléon III auquel nous devons aussi l'opéra Garnier...

synthèse de tout ce qui la précède, une clef pour son temps et une voie pour l'avenir. Tout au long de son histoire, l'opéra, rassemblant tous les autres arts, est l'art totalisant par excellence et il a trouvé en ceux qui exerçaient le pouvoir de manière totalitaire de bien plus efficaces alliés « objectifs » que dans les républiques ou les démocraties.

L'art et les artistes

L'art éclairant l'humanité, c'est moins une fable ou une hérésie, qu'une utopie. C'est la promesse d'un nouvel âge d'or qui irriguera tout le 19^{ème} siècle et que l'assemblée des prêtres de *La Flûte Enchantée* (1791) de Mozart chantait déjà :

*« Quand la vertu et l'équité
Répondront la gloire sur cette grande voie
La terre sera un royaume du ciel
Et les mortels seront semblables aux dieux »*¹⁰

Paroles confirmées par le couple vertueux Tamino-Pamina dont l'opéra raconte l'initiation :

*« Par le pouvoir de la musique, nous marchons
Joyeux, à travers l'obscur nuit de la mort ».*

Le 19^{ème} utopiste, c'est l'annonce d'un nouvel âge d'or, — et le 20^{ème}, sa réalisation sur terre, avec le succès que l'on sait. L'opéra est l'instrument privilégié de cette annonce au 19^{ème} et, au 20^{ème}, il est le miroir du désespoir et de la désillusion qui s'ensuivirent.

Les artistes faisant « resplendir l'éternelle vérité...d'une merveilleuse clarté » : qu'il y ait là un désir sincère (autant que naïf), ou une autolégitimation calculée, c'est de toute façon une projection mythique. Dans la vie telle qu'elle est réellement vécue, il ne faut pas confondre le fait que les artistes se singularisent et se différencient autant que possible de la majorité de leurs contemporains, avec le fait qu'ils *sont*, vivent et agissent effectivement à la marge de la société, et des processus de notoriété et de reconnaissance. « Etre à l'écart du système », « y rester farouchement », est une légende qui a spécialement

¹⁰ 1791, (acte 1, sc.19).

sous tendu, on le sait, l'état d'esprit né autour de 1968 et qui a nourri 30 ans ses efforts, — réconfortant également échecs et réussites. La question n'est même pas qu'une telle position réellement marginale pourrait éventuellement être tenue au départ, puis ne saurait être maintenue longtemps. La « marginalité » d'abord authentique, serait hélas très vite, voire de plus en plus vite, corrompue, « tuée » par la « récupération ». Il n'y a là qu'un complément du premier mythe, par son assistant, celui de la « rébellion récupérée », — que ce soit par la force du système, ou par la faiblesse humaine des rebelles vite sensibles aux honneurs, places comforts et privilèges¹¹). Le fait est plus clairement et simplement que pas un seul des créateurs qui ont laissé leur nom à la postérité ne s'est tenu à l'écart des instances de pouvoir de son époque et des idéologies communes dont ils étaient, les uns et les autres, les vecteurs¹².

Cela doit suggérer bien autre chose que cette conclusion, fausse et bornée, que de tout temps, les artistes n'ont servi que « le pouvoir en place ». Cela signifie que toute œuvre nous offre de lire, à son degré, à sa manière ou à son niveau, un synthèse des pouvoirs agissant et luttant globalement sur leur temps et en leur temps : comme les pouvoirs en place, et de manière complémentaire, les artistes n'ont pu faire ni plus ni autre chose que *servir*, presque plus au sens où l'on propose un plat cuisiné, qu'au sens où on obéit servilement à un maître. « Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'une route », c'est de Stendhal¹³ et c'est vrai de toute œuvre d'art, et plus généralement encore, du rapport global de l'histoire et de l'art. Reflet et route se saisissent autant par les reflets de la route, que par la route des reflets.

¹¹ Cette vision des choses a été fortifiée par les chanteurs des protest songs des années 60, les artistes contestataires des années 70, et enfin rappeurs aujourd'hui : tous en fait, membres actifs ou postulants du « star-system » de leur temps.

¹² De rares exceptions existent, que l'on se hâte en général de brandir. Elles ne font que confirmer la règle, que de fait elles dissimulent ainsi d'autant plus commodément : ainsi de Rimbaud, de Van Gogh, exceptions de la pratique données pour règle de l'idéal, et qui font ainsi culminer en eux les contradictions de tout un siècle.

¹³ *Le rouge et le noir* .

Cela ne veut donc pas dire non plus qu'il n'y a ni marges fécondes, ni combats utiles, ni prêtrise exemplaire, ni beauté suprême, ni poésie sublime, ni sagesse souveraine. Cela veut dire qu'une société, c'est un seul corps dont tous les membres travaillent au fonctionnement de l'ensemble, qu'ils le sachent ou non ; c'est un seul organisme dont tous les organes sont solidaires, qu'ils le veuillent ou non. Thomas Mann¹⁴ :

« Wagner est sur le plan de la puissance artistique, un phénomène presque sans précédent, le plus grand talent, sans doute, de toute l'histoire de l'art.

Où trouve-t-on ainsi réunis, pour la seconde fois, grandeur et raffinement, ingéniosité et perversité sublime, popularité et virtuosité diabolique ? Wagner reste le paradigme du génie artistique conquérant le monde, et l'Europe, tout comme à la politique de Bismarck, succomba à son savoir-faire. Wagner et Bismarck ignoraient à peu près tout l'un de l'autre, pourtant ils marquent à eux deux, le sommet d'une hégémonie du génie romantique allemand. »

Tous les mots de ce texte, d'abord publié en Allemagne en 1933¹⁵, méritent commentaires, à commencer par « Ingéniosité et perversité sublime » que complètent « popularité et virtuosité diabolique » qui laissent penser que le consentement à la manipulation des consciences par un mystérieux « savoir-faire » a pu jouer un rôle important dans l'idéal démocratique des intellectuels les plus lucides de leur temps. Même chez ceux qui, comme Thomas Mann¹⁶, ont résisté aux dérives du national-socialisme et averti le monde du danger de la montée des fascismes en Europe.

« A eux deux », c'est nous qui soulignons encore, s'ignorant l'un l'autre, à la faveur d'un mouvement qui se moquait de leur consentement, Wagner et Bismarck ont participé à la même marche de

¹⁴ *In Wagner et son temps*, p.51, *Le livre de poche*, Ed.

¹⁵ *Année de la prise du pouvoir par Hitler*.

¹⁶ *Ecrivain Allemand (1875-1955). Prix Nobel de littérature en 1929. Œuvres les plus connues : La mort à Venise (1912) qui inspira un célèbre film à Visconti et un prestigieux opéra à Benjamin Britten, La montagne Magique (1924), Le Docteur Faustus (1947).*

l'idéalisme romantique allemand dont la solution finale imaginée par Hitler signifiera le triomphe. Le chef militaire, guide de la nation réalise l'artiste mystique, prophète, et la Kommandantur l'opéra. Le réel accomplit le mythique, la puissance la connaissance, l'Allemagne l'opéra de Wagner. Thomas Mann, c'est le maillon invisible entre l'entité bicéphale qui le faisait rêver, et le monstre qui allait s'emparer de la scène Allemande, pour de vrai. Il poursuit :

« Quand il est question de Goethe, nous parlons d'humanité, d'éthique, de littérature. La *Tétralogie* reste pour moi la quintessence de l'**œuvre**. Par opposition à Goethe, Wagner était l'incarnation absolue d'une **œuvre**, la personnification de la puissance, du succès, de la gloire, un homme politique en ce sens... »

Hitler, artiste raté et frustré, poursuivra à sa manière, cette chimère, l'œuvre d'art rédemptrice. Après la victoire totale de ses armées qu'il a crue possible, il avait le projet de faire du Festspielhaus de Bayreuth, opéra « consacré » aux seules œuvres de Wagner, le centre de son empire, le temple de la nouvelle Jérusalem terrestre, le nombril du monde, l'Omphalos des grecs. Ce projet d'artiste, ce rêve de chef ne font pas seulement partie de l'histoire de l'opéra. C'est son terme. Un bunker dévasté à Berlin sera son dernier décor.

Les mutations contemporaines

Au 20^{ème} siècle, ce sont les maisons de la radio et les tours de télévision qui ont modifié le plan des villes. A Paris, la tour Eiffel est transformée en antenne; et si l'opéra Bastille achevé en 1989, est investi d'un facteur symbolique élevé, la célébration du second centenaire de la révolution, il n'est que la pâle copie de la maison de la radio construite dans les années 60, nettement plus massive et visible que lui. L'opéra a encore la faveur des esthètes mais il n'est plus le concentré idéologique, esthétique et sociologique qu'il a été. S'il est encore un élément important de notre culture c'est parce qu'il appartient à notre histoire,

s'il est encore un laboratoire de créativité artistique et d'innovation technologique — *Opera Oberta* l'atteste — il l'est en tant que message, véhiculé par des media qui ont pris la place se sa puissance propre (ce qu'*Opéra Oberta* atteste mieux encore : l'ouverture, justement, ce sont les nouveaux pouvoirs de la télé transmission qui l'apportent à l'Opéra). Le prestige dont on l'honore encore, l'Opéra le doit plus au culte que notre mémoire collective se rend à elle même et *cultive*, qu'au potentiel futur dont l'Opéra serait spécifiquement chargé.

La fonction symbolique qui a été la sienne est assumée aujourd'hui par les super-productions d'Hollywood, et bientôt par les réseaux digitaux. Ce sont eux qui relaient les idéologies dominantes, — l'esprit de conquête territoriale, guerrière et amoureuse, sans oublier l'illusionisme de Disney¹⁷, d'abord, une certaine relation à la nature, le bio-écologisme aujourd'hui. Là aussi le moment et les conditions du passage entre une médiation dominante et l'autre, l'opéra et le cinéma, est déterminant ; il a eu lieu aux détours des années 30 et, curieusement, avec une même œuvre qui a servi de témoin dans cette transmission : *Lulu*, opéra d'Alban Berg (1927-1935) et film de G.W. Pabst (1929). C'est l'histoire d'une jeune prostituée mondaine qui refuse de choisir ses amants et qui sera finalement assassinée dans les bas quartiers de Londres par le seul qu'elle ait élu, Jack l'éventreur lui-même. De l'aveu même de Frank Wedekind, l'auteur du livre « La boîte de Pandore » source commune aux deux œuvres : « Lulu est un démon sexuel insatiable et destructeur ». Elle inspirera un des premiers long-métrages important du cinéma, - dont l'influence et le retentissement devra beaucoup à Louise Brooks -, et la dernière œuvre significative de l'histoire de l'opéra.

¹⁷ Dont toutes les productions principales, *Blanche-Neige*, *Cendrillon*, *Peter Pan*...sont d'ailleurs des sortes d'opérettes.

Cette affiche associe les deux œuvres en un seul montage, Louise Brooks, l'actrice de Pabst, et l'ombre de l'assassin de Lulu dont elle se détourne pour nous regarder... :



Les actualités

Si l'histoire de l'opéra dessine une seule trajectoire, l'actualité de l'opéra est, elle, tributaire de tous ses modes de diffusions contemporains, sur les scènes des opéras du monde entier, au cinéma, à la télévision, sur internet¹⁸. En suivant leurs progressions, nous verrons qu'il y a bien **des actualités** de l'opéra dont nous rendrons compte dans le cadre forcément limité de notre expérience « vivante », mais aussi de notre interrogation des nouvelles **médiations** technologiques qui sont en

¹⁸ *Opera Oberta en est une illustration.*

train de transformer notre environnement culturel, en général, et notre relation à l'opéra, en particulier.

Nous aborderons ces actualités, en rendant compte de spectacles vivants de la scène opératique actuelle et « au travers » d'expériences que médiatisent les nouvelles technologies audio-visuelles : *Opera Oberta*, la télévision, les DVD.

Les écrans d'aujourd'hui

Les nouveaux modes de diffusion des opéras transforment à la fois les conditions de notre réceptivité et nos capacités de perception. Ils transforment les opéras eux-mêmes, l'interprétation et la mise en scène des opéras anciens, la conception et la composition des opéras contemporains. Que nous le voulions ou non, spectateurs, acteurs ou créateurs du monde culturel, nous percevons aujourd'hui la scène d'un opéra « traditionnel », nous nous regardons en elle, à partir d'expériences d'autres médiations – au premier rang desquelles figurait, au 20^{ème} siècle, le cinéma -, qui transforment notre attente, notre écoute et notre regard. L'évolution de l'interprétation musicale et vocale, du décor, de la mise en scène, de la direction d'acteurs et de la chorégraphie, n'est pas seulement une adaptation, mais une réponse à cette modification de nos perceptions.

Initier au monde de l'opéra, à son histoire, ne peut se faire aujourd'hui sans contribuer à la compréhension du caractère indissociablement technologique **et** culturel, médiatique **et** idéologique de tout outil de transmission du sens. Voilà un thème qui peut intéresser tout particulièrement les acteurs du monde de la communication que sont nécessairement, aujourd'hui, les cyber-élèves-ingénieurs de ParisTech.

Du mythe au réel

Lulu est désinvolte et sa désinvolture fascine les hommes. Elle passe avec une certaine indifférence du monde du cirque à Vienne, où elle vit avec un peintre, à celui de la haute finance à Paris, avant de rencontrer Jack l'éventreur, son assassin, dans les bas fonds de Londres. Milieux d'échange entre les signes et les valeurs desquels le désir amoureux essaie vainement d'émerger, flux parmi les autres flux qui entraînent Lulu et son entourage vers leur perte. Lulu, c'est la créature qui échappe à son créateur, la création qui échappe à l'artiste, et, analogiquement, ses modes de représentation du monde qui échappent à l'homme européen, en devenant inopérants, inaptes à rendre compte du réel. Cette histoire, les opéras ne cessent de nous la raconter, depuis cet Orphée que Monteverdi au 17^{ème} siècle, Gluck, au 18^{ème}, Offenbach au 19^{ème} détournèrent de son destin : ils purent faire qu'Orphée soit d'abord pardonné par Apollon, puis qu'Eurydice soit ressuscitée, mais ils ne purent jamais empêcher qu'elle soit d'abord mordue par un serpent et précipitée au-delà du Styx, en enfer. Ils purent détourner la sentence des Dieux pour la mettre au service des idéologies dominantes de leur temps mais ils ne purent faire que le pacte avec la nature d'Eve-Eurydice ne soit mortel pour l'humanité en projetant l'homme dans le cycle de la vie et de la mort. L'histoire de l'opéra est orientée par tous les efforts que firent les européens pour conjurer cette fatalité.

Une mise en scène cruelle¹⁹, au sens que donnait Antonin Artaud²⁰ à ce mot dans *Le théâtre de la cruauté*, nous montre Wozzeck, - le héros du premier opéra de Berg (1925) -, Marie, la compagne qui le trompe et qu'il va assassiner, et tous les protagonistes du drame, dans une usine désaffectée où ils sont souvent obligés de porter les masques à gaz que portaient les soldats des tranchées de la guerre de 14.

¹⁹ De Calixto Bieito en 2005

²⁰ 1896-1948, poète, romancier, acteur, dessinateur et théoricien du théâtre. Voir *Le Théâtre et son double*, Paris 1948. Dès les années 30 Artaud voulut que les mots, au théâtre, soient utilisés « dans un sens incantatoire, vraiment magique - pour leur forme, leurs émanations sensibles et non plus seulement pour leur sens ». Il est aussi l'auteur de « Van Gogh, le suicidé de la société », qui a contribué à une certaine mythification de l'artiste, au 20^{ème} siècle.



Ils sont parfois totalement nus ; le jeune garçon de *Wozzeck* et Marie a le crâne rasé des enfants cancéreux. C'est difficilement soutenable, mais finalement, inducteur d'une vérité profonde : les opéras de Berg nous parlent d'un monde qui sort d'un conflit sans l'avoir résolu, et se précipite dans un autre, sans pouvoir l'éviter.

Ils sont situés entre la vie de bannis de l'humanité que furent les soldats des tranchées aux camps d'extermination de la seconde guerre, où parfois, des geôliers raffinés invitaient des détenus à se joindre à leurs ensembles de musique de chambre...pour jouer avec eux des merveilles de subtilité et d'invention musicales, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms...

La fin d'un éminent Européen, Stefan Zweig, illustre aussi parfaitement que tragiquement cette dernière imposture. Autrichien, il est l'auteur de nombreuses études sur les grands noms de la culture européenne²¹, ainsi que de quelques nouvelles et romans dont *Amok*, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* et le fameux *Joueur d'échecs*. Il a écrit le livret de *La femme silencieuse* (1935), opéra comique de Richard Strauss. Son suicide, avec sa femme en 1942, au Brésil, signale la fin d'un monde et d'un idéal. Weimar, l'« Athènes de l'Allemagne », symbole d'équilibre et de clarté, centre des lumières et de la justice, un des hauts lieux de la culture européenne depuis Goethe, est à 30 kms de ... Dachau ! Cette proximité, cette coexistence des contraires lui étaient un scandale dont il ne voulut même pas se remettre. Parler de l'histoire du « théâtre de l'opéra » en Europe ne peut se faire sans signaler dans quel cruel « théâtre des opérations » l'idéalisme allemand a trouvé son terme.

²¹ Voir entre autres *Le combat avec le démon, sur Kleist, Hölderlin et Nietzsche ; Trois maîtres, sur Balzac, Dickens et Dostoïevski, Le livre de poche Ed.*

Le rendez-vous des œuvres avec leur temps

1 - les métamorphoses d'Orphée : des Hommes et des dieux

Monteverdi, Lully, Gluck, Berlioz, Offenbach, Dusapin

2 - Le vol de Prométhée : des hommes et des femmes

Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi, Bizet...

3 - Les épreuves de Sisyphe : des Hommes et des ombres

Berg, opéra et cinéma

1 – Les métamorphoses d’Orphée

Orphée est un demi-dieu de la mythologie grecque. Son mythe a servi de support « narratif », de prétexte à maintes œuvres de l’art lyrique. Mais doit-on croire pour autant qu’elles ont toutes raconté, invariablement la même histoire ? C’est tout le contraire. Tout comme le *remake* d’un film est le contraire de sa redite à l’identique : c’est un recyclage, selon de nouveaux besoins et pour de nouvelles visées. A chaque lieu, à chaque moment de l’évolution musicale, *son* Orphée, qui, sous le même nom, ne cesse de changer de *rôle*, au sens social, plus encore que théâtral : de fonctions utiles à une culture, un pouvoir, une ère technique. On dirait aujourd’hui que c’est un agent à qui sous le même matricule, on donne une nouvelle mission, et au besoin en changeant d’homme pour la mener ; ou qu’il ne cesse d’être « récupéré », « détourné » ou ... « instrumenté » chaque fois qu’on lui fait reprendre du service. Orphée se métamorphose donc sans cesse : essayons de repérer ces métamorphoses.

*

* *

Crémone est une petite ville de Lombardie, connue pour avoir vu naître et travailler la plupart des luthiers les plus célèbres d’Europe : Guarneri, Amati, Stradivarius. C’est aussi la ville de naissance de Claudio Monteverdi en 1567. Le message opéra, — toute la nouvelle musique qui allait en découler —, et son médium technologique, — la facture instrumentale — ont une même origine géographique. Ils s’épanouissent

ensemble. L'essor de la facture instrumentale est à l'émergence de l'opéra ce que l'imprimerie fut au protestantisme, un siècle auparavant.

[A la fin du 18^{ème} et pendant tout le 19^{ème} et le 20^{ème} siècles, c'est le piano-forte qui jouera ce rôle : sa lente mise au point technique est connexe d'une conception à la fois plus abstraite et plus intégrante de l'harmonie musicale. Le piano est le médium du tempérament égal dont le *Clavier bien tempéré*²² de Jean-Sébastien Bach est le manifeste. Il est aussi à l'origine de la diffusion des œuvres orchestrales et des opéras : de leurs partitions complexes, on fit des « réductions pour piano » qui circulèrent sur tout le continent, — comme si le piano était l'instrument qui rendait, avec les moyens d'alors, la musique « miniaturisée » et « transportable ».]

Claudio Monteverdi est principalement connu pour sa musique religieuse, les « Vêpres à la vierge » (1610), les « Selva morale et spirituale » (1641), ses trois principaux opéras *Orfeo*, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* et *L'Incoronazione di Poppea* et les huit livres de madrigaux qu'il composa de 1587 à 1638. Les 8 livres comportent en tout 279 madrigaux de formes variées, polyphonies, chants monodiques, mini-drames, ballets, musique instrumentale, etc.

Il entre au service du duc de Mantoue à l'âge de vingt-trois ans en qualité de chanteur et joueur de viole. En 1607, il compose son premier opéra, *Orfeo*. Sa femme meurt la même année. En 1613, il est nommé maître de chapelle de Saint Marc de Venise. Après la mort de son fils, il décide d'entrer dans les ordres ; il est ordonné prêtre en 1632.

En 1637, il crée à Venise le premier théâtre public pour lequel il compose quatre œuvres dont « *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* » (1640) « *L'Incoronazione di Poppea* » (*Le couronnement de Poppée*) (1642) qui

²² Un premier cahier de 24 préludes et fugues est composé en 1722-23 : « Pour la pratique et le profit des jeunes musiciens désireux de s'instruire et pour la jouissance de ceux qui sont déjà rompus à cet art. ». Le second cahier date de 1740. Ils ont été composés pour clavicorde et clavecin, le piano n'arrivant que plus tard. Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, tous les grands compositeurs des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, tous excellents pianistes, à l'exception de Berlioz, les connaissaient parfaitement.

est créé au carnaval de Venise en 1643. Il meurt la même année, le 29 novembre âgé de soixante-seize ans. Son œuvre est pratiquement aussitôt oubliée et ne sera redécouverte qu'au début du 20^{ème} siècle (1905, à Paris lors d'un concert dirigé par Vincent d'Indy). Il n'y a pas d'autres exemples d'une éclipse si soudaine et si longue dans l'histoire de la musique.

L'œuvre et son contexte

L'œuvre a été commanditée par le duc de Mantoue à la cour duquel se sont succédés les plus grands philosophes, les plus grands peintres et les plus grands poètes du 16^{ème} siècle Italien. Elle est composée en 1607 en collaboration avec Alessandro Striggio, l'auteur du livret inspiré par la philosophie néoplatonicienne de Marsile Ficin (1433-1499) selon laquelle « il existait une correspondance, et une communication assurée par la musique, entre le « microcosme humain » et le « macrocosme céleste »²³.

L'Orfeo est une juxtaposition de différents types de **madrigaux** – chants, intermèdes instrumentaux, composés avec la volonté constante et nouvelle en ce début de 17^{ème} siècle, de **rendre le texte intelligible** et donc de soumettre l'agencement des voix à la perception claire de la ligne mélodique principale qui véhicule le texte.

²³ Elisabeth Brisson, *Opéras mythiques*, ed. Ellipses, p.43



La partition originale du prologue de l'Orfeo si significative du projet : c'est la musique qui prend la parole !

Jusqu'à Gesualdo et Monteverdi, l'écriture musicale était régie par les règles du **contrepoint** qui consiste en un ensemble de lignes vocales ou instrumentales qui se superposent et se croisent, reliées les unes aux autres, en effet, note à note ou point contre point. Jusqu'aux étonnants madrigaux de Gesualdo (1566-1613) dont le premier livre date de 1594, le développement de l'écriture musicale avait fini par privilégier les seules relations entre les voix au détriment de l'intelligibilité du texte qu'elles portaient, religieux ou profane.

La représentation sur scène d'une action et d'une intrigue complexe a été rendue possible par l'évolution de l'écriture musicale, dont les madrigaux avaient été en quelque sorte le laboratoire. Simultanément, la nécessité de rendre clair et intelligible le développement d'un récit soumettait le langage musical à de nouvelles contraintes qui allaient lui ouvrir les voies d'une formidable évolution. Il est important de noter ici, que comme dans toute l'histoire de la musique (et peut-être de la culture, d'une manière générale), c'est l'intégration de nouvelles contraintes qui oblige à découvrir ce qu'un excès de formalisme a d'abord occulté :

transformer un obstacle en appui, tel est le défi de toute véritable création. Avec l'*Orfeo*, nous assistons donc :

- A la naissance d'une nouvelle forme de chant d'où sortiront plus tard à la fois, le récitatif (la narration déclamée) et le *bel canto*. Le récitatif servira à l'avancement dramatique, et l'*Air* pendant lequel l'action reste en repos laissera toute sa place à l'expression des désirs, à la réflexion ou au retour sur soi tout en laissant le lyrisme se développer.
- A une conception nouvelle, aussi, des relations entre la ligne de chant (les paroles) et son accompagnement. C'est ce qui allait conférer une importance prédominante aux enchaînements des accords qui accompagnent la ligne mélodique principale et donner naissance aux **conduites harmoniques** des siècles à venir.

« C'est de ces deux préoccupations musicales spécifiques, dont l'une élargit les possibilités du chant et dont l'autre découvre une nouvelle dimension de la polyphonie, que naîtra l'opéra. »²⁴.

La naissance de la conduite harmonique marque l'avènement d'une nouvelle ère de l'histoire de la musique. « Conduite harmonique », cela veut dire conduite de la conscience musicale qui n'est plus seulement déterminée par la nature « modale » de ses objets (notes, échelles, mouvements cadentiels), et le chemin qu'ils lui imposent, mais qui au contraire, détermine en cheminant les relations entre ces mêmes objets. A partir de Monteverdi, ce n'est plus le chemin modal qui donne son caractère à la musique, mais c'est le cheminement de la conscience musicale qui oriente les modes vers une fin qui n'est autre que son accomplissement à elle, la conscience musicale en mouvement. Le

²⁴ René Leibovitz, *Histoire de l'opéra*, Buchet/Chastel, 1957, p.26.

chemin modal devient un parcours tonalisé par la conscience musicale en acte ; le **chemin modal** se fait **cheminement tonal**.

On se demande souvent si la musique de Monteverdi est le début de la musique tonale dont les règles ne seront fixées que plus tard, ou s'il ne s'agit que du dernier épisode de l'évolution de la musique modale. La notion de conduite harmonique répond au problème : Monteverdi c'est le passage du monde modal, — unidirectionnel —, au monde tonal — à la fois pluridirectionnel et unifiant. Monteverdi est situé au passage d'un langage à l'autre **Ce qu'il a découvert et mis en pratique dans son œuvre contient en germe tous les développements à venir de la musique.**

Orfeo, l'œuvre

Apollon, est le dieu des idées Platoniciennes, et de cette **perfection** dont les artistes de la renaissance — peintres, poètes, architectes et musiciens — avaient fait leur idéal. Selon Marsile Ficin (1433-1499), philosophe néoplatonicien et chrétien, Orphée est à la fois disciple de Moïse, maître de Pythagore et fondateur de la religion Orphique. Et pour tous les lettrés qui entendirent l'*Orfeo* de Monteverdi en 1607, le demi-dieu grec de la musique était plus qu'un simple charmeur, il était, à la croisée des cultures et des civilisations, une esquisse encore incomplète mais, malgré son échec final, une sorte de préfiguration de la personne du Christ.

Selon le mythe, il parvient à descendre aux enfers et à entraîner Eurydice vers la lumière. Mais Pluton le prévient, s'il se retourne sur Eurydice pour la regarder elle disparaîtra à jamais car, selon les termes

de la Loi : « Aucun mortel ne peut regarder la mort »... Mais au moment d'atteindre son but, un mouvement d'orgueil le perd : « *Ce que défend Pluton, l'amour le commande* », se dit-il. Il se retourne et voit Eurydice disparaître en effet, pour toujours. Un chœur final explicite alors la sentence divine :

*« Orphée a triomphé de l'Enfer et a ensuite été vaincu
Par ses passions.
Seul celui qui saura faire preuve d'empire sur lui-même
Sera digne de la gloire éternelle. »*

Orfeo, Favola in musica est l'acte fondateur de l'histoire de l'opéra.

La rédemption d'Orphée

Mais cette première version a disparu. Seule nous reste la seconde version de 1609. En tout point semblable à la première, semble-t-il, à l'exception notable du dénouement. Au lieu de punir Orphée pour sa faute et de le bannir, Apollon l'invite à le rejoindre au ciel :

« C'est dans le ciel et dans les étoiles que tu retrouveras ses beaux traits ».

Et un chœur d'allégresse des nymphes et des bergers conclue l'opéra :

« Ainsi va celui qui ne recule pas

A l'appel d'un Dieu éternel,

Ainsi celui qui a connu l'enfer ici-bas

Découvre-t-il la grâce

Et celui qui sème dans la douleur

Recueille les fruits de toutes les grâces».²⁵

L'œuvre s'achève sur un long chœur à la gloire de Bacchus :

« Chantons Bacchus / Et que sur tous les modes / Soit bénie sa divinité »

Dans la mythologie grecque, Bacchus-Dionysos était le dieu de l'énergie végétative, du vin et de l'ivresse. Les bacchantes sont ses prêtresses. En tant que maître des puissances telluriques, on l'a souvent opposé à Apollon, dieu solaire de la pensée claire, de la musique et des oracles. Leur danse et chants mêlés à la fin de l'*Orfeo* appellent quelques remarques capitales pour notre propos :

Cette deuxième version de l'opéra, la seule qui ait été conservée, s'achève ainsi sur un « renversement dramaturgique » puisque cette fin angélique, — Apollon pardonne à Orphée, louanges à Bacchus —, n'est pas du tout conforme au mythe de référence. Dans la première version de 1607 proposée par Striggio, les bacchantes, conformément au mythe, vont au contraire déchiqueter Orphée. Ce n'est donc que pour la

²⁵ *L'avant-scène Opéra*, n°5 : L'orfeo.

deuxième version de 1609, que le renversement est accompli : l'artiste Orphée et le souverain Apollon chantent leur réconciliation radieuse. Et Monteverdi, le compositeur, peut chanter avec son héros la gloire du duc de Mantoue, mécène Apollinien, bienfaiteur des artistes et grand ordonnateur des fêtes, en qui l'opposition de Dionysos et d'Apollon trouve à se résoudre²⁶.

L'*Orfeo* s'achève sur une victoire finale d'Apollon et la rédemption du héros, célébrées par un chœur — version musicale parfaite du principe « medium is the message » —, il s'achève où il culmine pour son époque. Platon accordait une place prééminente à la musique dans l'harmonie de l'univers et l'œuvre qui chante la réconciliation des contraires est fidèle à cette vocation. Le pardon est au centre de la vie chrétienne et le pardon Apollinien est plus conforme à l'idéal chrétien que le déchaînement des forces aveugles, la soif de vengeance des bacchantes. : c'est toute une époque qui travaille à ce renversement dramaturgique, dont le merveilleux chef d'œuvre de Monteverdi et Striggio est à la fois la matrice et le révélateur.

A Mantoue, le prince, mécène des arts, est reconnu à l'égal d'Apollon ; Monteverdi a sollicité sa générosité, Orphée a loué sa mansuétude et l'a glorifié. Mantoue n'est encore qu'un duché certes puissant mais régional ; l'opéra de Monteverdi est l'outil du rayonnement politique du prince et de l'idéologie néo-platonicienne des artistes et des penseurs de son temps. Son éclosion dote la musique d'un nouveau projet Orphique et Apollinien où le lyrisme et la clarté des idées seront liés par la nécessité de soumettre l'expression des affects à une conduite intentionnelle de l'harmonie, architecte de la musique. La conception de l'opéra, dans les trois opéras de Monteverdi, est contemporaine des œuvres de Kepler, de Galilée et de Descartes. Elle est centrée sur la conscience du sujet humain et analogiquement, elle va trouver en l'héliocentrisme, un mode de représentation de l'univers convergeant avec son parcours.

²⁶ *Le duc aime les arts « tous les arts, sincèrement et même avec une certaine compétence ; à une condition : qu'ils proclament sa gloire ».* Philippe Beaussant, *Le chant d'Orphée selon Monteverdi*, Fayard, 2002, p.17.

Ulysse ou le retour d'Orphée sur terre

Il Ritorno d'Ulisse in Patria, Drama in musica, est composé en 1640, soit une trentaine d'années après *Orfeo*. Un « drame » et non plus une « fable » comme l'*Orfeo*. Avec le drame d'Ulysse, l'opéra va changer simultanément de contenu et de fonction dans le champ social, d'intention et de « domicile » : messages et médias évoluent ensemble.

Orphée est un demi-dieu. La « Favola » met en scène son aventure pour la présenter à l'imagination de ses auditeurs, et la musique rend sensibles les affects qu'elle véhicule. Tel est le contrat implicite qui lie le récit « fabuleux » aux effets magiques de la musique dans l'*Orfeo*. Trente ans plus tard, Monteverdi ne s'adresse plus aux aristocrates lettrés de Mantoue en mettant en musique une fable illustrative et édifiante, dans l'enceinte même du palais du Duc de Mantoue. Il parle à des bourgeois de la république de Venise qui ont payé leur place pour entrer. Et il leur parle d'eux-mêmes : Ulysse est un homme, il a voyagé et désire retrouver sa patrie. Malgré ses ruses pour tromper Neptune, le dieu des mers, il devra à sa seule soumission à la volonté des dieux de pouvoir parvenir à ses fins. Rien ne peut se faire, en ce début de 17^{ème} siècle sans le consentement des Dieux, ce que les chrétiens appelaient, le concours de la Providence (divine).

Le drame en musique

Le drame inspiré de *l'Odyssée* d'Homère que Monteverdi met en musique sur un poème de Giacomo Badoaro, est l'ensemble des actions qu'Ulysse doit accomplir pour parvenir à ses fins. Il s'agit d'un parcours initiatique symbolique, transformé par Homère en un récit de voyage. Il est composé de trois actes, deux actes de « méditation » encadrant un acte de revirement dramatique. Prenons le temps d'en lire quelques lignes.

Une odyssée lyrique

L'opéra commence par un prologue qui met en présence des entités abstraites : la fragilité humaine est mise à l'épreuve par le temps, la fortune et l'amour :

- Le prologue

La Fragilité humaine :

« Je suis chose mortelle, humaine créature... »

Le Temps : *« Par moi éphémère...*

La Fortune : *Par moi, misérable...*

L'Amour : *Par moi, tourmenté...*

Ensemble : *Cet homme sera...*

Le Temps : *Le Temps qui s'enfuit...*

La Fortune : *Fortune qui séduit...*

L'Amour : *Amour qui meurtrit...*

Une des pages les plus connues de Monteverdi, le Lamento de Pénélope est la première scène du drame. Solitude de Pénélope :

« ...J'impute tous mes malheurs au Sort fallacieux.

Ainsi pour te défendre, au Destin, au Ciel,

Je déclare guerres et combats

Reviens, Ulysse, reviens ! (Torna, deh torna, Ulisse !).

... Reviens, car dans l'attente barbare que tu imposes

A ma douleur extrême, Je distingue déjà l'heure de ma mort.

Reviens, Ulysse, reviens ! »

Les navigateurs Phéaciens ont abandonné Ulysse sur le rivage d'Ithaque en trompant Neptune, le Dieu de la mer, qui (scène 5), obtient de Jupiter la permission de se venger :

Neptune

« ...Puisque ta volonté divine ne s'y oppose pas,

Je châtierai cet orgueil téméraire :

Je ferai de leur nef rapide un rocher immobile.

Jupiter

Que ton ordre soit exécuté

Que ta puissance se révèle

Que les flots aient leur Jupiter ;

Que celui qui faillit dans sa course

Périsse dans l'immobilité. »

Une odyssée lyrique

Puis premier monologue d'Ulysse échoué sur le rivage et qui ne sait pas qu'il se trouve chez lui.

Ulysse, seul.

« Dormé-je encore ou suis-je éveillé ? (Dormo ancora o so desto ?)

...Abandonné ici, seul, déçu, trompé,

Je te reconnais, toi qui engendres l'erreur ;

De mes erreurs pourtant je suis l'unique cause !

Car si les ombres sont au sommeil

Sœurs ou compagnes,

Celui qui s'abandonne à elles

Se perd et se lamente ensuite sans raison. »

Minerve déguisée en berger vient à la rencontre d'Ulysse, lui révèle son identité, et l'informe de la situation sur l'île. Il devra lui-même se déguiser en vieillard afin de n'être pas reconnu et de pouvoir être reçu au palais.

Ulysse

« Je vais, je t'obéis et je reviens.

Minerve

...J'ai vu la vengeance

Réduire Troie en cendres ;

Il me reste à présent

A reconduire Ulysse dans sa patrie, sur son trône ;

Ainsi veut le courroux d'une déesse outragée.

Apprenez donc, mortels imbéciles,

A garder le silence dans les querelles divines :

Il ne vous appartient pas de juger les cieux,

Vos tribunaux sont sur terre...

... Scène 9

Ulysse

O bienheureux Ulysse ! (O fortunato Ulisse !)

Oublie tes errements et ta douleur passée.

...Que plus jamais mortel ici-bas ne désespère !

/

Melantho, une de ses servantes, conseille à Pénélope de renoncer à sa chasteté et de s'ouvrir aux joies de l'amour :

« Aime donc, car la beauté

Une odyssée lyrique

*Est la douce amie de l'amour.
Transpercée par le plaisir,
Ta douleur se rendra.*

Pénélope lui répond :

*Celle qui a souffert
Ne doit pas aimer de nouveau :
Pourquoi revenir à la souffrance
Si l'on s'est déjà trompé ? ».*
/

Dialogue décisif de Minerve et d'Ulysse :

Ulysse

*Il ne peut périr celui qu'accompagne le ciel
Et qui a un dieu pour compagnon
Je suis promis, il est vrai, à de grandes entreprises
Mais celui qui, pourvu de la protection divine,
Redoute le monde, commet une grave erreur.*

Minerve

*O courageux Ulysse,
Je vais inciter ta chaste
Epouse à proposer un jeu qui,
A toi te vaudra la gloire
Et une victoire certaine
Et aux prétendants, la mort.
Dès que tu auras tendu ton arc
Et que le grondement du tonnerre t'y invitera,
La flèche que ta main enverra
Les étendra tous, expirants, sur le sol.*

...

Ulysse

*Les mortels sont toujours aveugles
Et doivent l'être d'autant plus
Quand une volonté divine guide leur action.
Minerve, je te suis.*

...

Dernière scène : Ulysse a vaincu les prétendants, mais cela n'a pas suffi à Pénélope. Il a fallu encore deux circonstances pour l'engager à le reconnaître :

- Que Jupiter alerté par Minerve convainque Neptune de calmer sa colère contre Ulysse

- Qu'Euryclée, la vieille nourrice d'Ulysse affirme avoir reconnu, sur son corps nu, la « glorieuse marque que lui laissa le féroce sanglier », avant son départ pour Troie. **Pénélope** reconnaît enfin Ulysse :

*Resplendissez, Ô cieux,
Resplendissez, Ô prairies,
Zéphyrs, réjouissez-vous !
Les oiseaux par leur chant,
Les ruisseaux par leurs murmures,
Que tous se réjouissent !
Ces herbes verdoyantes,
Ces ondes frémissantes,
Qu'elles s'apaisent à présent,
Puisque renaît heureux,
Des cendres Troyennes, mon Phénix.*

Ulysse

Mon soleil tant désiré !

Penelope

Ma lumière retrouvée !

...

Le drame d'une conscience individuelle

L'harmonie entre les hommes dépend de l'harmonie entre les dieux. C'est dire que le destin des hommes se joue au ciel. *Le retour d'Ulysse en sa Patrie* n'en est pas moins le drame d'une conscience individuelle tendue vers son objectif. Drame dont la maîtrise de son arc par Ulysse est l'allégorie. Unie au texte, la musique en souligne les accents et en renforce l'expression, c'est ce qu'elle faisait déjà dans l'*Orfeo*; ici, son rôle n'est pas seulement d'accompagner les paroles et de les faire entendre mais de rendre intelligible l'intention dramatique qui les motive. Elle est au service de la dramaturgie. A première approche du moins car

l'inverse complémentaire est vraie (le texte lui aussi est « au service » de la musique, dont il souligne les forces de projet et de trajet), c'est-à-dire qu'il se lie entre musique et texte une relation dialectique que nous allons nous efforcer d'expliciter :

Ce que *la musique* fait à la conscience par le sensible, *le texte* le révèle aux fonctions d'intelligibilité de la conscience, chacune des deux composantes de l'expression « opéra » étant, non pas le reflet, ni le commentaire au sens de paraphrase, mais *le médium du message de l'autre*.

L'espace-temps de la musique est orienté. Orienté et polarisé : tout comme le moment des voyages d'Ulysse où nous nous trouvons dont l'orientation – le retour au point de départ – et la polarisation – activité d'Ulysse, passivité de Pénélope – sont révélées par le récit.

Ex. la première scène, Pénélope²⁷ : les modes et ses intervalles spécifiques sont les outils qui rendent sensible le positionnement de la conscience de Pénélope. Passivité d'abord de celle qui attend ; introspection, puis prospective de celle qui interroge et tente de comprendre. Puis activité de celle que convoitent beaucoup de prétendants et qui attire à elle, aussi et surtout, Ulysse qui revient.

Une mélodie orientée par l'intention harmonique qu'elle sous-entend et qui la sous-tend. Cela ne peut (ne pouvait...) se faire qu'en polarisant les modes sur une note : en tonalisant l'espace-temps musical. Nous assistons, ici, non pas à la *naissance* de la tonalité qui n'apparaîtra qu'à la fin du 17ème siècle mais à sa *conception* : bien qu'elle y soit tout entière contenue en germe, il faudra à la tonalité, comme pour les processus biologiques, une période de gestation avant de naître.

Activité d'Ulysse qui voyage et va jusqu'à tromper les dieux pour parvenir à ses fins. Mais aussi passivité de celui qu'attire Pénélope. Passivité signifiée par l'ignorance où il se trouve de l'endroit où il vient d'échouer — c'est Minerve qui fait muter sa passivité en activité par deux

²⁷ YouTube : « *Di misera Regina* », version Vesselina Kasorova

initiatives : lui ordonner de se déguiser en vieillard ; confier ses ors et ses parures aux Naiïades, nymphes des Dieux afin qu'elles les cachent et les gardent ; Ulysse a alors tout perdu de son apparence et de ses attributs. C'est dans la relation de l'actif-passif, Ulysse et de la passive-active, Pénélope, que s'écrivent les pages musicales qui vont faire faire un saut décisif à la musique occidentale.

C'est en se chargeant des tensions propres à ce double mouvement des consciences qui relie l'actif-passif, Ulysse, à la passive-active, Pénélope, que la musique occidentale inaugure cette nouvelle ère de son histoire. C'est en tissant son cours de l'interaction de ces deux positions-mouvements des consciences d'Ulysse et de Pénélope, que la musique de Monteverdi relie les modes en un seul champ d'interaction qui va bientôt s'appeler « tonalité ».

La structure *dramaturgique de la narration* est aussi la *structure constitutive du langage musical* : les deux fonctions constitutives de ce langage – les fonctions de Tonique et de Dominante – sont d'abord des fonctions dramaturgiques dont Ulysse et Pénélope, Orphée et Eurydice, Néron et Poppée, sont en quelque sorte les archétypes narratifs, chacun en son ordre, légendaire, mythologique, et historique. L'opéra est né.

La tonique, c'est le sujet de l'action musicale, ce qui investit le cours de la musique d'un projet, ce qui l'informe d'une direction et d'un sens – une visée, et Ulysse est l'Archer par excellence — ; la dominante c'est la réception de ce projet, le champ de son incarnation — Pénélope. Télémaque, la flèche. Dans Homère, la narration est articulée par cette interaction des fonctions dramaturgiques saisies dans sa genèse. C'est pourquoi il est fondateur.

A partir d'*Il Ritorno*, le musicien assigne une autre fonction à la relation de la musique et du texte, et, par conséquent, à l'opéra lui-même. La musique ne devra plus seulement exercer un charme, comme dans *l'Orfeo*, mais manifester les intentions qui lient entre elles les consciences

des hommes en les reliant à celles des dieux²⁸. Il s'agit, sur terre, des consciences des hommes impliquées dans les drames représentés sur scène et, simultanément, des consciences, ou plutôt, de la conscience commune du compositeur, des interprètes et des spectateurs. Car c'est bien elle qui est visée par cette musique : non plus les consciences respectives de chacun qui différencient les ego et les séparent, mais La Conscience comme visée intentionnelle commune à tous les hommes et incarnée dans des **personnes**. C'est la conscience que Descartes était en train de découvrir, de son côté, par les moyens spéculatifs de la philosophie.

Le sol de la conscience tonale

Si le musicien assigne ainsi une autre fonction à sa musique, c'est qu'un ensemble de facteurs convergents l'y engagent. Et ce sera toujours le cas aussi bien dans l'histoire de la musique en particulier, que dans l'Histoire tout court. Ces facteurs sont à la fois individuels et collectifs ; ils sont d'ordre esthétique, philosophique et politique. De la renaissance à l'âge classique, la conscience européenne passe avec Descartes et Monteverdi d'un monde *modal* (centré sur les *modalités* de la conscience) à un monde *tonal*, centré par le pouvoir de constitution de la conscience intentionnelle. Elle tonalise le monde des objets en le transfigurant en un monde de sujets.

La musique est ainsi contrainte à lier son cours, non seulement à l'expression des affects mais aux combats et aux enjeux de toute vie humaine, à son drame. Et cette contrainte va petit à petit la transformer : elle devra unifier le champ de son expression et centrer toute l'étendue expressive de ses « modes » sur une note privilégiée, un *ton*, qui deviendra la clé de voûte de tout son déploiement. C'est exactement ce

²⁸ [Un lecture de ce fait sous un angle « politique », ferait dire, et ce serait partiel, mais vrai dans sa parcelle, qu'un opéra donné à la cour d'un prince (monarque) doit le charmer, sans souci des problèmes latents dans l'ordre et l'action humains, puisqu'il en est le maître unique : son peuple, bien ou mal, est conduit par lui ; l'opéra peut ne s'occuper que de le charmer ; mais un opéra commandé par une république est tendu comme par un besoin natif de représenter des drames des hommes les uns par les autres et ensemble]

que raconte le récit : l'éveil de la conscience (musicale) et sa mise en tension dramaturgique.

Eveil de la conscience comme intentionnalité / Eveil de la conscience musicale comme conscience tonalisante.

Eveil de la conscience amoureuse du couple : Ulysse et Pénélope forment à eux deux la quaternité matricielle de toute l'histoire de l'opéra et de la musique occidentale.

Tension dramaturgique : cela veut dire tension entre deux ou plusieurs positions incarnées non seulement par des personnages de l'action mais par les personnes du drame.

La relation entre ces tensions et les intervalles musicaux qui les expriment va petit à petit entraîner l'inscription de ces intervalles dans un champ de perception unifié. C'est la naissance de la tonalité.

L'opéra annonce, en effet, la tonalité de la musique occidentale dans la mesure même où elle l'accomplit dans sa totalité. Et pas seulement parce qu'elle en préfigurerait les contours. C'est le paradoxe de toute prophétie que de contenir en germe la totalité du fruit qu'elle promet. Son paradoxe et sa limite : elle ne peut pas être entendue par ses contemporains pour ce qu'elle est ou en tous cas pour ce qu'elle ouvre comme nouveaux horizons. « Nul n'est prophète en son pays »... et pour ses contemporains.

On peut le comprendre à condition de comprendre ce qu'est la tonalité elle-même, à condition de saisir ce qui fait la spécificité de son projet. Qu'ajoute-t-elle à la musique qui l'a précédée, la musique dite « modale » ? La conscience du mouvement de totalisation qui préside à sa mise en œuvre, la conditionne et la motive. Cette totalisation s'exprime par le reboucllement de la fin d'une phrase, d'une séquence et d'une œuvre entière sur son commencement : c'est le retour au début qui est ressaisie de l'ensemble du parcours tel qu'il est essentiellement dirigé vers son point de départ. Et cette ressaisie coïncide historiquement avec le thème central de l'odyssée, le retour d'Ulysse en sa patrie, chez lui, le point de départ de son épopée : Le récit et son expression musicale, le

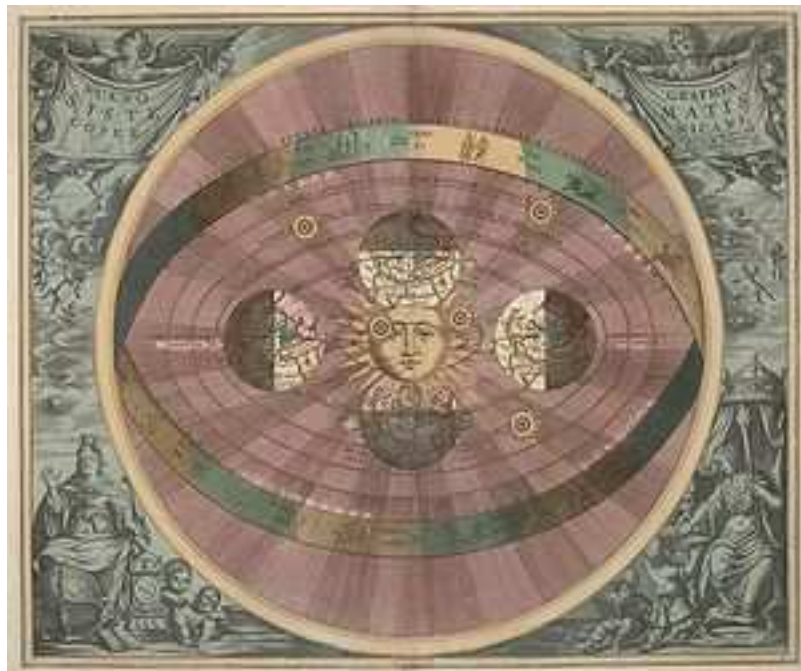
verbe et son médium, en complète syn-tonisation. C'est cette syntonisation qui va servir de sol à tout l'édifice de la musique occidentale en général, et à l'opéra en particulier.

Lully et le Roi Soleil

La musique de Monteverdi s'adresse à chacun individuellement. C'est la conscience personnelle de ses auditeurs qu'elle tente de toucher. On peut en dire autant de la musique de Purcell (1659-1695) dont l'opéra *Didon et Enée* (1689) inspiré de Virgile, aura une influence importante sur Händel et l'Opera Seria du 18^{ème} siècle. Didon, princesse Phénicienne, préfère se donner la mort que de devoir renoncer à Enée, jeune héros que les dieux destinent à fonder Rome et qui doit quitter Didon pour leur obéir. Didon se donne la mort avec l'épée que lui a laissée Enée avant son départ. Quelle que soit la fonction symbolique que nous attribuons aux événements de la tragédie, la musique et les chants parviennent à nous lier intimement à eux.

La musique de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) est célébrative, hiératique, solennelle. C'est une musique de courtisan destinée à séduire un prince et sa cour. Celui que Louis XIV nomma au poste de surintendant de la musique est le créateur de la comédie-ballet - il en composa 13 avec Molière, dont *Le Bourgeois Gentilhomme* -, et surtout de la tragédie lyrique dont l'influence sur l'Opera seria des siècles à venir sera considérable (Händel, Gluck, Mozart...). On lui doit aussi *l'Ouverture à la Française* dont Bach et Händel firent grand usage et la première mise au point de l'équilibre instrumental de l'orchestre, l'outil, le médium ajusté à son message. Il a mis l'opéra au service de la monarchie absolue de Louis XIV. Médium accordé au message. C'est à un de ses ballets qui

représentait le soleil (Louis XIV) au centre et les planètes (ses ministres) autour de lui, que l'on doit le nom de « roi soleil » donné à Louis XIV. Mais au service de l'héliocentrisme radical de son mentor, il restait encore à franchir une étape : Apollon lui-même, désormais, rendrait hommage au Roi-Soleil :



Harmonia Macrocosmica selon Andreas Celarius 1708

Bellérophon et son temps

Bellérophon est un opéra en 5 actes créé au Palais-Royal en 1679 où il connut 9 mois de triomphe. Le livret est écrit par deux des plus éminents intellectuels de leur temps, Thomas Corneille (1625-1709), frère cadet de Pierre, et son neveu Fontenelle (1657-1757), mathématicien et philosophe, qui dans l'histoire des idées en France, fait le lien entre Descartes et les encyclopédistes dont il fut un partenaire. Il a écrit notamment l'« Entretien sur la pluralité des mondes » et des commentaires sur Descartes. Boileau affirma que les meilleurs vers du livret étaient de lui...

En janvier 1680, « le roi se fit représenter la tragédie à Saint-Germain-en-Laye et en fut fort aise. » Il vient de signer la paix de Nimègue qui consacre sa victoire sur la Hollande, l'Espagne et l'Empire, donne la Franche-Comté à la couronne. La victoire de Bellérophon sur un monstre à 3 têtes représente à l'évidence la victoire de Louis sur les trois coalisés. Chevauchant Pégase, le héros parvient ensuite à tuer la chimère, à confondre ses ennemis et à épouser la fille du Roi, acclamé par le peuple en liesse. Le texte de présentation de l'œuvre préparait le spectateur : « Le théâtre représente d'abord le Parnasse François, Apollon y vient avec les muses célébrer le retour d'une paix si glorieuse à la France : Pan et Bacchus arrivent en même temps, & signalent leur joye par des danses, & par des chants d'allégresse : Mais Apollon pour mieux divertir le plus grand Prince de la terre, imagine sur le champ un spectacle, où lui-même avec les Muses veut représenter l'Histoire de Bellérophon ».

Dans le prologue, Apollon, en personne, chante :

*Muses, préparons nos concerts;
Le plus grand roy de l'univers
Vient d'assurer le repos de la terre,
Sur cet heureux vallon
Il répand ses bienfaits.
Après avoir chanté les fureurs de la guerre,
Chantons les douceurs de la paix.*

Avec Apollon, c'est tout le Parnasse Grec qui célèbre la gloire du « roi - soleil » et se tourne avec lui, vers le Dieu unique des chrétiens. Lully et ses librettistes surent non seulement réécrire la mythologie mais la réorienter vers le Dieu chrétien par la médiation du souverain. A Versailles, pour la célébration de la messe, Louis XIV était assis sur une tribune au fond de la chapelle, les courtisans tournaient le dos à l'autel et le regardaient, Lui, médiateur ultime, qui seul faisait face à l'autel, surplombant l'officiant. A l'opéra, selon un usage ancien, tout comme le duc de Mantoue par exemple, il était assis sur la scène, dans une loge²⁹. Tous pouvaient le voir regarder le spectacle. En un seul endroit d'Europe

²⁹ Un très bon dvd de l'Orfeo reproduit les conditions scéniques de sa création. Direction musicale, Nikolaus Harnoncourt, mise en scène, Jean-Pierre Ponelle, opéra de Zürich.

et en seul moment de son histoire, spectacles et célébrations religieuses sont manifestement ordonnés par une même idéologie et servent un seul idéal : Versailles sous le règne de Louis XIV.

L'opéra et le siècle des lumières

Pour nous faire une idée du rôle qu'a joué l'opéra dans les bouleversements du siècle des lumières, ne nous laissons pas trop abuser par le choc apparent des idéologies entre elles : Lumières contre Obscurantisme, Raison contre Passion, Libre arbitre contre Déterminisme, République des bonnes volontés contre Monarchie de droit divin etc. Les oppositions entre les idéologies divisent non seulement les opinions en courants de pensées mais elles partagent chaque penseur, chaque artiste, les hommes de pouvoir comme les manants qui portent tous, à leur insu, **à la fois** l'élan des idées nouvelles qui allaient s'imposer **et** la profonde empreinte d'une culture commune. A vue médiologique, ce qui est le plus déterminant n'est pas tant l'opposition entre les monarchistes et les républicains, par exemple, ou des libre-penseurs et des chrétiens, que la convergence de leurs trajectoires. Un homme occupe une place centrale dans toutes ces tensions.

Rousseau, le devin du village

Contemporain de Gluck dont il fut d'abord l'adversaire et dont il devint l'un des plus fervents admirateurs, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

occupe une place singulière dans l'histoire de l'opéra et de son siècle. Musicien lui-même, auteur du *Dictionnaire de la musique* publié en 1767, il a composé un opéra, le *Devin du village* (1752), qui eut un succès considérable dès sa création et fut joué sur de nombreuses scènes européennes jusqu'en 1864. C'est l'auteur du *discours sur l'origine des inégalités* (1755) et du *contrat social* (1762) que glorifièrent les révolutionnaires. En 1794, l'hommage solennel de la nation française lui est rendu : au cours d'une grandiose cérémonie, ses cendres sont transférées d'Ermenonville où il est mort au Panthéon.

Colette se plaint de l'infidélité de Colin et va trouver le devin du village pour connaître le sort de son amour. Elle apprend que la dame du lieu a su captiver le cœur de son berger par des présents. Le devin laisse espérer Colette qu'il saura le ramener à elle. Il fait ensuite entendre à Colin que sa bergère l'a quitté pour suivre un monsieur de la ville. Colin n'en croit rien et revoit sa maîtresse plus amoureuse que jamais³⁰.

³⁰ Source Wikipédia. Les documents You Tube valent le détour.

Un sage met à l'épreuve le désir d'amour d'un jeune couple. C'est un conte villageois, si l'on veut, mais bien plus encore l'ébauche d'une utopie : le village est une communauté idéale, le devin en est la figure tutélaire au cœur limpide, il est à la fois devin *en fonction dans le village et devin de l'âme collective du village*, esprit de la communauté, confluent et médiateur des affinités.

Et les jeunes gens qui s'aiment surmontent l'épreuve du soupçon en sachant se mettre à l'écoute de leur sentiment. La musique est charmante et bucolique.

Dans ses *Confessions*, il raconte en ces termes l'effet de la première représentation du *Devin du Village*, devant la cour de Louis XV, à Fontainebleau :

**LE DEVIN
DU VILLAGE.**
INTERMÈDE,
REPRÉSENTÉ A FONTAINEBLEAU
DEVANT LE ROY,
Les 18 & 24 Octobre 1752. & à PARIS,
**PAR L'ACADÉMIE ROYALE
DE MUSIQUE,**
Le Jeudi premier Mars 1753.



AUX DÉPENS DE L'ACADÉMIE.
PARIS, Chez la V. DELORMEL & FILS, Imprimeur de ladite
Académie, rue du Foin, à l'Image Sec. Geneviève.
On trouvera des Livres de Paroles à la Salle de l'Opéra.
M. DCC. LIII.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

« On ne claque point devant le roi : cela fit qu'on entendit tout ; la pièce et l'auteur y gagnèrent. J'entendis autour de moi un chuchotement de femmes qui me semblaient belles comme des anges et qui s'entre-disaient à demi-voix : — Cela est charmant, cela est ravissant ! Il n'y a pas un son là qui ne parte du cœur. — Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émua moi-même jusqu'aux larmes, et je ne pus les contenir au premier duo en remarquant que je n'étais pas seul à pleurer.

Le lendemain Jélyotte m'écrivit un billet où il me détailla le succès de la pièce et l'engouement où le roi lui-même en était. Toute la journée, me marquait-il, Sa Majesté ne cesse de chanter avec la voix la plus fausse de son royaume :

J'ai perdu mon serviteur,

J'ai perdu tout mon bonheur ! »

Rousseau, avant d'inspirer les révolutionnaires qui coupèrent la tête de Louis XVI, avait aussi su toucher le cœur de Louis XV et de ses courtisans et s'en était ému.

Le jeune Mozart de 12 ans enthousiasmé par une représentation du *Devin du village* au Burgtheater de Vienne, composa *Bastien et Bastienne* en 1768, sur un livret inspiré de l'œuvre de Rousseau. Il y a une veine Rousseauiste chez Mozart qui s'épanouit tout à fait dans l'illuminisme de *La Flûte Enchantée* (1791) et la révélation des trois temples de la Sagesse, de la Raison et de la Nature que doivent traverser les deux jeunes héros, Tamino et Pamina, avant de pouvoir pénétrer dans le plus élevé d'entre eux, celui de la Lumière.

L'art de Christoph Willibald Ritter von Gluck

Gluck est un compositeur Allemand, naît à Erasbach en 1714 dans l'électorat de Bavière et meurt à Vienne en 1787. Il voyage en Italie, à Londres, connaît un retentissant succès à Vienne où il crée des opéras en

Italien, *Orfeo ed Euridice* (1762) et *Alceste*, qu'il reprendra en Français à son arrivée à Paris. C'est là qu'il entreprit la réforme de la tragédie lyrique qu'il illustra par les chefs d'œuvre qui lui vaudront la gloire et la postérité : *Iphigénie en Aulide*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*. Il fut aussi l'initiateur de l'opéra comique à la Française, ce qui lui permit de se familiariser avec la prosodie Française. Il composa *La clémence de Titus* (1752) et *Don Juan et le festin de pierre* (1761) thèmes que Mozart reprit quelques décennies plus tard. Suivant les principes formulés par Calzabigi, l'auteur de ses livrets italiens et de la fameuse préface d'*Alceste*, il préconisa :

- Une plus grande fluidité entre l'air et le récitatif pour donner une plus grande continuité au drame.
- L'introduction de grandes pages chorales ainsi que l'emploi de la pantomime dansée,
- L'exposé d'une action simple basée sur une idée morale dont le protagoniste est le symbole vivant.

Orphée et l'esprit des lumières : la résurrection d'Eurydice

Toute **transformation dramaturgique**, — et plus encore lorsque le cours des événements est modifié jusqu'à provoquer le « renversement » que nous avons évoqué à propos de l'*Orfeo* — est aussi une **réinterprétation idéologique**. Celui-là même que suggère ou impose selon les régimes politiques en place, une époque, ce fameux « air du temps ». Le célèbre *Orphée et Eurydice* de Gluck en est une très bonne illustration. Les deux versions qu'en écrivit Gluck datent de 1762 pour la version italienne, et de 1774 pour la version française. Elles ne diffèrent que par quelques détails et par l'introduction de ballets dans la version française. Il n'est pas peu remarquable que la commanditaire en ait été rien moins que Marie-Antoinette, la reine en personne.

En plein accord avec les suggestions de son librettiste, Gluck, que l'on

ne peut pas soupçonner d'avoir écrit une musique flatteuse et séductrice, ira jusqu'à ressusciter Eurydice et transformer le mythe en une simple allégorie des vicissitudes de l'amour, un « badinage raisonnable » comme le siècle en a tant produit. Au désir du prince du 17^{ème} siècle s'est ajoutée, en un peu plus de 150 ans, une discrète mais puissante pression idéologique. Et le message est somme toute assez clair : la raison éclairée peut transformer la matière et sauver ce qu'un dessein obscur promet à la destruction. La faute d'Orphée est effacée. Eurydice est ramenée à la vie. Et surtout, c'est non plus au ciel mais sur terre qu'ils peuvent célébrer leur union : ce qui n'est encore que la promesse d'une fusion des esprits au ciel, dans l'*Orfeo* de Monteverdi, est réalisé dans l'ici et maintenant de l'union des corps sur terre, chez Gluck. Texte, dramaturgie, musique sublime et transports des voix sont co-fondateurs d'une nouvelle alliance des hommes et des dieux, co-signataires du nouveau pacte qui les lie. Rousseau, après avoir assisté à une représentation de l'*Orphée* de Gluck lui écrivit : *«Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose»*.

Une figure exemplaire : Iphigénie

Le vouloir du prince et les nouvelles idées dites des « lumières » qui vont si tragiquement s'affronter, s'unissent dans et par l'œuvre d'art dans un même plaisir ressenti par tous avec une égale intensité et qui les comble. Cela, l'histoire officielle véhiculée par nos manuels scolaires, par exemple, et les idées communément admises, ne le dit jamais ; elle oppose toujours l'esprit des lumières aux pouvoirs monarchiques, elle

confronte des idéologies sans montrer le commun fondement qui les fait converger. Opposés sur la nature du régime politique qu'ils souhaitent, monarques, philosophes, poètes et musiciens accordent tous leur pardon à Orphée, et tous ensemble, ils applaudissent et s'émeuvent aux noces terrestres d'Orphée, l'orgueilleux, et d'Eurydice, la morte. Avant que de s'imposer, la révolution Française et la déclaration des droits de l'homme sont déjà dans les esprits, dans tous les esprits.

« L'art aux ailes d'ange qui ignore tout du pas lent et lourd des hommes », c'est une fiction. Ce n'est pas comme ça que ça se passe dans notre monde sub-lunaire. Tout se tient. Les allures varient mais la coordination des mouvements entre ceux qui marchent et ceux qui volent est nécessaire à l'évolution de tous. De cette coordination, du réglage des allures entre elles, de la convergence de leurs directions, on ne sait à peu près rien. Sinon ce que nous en disent les œuvres d'art majeures, lorsqu'on les interroge en les situant dans leur contexte historique et en prenant au sérieux les circonstances de leur avènement, les détours de leur postérité, les raisons de leur cooptation dans la société où elles se sont épanouies, les causes de leur disgrâce aux époques où elles ont sombré dans l'oubli etc.

Gluck a donné à la langue Française ses plus grands chefs d'œuvre lyriques du 18^{ème} siècle, *Orphée*, *Alceste*, *Iphigénie en Aulide*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*... Il a composé de ces rares musiques qui éveillent le sentiment dont lui fit part Rousseau :

«Je sors de la répétition de votre Opéra d'Iphigénie ; j'en suis enchanté ! Vous avez réalisé ce que j'ai cru impossible jusqu'à ce jour».

Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner peuvent communiquer au plus haut point cet enchantement que provoque la surprise d'être entraîné au-delà du concevable, au-delà, effectivement, de tout ce qu'on avait cru possible jusqu'au moment de leur découverte.

Leurs œuvres ont eu parfois d'étranges rendez-vous avec leur temps. C'est le cas d'Iphigénie en Tauride.

Le livret, de Nicolas-François Guillard, est inspiré de l'*Iphigénie en Tauride* de Claude Guimond de La Touche, elle-même inspirée d'Euripide. L'œuvre est une tragédie lyrique en 4 actes. Elle incarne l'idéal de Gluck : « Avant tout, des passions fortes, de grandes images, des situations tragiques qui secouent les spectateurs », mais aussi « la simplicité, la vérité et le naturel. Le langage du cœur au lieu de descriptions maniérées, des comparaisons superflues, des maximes froides et plates, des ornements superflus. »

L'opéra est créé le 18 mai 1779 à l'Académie Royale de Musique où sa royale commanditaire, est reçue selon le cérémonial ancien, précédée jusqu'à sa loge par les directeurs de l'Opéra porteurs de flambeaux.

Iphigénie est la fille d'Agamemnon, futur vainqueur de la guerre de Troie, et de Clytemnestre. En Aulide où Racine, à la suite d'Euripide, situe sa tragédie (1664), Agamemnon se résout à la sacrifier pour calmer la colère des dieux. Iphigénie, autant par respect filial que par soumission aux décrets des dieux, consent à ce sacrifice. Ce consentement de la jeune vierge émeut tant la déesse Artémis³¹/Diane, qu'au moment où le poignard va la frapper, elle la fait disparaître et met un agneau à sa place. Dans l'Europe de cette fin du 18^{ème} siècle, nourrie de mythologie Grecque presque autant que de christianisme, Iphigénie incarne toutes les vertus cardinales de la jeune fille, obéissance, consentement mais aussi intelligence de la situation font d'elle le pendant féminin d'Orphée. Elle séduit les dieux non tant par ce qu'elle fait que par ce qu'elle est et consent à devenir.

En Tauride (la Crimée d'aujourd'hui), où nous la trouvons au début de la tragédie de Gluck, elle est prêtresse du temple d'Artémis/Diane chargée de l'exécution des sacrifices animaux et humains. Elle ne sait pas que sa mère, Clytemnestre, aidée de son amant Egisthe a tué Agamemnon et sa concubine Cassandre. Elle ne sait pas non plus

³¹ Artémis est une divinité de tout premier plan du Panthéon grec : sœur jumelle d'Apollon, elle est la déesse de la nature et dirige le destin des hommes. De très nombreux temples lui sont dédiés dans l'antiquité, celui d'Ephèse est le plus célèbre d'entre eux.

qu'Oreste, son frère, aidée d'Electre, sa sœur, a vengé leur père en tuant Clytemnestre et Egisthe. Elle ne sait pas encore que les deux jeunes hommes qui viennent de s'échouer sur la plage et qui sont faits prisonniers, ne sont autres qu'Oreste lui-même, qu'elle avait quitté enfant en Aulide, qu'elle ne reconnaît donc pas et qu'elle désespère pouvoir revoir un jour, et son ami Pylade. Le roi de Tauride, Thoas, est prévenu, en songe, que si un sacrifice humain n'était pas immédiatement exécuté, il devrait mourir. Il ordonne donc à Iphigénie de choisir parmi les deux jeunes prisonniers, lequel elle sacrifiera. Chacun des deux jeunes hommes est prêt à se sacrifier pour l'autre. Elle choisit l'un d'eux et c'est Oreste.

Au quatrième et dernier acte, au moment où Iphigénie va sacrifier l'inconnu, celui-ci dit :

« Ainsi tu périr en Aulide, Iphigénie, ô ma sœur ! ».

Elle reconnaît ainsi Oreste, son frère. Toute la tragédie est orientée vers/par cet instant, simplement parlée à la faveur d'une interruption de la musique, la phrase produit un grand effet dramatique avec une extrême économie de moyens. Iphigénie tombe dans les bras de son frère et chante sa joie. Pylade venu secourir son ami, arrive in extremis et parvient à tuer Thoas qui menaçait de tuer le frère et la sœur. Diane pardonne à Oreste, le parricide, qu'elle proclame roi de Mycènes et confie Iphigénie à ses soins...

Curieux rendez-vous avec son temps, en effet, que celui d'une œuvre qui en 1779, met en scène une histoire de fratrie (Iphigénie - Oreste) de fraternité (Oreste - Pylade) et enfin l'accomplissement d'un régicide libérateur, et cela devant une Marie-Antoinette enchantée par ce qu'elle voit et entend. Louis XVI n'a sans doute pas prêté plus d'attention à cet

effet de l'art qu'il n'en prêtera, dix ans plus tard, à la prise de la Bastille³².

Orphée et le dix-neuvième siècle

Entre Bach (1685-1750) et Mozart, contemporaine de Haydn, la musique de Gluck, un siècle après celle de Monteverdi, est l'illustration parfaite de ce que peut produire l'équilibre de la conduite tonale de l'harmonie. Emanation de ce 18^{ème} siècle des lumières, elle est encore très éloignée de l'idéal romantique dont, pourtant, elle prépare l'avènement. Elle sait toucher son auditeur, l'émerveiller mais en restant pour lui un objet d'émerveillement. Elle l'atteint, le trouble, sans tendre à immobiliser sa conscience et l'entraîner en dehors d'elle-même. Elle ne touche ses sens que pour atteindre son esprit, elle ne suscite ses passions que pour éveiller sa raison. Elle se situe aux antipodes de la musique d'un Wagner, stupéfiante, elle, et ex-statifiante.

Entre l'enchantement de Rousseau et l'enthousiasme de Berlioz, à propos du même *Orphée* de Gluck, on peut mesurer la distance qui sépare les deux attitudes. Berlioz exaltera :

*"Les harmonies vaporeuses, ces mélodies mélancoliques comme le bonheur, cette instrumentation douce et faible donnant si bien l'idée de la paix infinie ! Tout cela caresse et fascine. On se prend à détester les sensations grossières de la vie, à désirer de mourir pour entendre éternellement ce divin murmure."*³³

Un gouffre sépare les deux hommes, les deux siècles, leur esthétique, leur éthique. La caresse de Berlioz est sans doute encore Rousseauiste, mais la fascination qui annonce Wagner et surtout le wagnérisme, plus

³² On sait que sur le carnet de notes personnelle du roi, on peut lire, en date du 14 Juillet 1789, ces seuls mots : « Chasse. Rien. »

³³ *A travers chants* (1862)

du tout ; quant au désir de mourir que Berlioz mettra si magnifiquement en musique dans *La mort d'Ophélie*, il est le signe d'une profonde mutation des esprits. Non pas le désir de mourir en soi, mais le désir de mourir comme valeur et comme preuve de l'authenticité de l'expérience qu'il couronne.

La tentation d'Ophélie³⁴ et l'idéal romantique

Au 19^{ème} siècle, la tentation d'Ophélie s'est substituée à l'exemple d'Iphigénie du 18^{ème}. La figure tutélaire d'Iphigénie incarnant la vierge héroïque vouée à la mort mais que son héroïsme sauve et transforme, — elle épousera Pylade —, se scinde en deux au 19^{ème} siècle :

- Ophélie, la fiancée perdue d'Hamlet, sera le support de tous les imaginaires romantiques et symbolistes, elle hantera, telle un fantôme, nombre d'héroïnes vierges et d'épouses sacrifiées de l'opéra. C'est la femme *victime* et *hallucinée*.
- Lilith, son contraire, la provocatrice sexuelle (Carmen, Kundry, Salomé, Lulu...) qui entraînera vers leur perte ou leur rédemption de nombreux héros masculins, et le paiera de sa vie ou de son équilibre mental. C'est la femme *dangereuse* et *hallucinante*.

La Mort d'Ophélie que composa Berlioz en 1842 sur un poème d'Ernest Legouvé d'après Shakespeare est l'une des plus belles pages vocales de la musique française du 19^{ème} siècle.

Ophélia, est un des poèmes les plus connus d'*Une Saison en Enfer*(1873) d'Arthur Rimbaud (1854-1891) :

³⁴ L'expression est de Gaston Bachelard (1884-1962), philosophe Français selon lequel « Notre appartenance au monde des images est plus forte, plus constitutive de notre être que notre appartenance au monde des idées ». A noter que le même auteur écrit pourtant : « Quand le concept a pris son essentielle activité, c'est-à-dire quand il est saisi dans un champ de concepts, quelle mollesse, — quelle féminité ! — , il y aurait à se servir d'images. » In *La poétique de la rêverie*.

Une odyssée lyrique

*Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys...*

*...O pâle Ophélia ! belle comme la neige !
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté !...*

...

- Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles

Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis ;

Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,

La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys.

L'« onde calme et noire où dorment les étoiles » a remplacé la source claire de Gluck. Entre elles, le dix-neuvième siècle. Les signes d'émancipation de Mozart, les élans Prométhéens de Beethoven, l'émergence de l'idéal romantique. Au 20^{ème} siècle, plusieurs œuvres attestent d'une « Ophélisation » des consciences.

La fiancée dont on ne connaît jamais l'identité ni l'origine, qui flotte entre deux mondes et disparaît, c'est déjà le thème du quatuor de Schubert *La jeune fille et la mort* (1824). La tonalité d'ensemble de ce quatuor³⁵ est bâtie sur celle du lied « *der Tod und das Mädchen* » (la mort et la jeune fille) composé par le même Schubert en février 1817, dont voici le texte de Matthias Claudius :

*« Va-t-en - Ah va-t-en loin de moi squelette cruel je suis encore jeune,
laisse-moi ne me touches pas, chère mort.*

- Donne-moi ta main, toi belle et tendre

³⁵ Il accompagne le film de Roman Polanski *La jeune fille et la mort* (1994)

Je viens en ami non pour te punir

Sois courageuse, je ne suis pas cruelle

Tu dormiras apaisée dans mes bras.

Mélisande, l'héroïne de Claude Debussy³⁶ (1862-1918) est une sœur d'Ophélie. Le géant Golaud s'est égaré dans une forêt sombre, il la rencontre assise auprès d'une fontaine où elle menace de se jeter s'il la touche. On ne saura jamais rien d'elle, ni de son origine, ni de ses « amours coupables » avec Pelléas, le frère de Golaud. Elle meurt tout à la fin de l'opéra alors qu'elle vient d'accoucher d'une petite fille. Sa voix éteinte, demeure le mystère de sa personne.

Sœur d'Ophélie aussi la Marie (Marietta) d'une œuvre peu connue mais qui est justement restée au répertoire des grands opéras, *Die Tote Stadt* du Viennois E.W. Korngold (1897-1957). Le livret est inspiré du drame symboliste *Bruges-la-morte* de l'écrivain Belge George Rodenbach : un homme qui ne parvient pas à faire le deuil de sa femme morte, la voit réapparaître un jour, et finit par la tuer... mais en rêve, et le rideau se referme sur cette perméabilité des niveaux de réalité qui flottent eux aussi et s'interpénètrent. La première eut lieu en 1920 à Vienne, la ville de Freud et de la psychanalyse. « Moderne, parfois à la limite de la tonalité, l'orchestration straussienne, les leitmotiv wagnériens, les clins d'œil à Stravinski ou à l'opérette comme la sérénade magnifique du Pierrot emportent l'adhésion tant tout cela est lié, structuré, orienté vers un inéluctable retour à la vie.³⁷ » Toute une époque.

A la suite de Bachelard, on peut remarquer la fascination qu'ont exercée sur le psychisme des artistes les villes bâties sur l'eau stagnante: *La mort à Venise* (1911) est une nouvelle de Thomas Mann qui a inspiré et

³⁶ *Pelléas et Mélisande* (1902), drame lyrique en 5 actes, livret de Maurice Maeterlinck.

³⁷ Jean-Laurent Poli. *À l'occasion de la reprise de l'œuvre à l'opéra de la Bastille en 2009.*

donné son titre à l'opéra de Benjamin Britten (1973), ainsi qu'au film de Luchino Visconti (1971). Cette confidence de Thomas Mann à Luchino Visconti qui le rencontra en 1951 :

« L'histoire est essentiellement une histoire de mort, mort considérée comme une force de séduction et d'immortalité, une histoire sur le désir de la mort. Cependant le problème qui m'intéressait surtout était celui de l'ambiguïté de l'artiste, la tragédie de la maîtrise de son Art. La passion comme désordre et dégradation était le vrai sujet de ma fiction. »

L'eau stagnante, cette « onde calme et noire » où le poète a vu « la blanche Ophélia flotter » cette mère-morte qui fermente et s'épuise au lieu d'entraîner et de féconder est un des objets de rêverie privilégié par les artistes des deux siècles qui nous précèdent.



Ophélie par Alexandre Cabanel (1823-1889), peintre officiel par excellence. Ophélie est un « sujet » académique pour certains, une source d'inspiration pour d'autres, un support fantasmatique pour tous.

Le regard d'Hector Berlioz

Berlioz³⁸ (1803-1869), quittant La Côte Saint-André, sa ville natale dans l'Isère, pour Paris en octobre 1821, était impatient d'aller voir Gluck à l'opéra. Il vaut la peine de citer in extenso un extrait de la première lettre connue d'après son arrivée à Paris, datée du 13 décembre 1821 et adressée à sa sœur Nanci :

³⁸ *Ses œuvres les plus célèbres sont La symphonie Fantastique (1830) et La Damnation de Faust (opéra, 1846). Ecrivain magistral : on peut lire ses Mémoires, Flammarion, Les Soirées de l'Orchestre, Gründ, Les Grotesques de la musique (1859) et À travers chants (1862).. Les écrits de Berlioz reflètent le personnage dans sa dimension romantique débridée, tour à tour enflammé, polémique, et toujours savoureux. De 1823 à 1863, plus par nécessité que par plaisir, Berlioz collabore à des journaux où, avec finesse et partialité, il se fait le critique des créations de son temps (le Correspondant, la Gazette musicale, le Journal des débats).*

[...] Pour l'Opéra, à présent, c'est autre chose; je ne crois pas qu'il me soit possible de t'en donner la moindre idée. A moins de m'évanouir, je ne pouvais pas éprouver une impression plus grande quand j'ai vu jouer Iphigénie en Tauride, le chef-d'œuvre de Gluck. Figure-toi d'abord un orchestre de quatre-vingts musiciens qui exécutent avec un tel ensemble qu'on dirait que c'est un seul instrument. L'opéra commence: on voit au loin une plaine immense (oh! l'illusion est parfaite) et plus loin encore on aperçoit la mer; un orage est annoncé par l'orchestre, on voit des nuages noirs descendre lentement et couvrir toute la plaine; le théâtre n'est éclairé que par la lueur tremblante des éclairs, qui fendent les nuages, mais avec une vérité et une perfection qu'il faut voir pour croire. C'est un moment de silence, aucun acteur ne paraît; l'orchestre murmure sourdement, il semble qu'on entend souffler le vent [...] Insensiblement le trouble croît, l'orage éclate, et on voit arriver Oreste et Pylade enchaînés et amenés par les barbares de Tauride, qui chantent cet horrible chœur: "Il faut du sang pour venger nos crimes." On n'y tient plus; je défie l'être le plus insensible de n'être pas profondément ému en voyant ces deux malheureux se disputant la mort comme le plus grand bien, et lorsque enfin c'est par Oreste qu'elle est rejetée, eh bien, c'est sa sœur, c'est Iphigénie, la prêtresse de Diane qui doit égorger son frère. C'est épouvantable, vois-tu; je ne pourrai jamais te décrire seulement de manière à approcher un peu de la vérité, le sentiment d'horreur qu'on éprouve quand Oreste accablé tombe en disant: "Le calme rentre dans mon cœur." Il est assoupi et on voit l'ombre de sa mère qu'il a égorgée rôdant autour de lui avec divers spectres qui tiennent dans leurs mains deux torches infernales qu'ils agitent autour de lui. Et l'orchestre! Tout cela était dans l'orchestre. Si tu entendais comme toutes les situations sont peintes par lui, surtout quand Oreste paraît calme; eh bien, les violons font une tenue qui annonce la tranquillité, très piano; mais au-dessous on entend murmurer les basses comme le remords qui, malgré son apparent calme, se fait encore entendre au fond du cœur du parricide. [...]

C'est la signature 19^{ème} du texte qui le rend précieux : le sujet veut être ému par ce qu'il voit et entend, il fait part d'une attente et d'une disposition qui inaugurent un nouveau monde, en ce début de siècle. Six ans après Waterloo et la fin de l'épopée Napoléonienne qui avait canalisé la soif d'idéal des Français, le romantisme s'empare des esprits. Il s'incarne dans des personnes, c'est-à-dire dans l'histoire et le devenir des individus, la lettre de Berlioz le dit assez, toute sa musique, dite « à programme », le confirmera. En France, l'idéalisme romantique ne tente pas de s'universaliser en dépersonnalisant l'individu et en l'enracinant dans une mythologie a-historique comme il le fera en Allemagne chez Wagner et dans le wagnérisme. C'est la limite de l'identité entre le prophétisme de Hugo et le messianisme de Wagner dont nous parlons plus haut. Suivons précisément la lettre du jeune Berlioz. Tout commence par la saisie visuelle de l'espace :

« L'opéra commence: on voit au loin une plaine immense (oh! l'illusion est parfaite) et plus loin encore on aperçoit la mer...

Il y a au loin, la plaine immense et plus loin encore la mer. Il y a une fonction matricielle de l'espace, à l'opéra comme au théâtre, l'espace de la scène c'est le contenant du drame. Et c'est l'arrivée de la musique qui va introduire le temps, en le rendant conscient sous la forme d'un événement qui va survenir et que son annonce fait attendre, un orage « annoncé ». C'est le rôle de l'orchestre que d'introduire cette dimension temporelle :

...un orage est annoncé par l'orchestre, on voit des nuages noirs descendre lentement et couvrir toute la plaine; le théâtre n'est éclairé que par la lueur tremblante des éclairs, qui fendent les nuages, mais avec une vérité et une perfection qu'il faut voir pour croire.

Pour l'enfant du 19^{ème} siècle, la musique figure les sentiments et les passions « ...au-dessous on entend murmurer les basses comme le remords.... « comme » : tout est là ! La saisie immédiate de cette analogie, — le murmure des basses est *comme* le remords au cœur d'Oreste, le parricide —, signale une relation entre la musique et les sentiments, les sentiments et les paroles, les paroles et les actes enfin, qui est essentielle à l'opéra depuis l'*Orfeo* et qui ne cessera de l'être que quand la musique s'adressera d'avantage à l'intellect qu'aux sentiments. Un peu plus tard...

Ce qu'assumait l'opéra : la représentation du monde visible, la figuration des sentiments et des passions, — car la musique elle aussi *peignait* (« il semble qu'on entend souffler le vent ; les situations « peintes » par l'orchestre etc.) — il n'est plus question pour personne qu'il l'assume encore aujourd'hui. Il peut jouer par exemple avec les plans de « croyance » qu'il peut susciter, mais non plus essayer de produire un effet de réel comme Berlioz le demande, et de fait, l'obtient. Cette « vérité et (cette) perfection qu'il faut voir pour croire » sont, en tout temps, l'enjeu des arts du spectacle, et en tout temps, il les réalise avec des conventions, avec lesquelles son public joue en oubliant, sincèrement et volontairement à la fois, leur niveau d'artifice, leur nature de leurres.

La mission de l'effet de réel, l'opéra l'a laissée désormais au cinéma, qui dispose sur la perception de pouvoirs plus forts et tout autres que les siens. C'est aujourd'hui les films à grands effets *Star Wars* (vers 1980), la trilogie du « *Seigneur des anneaux* » au tournant du siècle qui assument ces tâches d'emprise, — toujours par crescendo d'artifices, chaque nouvelle génération voyant les leurres de la précédente comme plats, mais prenant les leurres qui les remplacent pour « le réel » même. C'est ce que se dit l'époque actuelle, qui en est avec la 3D d'*Avatar* ³⁹aux 'immersions totales', — du moins le croit-elle. Les procédés futurs

³⁹ Voir à ce sujet, les commentaires du réalisateur du film James Cameron.

rendront *Avatar* « plat » à son tour, son « réel » risiblement convenu, et ainsi de suite. Quant à la mise en scène à l'opéra, elle ne disposera jamais des effets spéciaux du cinéma et n'a pas à les chercher ; c'est dans d'autres directions qu'il lui faut travailler. Immersion est peut-être le mot-clé du passage d'un mode de représentation du réel à l'autre : « immersion » ne se conçoit pas sans son inverse « émergence »...

Aujourd'hui, l'opéra laisse la représentation réaliste au cinéma comme la peinture l'a petit à petit abandonnée à la photographie. Il peut ainsi creuser une distance objectivante entre le spectateur et le spectacle qui rend possibles tout un ensemble de projections et de discours. Pour le meilleur et pour le pire, nous en reparlerons dans notre étude sur la mise en scène.



Hector Berlioz en 1863. Photo de Pierre Petit

La cinquième symphonie de Beethoven « vue » et entendue par Berlioz

Quarante ans après sa lettre à Nanci, Berlioz entreprend d'analyser les 9 symphonies de Beethoven, dans *A travers chants*. L'homme est devenu

célèbre, le musicien est inclassable selon les critères académiques. Il n'est ni un compositeur d'opéra comme Verdi, — *La Damnation de Faust* tout comme *Les Troyens* sont plus des légendes dramatiques que des opéras -, ni un symphoniste comme Mozart, — la *Symphonie fantastique*⁴⁰ est plus une fresque orchestrale et narrative qu'une symphonie structurée en 4 mouvements -. Sa musique est la mise en scène de la correspondance entre le monde sonore et le monde des images dont l'artiste-créateur est à la fois le moteur sensible et le sujet en devenir. Beethoven fut son devancier sur cette voie. Voici comment Berlioz parle de sa cinquième symphonie :

« La symphonie en ut mineur, au contraire, nous paraît émaner directement et uniquement du génie de Beethoven; c'est sa pensée intime qu'il y va développer; ses douleurs secrètes, ses colères concentrées, ses rêveries pleines d'un accablement si triste, ses visions nocturnes, ses élans d'enthousiasme en fourniront le sujet; et les formes de la mélodie, de l'harmonie, du rythme et de l'instrumentation s'y montreront aussi essentiellement individuelles et neuves que douées de puissance et de noblesse.

Le premier morceau⁴¹ est consacré à la peinture des sentiments désordonnés qui bouleversent une grande âme en proie au désespoir; non ce désespoir concentré, calme, qui emprunte les apparences de la résignation; non pas cette douleur sombre et muette de Roméo apprenant la mort de Juliette, mais bien la fureur terrible d'Othello recevant de la bouche d'Iago les calomnies empoisonnées qui le persuadent du crime de Desdémona. C'est tantôt un délire frénétique qui éclate en cris effrayants; tantôt un abattement excessif qui n'a que des accents de regret et se prend en pitié lui-même. Écoutez ces hoquets de l'orchestre, ces accords dialogués entre les instruments à vent et les instruments à cordes, qui vont et viennent en s'affaiblissant toujours, comme la respiration pénible d'un mourant, puis font place à une phrase

⁴⁰ « Episode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en 5 parties », 1830.. *Les Troyens*, 1857.

⁴¹ ... qui commence par les quatre fameux « coups du destin »...

pleine de violence, où l'orchestre semble se relever, ranimé par un éclair de fureur; voyez cette masse frémissante hésiter un instant et se précipiter ensuite tout entière, divisée en deux unissons ardents comme deux ruisseaux de lave; et dites si ce style passionné n'est pas en dehors et au-dessus de tout ce qu'on avait produit auparavant en musique instrumentale. »

C'est passionnel sans être morbide, paroxystique sans être éruptif : Un équilibre dans l'excès qui est encore classique.

Les dernières lignes : « *voyez cette masse frémissante...* » pourraient indiquer ses déplacements à une foule et à un chœur sur la scène d'un opéra comme on en voit dans *Simon Bocanegra* de Verdi ou, justement dans *Les Troyens*. Ici encore : « *voyez cette masse frémissante hésiter un instant et se précipiter ensuite tout entière, divisée en deux unissons ardents **comme** deux ruisseaux de lave...* ». « Comme » fait passer un courant évocateur entre les deux unissons et les deux ruisseaux. C'est le vecteur d'une image poétique qui tente de nous transmettre l'intensité d'une expérience que la musique a provoquée. Aujourd'hui, la musique est devenue beaucoup trop abstraite pour qu'une telle image puisse être inductrice. Pour nous, auditeurs du 21^{ème} siècle, elle est poétique, elle peut être évocatrice mais sans être opérative, car pour nous, un intervalle tend à ne plus être qu'une valeur musicale en soi et, comme telle, affectée d'un facteur émotionnel infiniment plus faible qu'aux siècles qui nous précèdent. Les interprétations modérées, le son feutré et uniformisé des orchestres contemporains, en témoignent. « Deux unissons ardents » : c'était déjà en 1860 une sorte de défi au bon sens : comment une masse frémissante peut-elle se diviser en deux unissons ? Comment deux unissons peuvent-ils être ardents ? Comme deux ruisseaux de lave ? Cela relève d'une profonde cohérence, cependant, pas pour la raison, mais pour une certaine capacité d'entendement qui résiste, elle, à l'érosion du temps.

Orphée aux enfers, triomphe de la parodie

Aux revendications de la vie passionnelle répondent toujours leur inverse, la dérision, comme par un effet cathartique⁴² dont les sociétés ont un besoin vital.

Jusqu'à la première guerre mondiale, les trois opéras les plus joués dans le monde sont *La Vie Parisienne* (1866) d'Offenbach, *La chauve-souris* (*Die Fledermaus*) (1874) de Johann Strauss fils et *La Veuve joyeuse* (*Die Lusiitige Witwe*) (1905) de Franz Lehar. Tous les trois sont des opérettes et relèvent d'une manière ou d'une autre de ce qu'il est convenu d'appeler, dès le 18^{ème} siècle, l'opéra-bouffe. Le genre ne doit pas son succès qu'à sa facilité d'approche. Il le doit à sa fonction dans les sociétés où il a surgi. Il tenait le rôle de ces chansonniers d'aujourd'hui que l'on appelle les « comiques », hommes et femmes, souvent solitaires qui remplissent régulièrement les salles de la France entière et obtiennent des « audiences records » à la radio, à la télévision et sur internet.

L'opéra-bouffe « à la Française » tient du journal satyrique, par ses intentions, de la comédie classique par la caractérisation de ses personnages, du vaudeville, par ses intrigues ; il est enfin le prédécesseur des comédies du cinéma d'hier et des séries-télé d'aujourd'hui par l'ampleur de ses budgets et de son audience, le prestige de ses acteurs-chanteurs et de ses mises en scène.

⁴² *Catharsis* (source Wikipedia) : **1 - Chez Aristote**, Purification de l'âme ou purgation des passions du spectateur par la terreur et la pitié qu'il éprouve devant le spectacle d'une destinée tragique.

2 - Chez Freud, moyen thérapeutique (ex. hypnose, suggestion, etc.) par lequel le psychiatre amène le malade à se libérer de ses traumatismes affectifs refoulés. **3 - La prise de conscience historique comme catharsis « sociologique »...**

Le projet de *L'Orphée aux enfers* tient tout entier dans son titre : envoyé au ciel par leurs illustres devanciers, Orphée se réjouira de voir aller au diable sa bonne femme trop encombrante (Eurydice), dans le livret **Hector Crémieux**, et la musique de **Jacques Offenbach** (1819-1880).

Cet opéra-bouffe en deux actes et quatre tableaux, est une **parodie** de la fable antique. Elle fut représentée à Paris en 1858 seulement un an avant la création de la version de Berlioz qui devait s'inscrire, elle, dans la droite ligne de l'opéra seria dont Gluck avait été le grand réformateur. Son public est la bourgeoisie du second empire mais aussi et autant les classes dirigeantes d'Europe, monarchistes, impériales ou républicaines, qui se précipitaient aux spectacles d'Offenbach, malgré les conflits idéologiques et parfois armés qui les opposaient. Cette deuxième moitié du dix-neuvième siècle va à la fois exalter ses fondements mythologiques (Wagner) et en faire la parodie. Le mot « Parodie » le dit d'ailleurs très bien : il vient du latin *parodia* composé de *para*, « à côté » et du grec, *odê*, chant, c'est « le chant qui imite ». « Imitation satirique d'une œuvre sérieuse dans le style burlesque », d'après le Robert. A Wagner l'exaltation lyrique, à Offenbach, le second degré de la parodie. Les rôles sont partagés, les fonctions, complémentaires.

L'œuvre fut revue et remaniée par Offenbach en quatre actes et douze tableaux, en 1874.

Orphée déteste sa femme Eurydice qui le lui rend bien. Elle accueille sans enthousiasme les prouesses musicales de son violoniste de mari. Et c'est très volontiers qu'elle se laisse courtiser par Aristée, un fabricant de miel (qui n'est autre que Pluton travesti), et par Jupiter, le père des dieux : elle a également pour amant un certain John Styx, fils d'un ancien roi de Béotie et pour l'instant domestique de Pluton. Pour obtenir les faveurs de

la belle Eurydice, Jupiter en arrive à se transformer en mouche afin de pénétrer plus facilement dans sa chambre. Et lorsqu' Orphée, parce que le destin le veut ainsi, va emmener Eurydice hors des Enfers, Jupiter lui décoche un coup de pied aux fesses olympien qui l'oblige à se retourner. Eurydice reviendra donc aux Enfers, où l'on s'abandonne à une bacchanale effrénée, soulevant des flots de poussière et de fumée.

Orphée aux enfers a entraîné toute notre génération dans son tourbillon frénétique", a écrit le critique Francisque Sarcey, témoin de la création de l'œuvre. La satire féroce et burlesque submerge ici la légende sous le flot des aspirations sociales qui agitaient la "Ville Lumière" au moment où elle inaugurait l'Exposition Universelle. Les passages les plus célèbres pour leur fraîcheur rythmique et mélodique sont, outre le fameux "cancan", les couplets de John Styx, d'Eurydice et d'Aristée, ceux de la "Barque à Caron" et quelques "galops" endiablés.

Pour le bonheur des mélomanes, Marc Minkowski entreprend depuis quelques années l'interprétation des œuvres majeures d'Offenbach avec notamment, Philippe Naouri, Nathalie Dessay, Felicity Loth... Notre époque excelle dans ce genre.



Un Orphée contemporain

Pascal Dusapin (1953) est une figure de proue de la création musicale contemporaine. Ses œuvres orchestrales sont au répertoire de nombreux orchestres dans le monde. *Passion* est son sixième opéra : les voix sont magnifiques, l'orchestre, au plus haut. Il ne manque à l'ensemble que... la passion, justement, faute sans doute de disposer d'un langage musical capable de la soutenir, et par conséquent de l'exprimer. La relation entre l'expression des affects et la syntaxe musicale qui en sous-tend le cours est au cœur de la création musicale depuis Monteverdi et la création de l'opéra. Tant que la musique a été résolument tonale, c'est-à-dire centrée et hiérarchisée, elle a pu exprimer des passions fortes et subtiles, centrées sur le sujet qui les éprouve et relativisées par lui, sinon maîtrisées. Au fond, on ne peut rien exprimer que l'on ne soit capable de contenir : langage flottant, tensions dramatiques floues et passions éteintes vont ensemble. Message – ce que dit la musique, ce qu'elle exprime – et médium – le langage qui la met en œuvre – sont solidaires.

Dans cet opéra, la passion est submergée par l'absence de désir et la préciosité. Dommage, mais tellement emblématique de notre époque où l'expression de la passion ne peut être qu'explosive, excessive, débordante, destructrice, ou n'être pas. Fabienne Pascaud est critique musicale à *Télérama*. Son très bon papier est celui d'un témoin contemporain du compositeur et de la création de l'œuvre :

°.

.PASSION de Pascal Dusapin au Festival d'Aix en Provence (2008)-



« Pascal Dusapin est un maître et il le sait. Maître dans l'art de créer des matières et des formes instrumentales qui n'appartiennent qu'à lui, de conduire un discours sonore presque intelligible tant il est subtilement structuré, de séduire par des audaces mesurées qui n'effacent jamais sa prodigieuse mémoire de la musique. »

Passion est donc une œuvre maîtresse. Il y a Monteverdi et son Orfeo parmi les sources d'inspiration. Deux personnages - Lui et Elle - un ensemble vocal à six voix nommé « les autres », et un effectif orchestral léger orné d'un clavecin et d'un oud iranien, expriment les désirs et les tourments de cette immémoriale passion. Les voix sont magnifiques, les instrumentistes parfaits et les quelques interventions d'amplification des

chanteurs, subtiles et justement distribuées dans l'espace.

Mais à quoi bon tant de maîtrise quand la scène reste vide, inutile, décorative ? Quand le propos paraît tellement plus explicite dans le programme que sur le plateau ? Vêtue tel un mannequin pour une publicité de parfum, la virtuose et splendide Barbara Hannigan erre dans un espace design japonisant, au milieu duquel un diapason géant est sans doute censé nous donner le « la » du mythe. Hélas, de passion ne reste ici que bien peu de sensualité et de désir, dans une intrigue parfaitement stationnaire. Ou alors sans qu'on s'en rende compte, apparaît-elle au gré des ratiocinations quasi Durassiennes d'un « Lui » pourtant admirablement chanté par Georg Nigl au très étonnant registre.

Fallait-il un sixième opéra ? Fallait-il que Pascal Dusapin se lance encore dans un livret sans force ni réalité dramatique ? Tant d'afféteries, de préciosité transforment l'entreprise en un spectacle vaniteux et vain où la musique, plutôt aimablement consensuelle et élégante, joue pleinement son rôle de partition chic, mais où manque désespérément sur le plateau ce choc des corps, des êtres, des âmes. »

Dernier paragraphe terrible pour ce qu'il nous dit de la création musicale contemporaine et de son impuissance à féconder son époque de quelque idée, de quelque élan que ce soit. « Vaniteux, vain, vide, aimablement consensuel(le), élégant(e), désespéré(ment) », le réquisitoire est sans appel. Les mots laissent entendre aussi, en creux, ce qui fait qu'une œuvre peut rencontrer son temps : ce « choc des corps, des êtres, des âmes » que Rousseau et Berlioz ont vécu avec la musique de Gluck, Nerval, Gautier, Baudelaire et Mallarmé avec celle de Wagner, et que l'opéra ne semble plus pouvoir offrir que dans la reprise et la réinterprétation de son répertoire « ancien ». Comment en est-on venu là ? Poursuivons notre enquête sur le rendez-vous des œuvres avec leur temps pour tenter d'apporter un début de réponse à cette question.

2 - Le vol de Prométhée, des hommes et des femmes

« Et Prométhée, ayant façonné les hommes à partir d'eau et de terre, leur donna aussi le feu, après l'avoir caché à l'insu de Zeus dans une tige creuse. Mais quand Zeus s'en aperçut, il ordonna à Héphestos d'attacher son corps au mont Caucase qui est une montagne scythe. Donc après avoir été cloué sur celui-ci, Prométhée resta attaché pendant un grand nombre d'années; et chaque jour un aigle, en fondant sur lui, lui dévorait un morceau de son foie qui repoussait pendant la nuit. Et Prométhée subit ce châtement pour avoir volé le feu jusqu'à ce qu'Héraclès, plus tard, le délivrât. » Le texte est d'Apollodore, mythographe grec du 5^{ème} siècle av. J.C. « Prométhée » est une œuvre pour orchestre qui date du début de l'aventure créatrice de Beethoven, 1801. Et le voleur de feu de la mythologie grecque sera le symbole de toute son œuvre. Beethoven

voulut relayer les idéaux de la révolution française et les faire déborder du seul domaine des convictions pour toucher le « sentiment » en l'homme. C'est le sujet de son unique opéra *Fidelio* (1804-14) : le feu confié aux hommes par Prométhée est celui de l'amour et de la vertu, du désir de liberté et de la fidélité conjugale. Et cela culmine dans l'hymne à la joie de sa neuvième et dernière symphonie (1824). Mais la puissance symbolique de ce parrainage mythologique n'est pas chargée des seules intentions conscientes du compositeur : avec lui, le créateur se fait démiurge et petit à petit l'expression de leur volonté de puissance deviendra, pour les romantiques qui viendront après lui, un objet d'effroi et de contemplation, de désir et de fascination. Le projet révolutionnaire initié par Beethoven se fera projection narcissique dont les effets déstructurants sont encore loin d'être épuisés aujourd'hui. Essayons d'en suivre la trace dans quelques opéras de ce 19^{ème} siècle qui continue de nous habiter.

Le Panthéon de l'art lyrique

Un point sur nos repères historiques : Monteverdi, Mozart, Wagner sont au Panthéon de l'art lyrique. Chacun inaugure une nouvelle ère de l'opéra : Monteverdi, l'ère Orphique, Mozart, l'ère Prométhéenne et Wagner les épreuves de Sisyphe. Chacun est à la fois le sommet de l'ère qu'il clôt et le centre de l'histoire qu'il annonce. En Monteverdi culmine l'esthétique de la Renaissance, en Mozart s'épanouit l'Orphisme du 18^{ème} siècle, en Wagner s'exaltent toutes les promesses de l'aventure Prométhéenne du 19^{ème} siècle. Monteverdi annonce l'ère classique, Mozart, le romantisme, Wagner, le 20^{ème} siècle. En Monteverdi, culmine un sujet harmonieux, sujet d'un ordre de droit divin, en Mozart, un sujet historique au service de l'esprit des lumières, et en Wagner le (non) sujet trans-historique d'un ordre utopique du monde. Il dépersonnalisera le

sujet musical ainsi que le sujet dramatique et ouvrira à « l'Odyssée lyrique », le chemin d'un idéal à la fois esthétique et éthique, qu'emprunteront après lui la plupart des compositeurs.

Monteverdi conçoit la tonalité, Bach l'accomplit, Mozart l'incarne et la magnifie, Wagner la couronne et la dissout.

L'axe commun

Rétrospectivement, on peut voir que ces trois centres de l'histoire de l'opéra tournent eux-mêmes autour d'un même axe : Jean-Sébastien Bach (1685-1750). Dans le contexte culturel qui était le sien, celui du monde protestant des principautés du nord et de l'est de l'Allemagne du 18^{ème} siècle, la composition d'un opéra était incongrue. Seul le monde catholique pouvait en favoriser l'éclosion, dans les pays de langue Allemande, ce fut essentiellement en Autriche et en Bavière, à Vienne et à Munich. Händel, son exact contemporain, trouva bien à Hambourg, un important opéra d'hébergement mais c'est grâce à ses voyages en Italie, Rome, Naples et Venise notamment, puis à son exil à Londres qu'il dut de pouvoir s'affirmer comme le plus important compositeur lyrique de son époque.

Outre ses nombreuses œuvres instrumentales, Bach écrivit des cantates, des oratorios et des Passions (selon St Jean et St Matthieu). Il n'appartient pas à l'histoire de l'opéra pour cette simple raison, mais son rôle dans l'histoire de la musique est tellement important, qu'il a informé également toute l'évolution de l'opéra.

A partir de Bach, la conception d'une syntaxe de la langue musicale transposable à tout genre musical et à toute forme, d'une syntaxe tonale « en soi » transcendant la mise en œuvre de la musique dans des champs d'expression particuliers (instruments solistes, musique vocale, orchestrale, opéra, musique religieuse etc.) allait permettre :

Une odyssée lyrique

- La pleine autonomie de la musique instrumentale qui en a découlé ; l'exploration de formes nouvelles, la sonate pour instruments seuls, la symphonie et le concerto etc.

- La prédilection des compositeurs pour deux médiums privilégiés : le quatuor à cordes (2 violons, alto et violoncelle) et le piano qui allaient devenir les véritables laboratoires de l'expérimentation musicale, de Haydn à Bartok.

- La conception des opéras comme formes closes et unifiées d'interaction globales des fonctions tonales et dramaturgiques.

Message et médium évoluant con-jointement, on le voit.

Mozart

En 1775, *Le Barbier de Séville ou la précaution inutile* est une pièce en 4 actes de Beaumarchais qui est créée à la Comédie-Française. Rossini en fera un opéra en 1815-16 qui comptera parmi les plus célèbres et les plus accomplis de tout le répertoire de l'opéra-bouffe⁴³. *Le Mariage de Figaro*, du même Beaumarchais est terminé dès 1778, mais n'est créé qu'en 1784. Louis XVI juge l'œuvre dangereuse... Au lendemain du triomphe de la première, tout Paris dit-on répète certains propos de Figaro qui remettent en cause ce qui fonde la séparation de la société en trois ordres : clergé, noblesse, tiers état.

⁴³ D'après Luigi Rognon⁴³, Rossini dans *Il Barbiere di Siviglia* se sert de certains modèles des *Nozze de Mozart* et « les applique à la réalité sociale nouvelle de l'homme issu de la Révolution Française ; et l'esprit de la bourgeoisie qui vient se substituer au vieux monde aristocratique est vivement dépeint dans le *Barbiere* rossinien... les personnages de Beaumarchais acquièrent un rythme nouveau, une psychologie encore plus terre à terre et réaliste ; ils sont le miroir du quotidien ».

Nous devons à la collaboration de Mozart et de Lorenzo Da Ponte trois des plus belles œuvres de toute l'histoire de l'opéra : *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte*. C'est Mozart qui choisit initialement la pièce de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, et qui l'apporta à Da Ponte, qui en fit un livret en italien, en ôtant du texte toutes les références politiques de l'original : Da Ponte était l'écrivain officiel de la cour de Joseph II. Son opportunisme, (on pourra dire sa prudence, son habileté et même sa « tolérance »...) rappelle celui de Striggio en son temps. Contrairement à ce que l'on pense souvent, le livret reçut l'approbation de l'empereur Joseph II, avant même que Mozart n'en commence la partition. L'opéra-bouffe en 4 actes fut créé en 1786 au Burgtheater de Vienne et dans une version Française, en 1793, à l'opéra de Paris. En pleine terreur !

Le Nozze di Figaro

Argument : La Rosine du *Barbier de Séville* a épousé celui qui la courtisait, le comte Almaviva, elle est devenue la comtesse Almaviva ; son mari poursuit de ses assiduités la camériste de sa femme, Suzanne (Susanna), qui doit épouser Figaro entré à son service, et la fille de son jardinier, Barberine (Barbarina). Il est toutefois concurrencé par le page Chérubin (Cherubino), qui est amoureux de toutes les femmes et en particulier de la comtesse sa marraine. De son côté, la vieille Marceline (Marcellina), aidée du docteur Bartholo (Bartolo) et du maître de musique Bazile (Basilio), veut empêcher les noces de Suzanne et Figaro, car ce dernier lui a fait une promesse de mariage. Après de multiples rebondissements, tous, enfin réconciliés, décident de finir la soirée au son des chants et des danses du banquet de mariage de Figaro et Suzanne (Final « *Contessa perdono... Questo giorno di tormenti* »).



Figaro et Suzanne, acte 1 dans la mise en scène de Giorgio Strehler

Leibovitz⁴⁴ : « Déjà l'articulation motivique, soumise à un développement qui témoigne à la fois d'une imagination débordante et d'une science d'écriture rarement atteinte, confère au discours musical sa progression logique et cohérente. D'autre part c'est à l'organisation tonale d'une extrême précision qu'est due l'unité du *tout* qui nous intéresse ici. C'est ainsi que le morceau débute par un duo du comte et de la comtesse en *mi bémol majeur* ; à l'entrée de Suzanne nous sommes en *si bémol majeur* (dominante de la tonalité précédente) ; c'est alors que Figaro se présente en *sol majeur* (majeur parallèle du mineur relatif du ton précédent) ; cette tonalité devient à son tour dominante du *do majeur* qui suit, qui se transforme lui-même en la dominante de *fa majeur*, tonalité qui caractérise l'entrée d'Antonio ; deux fois encore nous

⁴⁴ P. 77-78, op. cité.

assistons à de semblables transformations d'une tonalité en la dominante de la tonalité suivante (*fa majeur* pour *si bémol majeur* et *si bémol* pour *mi bémol*), ce qui fait qu'au moment de l'entrée des trois derniers personnages (Marceline, Bartollo et Basilio) nous voici de retour dans notre tonalité de *mi bémol* initiale...

... Il n'est nullement exagéré de dire que ce morceau constitue, tant par ses dimensions que par son organisation, un élément absolument « inédit » au sein des structures de la musique dramatique... Mozart...ouvre des voies nouvelles à l'art lyrique... Car...l'organisation compositionnelle de ce grandiose final s'avère déjà typique d'une attitude nouvelle (celle de la « *Durchkomposition* ») qui caractérisera toute l'évolution de l'opéra Allemand proprement dit. Disons aussi que cette attitude nouvelle sera non seulement érigée, dans l'œuvre de Wagner, au niveau d'un dogme absolu, mais finira, peu à peu, par caractériser toute création lyrique authentique. »

Le sens dramatique est ce qui relie les personnages entre eux c'est-à-dire à la fois leurs positions relatives dans le drame et les intentions qui les motivent. La relation entre la tonique et la dominante⁴⁵ structure non seulement le sens musical mais aussi le sens dramatique, nous l'avons vu à propos d' *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* de Monteverdi. C'est l'interaction du projet et de la réception du projet, c'est la liaison entre l'intention et la force qui la manifeste, c'est Ulysse qui ne peut retrouver tout à fait sa patrie qu'en étant reconnu par Pénélope. Cette relation entre sens dramatique et sens musical est le moteur non seulement de la dramaturgie d'un opéra particulier mais de l'histoire de l'opéra.

Les musiciens qui ont su et pu intégrer totalement le sens musical de leurs œuvres à leur sens dramatique ont fait évoluer de manière décisive

⁴⁵ Dans la gamme la plus connue, Do ré mi fa Sol la si do : la tonique est la note Do, point de départ et point d'arrivée, et la dominante est la note Sol située une quinte au-dessus de Do.

cette histoire. C'est ce que firent Mozart après Monteverdi Bach, Händel et Gluck et Wagner, à la suite de Weber⁴⁶ et Beethoven.

La description de René Leibovitz nous fait pénétrer à l'intérieur de ce processus d'intégration des sens musical et dramatique. On peut traduire en termes dramatiques sa description musicale un peu trop technique pour la plupart des lecteurs de ces lignes mais que l'on peut ramener à un rapport de fonctions dramaturgiques aisément perceptibles. Mi bémol est donc le ton de l'œuvre : c'est la tonique d'où l'on part et à laquelle on revient. C'est le mouvement de toute musique, mouvement circulaire, plus exactement « sphérique ». C'est le ton du duo du comte et de la comtesse. Suzanne est à la fois la camériste de la comtesse et l'objet du désir du comte : sur la dominante de Mi b, Si b, elle est merveilleusement placée comme l'objet de la sollicitude et de l'attention de ses maîtres. Figaro arrive en Sol : la note appartient à la fois à Mi b dont elle est la tierce soumise et à Si b dont elle est la sixte amie. C'est bien le cas de cette fondamentale Sol qui sert de support à l'arrivée de Figaro : en tant que **position** dans le jeu des tonalités, sa place est modeste et discrète. Elle le serait si elle avait emprunté le chemin mineur qui devait être le sien, avec un Si b, marque de sa soumission aux visées de ses maîtres (Mi b), et de sa fiancée (Si b). Mais le coup de génie du compositeur est d'avoir fait emprunter à ce Sol un chemin majeur avec un Si naturel et non bémol. Ce qui fait que la position de Figaro, valet et fiancé, et sa fonction dramaturgique, centrale et déterminante, sont rendues, l'une par la position tonale de Sol et l'autre par le mode majeur qui l'affirme et l'incarne - c'est le sens de la description technique de Leibovitz (majeur parallèle du mineur relatif du ton précédent) -. Cette disposition :

1 - le délie de sa relation de soumission tonale et dramaturgique à ses maîtres.

⁴⁶ Carl Maria von WEBER (1786-1826), compositeur du fameux FREISCHÜTZ (1821) et d' OBERON (créé en 1831 à l'opéra comique de Paris). Il eut une grande influence sur toute l'école romantique allemande et sur Wagner qui le vénérât.

2 - lui permet d'initier à **sa manière** (et avec une très grande justesse, le Si naturel qui signe le personnage sonnait « virilement »), un mouvement de quintes et de relation de dépendances toniques-dominantes qui va faire basculer à la fois l'autorité et la sérénité du comte : c'est le trio bouffon - Marceline, Bartollo et Basilio- qui va clore la procession des tonalités, en nous ramenant au ton initial du duo du comte et de la comtesse, comme un pied de nez **dramaturgique et musicale** à la dignité de leur position.

Ce que Lorenzo Da Ponte a évité en édulcorant le texte de Beaumarchais de toutes les allusions politiquement « sulfureuses » qu'il contenait, Mozart le situe au centre de sa dramaturgie musicale : le pouvoir de l'ancien régime est bel et bien contesté dans son œuvre, non par le texte, le message, mais par le mouvement des tonalités et de leurs implications dramaturgiques, le médium. C'est un aspect qui est plus ou moins souligné par les metteurs en scène, les *tempi* adoptés par le chef etc. Le dvd qui réunit Karl Böhm, le chef d'orchestre, et Jean-Pierre Ponnelle, metteur en scène, témoigne d'une saisie tout à fait satisfaisante des enjeux de l'œuvre : Figaro est sereinement insolent, le comte croit maîtriser la situation en feignant de ne pas en être affecté, la malice de Suzanne ne cesse de l'attirer et de le défier etc. La qualité des chanteurs n'a d'égale que celle de leur jeu d'acteurs. Le tout rend un hommage formidable aux ambigüités de cet opéra en particulier et, finalement, de tout opéra comique : la comédie humaine comme farce tragique.

Don Giovanni : l'ère de l'émancipation

Et que dire des deux autres chefs d'œuvre de la collaboration de Mozart et Da Ponte, écrivain officiel de la cour de Joseph II, empereur d'Autriche : *Don Giovanni* (1787) et *Così fan tutte* (1790) Ambigüité et

ambivalence y conjuguent leur force avec plus de vigueur et d'efficacité encore. Don Giovanni fait tourner toute l'œuvre autour de sa duplicité. Così fan tutte met en scène un jeu d'amour cruel dont tous les acteurs seront finalement les dupes. La beauté musicale y atteint des sommets.

Wagner disait de Don Giovanni qu'il était « l'opéra des opéras ».

Don Giovanni ou le débauché puni (...le fils puni, dans le modèle italien), *Don Juan ou le festin de pierre* chez Molière, est sans doute le personnage de fiction sur lequel, tout pays confondu, on a le plus écrit.

C'est déjà un temps de mutation : le Don Giovanni de Mozart agit au nom de la liberté. Il n'est pas le premier héros de l'histoire de l'opéra qui tente de s'émanciper des lois qui régissent la vie morale des hommes : le Néron du *Couronnement de Poppée* (1642) de Monteverdi l'avait précédé, le comte des *Nozze* l'avait préfiguré.

« Seul celui qui saura faire preuve d'empire sur lui-même
Sera digne de la gloire éternelle. »

C'est ainsi que s'achève, rappelons-le, *l'Orfeo* de Monteverdi. Au 17ème siècle, l'empire sur soi ne peut être obtenu qu'en accord avec les dieux et non malgré eux ou en dépit de leur consentement. L'épopée d'Ulysse qui est un récit initiatique en est une illustration. L'empire sur soi dont fait preuve Ulysse est l'art de trouver sa juste place dans le rapport des dieux et des hommes. Tel est encore l'idéal du héros classique jusqu'en cette fin du 18ème siècle. Le héros romantique qui émerge avec Don Giovanni aspire à tout autre chose : il prétend se maîtriser et ne se référer qu'à son jugement et à ses goûts, au risque de ses passions. En ce sens, vu de l'âge classique, il est typiquement le héros qui n'a pas empire sur lui-même. Il a la force et le talent de se maîtriser, ce qui est tout à fait différent : le passage de l'ère Orphique à l'ère Prométhéenne est une mutation du positionnement du sujet par rapport à / aux Dieu(x), aux pouvoirs, au corps social dans son ensemble, une transformation de la manière dont il saisit son rôle dans le devenir du

monde. La chute finale de Don Giovanni n'est pas pour rien dans les interrogations qui vont suivre la composition de l'opéra et l'accès du personnage au rang des grands mythes de l'histoire culturelle de l'Europe : qui suis-je ? Comment puis-je prendre part à la marche d'un monde que la science est en train de commencer à décrire ? etc.

ACTE 1

C'est la nuit. Don Giovanni s'est introduit dans la maison du Commandeur pour séduire Donna Anna, la fille de celui-ci. A l'extérieur, Leporello monte la garde, pestant contre cette condition qui l'oblige à supporter la faim, la fatigue et les intempéries, pendant que son maître s'adonne à ses menus plaisirs. Soudain, Donna Anna paraît, poursuivant Don Giovanni qu'elle essaie de démasquer. Alerté par les cris, le Commandeur accourt et provoque l'agresseur en duel. Tandis que Donna Anna rentre dans le palais pour chercher du secours, Don Giovanni blesse mortellement le vieillard. Sans avoir été reconnus, maître et valet s'esquivent. En découvrant le cadavre, Donna Anna et son fiancé, Don Ottavio, jurent de se venger...

...Zerlina et Masetto, deux paysans, s'apprêtent à fêter leurs noces. Après avoir écarté le promis et malgré les protestations de celui-ci, Don Giovanni parvient, par des promesses, à mener doucement Zerlina à l'écart « Là ci darem la mano.... ». Il aurait tôt fait de triompher de sa résistance, si Donna Elvira, une conquête délaissée et oubliée, n'arrivait à temps pour avertir l'ingénue paysanne. L'arrivée de Donna Anna et de Don Ottavio oblige Don Giovanni à calmer sa colère et à faire bonne figure, mais une fois encore, l'irruption d'Elvira, qu'il tente de faire passer pour folle, ruine ses projets. A peine est-il sorti que Donna Anna reconnaît dans sa voix celle du meurtrier de son père et somme Don Ottavio de la venger. Mais celui-ci ne peut d'emblée croire leur ami Don

Giovanni " capable d'un aussi noir méfait " et décide de découvrir la vérité.

ACTE 2

...Réfugiés dans un cimetière, Don Giovanni et Leporello se retrouvent devant la statue du Commandeur. Don Giovanni entreprend de conter à Leporello comment, sous le déguisement de son valet, il a tenté de séduire une des maîtresses de ce dernier, lorsqu'une voix sépulcrale s'élève, brisant ses ricanements. Avisant la statue, il ordonne à Leporello terrorisé d'inviter celle-ci à dîner. La statue acquiesce... Donna Elvira vient une dernière fois adjurer Don Giovanni de changer de vie. Mais celui-ci n'en a cure et la renvoie. Le cri qu'elle pousse en sortant annonce l'entrée du Commandeur. Il vient rendre son invitation à Don Giovanni. La statue lui demande sa main en gage. Don Giovanni la lui offre et aussitôt un froid glacial l'envahit. Le Commandeur le somme alors de se repentir, mais Don Giovanni refuse. L'heure du châtiment a sonné : il est englouti par la terre et disparaît dans les flammes de l'Enfer.

Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina et Masetto arrivent juste après, accompagnés d'huissiers de justice, pour se saisir de Don Giovanni, mais Leporello leur apprend que le Ciel les a devancés. Donna Elvira décide de se retirer dans un couvent. Donna Anna demande à Ottavio de respecter son deuil pendant un an encore. Zerlina et Masetto s'en retournent chez eux, tandis que Leporello va à l'auberge chercher un nouveau maître. Ils chantent tous ensemble la morale de la pièce: " La mort du scélérat est semblable à la vie qu'il a menée ".

Sur Don Giovanni ⁴⁷:

« Ouverte donc sur la faute, l'œuvre s'achève sur le châtiment. Et l'ouverture, sombre, prophétique, tel l'oracle au front de la tragédie, nous

⁴⁷ Guide des opéras de Mozart, p.692 et sq ; Ed. Fayard

révèle l'essence même du drame. Autre pôle du drame, nonobstant bien-sûr celui de la scène finale, le fameux trio des masques où les vengeurs, symboliquement délestés de leur désir même, renoncent à affronter celui que les lois humaines ne peuvent soumettre et en appellent au « juste ciel », lequel se matérialisera dans les basses doublés de trombones sacrés à la fin de l'opéra.

Cependant à trop privilégier le poids du fatum on réduirait la tragédie à une exhibition de victimes passives. Or, dans l'opéra, Don Giovanni ne se contente pas d'affirmer la liberté de sa conscience – de son inconscience – face au déterminisme des sentiments et des usages moraux et sociaux, il s'égale lui-même à la fatalité tragique. N'est-il pas en fait le grand ordonnateur de l'opéra, celui qui lui confère à la fois temps et espace, organisateur de sa propre trajectoire héroïque comme il s'instaure le régisseur de la fête, s'attribuant tout à la fois les prérogatives d'ubiquité et d'omniprésence. Dans le tableau final surtout, il reste maître de son destin, par la force et la raillerie mais aussi par l'obstination de son courage à consommer sa perte. »

Les voies de la voix

La parole est matérielle par son support, immatérielle dans son parcours. Elle est vibration vocale et sens. Lorsqu'elle devient chant, elle traverse l'espace : elle est alors promesse d'abolition de la distance entre deux êtres. Mais le chant ne parvient pas à abolir la séparation des corps. Et, par le charme qu'il exerce, il renvoie plus radicalement que la parole à l'incarnation séparée des êtres.



« *La ci darem la mano... - Vorei et non vorei...* »

Dans un des plus célèbres airs de toute l'histoire de l'opéra, le héros demande à la petite Zerlina de lui donner la main. Il veut la détourner de son mari, le jour même de leur noce et l'entraîner « là » dans le pavillon où il lui propose de l'épouser :

*Là ci darem la mano / Là nous nous donnerons la main
Là mi direte si / Là vous me direz oui.
Vedi, non è lontano / Vois, ce n'est pas loin,
Parliam, ben moi, da qui. / Partons d'ici ma bien-aimée.*

« Toute la réussite de ce duo tient en ce que l'élément cérémoniel, dont on sait qu'il détermine toute la procédure de la séduction, trouve une incarnation musicale si convaincante qu'on a du mal à discerner la frontière entre la naturel et l'artificiel. C'est pourtant le stratège qui parle en don Giovanni, si l'on observe, par exemple le passage insensible du futur (« darem », « direte ») au présent de l'impératif (« partiam »), par l'intermédiaire d'un présent de l'indicatif faussement anodin (« vedi »). Sa musique, de même, combine la plus extrême discrétion

(intervalles conjoints, accompagnement en style de guitare) avec un saut de quarte sur « mano » et « lontano » dont le déhanchement syncopé est plein d'ardeur et de sensualité. La réponse de Zerlina se fait sur la même musique, ce par quoi Mozart nous signifie d'entrée de jeu un acquiescement tacite, en contradiction apparente avec le contenu temporisateur des paroles...⁴⁸»

[La réponse de Zerlina :

Vorrei, e non vorrei / Je voudrais et je ne voudrais pas

Mi trema un poco il cor / Mon cœur tremble un peu

Felice è ver sarei, / Je serais heureuse, il est vrai,

Ma puo burlarmi ancor. / Mais il peut encore me tromper.]

... « précède le rapprochement progressif des deux personnages, d'abord dans l'accélération du rythme, puis dans la superposition croissante des deux voix, tandis que Don Giovanni se fait de plus en plus pressant.⁴⁹ » :

(Fin de la scène : Don Giovanni et Zerlina (ils vont enlacés vers le pavillon de Don Giovanni, etc.) :

Andiam, andiam, moi bene / allons, allons, mon cœur,

A ristorar le pene / Apaiser les peines

D'un innocente amor / D'un amour innocent.

.Dans les meilleures mises en scène Zerlina donne sa main à Don Giovanni sans la lui confier tout à fait : les deux mains se touchent en effet, alors que l' esprit de Zerlina la retient de céder au séducteur « Voire, Non voire », - je veux, je ne veux pas -. Don Giovanni : attraction mutuelle des corps, le chant comme séduction pouvoir attractif vibratoire et émotionnelle de la voix, médium du chant. Zerline est le réceptacle vibratoire en sympathie du chant de Don Giovanni : elle reprend ses mots et sa mélodie : la ci darem la mano voire, non voire...

« La musique sert admirablement le propos » dit-on souvent lorsque musique et paroles semblent inséparables. C'est le cas lorsque la

⁴⁸ Michel Noiray, Don Giovanni, p.40, L'Avant-Scène OPERA, n°172

⁴⁹ Idem.

musique est au service d'un sens qui transcende sa mise en œuvre, comme un texte liturgique, par exemple. Mais c'est sans doute pour cette raison que les musiciens occidentaux se sont tournés vers l'opéra et y ont vu un formidable outil de développement de la pensée musicale : pour laisser la musique devenir le propos et entraîner le sens des mots dans sa trajectoire propre, imprévisible et pourtant tellement logique. Ce n'est plus seulement la réussite d'une adéquation entre un médium et son message, mais le prodige d'un message qui est tout entier fondu dans son médium. Lorsqu'il n'y a plus de distance entre la conduite harmonique de la musique et la conduite dramatique des personnages, **la musique est le propos.**

Die Zauberflöte

Singspiel en deux actes et treize tableaux, K.620

Titre français : La Flûte enchantée

Livret de Emmanuel Schikaneder

Musique de Wolfgang Amadeus Mozart

Création: Vienne, Théâtre an der Wieden, le 30 septembre 1791, deux mois avant la mort de Mozart.



La reine de la nuit...cosmique. Production Jacobs / Kentridge, opéra de la Monnaie, Bruxelles, 2005.

La Flûte enchantée

Die Zauberflöte (La Flûte enchantée) . Répondant à la proposition de E. Schikaneder de créer un opéra en allemand, Mozart se met au travail en mars 1791. Le sujet de l'opéra, emprunté aux " *Contes orientaux* " de Wieland, n'était pas en soi très original. Schikaneder, franc-maçon comme Mozart, entreprend de remanier le texte en y introduisant rites, idéaux et symboles d'inspiration maçonnique. Mais la véritable magie de l'oeuvre revient essentiellement à la qualité de la musique qui va jusqu'à utiliser, avec la science et le bonheur que l'on sait, chorals protestants et chansons populaires.

Acte I - Dans une nature sauvage, Tamino, poursuivi par un serpent, est sauvé par trois dames, suivantes de la Reine de la Nuit. Papageno, apparu entre-temps, se vante auprès de Tamino d'avoir tué le serpent. Il est puni pour son mensonge par les dames qui lui ôtent la parole. Elles confient à Tamino un médaillon représentant Pamina, fille de la Reine de

la Nuit, et lui expliquent que Sarastro retient celle-ci prisonnière. La Reine de la Nuit apparaît et promet à Tamino la main de sa fille s'il parvient à la délivrer. Les trois dames libèrent Papageno de sa punition et l'envoient accompagner Tamino au château de Sarastro, après avoir confié à ce dernier une flûte enchantée et, à Papageno, un jeu de clochettes magiques. Dans le château, le geôlier Monostatos a déjoué le plan de fuite de Pamina. Papageno parvient cependant à entraîner celle-ci en la protégeant grâce aux clochettes. Sarastro, qui a capturé Tamino, apparaît alors. Il punit Monostatos. Tamino et Pamina sont réunis un court moment avant d'être menés au temple avec Papageno.

Acte II - Dans une palmeraie, Sarastro déclare à l'assemblée des prêtres avoir enlevé Pamina dans le but louable de lui faire épouser Tamino, lorsque celui-ci aura surmonté diverses épreuves. La Reine de la Nuit apparaît, incitant sa fille à tuer Sarastro. Monostatos surprend leur conversation et veut échanger son silence contre la possession de Pamina. Celle-ci refuse. Menacée de mort, elle est sauvée par Sarastro. Dans une salle, Tamino et Papageno vont passer une épreuve. Trois garçons apportent les clochettes et la flûte, au son de laquelle Tamino surmontera les épreuves. Papageno ne sera pas admis en tant qu'initié, mais il gagnera le cœur de sa Papagena, qui l'aide à sortir du temple avant de disparaître. Pamina est sauvée par les trois garçons qui la mènent à Tamino. Ils passent ensemble la dernière épreuve, grâce à la flûte. Papageno cherche sa Papagena. Les trois garçons lui suggèrent d'agiter ses clochettes et Papagena apparaît, à son grand bonheur. Une dernière tentative de la Reine de la Nuit et de Monostatos pour faire échouer les projets de Sarastro est vouée à l'échec. Celui-ci consacre l'union de Tamino et Pamina dans la beauté et la sagesse. Chœur des prêtres.

Le message délivré par l'œuvre et son positionnement politique contribuent ensemble à sa profonde originalité : l'œuvre n'est commandée ni par l'empereur Joseph II ni par l'impératrice Marie-

Thérèse. Elle est une initiative émanant des marges du pouvoir et même d'un contrepouvoir : Schikaneder et son ami Mozart appartiennent à la même loge maçonnique, et la pratique de la franc-maçonnerie est interdite par l'impératrice qui la voue à la répression de la police impériale. Schikaneder vit l'intérêt qu'il y avait à représenter sur scène des rites interdits. La première parisienne fut représentée dès 1801, en français, sous le titre *Les Mystères d'Isis* qui laisse entendre que sous le Directoire, la Franc-maçonnerie n'avait pas besoin de se cacher.

Robespierre, Gossec et le culte de l'Être Suprême

François-Joseph Gossec (1734-1829) est considéré comme le fondateur de la musique symphonique en France. Ses premières symphonies ont été écrites avant celles de Haydn, le « père » officiel du genre pour l'histoire autorisée de la musique. Il a également composé 16 opéras et fut avec son ami Grétry, le fondateur du conservatoire de musique de Paris. Il est convoqué ici pour sa participation au culte de l'Être Suprême dont Robespierre fut l'inspirateur et l'organisateur. L'événement a une grande importance dans l'histoire dont nous essayons de suivre les jalons : entre La Flûte Enchantée et les aspirations romantiques du 19^{ème} siècle, c'est le passage de témoin esthétique et idéologique indispensable. Essayons de le resituer dans son contexte, sans prétendre pour autant réécrire l'histoire de la Révolution française. Voici la description que l'on peut trouver dans Wikipédia : « Robespierre, déiste, avait vivement attaqué les tendances athées et la politique de déchristianisation des ultra-révolutionnaires (hébertistes), qui avaient institué le culte de la Raison fin 1793.

Il leur opposa une *religion naturelle* – reconnaissance de l'existence de l'Être suprême et de l'immortalité de l'âme – et un culte rationnel

(institution des fêtes consacrées aux vertus civiques) dont le but était, selon lui, « de développer le civisme et la morale républicaine ».

Le culte de l'Être Suprême était un culte déiste, influencé par la pensée des philosophes des Lumières, et consistait en une « religion » qui n'interagissait pas avec le monde et n'intervenait pas dans la destinée des hommes.

Le culte de l'Être suprême se traduisait par une série de fêtes civiques, destinées à réunir périodiquement les citoyens et à « refonder » la Cité autour de l'idée divine, mais aussi à promouvoir des valeurs surtout sociales et abstraites comme l'Amitié, la Fraternité, le Genre Humain, l'Enfance, la Jeunesse ou le Bonheur...

... La *fête de l'Être suprême*, célébrée le 20 prairial an II (8 juin 1794), est, pour quelques heures, la manifestation de cette unanimité mystique, morale et civique que Maximilien de Robespierre envisage pour l'avenir comme condition de la paix et du bonheur. La fête de l'Être suprême connut un grand succès à travers la France et fut celle dont on a conservé des traces visibles le plus longtemps. »

Une odyssée lyrique

Fête de l'Être suprême, vue du Champ-de-mars.



« ...Ce jour-là, des Tuileries au Champ-de-Mars, l'hymne à l'Être suprême, écrit par le poète révolutionnaire Théodore Desorgues, est chanté par la foule sur une musique de Gossec. Participe à la fête Marcellin le célèbre chanteur des rues de Paris. Robespierre précède les députés de la Convention, dont il est le président. Il avance seul, et, pour la circonstance, il a revêtu un habit bleu céleste serré d'une écharpe tricolore. Il tient un bouquet de fleurs et d'épis à la main. La foule immense, venue communier aussi à ce grand spectacle, est ordonnancée par Jacques-Louis David. Devant la statue de la Sagesse, Robespierre met le feu aux mannequins qui symbolisent l'Athéisme, l'Ambition, l'Égoïsme et la fausse Simplicité... »

Du texte de l'hymne voici les paroles, si chargées de l'esprit des lumières dont tous les révolutionnaires se réclamaient et si annonciatrices de nombreux élans utopiques qui seront mis en musique dans les opéras du 19^{ème} siècle et qui déborderont de la scène des opéras pour soulever les ardeurs patriotiques ou révolutionnaires des foules.

Une odyssée lyrique

Les strophes, 1 et 2 :

Père de l'univers, suprême intelligence

Bienfaiteur ignoré des aveugles mortels...

...Tu remplis tous les mondes qui ne peuvent te contenir.

3e strophe (chant seul)

Tout émane de toi, grande et
première cause,
tout s'épure aux rayons de ta
divinité;
sur ton culte immortel la morale
repose,
et sur les mœurs la Liberté.

4e strophe (choeur)

Pour venger leur outrage et la
gloire offensée,
l'auguste Liberté, ce fléau des
pervers,
sortit au même instant de ta
vaste pensée
avec le plan de l'univers

5e strophe (chant seul)

Dieu puissant! Elle seule a vengé
ton injure,
de ton culte elle-même
instruisant des mortels,
levant le voile épais qu'
i couvrait la nature,
elle vint absoudre tes autels.

6e strophe (chœur)

O toi! Qui du néant, ainsi qu'une
étincelle,
fis jaillie dans les airs l'astre
éclatant du jour,
Fais plus!... Verse en nos cœurs
la sagesse immortelle!
Embrase-nous de ton amour.

7e strophe (chant seul)

De la haine des rois anime la
Patrie,
chasse les vains désirs, l'injuste
orgueil des rangs,
le luxe corrupteur, la basse
flatterie,
plus fatale que les tyrans.

8e strophe (choeur)

Dissipe nos erreurs, rends-nous
bons, rends-nous justes,
règne, règne au-delà du tout
illimité;
enchaîne la Nature à tes décrets
augustes,
laisse à l'homme la Liberté.

Beethoven : esprit et vertu révolutionnaires

« Elan épique, rythme, volonté, souffle » : les mots rendent bien compte de la musique de Beethoven (1770-1827). Plus et mieux que « lyrisme, mélodie, charme ou subtilité » qui nous parlent de la musique qui a précédé la sienne. Mozart avait ouvert la voie à un tout nouveau monde, Beethoven en explorera toutes les dimensions avec une hauteur de vue et une intensité expressive qui ne seront égalées après lui que par Verdi et Wagner. *Fidelio* est son seul opéra. Il en composa plusieurs versions jusqu'en 1814, date à laquelle il en écrit une version définitive.

Beethoven prend à son compte le défi de la Révolution Française au vieux monde de l'ignorance et l'épopée de l'esprit conquérant dont Bonaparte a été l'incarnation et Napoléon, la négation. Pour lui, et c'est totalement nouveau, la syntaxe du langage musical est un champ d'exploration et de conquête ; la tonalité devient avec lui l'outil privilégié de la réconciliation en l'homme de la connaissance et de l'art, de la raison et de l'inspiration.

Dans son *Prométhée* (1801), le jeune Beethoven découvre un thème qui sera repris dans le mouvement lent de sa *Symphonie Héroïque* trois ans plus tard. *Prométhée*, voleur du feu des dieux c'est aussi le mythe de la transformation possible de l'homme par l'art et la connaissance que Beethoven veut réconcilier en et par sa musique.



Voici ce que dit Berlioz de cette troisième symphonie :

« On a grand tort de tronquer l'inscription placée en tête de celle-ci par le compositeur. Elle est intitulée: Symphonie héroïque pour fêter le souvenir d'un grand homme. On voit qu'il ne s'agit point ici de batailles ni de marches triomphales, ainsi que beaucoup de gens, trompés par la mutilation du titre, doivent s'y attendre, mais bien de penses graves et profonds⁵⁰, de mélancoliques souvenirs, de cérémonies imposantes par

⁵⁰ C'est bien écrit comme cela par l'auteur, *En pleins chants*, op. cité.

leur grandeur et leur tristesse, en un mot, de l'oraison funèbre d'un héros...

Et, à propos du mouvement lent :

« La fin surtout émeut profondément. Le thème de la marche reparaît, mais par fragments coupés de silences et sans autre accompagnement que trois couppizzicato de contrebasse; et quand ces lambeaux de la lugubre mélodie, seuls, nus, brisés, effacés, sont tombés un à un jusque sur la tonique, les instruments à vent poussent un cri, dernier adieu des guerriers à leur compagnon d'armes, et tout l'orchestre s'éteint sur un point d'orgue pianissimo. »

Pour l'imagination de Berlioz, il ne manque à l'œuvre que le recours à la voix humaine pour se faire tout entière opéra : son mouvement est un drame, sa tonique qui a été son commencement est *à la fois* sa fin (musicalement) *et* sa finalité (dramatiquement).

A partir de 1801, Prométhée donne explicitement son élan à l'allure épique de la musique de Beethoven, son entrain rythmique, ses recherches de l'extension des fonctions tonales à des « régions » toujours plus éloignées où des toniques toujours plus étrangères à la tonique initiale sont saisies dans son orbe et subissent son attraction. Avec Beethoven, la musique devient l'instrument de la réconciliation des puissances créatrices et de la morale, et comme telle, Wagner s'en souviendra, elle est l'instrument de connaissance par excellence.

Ses modèles musicaux et dramatiques, Beethoven les trouvent chez Gluck et dans le Mozart de *La Flûte Enchantée*. *Fidelio* concilie héroïsme et fidélité.

Un hymne à la fidélité conjugale : Fidelio

L'opéra est tout d'abord commandé à Beethoven par Schikaneder, le librettiste et premier metteur en scène de *La Flûte Enchantée* puis par le baron Peter von Braun qui venait de racheter le Theater an der Wien. Le livret est tiré d'une pièce du dramaturge Français Jean-Nicolas Bouilly intitulée *Léonore ou l'amour conjugal*, traduite par Josef Sonnleithner. Bouilly s'est lui-même inspiré d'un fait divers de la révolution : afin de libérer son mari de la prison de Tours une femme s'était travestie en geôlier pour y pénétrer. L'opéra fut Créé au Theater an der Wien à Vienne, le 20 novembre 1805. Il fut Joué dans sa forme définitive en 1814 au Kärnthnerthor Theater à Vienne. Représenté pour la première fois à Paris en 1825, à l'Odéon (version française de Castil-Blaze).

Une prison d'État espagnole, non loin de Séville, au XVIII^e siècle.

Acte 1

Florestan est prisonnier au secret sur l'ordre de Don Pizarro, le féroce gouverneur d'une prison d'État. Pour le libérer, sa femme Léonore se déguise en homme sous le nom de Fidelio et vient travailler à la prison. Marcelline, la fille du geôlier Rocco, est courtisée par Jaquino. Mais elle tombe amoureuse de

Fidelio. Redoutant une visite du ministre Don Fernando, Pizarro ordonne à Rocco de tuer Florestan. Il devra le faire lui-même car Rocco refuse et se voit confier la tâche de creuser une tombe dans le cachot même de Florestan. Léonore obtient de Rocco qu'il laisse les prisonniers respirer à l'air libre, ce qu'ils font avec bonheur (chœur "O welche Lust"). Florestan n'est pas avec eux, et Léonore supplie Rocco de l'accompagner dans le cachot secret où il est enfermé.

Acte 2

Dans le cachot où il est enchaîné Florestan pleure son destin mais accepte la volonté de Dieu. Rocco et Leonora qui viennent de creuser sa tombe, le rejoignent. Leonora reconnaît Florestan. Elle obtient de Rocco la permission de pouvoir lui donner quelque nourriture : gratitude et angoisse de Leonora, pressentiment de Rocco et détresse du prisonnier donnent lieu à un magnifique trio. Lorsque Pizarro arrive pour tuer Florestan, Léonore dévoile son identité, s'interpose et le menace de son pistolet « Tuez d'abord sa femme ! ». Une trompette retentit, Jacquino annonce que le bon ministre Fernando est entré dans la forteresse. Florestan libéré, duo extasié Leonora-Florestan « O namenlose Freude » (Ô joie sans nom). Le final, sur le terre-plein de la prison, est un chœur de réjouissance qui réunit les acteurs principaux du drame et les prisonniers, tous unanimes. Il s'apparente à la thématique de l'Ode à la joie de la Neuvième Symphonie : vive la liberté, vive l'amour conjugal ! « Alle Menschen werden Brüder ! ».

L'Ode à la joie

Friedrich von Schiller (1759-1805) est avec Goethe, la plus importante figure tutélaire de tout le 19^{ème} siècle littéraire et artistique en Allemagne. Schubert composa 31 lieder sur ses poèmes. Ses drames historiques inspirèrent de nombreux opéras : *Maria Stuarda* de Donizetti, *Giovanna d'Arco*, *Luisa Miller* de Verdi en qui Schiller a trouvé un ambassadeur fidèle à la passion funèbre et fantastique, de son écriture.

En 1864, Verdi composa en français, son *Don Carlos*, récit de la rivalité amoureuse et du conflit politique qui opposèrent Philippe II d'Espagne à son fils. L'œuvre fut créée à l'Opéra de Paris en plein Second Empire. On pourra comparer ces paroles de l'Ode à la joie dont il est l'auteur, avec celles, plus abruptes, du culte à l'Être Suprême, non sans se souvenir que Schiller reçut des révolutionnaires français, la nationalité française :

*Freude, schöner
Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten
feuertrunken,
Himmlische, dein
Heiligtum!
Deine Zauber binden
wieder
Was die Mode streng
geteilt;
Alle Menschen werden
Brüder,
Wo dein sanfter Flügel
weilt.*

*Wem der große Wurf
gelingen,
Eines Freundes Freund zu
sein;
Wer ein holdes Weib
errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine
Seele
Sein nennt auf dem
Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt,
der stehle
Weinend sich aus diesem
Bund!*

*Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und
Reben,*

*Joie ! Joie ! Belle étincelle divine,
Fille de l'Elysée,
Nous entrons l'âme enivrée
Dans ton temple glorieux.
Ton magique attrait resserre
Ce que la mode en vain détruit ;
Tous les hommes deviennent
frères
Où ton aile nous conduit.*

*Si le sort comblant ton âme,
D'un ami t'a fait l'ami,
Si tu as conquis l'amour d'une
noble femme,
Mêle ton exultation à la nôtre!
Viens, même si tu n'aimas qu'une
heure
Qu'un seul être sous les cieux !
Mais vous que nul amour
n'effleure,
En pleurant, quittez ce chœur !*

*Tous les êtres boivent la joie,
En pressant le sein de la nature
Tous, bons et méchants,
Suivent les roses sur ses traces,
Elle nous donne baisers et
vendanges,
Et nous offre l'ami à l'épreuve de
la mort,
L'ivresse s'empare du
vermisseau,
Et le chérubin apparaît devant
Dieu.*

*Heureux,
tels les soleils qui volent
Dans le plan resplendissant des*

<i>Einen Freund, geprüft im Tod; Wollust ward dem Wurm gegeben, und der Cherub steht vor Gott.</i>	<i>cieux, Parcourez, frères, votre course, Joyeux comme un héros volant à la victoire!</i>
<i>Froh, wie seine Sonnen fliegen Durch des Himmels prächt'gen Plan, Laufet, Brüder, eure Bahn, Freudig, wie ein Held zum Siegen.</i>	<i>Qu'ils s'enlacent tous les êtres ! Ce baiser au monde entier ! Frères, au-dessus de la tente céleste Doit régner un tendre père. Vous prosternez-vous millions d'êtres ? Pressens-tu ce créateur, Monde ? Cherche-le au-dessus de la tente céleste,</i>
<i>Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt! Brüder, über'm Sternenzelt Muß ein lieber Vater wohnen. Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such' ihn über'm Sternenzelt! Über Sternen muß er wohnen.</i>	<i>Au-delà des étoiles il demeure nécessairement.</i>

Avant qu'une armée révolutionnaire ne devienne armée d'occupation

En 1805, l'armée Française est à Vienne. Des officiers français rendent visite à Beethoven pour lui rendre hommage. Celui-ci leur joue une réduction pour piano d'Iphigénie en Tauride, les officiers Français chantent les chœurs et s'en sortent assez bien, rapportent les témoignages. L'anecdote en dit plus que beaucoup de discours sur les idéaux que l'armée Française prétendait défendre, au moins au début de

l'épopée Napoléonienne, sur l'estime de Beethoven pour l'Iphigénie en Tauride de Gluck, la connaissance du répertoire que l'on partageait et enfin le rôle de l'opéra dans l'Europe des 18^{ème} et 19^{ème} siècles, viatique culturel majeur entre les peuples. Si on avait peu l'occasion de voir les opéras, - les représentations étaient rares, elles étaient très coûteuses -, et de les entendre dans leur version originale, - on chantait leur traduction dans la langue de chaque pays -, les réductions pour piano circulaient dans toute l'Europe, elles étaient jouées et chantées dans de nombreuses familles. Certains airs et certains chœurs étaient repris dans les cabarets, les jardins publics. Le fossé entre musique populaire et musique savante n'était pas entre elles le gouffre qu'il est devenu vers la fin du 19^{ème} siècle et surtout pendant le 20^{ème} siècle.

L'opéra a dû d'exister, et cela dès sa conception chez Monteverdi, au fait que, d'une part il a été le lieu de la réécriture des mythes et de la réinterprétation des archétypes qu'ils véhiculent, et que d'autre part, il a été écrit dans une langue musicale accessible à tous. Tant qu'il a été l'instrument d'un double mouvement, du haut de l'échelle sociale et intellectuelle jusqu'au bas de celle-ci, et, en sens inverse, du peuple jusqu'aux instances de pouvoir, il a engendré une histoire. Dès qu'il a été saisi par une conception abstraite de la musique et un second degré de la narration, il a cessé d'être un vecteur de la circulation des signes et du sens, il a cessé d'être utile. Simple objet esthétique aujourd'hui, il n'est plus un instrument de pouvoir, Il est entré au musée. Le cinéma l'a remplacé.

Wagner et le Wagnérisme

De la réécriture du mythe d'Orphée par Monteverdi puis par Gluck au *Devin du village*, de la Flûte Enchantée au culte de l'Être Suprême, jusqu'à l'Ode à la joie de Beethoven-Schiller, un même fil idéologique nous fait traverser près de trois siècles d'histoire jusqu'à Verdi et

Wagner. Selon le vœu de ce dernier, la 9^{ème} symphonie de Beethoven est la seule œuvre d'un autre compositeur qui soit jouée à Bayreuth. Ce fut le cas dès l'inauguration de l'opéra et c'est encore le cas aujourd'hui où l'œuvre est systématiquement donnée en ouverture du festival annuel.

En 1874, Wagner achève la composition du *Crépuscule des dieux*, dernier volet de son œuvre majeure, la *Tétralogie*. Le *Crépuscule des dieux* c'est la fin de la loi ancienne dont les dieux de l'antiquité étaient les garants et le début d'un monde nouveau, le « Royaume de la liberté » pour le règne duquel des héros seront sacrifiés. Dans son *Origine de la tragédie germanique*, Walter Benjamin notait :

« Le sacrifice tragique diffère cependant de tous les autres par son objet – le héros – est à la fois un premier et un dernier sacrifice. Un dernier, dans le sens du sacrifice d'expiation, en faveur des dieux qui protègent une loi ancienne ; un premier, dans le sens d'une action, en laquelle s'annonce une nouvelle société. »

Le sacrifice du héros tragique pour que s'accomplisse le passage d'un ordre ancien à un ordre nouveau du monde est au cœur de la poétique, de la dramaturgie et de la musique de Wagner. Pour lui, le retour à un passé mythique était en même temps l'anticipation d'un monde nouveau : c'était le mouvement nécessaire à l'éclosion d'un futur utopique, vers lequel tend l'histoire de l'humanité. « L'esprit de la loi et de la contrainte doit être remplacé par celui de la réconciliation et de l'amour, et le langage de la réflexion, par celui des émotions. C'est dans cette mesure que le drame mythique est l' « œuvre d'art de l'avenir » proclamée par Wagner. Forme et contenu convergent : rendu présent et doté d'un langage grâce à la musique, le mythe est écarté des complications et confusions de la réflexion, et revient au langage des sentiments. Ainsi reçoit-il une forme d'expression appartenant à un futur désiré et anticipé. Le mythe livre en même temps le contenu, l'idée dramatique de l'Anneau⁵¹, qui n'est autre que la chute d'un monde de loi et de violence, et la naissance d'une ère d'utopie, dont les premiers représentants sont

⁵¹ C'est le surnom de la *tétralogie*...

Siegfried et Brünnhilde, bien qu'ils soient encore victimes de la loi ancienne »⁵².

Cette adresse aux dieux de Siegfried :

*« Impuissant s'en va
Celui qui maintenant fuit la faute
De votre faute naquit le héros le plus serein,
Et il l'expia par son acte libre :
Le combat inquiétant a été épargné
A votre puissance déclinante :
Pâlissez de joie, devant l'acte de cet homme,
Devant le héros engendré par vous !
Sortez de votre crainte
Je vous annonce une bienheureuse rédemption par la
mort ».*

Le sentiment des profondeurs

La musique de Wagner agit par vagues successives de plus ou moins grande ampleur, et l'océan est sa métaphore. C'est de ses profondeurs que lui viennent ses premières impulsions. Dès le *Vaisseau Fantôme* (1843), Le capitaine Hollandais du vaisseau condamné à l'errance perpétuelle se souvient :

*« Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
Stürzt' Ich voll Sehnsucht mich hinab :
Doch ach ! den Tod, ich fand ihn nicht ! "
(Combien de fois n'ai-je pas plongé,
plein de nostalgie, dans les plus
profonds abîmes de l'océan :
mais hélas ! sans trouver la mort !)*

Plonger dans les profonds abîmes de l'océan : image du retour du héros dans les eaux maternelles ? Dans l'univers de Wagner, en tous cas, la décision n'est jamais la conséquence d'un choix, ce n'est pas la résolution d'un personnage autonome mais un **sentiment** qui s'impose aux héros et qu'ils doivent suivre aveuglément : les personnages sont possédés comme par les effets d'un envoûtement. Il ne reste aux spectateurs-auditeurs

⁵² Carl Dahlhaus *Les drames musicaux de Richard Wagner* p. 88, Ed. Mardaga

qu'à se laisser aussi posséder par leurs chants et les mouvements ondulatoires de l'orchestre qui les entraînent. Ou à se tenir à distance du sortilège.

Un auto-portrait lyrique : Lohengrin

Prodigieuse ambiguïté de Wagner et de son alter ego, *Lohengrin*. Voici ce qu'il en écrivit en 1851, dans *Une communication à mes amis* :

« Lohengrin recherchait la femme qui croirait en lui, qui ne demanderait pas qui il était et d'où il venait, mais l'aimerait tel qu'il était, et parce qu'il était tel qu'il lui apparaissait. Il recherchait la femme...qui l'aimerait sans condition. C'est pourquoi il devait dissimuler sa nature supérieure, car c'est justement en dissimulant et en taisant cette nature supérieure – ou plutôt élevée – qu'il ne serait pas admiré ou considéré avec étonnement... Une seule chose pouvait le sortir de sa solitude, calmer son désir ardent : l'amour, être aimé, être compris par l'amour...il ne voulait être rien d'autre qu'un humain, et non pas un dieu, un artiste absolu... Mais l'aura révélatrice de sa nature élevée l'accompagne tenacement ; il ne peut éviter d'apparaître comme prodigieux ; la stupéfaction de

l'assemblée, l'écume de l'envie ombrage même le cœur de la femme aimante ; le doute et la jalousie lui prouvent qu'il n'est pas compris mais seulement adoré, et lui arrachent l'aveu de sa divinité avec laquelle, détruit, il retourne à sa solitude. »

En fait, « le but de Lohengrin est contrecarré par le moyen utilisé pour l'atteindre. L'interdiction de questionner, qu'il impose, pour ne pas être adoré mais aimé, serait réalisable par une personne qui l'adorerait en respectant une distance craintive, mais ne l'est justement pas pour un être humain dont l'amour est à mesure humaine. En essayant d'effacer la singularité qui le fait souffrir, Lohengrin la renforce.⁵³»

Wagner nous prévient : En présence de ma musique, ne vous demandez-pas comment opère son charme, il disparaîtrait. Ne questionnez-pas, aimez !

L'Artiste absolu

« Ce moment pathétique où l'on dépasse l'humanité commune des artistes pour voler vers les espaces inconnus de la solitude, c'est le privilège des plus grands : Beethoven, Balzac, Baudelaire, Wagner, Dostoïevski, Cézanne. Ils abandonnent les joies et les réconforts que donne la communauté humaine pour se mettre à la recherche d'un trésor qu'ils sont seuls à connaître. L'objet de leurs vœux devient métaphysique. A partir de 1850, Wagner concevra des œuvres pour un théâtre qui n'existait que dans son imagination, œuvres de pur idéalisme pour un théâtre idéal.

Mais, tout d'abord, il se garde bien d'effaroucher le public puisqu'il veut réussir *hic et nunc* : son royaume n'est pas de ce monde. »

⁵³ Carl Dalhaus, Les drames musicaux de Richard Wagner, p. 48 Ed. Mardaga, Liège.

Ces lignes sont de Marcel Schneider, dont le livre sur Wagner⁵⁴ est publié dans la collection *Solfèges* que les éditions du *Seuil* consacrent à la biographie des grands musiciens. Ce sont des livres de référence qui tiennent une place importante dans la culture musicale de notre pays : ils sont brefs, 200 pages environ d'un format de poche, et destinés à l'usage des mélomanes, des lycéens et des étudiants plutôt qu'aux spécialistes.

Le texte qui précède mérite une lecture attentive : il fait passer tranquillement Wagner du statut de grand artiste solitaire à celui du Christ. « Son royaume n'est pas de ce monde » est une allusion directe à la phrase du Christ « Mon royaume n'est pas de ce monde ». Un bon exemple du Wagnérisme.

Le maître

Baudelaire promu lui aussi parmi les plus grands artistes du siècle par Marcel Schneider a beaucoup écrit sur Wagner, il eut un échange de correspondances avec le maître. « Où donc le maître a-t-il puisé ce chant furieux de la chair, cette connaissance absolue de la partie diabolique de l'homme ? Dès les premières mesures, les nerfs vibrent à l'unisson de la mélodie ; toute chair qui se souvient se met à trembler. Tout cerveau bien conformé porte en lui deux infinis, le ciel et l'enfer, et dans toute image de l'un de ces infinis il reconnaît subitement la moitié de lui-même. Aux titillements sataniques d'un vague amour succèdent bientôt des entraînements, des éblouissements, des cris de victoire, des gémissements de gratitude, et puis des hurlements de férocité, des reproches de victimes et des hosanna impies de sacrificateurs, comme si la barbarie devait toujours prendre sa place dans le drame de l'amour, et la jouissance charnelle conduire, par une logique satanique inéluctable, aux délices du crime. »

Ces lignes d'un des héros littéraires les moins contestés de nos manuels scolaires et de notre école républicaine sont écrites en 1861 à

⁵⁴ P. 74. Première édition 1960, puis 1995...

propos de l'ouverture de Tannhäuser, célèbre page orchestrale s'il en est de Richard Wagner. On peut en admirer le style, la puissance évocatrice des images, la cadence virtuose des phrases. Mais on peut aussi s'arrêter sur les mots pour prendre le temps d'interroger leur sens et leur portée. Au-delà de leur auteur et de leur objet, ils nous parlent d'un monde, cette Europe de la seconde moitié du 19^{ème} siècle, qui contient en germes tous les développements esthétiques, idéologiques et politiques dont le 20^{ème} siècle serait bientôt le théâtre.

A côté des lignes de Wagner que nous citons plus haut, le texte de Baudelaire permet de mesurer la distance qui sépare d'une manière générale, les créateurs de leur public mais plus encore Wagner des Wagnériens : Wagner crée des personnages et des situations pour le drame musical qu'il écrit et compose ; les Wagnériens se projettent dans des personnes et des conflits que la magie des mots, du chant et de la musique leur font interioriser tout en les fascinant, c'est-à-dire tout en suspendant leur faculté de jugement et leur autonomie.

« Œuvres de pur idéalisme pour un théâtre idéal »

Lorsque l'on parle de Wagner, il faut aussitôt se porter aux extrêmes, c'est pourquoi il ne faut pas hésiter à commencer par sa dernière œuvre où s'est révélée à lui-même la finalité de vie créatrice : le drame musical, conçu et accompli par l'Artiste absolu a une fonction essentielle dans l'histoire. il est le levier qui doit permettre d'accomplir l'histoire. et qui marque la fin de l'ère historique de l'opéra.

L'impur c'est l'histoire, le pur est pré-, ou mieux, a-historique. Le « pur idéalisme » de Wagner a transformé l'idéal d'une pureté originelle en l'idéal d'une fin de l'histoire qui serait la finalité de l'histoire. Marx et les utopies qui ont proliféré au 19^{ème} siècle sont contemporains de ces visions. Le génial musicien a écrit lui-même les livrets de ses opéras, ou du moins le croit-on : c'est tout le 19^{ème} siècle qui les a écrits.

Le « théâtre idéal » c'est Bayreuth, médium idéal d'un message idéal. Bayreuth, c'est le temple dans l'opéra, la fusion de la cathédrale et de

l'institution lyrique en un seul lieu : non plus l'opéra de telle ou telle ville, mais Bayreuth bâti sur la « colline verte » surplombant la petite ville bavaroise qui lui donna son nom. Ce lieu sacré devait être le temple, en effet, d'une nouvelle religion, synthèse du christianisme et du bouddhisme, dont la liturgie serait l'ensemble des opéras de Wagner à l'exclusion de tout autre⁵⁵, et dont la célébration suprême serait *Parsifal*, l'Œuvre. Son désir était que Parsifal ne soit joué qu'à Bayreuth et qu'il y soit donné gratuitement : comme une messe en son temple, pour des fidèles et non pour des spectateurs. Aujourd'hui, on vient à Bayreuth pour le festival annuel consacré aux seules œuvres de Wagner, en pèlerinage, en quelque sorte. Pour les 80.000 places que peut offrir le festival chaque année, il y a 500.000 demandes qui viennent du monde entier. Le désir de Wagner a été « profané », les intérêts économiques ont été plus forts que l'élan dévotionnel : Parsifal est joué sur les scènes du monde entier et l'on paie pour le voir.

Parsifal le héros ultime

Ambiguïté des désirs, ambivalence des situations. Ambiguïté tonale, ambivalence dramaturgique. Au centre de l'œuvre de Wagner, un homme et une femme s'attirent tout en se fascinant l'un l'autre. Toujours ce double mouvement. Sur l'homme pèse une malédiction que seule la femme peut lever, mais en sacrifiant sa vie. Au sommet de son œuvre l'« Artiste absolu » qui ne peut espérer de rédemption que de l'art. Au creux de son œuvre, la chair et le sentiment du péché qui hante l'Artiste, le retient, l'exalte, le perd, le sanctifie.

Dans *Parsifal*, le dernier de ses opéras (1882), Le Saint- graal – le vase dans lequel le Christ avait bu pendant la cène – ainsi que la Sainte-Lance – avec laquelle un soldat romain lui avait percé le flanc, sur la croix – ont

⁵⁵ Sinon de la 9^{ème} symphonie de Beethoven donnée chaque année à l'ouverture du festival...qui n'est pas un opéra...

été placés sous la garde du roi Titurel et de sa compagnie de chevaliers chrétiens. Titurel laisse son trône à Amfortas, son fils, qui dépose la Sainte Lance aux pieds de Kundry après avoir succombé à ses charmes. Klingsor, le magicien, saisit la Lance et blesse Amfortas au flanc droit. Au deuxième acte, dans le château enchanté de Klingsor, Parsifal, le héros « chaste fol », qui aura su, lui, résister à Kundry, subtilise la Sainte Lance à Klingsor et quitte son jardin magique.

Au troisième acte, plusieurs années plus tard, le jour du Vendredi Saint, Kundry lave les pieds de Parsifal pour qu'il puisse entrer propre et pur dans le château d'Amfortas, le château du Saint-Graal. Parsifal est baptisé roi des chevaliers du Graal par Gurnemanz, doyen de la confrérie; aussitôt investi de ses saintes fonctions, il baptise Kundry. Dans la dernière scène, au château de Titurel, le père d'Amfortas, les chevaliers se sont rassemblés pour enterrer Titurel qui vient de mourir et demander à Amfortas de pratiquer la cérémonie de présentation du Graal. Mais celui-ci, pour toute réponse, se dresse dans un paroxysme de désespoir, arrache ses vêtements et montre sa plaie ouverte. « Tuez-moi ! s'écrie-t-il...Tuez-moi, et avec moi, la souffrance qui me torture ! ». Parsifal entre à ce moment, et guérit la blessure d'Amfortas en l'effleurant de la pointe de la Sainte-Lance. « Seule l'arme qui a ouvert la plaie peut la guérir ! » Le Graal est alors dévoilé, il s'embrase et une colombe descend de la coupole au-dessus de Parsifal. Kundry repentante, à la vue du saint calice qui apparaît en pleine lumière, « après un dernier regard de gratitude à Parsifal, s'abîme doucement dans le sommeil de la mort et du pardon qu'elle désire depuis si longtemps » ... les chevaliers chantent sur la scène et les enfants sous la coupole... « dans un esprit de doux triomphe religieux ⁵⁶», tout s'achève.

⁵⁶ Citations entre guillemets, voir Kobbé.



Amalie Materna, créatrice du rôle de Kundry
et Ernest Van Dyck dans le rôle de Parsifal, en
1889 à Bayreuth

Des lignes de force idéologiques

Essayons de dégager quelques lignes de forces idéologiques de l'œuvre de Wagner :

1 – L'élan d'une fraternité idéale et utopique

puisé dans un Moyen-âge dont les structures symboliques étaient encore très vivaces au 19^{ème} siècle – le rapport au père, à l'occulte, au divin -. Wagner fit d'une corporation d'artisans «Les « Minnesänger » (ménestrels) le cadre de deux de ses principaux opéras *Tannhäuser* (1845) et *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* (1868). De la corporation à la fraternité, il n'y a qu'un seul pas et Wagner le franchit. De la fraternité en art à la communauté des artistes, un autre pas que Wagner franchit ; de la communauté des artistes à la communion des fidèles, encore une ultime étape que Wagner médita dès 1857 et qu'il devait

franchir avec les chevaliers du Saint-Graal et *Parsifal* en 1882. On notera l'importance des fraternités idéales dans tout l'opéra allemand, elles sont magnifiées par des chœurs depuis l'assemblée des prêtres de la Flûte, le chœur des prisonniers de *Fidelio*, le chœur des chasseurs du *Freischütz* de Weber etc.

2 – La suspension du temps vécu et de la tonalité

A la linéarité du temps vécu se substitue une temporalité affranchie des pesanteurs de l'histoire ; à la tonalité régie par des mouvements de quintes, succède le chromatisme des lignes mélodiques, la soumission de la conduite harmonique au jeu théâtral des « motifs » qui sont des formules mélodiques emblématiques de personnages et de situations. Dans *Parsifal*, par exemple, chaque motif a sa tonalité propre, et il signe un personnage, une tension psychologique ou une fonction : de la souffrance d'Amfortas, du baptême, de la Foi, du Graal qui domine toute la dernière scène et « s'élève dans un esprit de doux triomphe religieux, uni au motif du sacrement, pour terminer l'œuvre.⁵⁷ »

3 – le dépassement de la condition humaine

Les héros de la mythologie germanique Lohengrin, Siegfried, Wotan, Brünnhilde... -, et de la mythologie celtique, - *Tristan und Isolde* -, sont des **figures héroïques du dépassement de la condition humaine**. Leur sacrifice propitiatoire a délivré l'humanité de l'ancienne loi et ouvert l'accès à un nouveau monde.

4 – Parsifal, utopie accomplie

Parsifal Bühnenweihfestspiel. (festival scénique sacré) comme l'a désigné lui-même le compositeur est une **utopie accomplie** et une **prophétie réalisée** : la prophétie est le cœur de l'œuvre. Personne ne parvient à soigner la blessure d'Amfortas. Seul le contact de l'arme

⁵⁷ Kobbé, Tout l'opéra, p. 1008, Ed. Robert Laffont, (Bouquins).

sacrée qui ouvrit la plaie pouvait la refermer, et une seule personne pouvait reconquérir la Lance : « une voix mystique venue du sanctuaire du Saint-Graal a révélé à Amfortas que son salut ne viendrait que d'un être jeune et naïf, totalement ignorant du péché. Celui-là pourra résister aux tentations du jardin magique de Klingsor et, ayant appris la faute d'Amfortas, cédant à la pitié, dévouera sa vie à la rédemption du roi. Il retrouvera la lance et, par elle, cicatrisera la plaie. Si bien que tous les gardiens du Graal attendent la venue de « l'Innocent au cœur pur »⁵⁸. Parsifal est cet « Innocent au cœur pur » qui accomplira la prophétie, qui libérera le Christ lui-même de ses dernières chaînes divines pour lui permettre d'atteindre l'état de non-contradiction absolue, le Nirvana Bouddhiste. C'est la **rédemption** non plus par le sacrifice d'une personne, condition de l'ancienne loi, mais **par** l'exercice impersonnel, à la fois trans-historique et u-topique de **l'Art**, condition du « royaume de la liberté ».

Ces lignes de force idéologiques saisies ensemble nous amènent au centre de notre propos sur l'opéra. Celui-là même que nous avons indiqué rapidement en analysant comment les structures musicales et les structures dramaturgiques ont évolué ensemble, les unes par les autres. *Il Ritorno d'Ulisse...* et *Le Nozze di Figaro* nous ont servi d'illustrations. Qui vient en premier, du musicien, du poète et de l'homme de théâtre ? De la parole, de la musique et de la dramaturgie ? Du / des message (s) et de ses médiums ? La question est récurrente dans l'histoire de la musique et de l'opéra. La réponse n'est pas théorique et de fait, les œuvres les plus accomplies de l'histoire de l'opéra invitent à la poser autrement. La recherche de la primauté ou de l'antériorité est vaine lorsque mots, musique et drames évoluent à ce niveau d'interaction et d'interdépendance qui distingue un chef d'œuvre d'une œuvre plus banale. Voici une remarque capitale de René Leibovitz sur ce sujet :

« ...il semble évident à première vue, qu'en Wagner le musicien se trouve précédé par le dramaturge, plus précisément par l'homme de

⁵⁸ Idem, p. 1002-3

Une odyssée lyrique

théâtre. On peut de la sorte expliquer la plupart de ses innovations qui sont, presque toujours, des « coups de théâtre »...cela peut s'appliquer aux innombrables séquences qui servent à créer une tension dirigée vers un paroxysme latent depuis le début de (certains) passages et ainsi de suite. Ceci dit, on oublie trop souvent que, quelle que soit l'origine esthétique, morale, philosophique ou autre de ce genre de traits, ils deviennent, du fait qu'ils s'incarnent, au bout du compte, en des *figures musicales*, des acquisitions et innovations purement musicales... Il semble que...l'ambiguïté fondamentale, qui se trouve à l'origine même de la plupart des projets dramatiques, engendre – en se transcendant vers des structures proprement musicales – des innovations radicales au sein du langage sonore. » Et...de la dramaturgie.



Affiche annonçant la création de Parsifal, le 26 juillet 1882 au Festival de Bayreuth

Quelques écrits sur Wagner

Friedrich Nietzsche, le cas Wagner, 1888 :

« Qu'aurait pensé Goethe de Wagner ? Goethe s'est posé une fois la question de savoir quel était le danger qui planait sur tous les romantiques, quelle était la fatalité romantique. Sa réponse est : « d'être étouffé sous un fatras d'absurdités morales et religieuses. » en un mot : Parsifal. Le philosophe ajoute à cela un épisode : la sainteté. La dernière valeur supérieure, peut-être, qui soit encore perçue par le peuple et par la femme ; l'horizon limite de l'idéal pour tout ce qui est myope par nature. La philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut la sainteté.

A mon avis, ce n'est pas d'après ce qu'on aime aujourd'hui en lui qu'on peut se faire la plus haute idée de Wagner. Cela a été inventé pour séduire les masses : nous autres, cela nous fait fuir, comme le ferait une fresque de mauvais goût. En quoi peut nous toucher l'agaçante brutalité de l'ouverture de Tannhäuser ? ou le cirque des Walkyries ? Tout ce qui est devenu populaire dans la musique de Wagner, même en dehors du théâtre, est d'un goût douteux et corrompt le goût. La marche de Tannhäuser me paraît suspecte par sa bonhomie ; l'ouverture du Vaisseau fantôme, c'est « beaucoup de bruit pour rien ». Le prélude de Lohengrin nous donne un premier exemple par trop insidieux, par trop bien réussi, de la manière dont on hypnotise aussi avec de la musique. »

*

* *

Claude Debussy, Gil Blas, 1903 :

« On se figure mal l'état dans lequel peut mettre le cerveau le plus robuste l'audition des quatre soirées

Une odyssée lyrique

de la Tétralogie... Il s'y danse un quadrille de « leitmotive » où celui du « cor de Siegfried » fait de curieux vis-à-vis avec « la lance de Wotan », tandis que le thème de « la malédiction » exécute d'obsédants cavaliers seuls.

C'est même plus que de l'obsession... C'est une mainmise totale. Vous ne vous appartenez plus, vous n'êtes plus qu'un leitmotiv agissant, marchant dans une atmosphère tétralogique.

J'aime mieux vous assurer qu'il y a d'ardentes beautés dans la Tétralogie... Au milieu des minutes d'ennui où vraiment on ne sait plus à quoi il faut s'en prendre : est-ce à la musique ? est-ce au drame ? tout à coup surgissent des choses inoubliablement belles qui suppriment toute critique... C'est aussi irrésistible que la mer... »

*

* *

Georges Bizet à Mme Halévy, 1871 :

« ... C'est le destin des grands génies de ne pas être compris de leurs contemporains. Wagner n'est pas pour moi un ami, et je n'ai pas grande opinion de lui ; mais je ne peux oublier quel immense plaisir je dois à son génie. Sa musique a un charme indescriptible, impossible à décrire. Toute faite de volupté, tendresse, amour...

Il est vraiment l'incarnation de l'esprit allemand du XIXème siècle.

Vous savez à quel point un grand artiste peut être blessé par le mépris. Heureusement pour Wagner, il est si insolemment orgueilleux que la critique ne peut toucher son âme – à supposer qu'il en ait une, ce dont je doute.

Une odyssée lyrique

Ce n'est pas la « musique du futur », cela ne veut rien dire, mais c'est...la musique de tous les temps, parce que c'est admirable. »

*

* *

Marcel Beaufrils : « Wagner et le Wagnérisme » p. 130, Ed. Aubier, 1944 :

« ... Une tendance supérieure ...oriente le siècle comme un vent dominant : unemanière de fétichisme de l' « Invisible ». Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'idéalisme allemand, qu'il a beau se tenir, comme le danseur de l'enfance Wagnérienne, entre le matériel et l'idéal, tout se décentre toujours au profit du matériel : et ceci par la sollicitation du « vital ».

Le fait nouveau dans la pensée, c'est depuis Kant qu'à des degrés et sur des plans variables, l'individu pose l'Univers et n'est plus posé par lui : que l'individu n'obéit plus à l'univers comme en y restant à sa place. Et il suffit de poser l'individu comme créateur pour que se manifeste, avec une force exclusive, le tropisme de la puissance créatrice en nous. Du Moi démiurge de Fichte, jusqu'à, sur d'autres plans, le « Vouloir vivre » de Schopenhauer et la « Volonté de puissance », le climat est le même. Les idéalistes, sans doute, s'épuisent à affirmer que cette puissance est de l'ordre exclusif de l'esprit : le monde, moins circonspect l'entend de sa charnalité elle-même : de ce qui, selon son sens obscur, est en lui, véritablement et tangiblement « moteur ». Ce n'est pas pour rien que, très vite, le débat se tiendra autour des positions du social, ou de celles, assez sordides, du statut moderne de la « chair ».

Verdi

« ...L'extraordinaire somme de travail accomplie par Verdi au cours de la composition de ses 26 ouvrages lyriques...constitue un acheminement lucide, intense et passionné vers un approfondissement et un renouveau continuel des problèmes les plus complexes (et les plus nobles aussi) de la composition musicale en général et de la musique dramatique, en particulier.⁵⁹ »

Les opéras les plus connus de Giuseppe Verdi (1813-1901) sont *Nabucco* (1842), *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853), *la Traviata* (1853), *Don Carlos* (1867), *Aïda* (1871), *Otello* (1887), *Falstaff* (1893). Leur contribution à l'évolution de l'art lyrique est essentielle. Essayons de la caractériser synthétiquement :

1 - Par la liaison entre la caractérisation vocale, psychologique et dramatique des personnages et les tensions propres à l'histoire racontée.

2 - Par la forme même de ses œuvres qui résout à chaque fois, de manière très originale la relation entre la forme close des différents airs, récitatifs ou chœurs et de l'ensemble de l'œuvre. Verdi, c'est aussi l'art de la transition et une science extraordinaire du contraste et du paradoxe qui sont toujours au service d'une continuité dramatique et harmonique. On trouve dans chacune de ses œuvres ce que nous avons déjà remarqué dans *Le Nozze* : une relation entre le niveau de relation des tonalités et la qualité relationnelle des personnages et des situations dans lesquelles ils évoluent. Les relations de dominantes et de dépendance Majeur/mineur que nous avons noté chez Mozart y sont élargies chez Verdi vers une interdépendance à la fois tonale et dramaturgique encore plus serrée et intégrante.

⁵⁹ René Leibovitz, op. cité, p. 214



Giuseppe Verdi

Donizetti, Offenbach, Bizet, Puccini, les grands passeurs

« Opéra comique, singspiel, opérette, bouffe » les termes d'abord différenciés, sont devenus des synonymes. Ce qui distingue un opéra bouffe d'un opéra seria, outre le sujet, ce sont les dialogues parlés qui s'y substituent aux récitatifs chantés et le recours à des intrigues peu propices à l'épanouissement d'un chant « noble » et de sentiments élevés. Mais surtout, l'opéra comique se permet de jouer avec les conventions : il tend à montrer l'illusion et à la tenir à distance. En remettant en cause les postures figées du « grand opéra », il a permis de rompre des habitudes en risquant, parfois, le mélange du tragique et du comique, et l'introduction de gestes vocaux et d'attitudes que l'opéra tragique avait exclus : cris, soupirs, interjections etc.. C'est dire qu'il nous conduit aux antipodes de l'idéal incarné par *Parsifal*.

En 1750, la mode en France voulait que toute œuvre qui obtenait un certain succès fût parodiée. « Le terme de **parodie** ne désignait pas alors une raillerie, mais la version populaire d'un œuvre sérieuse à grand succès, sa récupération, en quelque sorte, pour, et par, un public populaire... La parodie suivait de près les mélodies et les airs auxquels venaient s'adjoindre parfois des couplets canailles ou des allusions aux événements du jour.⁶⁰ » La parodie à la française devait se répandre dans toute l'Europe, entrer à la cour de Vienne et être transposée dans les pays de langue Allemande. Elle a contribué à la naissance du Singspiel allemand dont les chefs d'œuvre s'appelleraient, *Le Nozze... Così... La Flûte enchantée...* et l'inclassable *Don Giovanni* !

La Fille du Régiment

Gaetano Donizetti (1797-1848) est l'auteur d'un grand nombre d'opéras dont le célèbre *Lucia di Lammermoor* (1835), chef du Bel canto et du romantisme italien. La même année, il est fait chevalier de la Légion d'honneur par Louis-Philippe. Il composa *La Fille du régiment*, opéra-comique en deux actes sur un livret de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges et Jean-François Bayard, qui fut créé le 11 février 1840 à l'Opéra-Comique de Paris.

L'opéra est particulièrement renommé pour l'aria pour ténor *Ah ! mes amis, quel jour de fête !* (parfois appelé, de manière d'ailleurs plus exacte : *Pour mon âme*), qu'on a surnommé « l'Everest de l'art lyrique », puisqu'elle ne comporte pas moins de neuf contre-ut, qui se succèdent sur un rythme rapproché, requérant à la fois la capacité de maîtriser cette note aiguë et une grande agilité vocale. L'air (ou aria), s'il est « franchi » avec succès par l'héroïque ténor amoureux (Tonio) est toujours et conventionnellement bissé par le public en liesse. L'opéra bouffe, c'est aussi le jeu avec les limites, le comique de répétition et le plaisir de l'acte gratuit : rien ne justifie musicalement et

⁶⁰ Guide des opéras de Mozart, p.68, sous la direction de Brigitte Massin, Ed. Fayard

dramaturgiquement la « poussée » de ces neuf contre-ut, contrairement aux fameux contre-ut, percées sur-aigües, saillie désirante que rien ne peut assouvir, de la Reine de la nuit dans la *Flûte enchantée*, « Singspiel » pourtant, lui-aussi mais de Mozart... dans lequel tout réagit sur tout avec **précision musicale** et **nécessité dramaturgique**.

L'action se situe en 1805 dans le Tyrol, occupé par les troupes de Napoléon I^{er}, les soldats sont français.



Acte 1 : La marquise de Birkenfeld, qui retournait chez elle, a été contrainte par la guerre de faire halte à proximité d'un village, au pied des montagnes. Les villageois surveillant les manœuvres des Français dans le lointain annoncent que ceux-ci ont dû faire marche arrière.

Sulpice, un sergent français, presse Marie, la jeune vivandière, de questions au sujet de ses rencontres avec un mystérieux jeune homme. Marie répond que les bruits qui courent à ce sujet sont fondés et que le

jeune homme en question, Tonio, un jeune tyrolien, lui a un jour sauvé la vie.

La marquise prie Sulpice de lui accorder sa protection durant son voyage. Durant leur conversation, Sulpice associe le nom de la marquise à celui du capitaine Robert qui dirigea le régiment plusieurs années auparavant. La marquise indique en effet que le capitaine était l'époux de sa sœur. Sulpice devine alors que Marie est leur fille, et le sergent saisit cette occasion pour présenter celle-ci à sa « tante ». Tonio, qui entre-temps s'est engagé, persuade le régiment, son « père » adoptif, de consentir à leur mariage. Toutefois, la marquise décide d'éloigner Marie du régiment et de la ramener dans la maison de sa famille.

Acte 2 : La marquise se propose de marier Marie au duc de Crakentorp. Elle fait venir Sulpice chez elle et lui demande de parler à Marie, qui a certes accepté ce mariage, mais ne s'en réjouit pas. Au grand plaisir de Marie, tous ses anciens camarades se montrent alors, et parmi eux Tonio, devenu officier. Ce dernier confie à la marquise combien il aime Marie, mais elle l'informe de ses plans et le congédie. Restée seule avec Sulpice, la marquise avoue alors que Marie est sa propre fille, et elle espère que le mariage qu'elle a arrangé résoudra les difficultés auxquelles la mère et la fille se trouvent confrontées.

Marie vient d'apprendre que la marquise est sa mère et s'arme de courage au moment de la signature du contrat de mariage ; mais survient alors Tonio, accompagné de tout le régiment, pour mettre fin à la cérémonie. Il révèle publiquement que Marie a autrefois été vivandière. Les invités sont charmés par cette nouvelle, et la marquise, émue, finit par accepter que sa fille choisisse elle-même son futur mari. Tonio sera bien entendu l'heureux élu, et la duchesse quitte les lieux, alors que les invités s'apprêtent pour les réjouissances.

Le rendez-vous

1840, c'est l'année du retour en France des cendres de Napoléon. Sa légende a déjà pénétré la littérature et le théâtre - Hugo, Dumas (Napoléon Bonaparte, drame en 6 actes, 1831)...

Et l'opéra montre le triomphe de la France car c'est bien Tonio qui devient français et non Marie qui devient bavarroise. Comment Marie, d'abord enfant perdue devient-elle Marianne, fille de France, c'est toute l'histoire que nous raconte l'opéra. Il est l'instrument du discours de l'époque sur le cours de l'histoire. Le fond non-dit que l'on s'inter-dit de dire, c'est une réflexion lucide sur la révolution française et l'épopée Napoléonienne. Il est convenu, entre le compositeur, les librettistes et le public, qu'au lieu de regarder ces pages récentes de son histoire, la France se contentera d'en prolonger à la fois l'idéal révolutionnaire et la part de rêve impérial qui a survécu. La *Fille du Régiment* se situe au carrefour de ces deux trajectoires qui allaient porter la France jusqu'en 1914 : les idéaux de justice et de fraternité et la colonisation.

Ce que les Français de 1840 s'autorisent à penser sur eux-mêmes est contenu en même temps que suggéré dans *La Fille du Régiment*.

A noter qu'Offenbach en reprendra exactement l'argument dans une sorte de pastiche en 1879 « La fille du tambour-major » dans une France humiliée par la défaite de 70 et toute entière tendue par un « esprit » de revanche.

La Grande-Duchesse de Gerolstein : mère-la-morale

La Grande-Duchesse de Gérolstein est un opéra-bouffe en 3 actes et 4 tableaux de Jacques Offenbach (1819-1880), sur un livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, sans doute les meilleurs librettistes du moment à qui l'on doit les plus célèbres opéras d'Offenbach ainsi que Carmen de Bizet, adapté du roman de Prosper Mérimée. La première eut lieu le 12 avril **1867** au théâtre des Variétés à Paris pendant l'Exposition universelle. Il obtient un premier mois de triomphe devant un parterre de

presque toutes les têtes couronnées d'Europe venues à Paris pour voir l'exposition universelle et, on le devinera, avec le dessein plus ou moins secret, de s'encaïllir. Hortense Schneider, la créatrice du rôle, a laissé à ce propos quelques lignes dans ses « mémoires » qui ne laissent planer aucune ambiguïté sur ce que venaient chercher dans sa loge, - et obtenir contre de beaux cadeaux - les têtes couronnées qui s'y pressaient pour la féliciter. L'opéra est resté célèbre aujourd'hui notamment pour certains de ses airs tel que « Ah que j'aime les militaires ! ». Il nous intéresse ici, en tant que symptôme extrêmement significatif de la relation de l'opéra et du pouvoir au 19^{ème} siècle. La description de son contenu nous permettra d'apporter un début de réponse à des questions très simples telles que : Qu'est-ce qui est dit ? « A quoi » et « à qui » cela sert-il ?

L'intrigue et les personnages

L'histoire rapportée se déroule en 1720 ou à peu près : l'amour contre nature et contre culture de la grande duchesse de « Gerolstein » pour un simple soldat va entraîner toutes les aventures qui sont relatées dans l'opéra. La toquade amoureuse de la grande duchesse (soprano) fait du petit soldat Fritz (ténor) le général en chef de son armée à la place du général Boum (basse). Finalement, au troisième acte, retour à l'ordre initial : le général Boum et le baron Puck (ténor), précepteur de la grande Duchesse, retrouvent leur grade et leur prérogative ; la duchesse épouse le prince Paul (un benêt) qu'elle avait d'abord refusé d'épouser ; le jeune Fritz épouse Wanda, la paysanne dont il est amoureux, il est dégradé, sa démission de l'armée est acceptée, une position d'instituteur lui est promise « afin qu'il apprenne à lire ! ». Pouvoir, ordre social, rôle de la presse, accès à l'instruction publique : tous les thèmes majeurs de l'Europe du 19^{ième} siècle sont passés en revue et situés dans leur ordre idéal. Les grands retrouvent les commandes de leur pays lorsqu'ils retrouvent celles de leur raison, ils se marient entre eux ; il reste aux petits, la culture des vertus fondamentales (l'amour et la fidélité placés

sous l'autorité de l'institution du mariage) et l'aspiration à l'instruction dans le respect de l'ordre établi.

Rôle et fonction de la dérision

« Tourner en dérision » c'est donner un autre tour à l'attitude ou à la décision dont on veut se moquer, pour en dévoiler le ridicule. C'est donc d'abord une dénonciation dont l'effet escompté est une prise de conscience. Par l'exercice de la dérision, on essaie d'échapper à l'emprise d'un objet sur une démarche trop sérieuse en lui opposant une attitude plus lucide et distancée. On peut aussi dire quelque chose « par dérision », ce qui laisse entendre que l'on a essayé de le dire autrement, plus sérieusement mais que l'on a craint de ne pas être entendu et que la dérision nous a semblé mieux adaptée à notre propos qu'une autre « tournure ». Il peut y avoir un certain dépit dans la dérision qui n'est parfois qu'un pis aller. L'opéra comique est franchement du côté de l'exercice collectif de la dérision même s'il n'est l'œuvre que d'un seul compositeur et d'un ou deux librettistes. Si l'opéra sérieux, comme la tragédie, s'adresse à chaque spectateur individuellement, l'opéra comique, comme la farce ou la comédie, s'adresse plutôt à la collectivité, plus précisément à l'opinion d'une collectivité, « l'opinion publique » dont Nicolas de Chamfort (1741-1794) disait qu'elle est « ... une juridiction que l'honnête homme ne doit jamais reconnaître parfaitement et qu'il ne doit jamais décliner. ».⁶¹

L'opéra comique fait usage de la dérision comme arme de dénonciation qu'il oppose au sérieux de ceux qui sont trop facilement les dupes d'un discours ou d'un système.

⁶¹ Déjà, nous l'avons vu, en 1852, dans *Orphée aux enfers*, parodie des célèbres *Orphée* du grand répertoire (Monteverdi et Gluck, puis Berlioz), la « fonction musique » entité qui introduit la « fable » d'*Orfeo* chez Monteverdi, est remplacée par une autre fonction « l'opinion publique ».

Paradoxe de la Parodie et paradis de la Propagande

Le paradoxe de la dérision ne tient pas tant en son usage qu'en ses effets. Elle n'atteint jamais les objectifs qui ont motivé son exercice ; elle parvient rarement à être subversive dans la mesure même où elle ne peut se communiquer que sur un fond de connivence qu'elle ne dérange absolument pas mais qu'elle renforce « à son corps défendant ». La parodie est toujours consensuelle, elle l'est essentiellement : que l'on pense aux « guignols de l'info » et aux différents commentateurs comiques qui prolifèrent à la radio et à la télévision actuellement. Ce que l'on ouvre par le rire et la dérision se referme aussitôt et contribue plus à l'édification d'un discours unique consensuel qu'à une prise de conscience subversive. Au fond, ce que l'on dénonce par la dérision s'enlève sur un fond consensuel auquel on adhère implicitement et dont on renforce la prégnance sur les esprits, par son action-même. En montrant l'illusion on renforce la collusion.

La gazette de Théophraste Renaudot

Théophraste Renaudot (1586-1653) est le fondateur de la *Gazette*, premier journal Français qu'il put imprimer et diffuser grâce au soutien du tout puissant Richelieu. On connaît de lui cette sentence : "*L'histoire est le récit des choses advenues, la gazette seulement le bruit qui en court [...]* qui laisse penser qu'il prit vite la mesure de la médiation qu'il était en train de découvrir. Il comprit qu'elle était à la fois un instrument de diffusion, de commerce – il est aussi l'inventeur de la publicité –, d'information mais aussi de cette propagation des idées que l'on allait bientôt appeler « propagande »⁶². C'est l'outil intellectuel qui allait être privilégié par tous les pouvoirs, militaires, scientifiques et politiques du 20^{ème} siècle. Au 19^{ème} siècle, elle n'en est encore qu'à ses balbutiements.

⁶² Voir à ce sujet la très bonne page de Wikipédia sur la Propagande. En particulier cette définition : « De forme neutre, la propagande est définie comme une forme intentionnelle et systématique de persuasion, ayant le but d'influencer les émotions, les attitudes, les opinions et les actions des groupes cibles pour atteindre des objectifs idéologiques, politiques ou commerciaux, à travers la transmission contrôlée des messages d'information partielle (qui peut être ou ne pas être factuelle) via les canaux directs de masse et des médias. » Richard Alan Nelson, *A Chronology and Glossary of Propaganda in the United States*, Greenwood Press, 1996.

Les librettistes d'Offenbach, Crémieux pour son *Orphée aux enfers*, Meilhac et Halévy pour la *Grande-Duchesse* savent pourtant parfaitement en situer l'enjeu social et la fonction politique. C'est le paradoxe du style parodique et de l'usage de la dérision : d'une part, ils sont inféodés à leurs objets et, d'autre part, ils sont la seule manière socialement admise de mettre en évidence des travers et de dénoncer les contradictions des pouvoirs institutionnels.

Toquade, estocades et sentences de la Duchesse

La toquade est celle qui saisit la princesse lorsqu'elle tombe amoureuse du soldat Fritz. Les estocades sont nombreuses puisqu'elle ne réfléchit jamais avant d'agir. Celle que nous retiendrons est celle qui a la plus haute valeur symbolique : le don à Fritz qu'elle vient de nommer général en chef de ses armées, de l'épée de son père. Puis, la confiscation de la même épée lorsqu'au troisième acte, Fritz, devenu un objet de moquerie pour tous, revient vaincu de sa seconde campagne militaire.

L'opéra abonde en sentences prononcées par la duchesse, qui sont lourdes de significations, pour peu que l'on s'arrête sur les mots et que l'on réfléchisse au sens qu'ils véhiculent. Dès le premier acte où il est fait allusion aux écrits de la «Gazette de Hollande », la duchesse n'hésite pas à déclarer : « il faut toujours ajouter foi à la gazette de Hollande ». Chaque mot pèse son poids de vecteur idéologique : « Il faut » « toujours » «ajouter foi », non pas, si l'on en croit Renaudot, au récit des choses survenues mais au bruit qui en court... formidable sentence de propagande à l'usage du peuple des exécutants ! « Ne vous préoccupez pas de vérité, laissez le sens aux dirigeants et aux colporteurs de nouvelles qu'ils appointent ! ».



La duchesse de Gerolstein, c'est l'histoire d'une grande manipulation d'état, dont l'agent principal est l'idéologie dominante que manquent de subvertir les excès passionnels de la duchesse. L'Acte 2 en offre un très bel exemple. Fritz revient victorieux de sa première campagne militaire et parle du stratagème qui lui a permis de vaincre : connaissant le penchant pour l'alcool des soldats, il a laissé les soldats de l'armée adverse volé son stock de vin. Son armée a pu vaincre alors facilement une armée d'ivrognes. Autrement dit, il a su parler leur propre langage aux soldats. Rien d'étonnant à cela puisqu'il est lui-même soldat.

Mais, c'est le tournant de l'histoire, la duchesse va aussitôt lui faire subir une épreuve d'où il sortira vaincu : elle lui parle d'amour comme on

en parle entre gens de son monde à elle, c'est-à-dire indirectement et par allusions. Et Fritz ne comprend rien à ses allusions, ce qui marquera le début de sa déchéance. Autrement dit, et sans musique, Il comprend le langage des petits soldats qui aiment s'enivrer mais point celui de la grande duchesse et de son monde. L'opéra met tout cela très justement en évidence. Il y a le monde des petits et celui des grands et, malgré les débordements pulsionnels de la duchesse, rien ne pourra faire que ces deux mondes se confondent et se mélangent. Comment peut-on mieux conforter et rassurer à la fois les têtes couronnées d'Europe et la bourgeoisie naissante, que la montée récente de mouvements sociaux et de désirs de démocratie ont pu inquiéter ?

Une seconde sentence de la Duchesse pèse son poids d'édification morale à l'usage des masses : « Quand on n'a pas ce que l'on aime, il faut aimer ce que l'on a », avec sa variante : "quand on n'a pas ce que l'on veut, on épouse ce que l'on a" qu'elle prononce avant de se lancer dans une chanson à boire qui narre les histoires de son aïeul et de son célèbre grand verre. Le tour de force des librettistes consiste à utiliser une maxime que l'on pourrait trouver dans un traité de morale stoïcienne, à des fins qui sont absolument contraires à celle-ci. Aucune sagesse chez la duchesse dont la conduite est l'exact opposé du « stoïcisme » d'un Sénèque, et qui ne consent à se résigner que pour mieux s'adonner à l'ivresse du vin.

A la fin de l'opéra, elle tire elle-même, en inlassable vecteur idéologique de toute son époque, la morale de l'histoire. Le final est un chef d'œuvre :

" A la guerre comme à la guerre ! Le bonheur est peut-être là. Après avoir, tant bien que mal, joué son rôle, on se marie. C'est imprévu, mais c'est moral. Ainsi finit la comédie. ". Le chœur lui emboîte le pas dans un ultime couplet :

"Ah ! si son (mon) aïeul, la (me) voyait, ah quel plaisir ça lui ferait ".

La morale de la morale de cette histoire

On parle volontiers d'anti-militarisme à propos de cette œuvre. C'est aller bien vite en besogne : l'armée, comme d'ailleurs l'aristocratie, y est gentiment brocardée, sans plus

La morale de l'histoire étant que tout est rentré dans l'ordre à partir du moment où chacun est revenu à sa place, l'opéra satisfait tout le monde : les têtes couronnées qui sont venues en nombre assister au spectacle, les bourgeois qui prenaient petit à petit les commandes du pays et qu'une telle conclusion ne pouvait que combler, mais aussi l'armée qui ne joue ici que le rôle d'une matrice débonnaire et finalement bien sympathique. C'est bien à tort, à notre avis, que l'on se demande comment un régime aussi autoritaire que le Second Empire a pu laisser passer une telle charge contre l'esprit militariste de la France des guerres coloniales, des conquêtes européennes et de l'aventure mexicaine, seulement trois ans avant la guerre de 70. Tout simplement parce qu'il le glorifie et le justifie. Si l'autorité est moquée et discutée, elle est finalement rétablie dans ses droits pour le plus grand bien de tous. Telle est la morale de la morale de cette histoire. Telles sont les limites de la dérision et de la satire.

Carmen

1874, première du « *Crépuscule des dieux* » est aussi la date de la création de *Carmen*, la dernière œuvre de Georges Bizet (1838-1875) qui devait mourir peu de temps après. C'est peut-être l'œuvre la plus célèbre de toute l'histoire de l'opéra. C'est l'opéra « par excellence » pour la plupart des publics de tous les pays. Il frappe par son énergie et la puissance rayonnante de ses airs les plus connus. Nous en retiendrons quelques aspects :

1 - *Carmen* elle-même, femme nouvelle sur une scène, gitane passionnée et capricieuse, descendante de la *Poppée* de Monteverdi, cousine de la Kundry du 2^{ème} acte de *Parsifal* et précurseur de Lulu ; Dans le premier acte, elle se balance lentement au rythme d'une

Habanera et chante à la foule qui s'est écartée « L'amour est un oiseau rebelle que nul ne peut apprivoiser... Si tu ne m'aimes pas, je t'aime, mais si je t'aime, prends garde à toi ! ».

2 - L'audace de la distribution vocale. Bernard Shaw définissait ainsi le « prototype » de l'intrigue d'opéra : « un opéra, c'est l'histoire d'une soprano et d'un ténor qui ont envie de coucher ensemble et d'un baryton qui les en empêche ». C'est le cas d'un grand nombre d'opéras, en effet, mais pas de *Carmen*. Son registre est celui d'une mezzo-soprano⁶³, registre « médian » adapté aux rôles « médians » qui sont ceux des confidentes ou des servantes, en général subordonnées à la fois vocalement et dramatiquement à la soprano, amante héroïque. Ce registre de mezzo situe le caractère psychologique du rôle ainsi que sa fonction dans la dramaturgie : *Carmen* est équivoque et volage et elle passe d'un amant, Don José, à l'autre, Escamillo. C'est la voie de sa voix. Don José, de son côté est bien ténor, mais il est un amant qui a été d'abord provoqué et qui est ensuite repoussé. Il est un ténor faible qui en tuant *Carmen* l'empêchera de rejoindre Escamillo (baryton, voix masculine médiane). La distribution vocale semble inverser la répartition type mais seulement parce qu'elle est au service d'une disposition dramatique, d'un rapport des rôles et de leur fonction dans la dramaturgie, qu'elle ne semble inverser que pour la rétablir. La mezzo provoque le ténor, sans l'aimer, le ténor aime la mezzo et l'empêche de rejoindre le baryton qu'elle aime, en la tuant. Seul le ténor est héroïque.

3 - L'œuvre est au carrefour de toutes les influences et de toutes les postérités : « opéra comique » elle-même, elle procède de Rossini et de Donizetti, drame tragique, elle s'inspire de Verdi et de Wagner ; elle annonce le réalisme des « véristes » Italiens, Leoncavallo et Mascagni ainsi que Puccini.

⁶³ Traditionnellement annoncé « soprano » mais chanté par des Mezzo et surtout Mezzo par rapport à la vraie soprano qu'est la petite Micaëla, fiancée de Don José.



Une Danseuse de Flamenco (troupe d'Antonio Gardes)

Ce manifeste de Puccini : « Je ne suis pas fait pour les actions héroïques. J'aime les êtres qui ont un cœur comme le nôtre, qui sont faits d'espérances et d'illusions, qui ont des élans de joie et des heures de mélancolie, qui pleurent sans hurler et souffrent avec une amertume tout intérieure. »... nous laisse entendre qu'au seuil du 20^{ème} siècle, technique cinématographique et orientation culturelle dominante - réalisme, vérisme, naturalisme - sont en train de mûrir ensemble et souterrainement dans les esprits.

Tosca, aux confins du 20^{ème} siècle et du cinéma

Tosca est un mélodrame en trois actes de **Giacomo Puccini** (1858-1824), créé à Rome en 1900, d'après une pièce de Victorien Sardou, dramaturge Français dont les œuvres ont un succès considérable dans toute l'Europe de la fin du 19^{ème} siècle. La date de la création de l'œuvre à Rome est doublement symbolique d'un passage, entre deux siècles et entre deux arts, l'opéra et le cinéma.

Tosca est le nom de l'héroïne (soprano) de l'opéra dont l'amant Caravadosi, (ténor), qui a aidé un prisonnier en fuite, est jeté en prison par le baron Scarpia, (baryton), le chef de police qui la convoite depuis longtemps. Un marché est conclu entre eux : si elle se donne à lui, la vie de Caravadosi dont il vient d'ordonner l'exécution immédiate, sera sauvée. Mais au moment où Scarpia se jette sur elle, elle le tue. Apprenant la mort de son amant que Scarpia lui avait pourtant promis d'épargner en simulant son exécution, elle se précipite du haut du château Saint-Ange, en plein milieu de Rome avec un dernier cri - « Scarpia, rendez-vous devant Dieu ! ». C'est le suicide le plus célèbre de toute l'histoire de l'opéra.

Guitty en 1908, Renoir en 1940 tentèrent d'adapter l'œuvre pour le cinéma, mais sans y parvenir, faute de moyens et de contextes favorables. Visconti y parvint, le rôle de Scarpia étant confié à Michel Simon, le film n'étant pas chanté mais la musique de Puccini lui servant de bande-son.

« Les liaisons de l'opéra avec le cinéma sont hautement symboliques...Le 20^{ème} siècle sera celui du cinéma, nouvel illusionniste et manipulateur de l'imaginaire collectif. (Entre les deux...), c'est dans Tosca que s'opère le passage du témoin : par ses dimensions, la rapidité de l'action (qui force parfois Puccini à simplifier les structures musicales), ses effets mélodramatiques, son réalisme « coup de poing », son émotivité

débridée, l'œuvre préfigure et... renseigne son héritier. C'est sans doute la raison pour laquelle Tosca fut à ce point détestée de ceux qui rejettent la dimension populaire de l'opéra, « art de foire », au nom d'un idéal sublime d'origine Wagnérienne.⁶⁴ »

⁶⁴ *In Mille et un opéras, Piotr Kaminski, p. 1204, Ed. Fayard.*

3 - Les épreuves de Sisyphe, des Hommes et des ombres

Dans la mythologie Grecque, Sisyphe déjoue le projet de Zeus en trompant Thanatos, la mort, et Zeus le condamne à pousser un rocher au sommet d'une montagne, qui roule fatalement vers la vallée : son refus de la mort condamne Sisyphe à la perpétuité de la tâche à toujours recommencer. Le refus de la mort transmue en perpétuité, l'éternité promise à celui qui l'accepte. *Parsifal* est une célébration religieuse conçue pour un seul temple et pour l'éternité, avec lui, l'opéra rompt avec le contrat qui le lie implicitement aux pouvoirs politiques et religieux. Parsifal est une synthèse entre un idéal esthétique, un idéalisme philosophique et une aspiration religieuse. L'histoire d'une civilisation n'offre qu'une seule fois les conditions politiques et idéologiques propices à l'éclosion d'une telle synthèse. Se détournant finalement de l'idéalisme Wagnérien, les successeurs de Wagner ne pourront faire autrement que d'en prolonger l'esthétique qu'ils l'approuvent ou la récusent. Et leur condition sera celle de Sisyphe, en effet, n'atteignant jamais le sommet vers lequel il pousse ses œuvres.



A partir de *Parsifal* chaque compositeur se verra contraint de fonder un avenir nouveau, langage musical, fondement mythologique et structure narrative con-fondus : *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1867-1918), en 1902, le *Château de Barbe bleue* de Bartok (1882-1945), en 1911, sont des œuvres considérables mais elles sont à elles-mêmes leur propre fin et elles n'auront ni suite dans le parcours-même de leurs compositeurs, ni postérité. Leur intérêt tient à la qualité de la liaison musique-dramaturgie qui les caractérise et aussi bien sûr à la problématique « moderne » qui est la leur : Mélisande pose l'énigme d'une identité introuvable et d'une faute insituable, *Le Château de Barbe-bleue*, d'après le conte de Charles Perrault, celle d'un sens indéchiffrable et de l'opacité de la personne de Barbe-bleue pour Judith qui ouvrira, pourtant, les portes de son passé avec les clés qu'il lui a confiées.



Illustration du conte de Charles Perrault par Gustave Doré

Les deux œuvres nous parlent de la crise du sens, (crise du sujet, crise de l'amour, crise du couple), dont tout le 20^{ème} siècle allait être le théâtre. De son côté, Puccini (1854-1924) et ses nombreux chefs d'œuvre, *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), *Turandot* (1924), n'eut pas d'héritier. Richard Strauss (1864-1949) après *Salomé* (1904-5), et *Elektra* (1906-8) dans la lignée héroïque du Wagner de la Tétralogie, fit un pas de côté pour revenir au baroque avec *Rosenkavalier* (Le Chevalier à la rose) (1909-10), entreprendre enfin la mise en abyme du théâtre par le théâtre dans *Ariadne in Naxos* (1912-16) et dans sa dernière œuvre, *Capriccio* (1941) dont le thème est la relation du mot et de la musique, l'objet même de l'opéra. L'intrigue qui se situe à Paris au 18^{ème} siècle, s'achève par un monologue de la Comtesse Madeleine devant son miroir⁶⁵. Le monde comme représentation, le théâtre comme représentation du monde est donc représentation de la représentation, le jeu n'a pas plus de fin dans l'image que surprend la comtesse dans son miroir que de finalité dans le spectateur. Le théâtre de l'opéra est désormais vide.

⁶⁵ La soprano Kiri Te Kanawa en donne une magnifique interprétation : YouTube.

Camus

Parmi les héros de la mythologie grecque, Sisyphe fait partie des héros malins qui usent de subterfuges pour tromper la vigilance des Dieux, tendent des pièges aux autres hommes, déjoue ceux qui leur sont tendus. Ces héros ne sont pas glorifiés, ils finissent toujours par être con-damnés par les plus hautes instances de l'Olympe. Tendre un piège à Thanatos, la mort, aujourd'hui, c'est manipuler le vivant, refuser de vieillir par exemple, ruser avec son apparence, dans le domaine esthétique, jouer avec les signes à l'infini etc.

En 1942, un an seulement après le *Capriccio* de Strauss, Camus écrit son premier essai philosophique *Le mythe de Sisyphe*. L'ultime héros absurde de Camus n'a pour lui que sa conscience, il est un anti- Parsifal, « fol » inconscient et mystique par nature. Les dernières phrases du livre de Camus sont célèbres : « Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni fertile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. »

Déjà, le Don Giovanni de Mozart jouissait de ses élans plus que de ses conquêtes, de la séduction qu'il exerçait plus que de la vérité qu'il incarnait. Il y a en lui un Sisyphe dont la conscience ne trouve qu'en elle-même sa justification et son fondement, et s'il a jamais été heureux, ce fut d'un bonheur sans grâce, hanté par l'angoisse.

LULU

Le calage mythologique de Lulu permet de comprendre en quoi l'opéra de Berg est l'œuvre-clef du début de ce 20^{ème} siècle si riche en

trajectoires originales et en coups d'éclats esthétiques. Nous tentons d'en proposer ici un aperçu synthétique sans prétendre épuiser pour autant un thème dont les résonnances dans le monde contemporain sont encore très sensibles et en perpétuel mouvement.

Le livret est du compositeur lui-même. Il s'inspire du dyptique de Frank Wedekind, *Der Erdgeist*, (L'Esprit de la terre) jouée en 1895 sous le titre de *Lulu* et *Die Büchse der Pandora*, (La boîte de Pandore) – 1902- que Berg vit à Vienne en 1905. Lulu incarne cet Esprit de la terre qui ouvre la boîte où les interdits de son temps retiennent tous les démons de la séduction et du sexe. « Son existence seule suffit à menacer - par ce qu'elle incarne autant que par les rêves qu'elle fait naître - tout l'univers social. Elle ne détruit rien, mais tout se détruit, se consume autour d'elle ».⁶⁶ Lulu est destructrice, non tant par son action et sa volonté que par sa nature « démoniaque ». Telle est la manière dont Lulu était vécue par son créateur et ses contemporains : femme de nature démoniaque qui refusait de soumettre sa nature aux règles imposées par la culture de son temps et, peut-être, de tout temps. C'est ce refus qui, malgré elle mais par elle, ouvre la boîte des interdits dont la libération provoquera le malheur et la destruction. Au premier rang de ces interdits : le sexe. Et Lulu est d'abord une femme qui refuse de choisir parmi ses amants et finit par se prostituer. Mais autant par ce que nous montre ce mythe de la femme destructrice revisité par des artistes du début du 20^{ème} siècle que par la dénonciation qu'ils en font, dénonciation morale d'une société décadente, dénonciation philosophique des structures figées d'une société « à bout de souffle », les discours qu'il provoque sont significatifs d'une époque et ne peuvent plus être saisis « tels quels » comme ils l'étaient alors. Il faut en parler autrement aujourd'hui pour avoir quelque chance d'atteindre notre conscience contemporaine.

Il y a d'autres manières de dire « démoniaque » plus utiles et moins incantatoires, pour notre édification d'hommes et de femmes du 21^{ème}

⁶⁶ Jean-Michel Palmier

siècle, qui rapprochent cette nature de la nôtre en la projetant moins dans l'extra-monde des démons et la dirigent vers notre monde d'hommes et de femmes. Et le mythe devra à nouveau être réinterprété pour pouvoir nous parler aujourd'hui. La problématique qui nous semble efficace, ici, est celle de la conscience, non pas la conscience morale de la distinction du bien et du mal mais ce niveau plus essentiel de la conscience que la phénoménologie appelle l'intentionnalité. « Die intentionalität wird befragt worauf Sie eigentlich hinauswill » cette phrase d'Edmund Husserl peut être traduite ainsi : « on interroge l'intentionnalité en fonction de sa finalité, on se tourne vers elle pour lui demander « où – eigentlich, au fond, au juste - elle veut en venir ». Nous employons donc, ici, le mot « conscience » dans cette acception d'intentionnalité ayant une visée et une finalité et dont l'activité est « productrice de sens », et non pas au sens de conscience morale, bonne ou mauvaise.

La boîte de Pandore

Dans la mythologie grecque, Prométhée vola le feu aux Dieux pour le donner aux hommes. Pour se venger, Zeus ordonna à Vulcain de créer une femme faite de terre et d'eau. Elle reçut des Dieux de nombreux dons : beauté, flatterie, amabilité, adresse, grâce, intelligence, mais aussi l'art de la tromperie et de la séduction. Ils lui donnèrent le nom de Pandore, qui en grec signifie « doté de tous les dons ». Elle fut ensuite envoyée chez Prométhée. Epiméthée, le frère de celui-ci, se laissa séduire et finit par l'épouser. Le jour de leur mariage, on remit à Pandore une jarre dans laquelle se trouvaient tous les maux de l'humanité. On lui interdit de l'ouvrir. Par curiosité, elle ne respecta pas la condition et tous les maux s'évadèrent pour se répandre sur la Terre. Seule l'espérance resta au fond du récipient, ne permettant donc même pas aux hommes de supporter les malheurs qui s'abattaient sur eux. C'est à partir de ce

*mythe qu'est née l'expression « boîte de Pandore », qui symbolise la cause d'une catastrophe.*⁶⁷

Le point commun entre les mythes d'Orphée et de Pandore, c'est l'interdit qui est posé par les dieux et transgressé par les héros : Orphée ne doit pas se retourner sur Eurydice pour la regarder mais il se retourne sur elle pour la voir ; Pandore ne doit pas ouvrir la boîte qui lui est confiée, mais elle l'ouvre. Dans les deux cas un malheur - a priori irréversible - en résulte : Eurydice disparaît de la vue d'Orphée et elle est à nouveau précipitée en enfer ; Pandore libère les malheurs qui étaient enfermés dans la boîte et ces malheurs vont, dès lors, accabler toute l'humanité. Interrogeons-nous sur la manière dont, dans les deux cas, l'interdit est enfreint : c'est le regard porté sur ce qu'il est interdit de voir qui est la faute initiale.

Dans la bible, Adam et Eve ne doivent pas s'apercevoir qu'ils sont nus : autrement dit, ils ne doivent pas porter leur regard l'un sur l'autre : ils ont passé outre l'interdit que Dieu avait posé. Leur faute initiale est le péché originel qui va entraîner leur chute et leur exil. Le fruit qu'Eve a d'abord mangé est celui de l'arbre de la connaissance : Ils ne devaient pas se connaître l'un l'autre c'est à dire prendre conscience l'un de l'autre. Le regard, c'est la conscience. Prendre conscience de l'autre c'est sortir de l'état d'innocence où Dieu les a mis et donc, se rebeller contre lui. La conséquence de cette rébellion est la chute de l'état d'innocence, l'exil du paradis, et la condamnation à la souffrance, au temps, à la pesanteur et à la mort, tout ce qui est le propre de la condition humaine sur terre.

Prendre conscience de l'autre, c'est ouvrir les yeux de la conscience sur lui, le regarder, mais aussi le découvrir comme « autre ». Et l'autre c'est l'autre sexe ; l'ouverture du regard et la conscience de la différence sexuelle sont un seul et même mouvement. Le chant d'Orphée s'adresse à l'Autre. Le chant de Pénélope appelle le retour de l'autre, Ulysse.

⁶⁷ Source Wikipédia.

Pandore et Prométhée

On ne peut appréhender Pandore sans le relier à son origine mythologique qui est le vol de Prométhée. Le feu que vole Prométhée est celui de la lucidité, l'attribut divin dont la maîtrise permettra à l'homme de devenir un être autonome capable de prendre conscience de soi et de penser par lui-même. C'est l'équivalent grec de la révolte Luciférienne de la bible Hébraïque. Pandore, en ouvrant la boîte qui lui est confiée, s'engage un peu plus loin sur la voie tracée par Prométhée. Elle refuse d'obéir non par simple curiosité mais parce qu'un ordre dont elle ne comprend pas le sens n'est qu'une injonction arbitraire à laquelle elle ne saurait se plier sans se renier. Son geste est une exigence d'autonomie, sinon de lucidité, dont les Lulu de Wedekind, puis de Pabst et de Berg seront l'incarnation féminine.

La problématique de Carmen est celle de la libre disposition de son désir. La problématique de Lulu est celle d'une conscience qui veut s'affranchir des valeurs de la vie morale pour conquérir son autonomie « au-delà » des catégories du bien et du mal qui l'asservissent. D'une conscience ? Le problème tel qu'il est posé nous entraîne plus loin : c'est justement le refus qu'oppose Lulu à faire retour sur soi pour s'interroger sur la validité de ses actes et de ses intentions qui va provoquer les événements jusqu'à la chute finale. Leur lointaine préfiguration est à la fois Pandore et le personnage historique de Poppée qui est à l'origine, elle-aussi, rappelons-le, de l'histoire de l'opéra⁶⁸. C'est du moins l'éclairage qu'en propose l'opéra de Berg. Tout autre est le film de Pabst⁶⁹ qui nous montre une Lulu qui est tout sauf calculatrice : c'est une femme-enfant. Et la fatalité dont elle est la dépositaire vient de son refus de faire retour sur soi et de s'interroger sur elle-même. Elle refuse de choisir parmi ses amants et amantes ; le seul qu'elle choisisse est Jack l'éventreur qui la tue ; le seul qu'elle

⁶⁸ 1642 : *Le couronnement de Poppée* est la dernière œuvre de Monteverdi.

⁶⁹ 1929. Avec notamment Louise Brooks dans le rôle de Lulu.

aime est le docteur Schön qui l'épouse et qu'elle tue. Elle est aussi destructrice par son incapacité à choisir que par les choix qu'elle fait. Elle est bien l'instrument d'un destin qu'elle n'interroge jamais et qui se transforme, en elle et par elle, en fatalité.



Lulu, divine ?

Lulu : l'inconscience de soi, elle n'a conscience d'elle-même que dans le regard que les autres portent sur elle. Elle chantera : « Je n'ai jamais voulu paraître autre chose en ce monde que ce pour quoi l'on m'a prise. Et l'on ne m'a jamais prise en ce monde pour autre chose que ce que je suis » (fin de la *Chanson de Lulu*, II, 1)⁷⁰. Comme Carmen, Lulu ne fait jamais retour sur elle-même, ses mobiles et ses désirs. C'est pourquoi, sans doute, en elle, la femme fatale rejoint la femme-enfant : elle a la fatalité d'une femme qui n'apprend rien de ses expériences. C'est une femme-enfant qui ne grandit pas et en qui l'innocence et la culpabilité

⁷⁰ “ Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat. Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.” Texte allemand d'après le livret publié dans *L'Avant-Scène Opéra* n° 181/182, 1998, p. 19-151.

finissent par se confondre. Elle est coupable parce qu'elle refuse de quitter l'état d'inconscience originelle où elle est. Et c'est ce refus qui engendre la destruction.

Dans l'opéra de Berg, c'est le même chanteur qui incarne l'un et l'autre : le docteur Schön et Jack l'éventreur. C'est une très belle disposition dramaturgique qui nous permet d'entendre que par eux, une seule voix s'exprime : celle de la fatalité, justement, dans le registre médian et ambigu du baryton. C'est aussi un même chanteur qui incarne le peintre chez qui vit Lulu au premier acte, et que nous voyons faire son portrait et le « nègre » rencontre éphémère du troisième acte : un seul ténor pour deux personnages manipulés par leur désir de Lulu. L'équilibre des voix, les fonctions qu'elles incarnent dans le drame, est un des éléments clefs de tout opéra : quand le ténor est défaillant, la relation entre la soprano et le(s) baryton(s) est source d'ambiguïtés et de malentendus tragiques. Ce qui est vrai pour la distribution vocale des voix chantées à l'opéra est également vrai au cinéma. Et pour les mêmes raisons : c'est ce que nous allons nous efforcer de montrer dans notre étude *Voix et dramaturgie*

Aux frontières de l'opéra et du cinéma

D'une médiation dominante à l'autre, il y a toujours un passage de témoin. Lulu est ce témoin que se passent les œuvres de Berg et de Pabst. Et, avec eux, l'opéra et le cinéma. Berg en eut-il seulement l'intuition ou la vision claire ? Il avait prévu, en tout cas qu'un film serait projeté sur scène pendant le deuxième acte de son œuvre. Nous reproduisons ici une partie du très bon article qu'écrivit Michel Debrocq dans le quotidien Belge *Le Soir*, le 29 août 1995, à propos du Lulu produit par le festival de Salzbourg :

Une odyssée lyrique

« Si l'on veut absolument voir en Lulu le prototype de la «femme fatale», la beauté démoniaque et provocante qui séduit les hommes pour mieux les détruire (et être détruite en retour au troisième acte), on sera sans doute surpris par l'approche assez distante qu'en offre la mise en scène de Peter Mussbach. Au départ du postulat que le personnage de Lulu n'est sans doute rien d'autre que la projection des fantasmes de tous les hommes qui l'entourent, il s'empare de l'idée même d'Alban Berg d'un film cinématographique (qui devait accompagner, entre les deux scènes de l'acte II, l'interlude musical narratif l'arrestation, l'incarcération et l'évasion de Lulu après l'assassinat de Schön), pour visualiser cette fracture au sein d'une femme qui vit - autant en spectatrice qu'en actrice - un destin qui lui échappe.

Les références au cinéma servent de motif conducteur à la mise en scène des deux premiers actes, tant dans les objets que l'on voit sur scène (fauteuils, portes d'accès, hauts murs monochromes) que par les images projetées sur l'écran qui peut apparaître en différents endroits. La vision désolée d'un vaste palais abandonné est la première à apparaître, avant que lui succède un gros plan du visage presque inexpressif de Christine Schäfer (en noir et blanc, une allusion évidente à Louise Brooks, donc au film de Pabst d'après les 2 pièces de Wedekind qui ont servi de point de départ à l'opéra de Berg). Ce visage quasi immobile (la qualité des images filmées est remarquable), qui reviendra en thème obsédant, est paradoxalement plus chargé d'émotion que celui qu'offre l'actrice sur scène (où le jeu de tous les personnages est volontairement assez froid, ou stéréotypé) et il sera au coeur d'images d'une troublante beauté (quand il se penche, comme pour un ultime baiser, sur le cadavre de Schön que vient d'assassiner une Lulu plutôt indifférente). Qui regarde qui, où est la vraie Lulu, sur scène ou sur l'écran - où nous pouvons, nous spectateurs, projeter nos propres sentiments ? C'est là l'ambiguïté d'une mise en scène qui peut par ailleurs déconcerter, en désamorçant la charge érotique que l'on s'attend à trouver d'une manière plus explosive dans le personnage de cet ange pervers.



Une odyssée lyrique

Lulu (Christine Schäfer, soprano) et le docteur Schön (John Bröcheler, baryton) (Mise en scène Peter Mussbach, Festival de Salzbourg, 1995)

Tout le troisième acte (où se précipite la chute) évacue la référence directe au cinéma. Il reste le rideau rouge, unique objet de décor dans la première scène, sans cesse mouvant et se déployant en formes multiples, à l'image de la frénésie tourbillonnante qui secoue tout cet épisode parisien (une remarquable réalisation scénique). Mais le visage sur l'écran a disparu, tout comme dans l'ultime scène de la déchéance londonienne : il n'y reste que la projection d'une peinture de l'intérieur vide et désolé du début, alors que le portrait de Lulu qu'apporte la Geschwitz⁷¹ (on ne le verra jamais, tout au long de la soirée !) illumine un instant les personnages d'une lumière verte qui rappelle la première scène de l'opéra. Cette fin déconcerte un peu, peut-être parce qu'elle n'impose pas «l'image forte » qu'on eût pu y attendre et parce qu'elle nous renvoie crûment à l'impuissance de tous les personnages -donc aussi à la nôtre. »

Voix et dramaturgie

On parle de la distribution vocale d'un opéra et jamais d'un film. Pourtant, plus encore que des voix au cinéma, il y a bien une **distribution vocale** dans chaque film qui est aussi essentielle à la conduite de sa dramaturgie qu'à la perception que nous en avons.

C'est vrai dans tout le cinéma, et c'est chez Fellini que c'est le plus évident. C'est pourquoi nous concentrerons sur un de ses films, *Il Bidone*, l'essentiel de notre analyse des relations entre la distribution vocale d'un film et sa dramaturgie que compléteront quelques considérations sur la

⁷¹ La fidèle amante de Lulu (Mezzo) qui se sacrifiera pour elle en s'inoculant le choléra afin que Lulu que l'on croira contaminée puisse sortir de prison : autant de thèmes- homosexualité, contagion, sacrifice etc – qui font de l'opéra de Berg une œuvre-clef du 20^{ème} siècle.

fonction du silence au cinéma. Parler ou chanter pour se faire entendre, se taire pour écouter, voilà tout ce que le cinéma tient à la fois de l'opéra, son prédécesseur dans le monde du spectacle, et de la vie elle-même.

1 - L'héritage : la distribution vocale à l'opéra

Les voix parlées des acteurs, au théâtre ou au cinéma, se distinguent aussi nettement les unes des autres par leur timbre et leur hauteur que les voix chantées à l'opéra. Mais nous ne disposons que d'un faible vocabulaire pour les décrire : grave, aigue ou pointue, grosse ou petite pour les hauteurs relatives ; veloutée, graveleuse, sèche, rauque, éraillée, sourde, voilée ...pour les timbres et c'est à peu près tout. Les critères d'appréciation esthétique se limitent à l'opposition belle ou pas. L'expression des affects n'est guère mieux servie : « j'aime bien », « je n'aime pas ». La pauvreté de notre outillage sémantique, en la matière, traduit une écoute insuffisamment « discriminante » qui échoue à isoler des paramètres aussi importants que la hauteur et le timbre, par exemple, parce qu'elle ne sait pas les intégrer dans les relations propres à les dynamiser. Une voix n'a pas une hauteur en soi mais relativement à certaines autres et même à toutes les autres, perçues ou seulement présentifiées.

Le monde de l'opéra dispose d'un trésor de siècles d'observations et de commentaires ont permis d'affiner et d'enrichir. Une voix n'y est utilement caractérisée pour elle-même que parce qu'elle est inscrite dans les rapports qui la lient aux autres voix et même dans les proportions qui les relient toutes les unes aux autres. On y parle, par exemple, de la « personnalité vocale » d'un chanteur pour caractériser à la fois la tessiture de sa voix, son habileté à jouer de ses différents registres, les rôles du répertoire qui peuvent lui convenir et la justesse de sa position dans telle ou telle distribution des rôles et des voix. Les

acteurs de nos films ont tous, eux-aussi, une « personnalité vocale » que l'on peut qualifier pour elle-même et relativement aux autres.

Ce n'est qu'au 19^{ème} siècle que la répartition des rôles et des fonctions dramaturgiques à l'opéra s'est fixée sur une distribution vocale « type » qui a survécu au combat des esthétiques et qui s'est imposée dans tous les pays. Aux voix aiguës de chaque sexe, soprano et ténor, l'expression des *idéaux* et des *passions* : ce sont des amants prêts au sacrifice ou des aventuriers intrépides. Aux voix médianes, mezzo et baryton, l'expression de la *réflexion*, du *doute* ou du *conseil* (loyal ou perfide) : ce sont des confidents dévoués, des époux fidèles, mais aussi des traîtres, — souvent les rivaux calculateurs des ténors passionnés ou des sopranos intègres. Aux voix graves, alto et basse, *l'expression du jugement*, les attributs de la *sagesse* : ce sont des pères ou des mères, des juges, des moines, des rois etc. , dont la fonction sera de pondérer les ardeurs des uns et de démasquer les complots ou les manquements des autres.

Cette disposition des registres vocaux n'a pu devenir une convention et se stabiliser que parce que, finalement après deux siècles d'évolution de l'opéra, elle rejoignait, en les reliant, les comportements vocaux « réflexes » des hommes et des femmes de la vie réelle : lorsque chacun d'entre nous exprime un élan, un idéal, il le fait dans le registre supérieur de sa voix (« j'ai une idée ! »), lorsque nous voulons exprimer un doute ou donner un conseil, c'est notre registre central que nous mobilisons (« tu devrais... »), alors que nous puisons dans les ressources de notre registre inférieur pour porter un jugement ou rappeler des principes (« au fond... »). La créativité *vise haut*, la réflexion est *modérée*, le retour sur soi est /touche à des/ chose(s) *grave(s)*.

La distribution des voix de l'opéra du 19^{ème} siècle est donc la projection dans le monde du chant des inflexions spontanées de la voix parlée de chacun. Lorsque le cinéma est devenu parlant, (*M le maudit*, (*Fritz Lang*, 1930) déjà, un chef d'œuvre de composition vocale...), il a fait parler ou chanter ses acteurs avec leur voix naturelle et selon la distribution vocale que l'opéra avait fixée avant son avènement. L'ère réaliste et même

naturaliste qui l'a vu naître ne lui laissait guère d'autre choix. Chaque metteur en scène de cinéma allait en répondre différemment selon son tempérament et sa culture.

2 – Un légataire, Federico Fellini

Demandez à des férus de Fellini de caractériser, telle qu'ils peuvent la retrouver dans leur mémoire, la voix de Giulietta Masina, la frêle Gelsomina de *la Strada*, la Juliette de *Juliette des Esprits*, la petite Cabiria des *Nuits de Cabiria*, la menue Ginger de *Ginger et Fred*. Vous aurez peu de réponses précises, et quelques appréciations sur la hauteur de cette voix seront carrément erronées. Sa voix est grave. Quel que soit le rôle qu'elle incarne, femme-enfant, prostituée ou femme mariée, elle occupe la même fonction dans les films de Fellini que ses équivalentes altos dans les opéras du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle. Elle raisonne et pondère.

Dans *Les feux du music-hall* (1950), les différentes scènes nous font entendre des ensembles vocaux auxquels hommes et femmes participent en adaptant leurs voix, selon leurs tessitures propres, aux tensions du moment. Les dragueurs sont ténors, les entretenues, sopranos, les sentencieux, basses ou altos, et les hommes qui louvoient entre leurs désirs et leurs intérêts, barytons... Chaque personnage peut passer d'une fonction à l'autre en adaptant les différents registres de sa voix aux exigences de la situation — élever la voix quand il veut séduire, barytoner quand il veut convaincre etc.—. Les émissions vocales chantées et parlées foisonnent à tout instant dans le film où les esprits s'échauffent vite, mais l'ensemble ne donne jamais l'impression d'un désordre incontrôlé. Variation des plans vocaux, mobilité de l'expression et versatilité des personnages sont liées.

Lors d'une des nombreuses errances de la petite troupe de baladins que nous suivons depuis le début du film, un admirateur qui a des vues sur la belle danseuse du groupe, entraîne tout son monde dans une marche nocturne pendant laquelle il entreprend de chanter, en le massacrant, le célèbre air de Figaro du *Barbier de Séville* de Rossini, « Figaro ci, Figaro la ». Au milieu de ce tumulte de numéros de music-hall

et de chansons en tout genre, la sortie du ténor de service nous signale qu'en Italie l'opéra est dans la rue et pas seulement dans des institutions prestigieuses, comme en France. Le Fellini des années cinquante peut être à la fois, et sans faire le grand écart, l'héritier du cirque et des œuvres « véristes » de Mascagni ou Leoncavallo qui ont osé, à la fin du 19^{ème} siècle, faire de petites gens des campagnes et de saltimbanques les héros de leurs opéras.

Il est l'enfant culturel direct de cette Italie où il peut être payant pour un séducteur de jouer du registre supérieur de sa voix jusqu'à l'excès, dans la rue comme sur scène et dans ses films comme à l'opéra.

3 - Un opéra parlé, *Il Bidone*, (1955)

Cinq ans et quelques belles œuvres plus tard (*La Strada*, *I Vitelloni*...), *Il Bidone* franchit un nouveau seuil dans la relation de la distribution vocale d'un film et de sa dramaturgie. Leur interdépendance y est telle que le film ne peut basculer vers son dénouement qu'à l'arrivée d'une voix qui complète la distribution vocale et la reboucle sur elle-même. La voix, une tessiture de soprano plutôt, est incarnée par trois personnages, Patricia, Suzana et la « paysanne au fagot de bois » de la toute dernière scène.

Il Bidone est une sombre histoire d'escrocs impénitents, d'abus de confiance et de transferts de liquidités. L'arnaque que signale le titre du film est un coup tordu monté par quelques petits escrocs désœuvrés. Au tout début de l'histoire, déguisés en prélats, ils débarquent dans une ferme isolée et font croire aux deux vieilles femmes qui les reçoivent qu'un testament leur a été confié par un homme qui s'accuse d'un assassinat et affirme avoir enterré sa victime dans un champ situé non loin de leur ferme. Il a en outre déposé à côté du corps un trésor d'une grande valeur. On retrouve quelques ossements où des complices les ont enterrés quelques jours plus tôt, à l'endroit indiqué par le testament, ainsi que le trésor estimé à 7 million de lires, qui sera, ajoute le

testamentaire, l'entière propriété des propriétaires du terrain **à condition** qu'ils fassent dire 500 messes pour le repos de son âme. 500 messes à « mille liras l'une », une petite fortune qu'il faut verser tout de suite mais que les paysannes arrivent à rassembler en vendant une partie de leur maigres biens et qu'ils confient aussitôt aux prélats. Le tour est joué.

Quelques abus de confiance plus tard, Augusto, le personnage principal du film rompt le contrat implicite qui le lie à ses complices en tentant de les tromper. 350 000 liras, c'est la somme que vient de lui confier un couple de pauvres paysans dont Suzana est la fille. C'est aussi la somme dont il a besoin pour payer les études de sa propre fille, Patricia. D'une soprano à l'autre, c'était le prix à ne surtout pas payer. Augusto pourtant prétend à ses complices avoir rendu la somme aux paysans qu'ils avaient mystifiés ensemble. Jusqu'au bout on souhaite que ce soit vrai. Mais ses complices qui le soupçonnent de mentir, le battent et l'abandonnent dans la pente d'un ravin, les reins brisés. Ils retrouvent les 350 000 liras dans ses chaussures où nous les découvrons, nous aussi, spectateurs affligés par la duplicité incorrigible du pauvre Achille-Augusto, héros Grec déchu, empereur Romain vaincu.



Augusto, en prélat « bidon »

La distribution vocale du film : Carlo, peintre à ses heures appelé « Picasso » par ses copains et Roberto, dragueur invétéré sont tous les deux ténors et complices en arnaque. Augusto, leur acolyte baryton avec

ses interlocuteurs et basse, dans des situations opposées : lorsqu'il est le « Monsignore Bidone » des coups tordus, lorsqu'il s'adresse à une jeune danseuse qui tente de l'aguicher dans une boîte de nuit, et enfin lorsqu'il parle à Patricia et Suzana,. Il est « basse » à la fois dans la représentation, la séduction et l'intimité ; escroc, séducteur et père, les trois fonctions fondues dans le même registre vocal : la première personne qu'il abuse est probablement lui-même. D'ailleurs, il sera touché par le doute et peut-être l'écœurement mais jamais tout à fait par le remords. Saluons au passage la remarquable prestation vocale de Broderick Crawford. Sa voix sert de diapason au film.

Les femmes ont des rôles mineurs mais une présence vocale déterminante. Ce sont les paysannes grugées, quelques mondaines, une danseuse. Mais le plus important de ces rôles est joué par Giulietta Masina. Elle est la femme de Carlo-Picasso et la mère de leur petite fille. Elle est la confidente de son ténor « léger » de mari dont elle ignore les activités frauduleuses. Elle ne découvre que petit à petit d'où vient l'argent qu'il lui donne et l'incite à quitter ses complices pour gagner sa vie honnêtement. Son rôle est celui d'une directrice de conscience fidèle à son engagement de femme et de mère. La voix de Giulietta Masina est celle d'une mezzo tirant vers l'alto ; elle est le pendant féminin de la voix de baryton-basse d'Augusto, dont elle est le contrepôle ***nécessaire à l'équilibre de la distribution vocale du film et à la cohérence de sa dramaturgie***. Elle est la voix de la conscience morale que seul le ténor peut entendre et à laquelle le baryton restera sourd. Comme il se doit dans un concert de voix bien tempéré.



Femme alto / Mari ténor

Il manque encore à l'équilibre de l'ensemble quelques touches consistantes de soprano. Elles sont magnifiquement incarnées par deux jeunes filles qui vont se trouver sur le chemin d'Augusto et le renvoyer, malgré elles, à l'inconsistance de ses errements. Les deux sopranos instruments de la providence ou de la fatalité, sont donc Patricia, qu'il rencontre à l'improviste dans la rue, et Suzana, qui se confie à lui derrière la ferme de ses parents et à qui il refuse sa bénédiction de faux prélat. Ces deux jeunes filles ont des voix à la fois très douces et très claires à l'opposé des voix souvent tendues de nombreux protagonistes secondaires du film. Elles sont elles aussi absolument indispensables ***à l'équilibre de la distribution vocale qu'elles complètent, et, par conséquent, à la progression du film vers son dénouement.***



Patricia, la fille d'Augusto, soprano dans un monde de barytons

4 – *Madame Butterfly* ou le cœur simple des sopranos

Finalement, qu'entendons-nous les uns des autres ? La question est centrale dans ce qu'il est convenu d'appeler le « cinéma d'auteur ». Bergman la situe explicitement au centre de son œuvre. Chez Fellini, elle est posée dans la chair même de la communication entre les êtres que sont l'oreille et la voix. C'est en cela que les personnages de ses films sont « réalistes » : ils sont d'abord, comme tout individu de la vie « réelle », l'expression d'une **typologie vocale et auditive** qui les prédispose à entendre ou à ne pas entendre d'autres typologies, à s'accorder ou à entrer en conflit avec ceux qui les incarnent.

Parmi ses prédécesseurs du monde de l'opéra, plus encore que des « véristes » déjà cités, c'est probablement de Puccini qu'il procède. C'est au compositeur des plus célèbres opéras « intimistes » de la tradition italienne, *La Bohème* (1896) et *Madame Butterfly* (1903) notamment, que nous devons ces quelques lignes souvent citées pour illustrer son attachement à l'expression des sentiments simples :

« Je ne suis pas fait pour les actions héroïques. J'aime les êtres qui ont un cœur comme le nôtre, qui sont faits d'espérances et d'illusions, qui ont des élans de joie et des heures de mélancolie, qui pleurent sans hurler et souffrent avec une amertume tout intérieure. »

Madame Butterfly est centré sur un seul personnage, Cio-Cio-San, une très jeune Geisha du port de Nagasaki qu'a épousée selon les usages de ce 19^{ème} siècle où se situe l'histoire un jeune officier Américain, Pinkerton, sans que « pour lui » ce mariage ait valeur d'engagement. D'ailleurs, dès la première scène, il ne pense qu'à l'américaine qu'il épousera en rentrant chez lui. C'est ce qu'on appelait chez les occidentaux un « mariage à la japonaise ». La lecture du roman de Pierre Loti *Madame Chrysanthème* (1887) permet de saisir le contexte historique et socio-psychologique du drame. *Madame Chrysanthème* y est

dépeinte comme un « jouet bizarre », « Ses petits yeux bridés ouverts semblent révéler comme une âme sous cette enveloppe de marionnette ». C'est à peu près le regard que Pinkerton posera sur Cio-Cio-San (ou « Butterfly », papillon en anglais) qu'il ne considérera jamais autrement que comme un objet de curiosité et de plaisir passager.

« *Con quel fare di Bambola quando parla mi enfiamma / Avec ses airs de poupée, quand elle parle, elle m'enflamme* ». Puis :

« *Partout dans le monde, le yankee vagabond fait la fête et trafique, méprisant les risques.*

Il jette l'ancre à l'aventure. »

Butterfly croira jusqu'à son suicide en la sincérité de Pinkerton. C'est un opéra sur l'aveuglement amoureux d'une soprano au cœur simple qu'attire un ténor aux visées vulgaires. Et c'est à ce titre qu'il est particulièrement intéressant pour illustrer notre propos sur les relations de la distribution vocale d'un opéra ou d'un film et de sa dramaturgie. Quand le couple ténor-soprano est défectueux, c'est-à-dire quand l'un des deux **protagonistes** n'est pas tourné vers l'autre, une autre voix, l'oreille d'une autre voix devra prêter son attention à celui des deux qui n'est pas écouté et entendu par l'autre. C'est le rôle du confident, baryton ou/et mezzo, l'**agoniste** des tragédies grecques qui agit pour le ou les « protagonistes », justement. Les voix, leur distribution et leur équilibre sont l'épreuve de l'incarnation de toute dramaturgie.

A l'opéra comme au cinéma, toujours prêter attention à la première apparition d'un personnage, surtout s'il en est un des principaux. Parfois on entend sa voix avant de le voir comme dans un roman où l'on parle souvent d'un personnage avant de le faire entrer en scène. Le « hors-champ » de cette première manifestation a une importance capitale dans notre perception des enjeux dramaturgiques dont il est le centre. Dans *Madame Butterfly* le hors-champ est, pour ainsi dire, à double détente : la voix est d'abord entendue par Sharpless qui fait le récit de son mystérieux surgissement, nous l'entendons ensuite avant l'apparition de

Butterfly dans notre champ visuel. Première détente, donc : en contrepoint des fanfaronnades de ce ténor-léger de Pinkerton, nous avons entendu Sharpless, baryton, le consul américain de Nagasaki qui met en garde le ténor :

Avant-hier, elle est venue visiter le consulat ! Je ne l'ai pas vue mais je l'ai entendue parler. Le mystère de sa voix a frappé mon âme (Di sua voce il mistero/l'anima mi colpì). Certes, quand il est sincère l'amour parle ainsi. Ce serait grand péché que de lui arracher les ailes et de désespérer peut-être un cœur confiant. ...

Le baryton (Sharpless) a entendu la soprano et le ténor ne l'entendant pas, lui, n'entendra jamais la soprano...

La voix de Butterfly a d'abord frappé l'âme de Sharpless comme un mystère et c'est sa première manifestation dans le champ de notre conscience. L'âme émue du baryton sera à la fois le point d'écoute et le point de vue à partir desquels nous allons percevoir les événements qui s'annoncent.

Deuxième détente : c'est au tour de Cio-Cio-San de faire son entrée, et justement Puccini la fait entendre avant son apparition sur scène, hors-champ visuel, donc. Le chœur de ses amies l'ayant précédée « il l'a fait d'abord chanter en coulisse, sur une même note répétée Bruno Poindéfert ASO p.16 » puis s'épanouir dans un air d'un lyrisme à la fois tendre et passionné où transparaît toute son innocence.

Les amies : *Quel ciel ! Quelle mer !*

Butterfly : *Attendez ! ...*

(Toujours hors-champ) *Je suis la jeune fille la plus heureuse du Japon et même du monde. Mes amies, je suis venue à l'appel de l'amour... Je suis venue au seuil de l'amour où s'unissent le bonheur de qui vit et de qui meurt.*

Au troisième acte, Pinkerton qui avait abandonné Butterfly et l'avait laissée seule élever leur enfant, revient, mais avec son épouse américaine et pour venir chercher l'enfant. Sharpless lui révèle le drame de Butterfly

qui a espéré qu'il lui reviendrait comme un époux à son épouse. Pinkerton est enfin touché par le remords, mais trop tard. Sharpless à Pinkerton :

Je vous l'avais dit. Vous vous souvenez ? Quand elle vous a accordé sa main : « Attention ! elle y croit ». Et je fus prophète alors ! Sourde aux conseils, sourde aux doutes, méprisée, dans cette attente obstinée, elle a mis tout son cœur.

L'aveuglement de Butterfly est bien une surdité de soprano aux conseils du baryton et aux intentions du ténor.

Dramaturgiquement, c'est la manière dont est rompu l'axe ténor-soprano par le baryton qui fait tout l'intérêt de l'opéra. Le baryton n'est pas le rival du ténor mais l'adjuvant de la soprano au nom de l'idéal qui la lie au ténor.

Citations Pinkerton-Sharpless acte 1 p.16... Butterfly acte 1 p. 37 Sharpless acte 3 p. 63 c'est la baryton qui entend la sopran l'axe Mezzo-ténor ou Baryton- soprano est un axe humain par excellence, lorsque l'on s'entend au-delà de tout conflit et de toute jalousie.

5- Hauteurs des voix, teneurs des silences

Forts de ces remarques sur la distribution vocale de Madame Butterfly, revenons au cinéma. Parmi les films qui parviennent à révéler une corrélation aussi déterminante que *Il Bidone* entre la distribution vocale d'un film et sa dramaturgie, citons *Les sentiers de la Gloire* de Kubrick (1957) et son épilogue aussi inattendu que nécessaire à l'unité de l'œuvre. Ce n'est qu'à ce moment, alors que tout est joué, semble-t-il, (l'histoire, oui, mais pas le film !), que l'on entend la première et seule voix féminine, dans la salle de spectacles où sont réunis des soldats Français qui vont bientôt repartir au front. C'est celle d'une jeune Allemande captive, « le petit oiseau de Berlin » pour lequel on craint le pire, et que le présentateur contraint à chanter une chanson sur la scène où il vient de l'entraîner. D'abord objet de moqueries, la chanson sera petit à petit reprise en chœur par les soldats et servira de thème à la

musique du générique de fin, répondant en quelque sorte, à la marseillaise altière et rugueuse du générique initial.



Kirk Douglas, colonel Dax, proche du ténor héroïque Wagnérien

Tout comme les voix ont des hauteurs, les silences, au cinéma, ont des teneurs que l'on peut qualifier en termes de fonctionnalité dramaturgique, sonore et musicale. Au début de la scène que nous venons de relater, le colonel Dax (Kirk Douglas) est resté silencieux à la porte de la salle de spectacles pour écouter ce qui se passe à l'intérieur. A ce moment précis et à cet endroit, son silence nous fait « entendre » le retour sur soi que la situation stimule en lui. Il a la gravité et la durée de **ce** mouvement de **sa** conscience. Suivons attentivement la progression des plans telle qu'elle est mise en scène :

- D'abord, le colonel colle son oreille à la porte et ce qui nous est donné à percevoir l'est dans un ordre précis qui va être déterminant : la tension auditive du colonel puis l'intérieur de la salle, puis la chanson. L'ordre des séquences signe l'intention du réalisateur dans la mesure où à la succession des plans qui se découvrent à notre vue correspond un étagement des plans sonores qui se présentent à notre audition. Plus précisément, la tension auditive du colonel Dax qui vient de s'immobiliser à la porte de la salle de spectacles, sert de note fondamentale à l'accord (musical **et** intentionnel) qu'il forme avec la voix de la jeune allemande et le chœur des soldats. Ces trois niveaux de l'accord, nous les entendons

d'abord dans le mode de succession de leur apparition sur l'écran mais aussi simultanément en relation et à partir du silence de Dax, notre « point d'écoute ». C'est le silence *grave* d'un colonel, qui occupe dans l'armée une fonction médiane entre le haut commandement et les soldats et qui est mû par une lucidité bien peu en rapport avec sa fonction. L'idéalisme qu'il incarne est justement vocalisé par la tessiture de ténor de Kirk Douglas. Kubrick ne fait pas l'erreur de confier ce rôle à une voix de baryton ou de basse. C'eût été tout simplement con-fondant. Un baryton aurait privilégié sa carrière au détriment de ses idéaux, il aurait répondu favorablement aux propositions d'avancement du général Broulard, pour échapper aux contradictions de son grade sans les résoudre. Un ténor ne se sent pas défini par son positionnement hiérarchique et répond à des impératifs, éthiques et/ou émotionnels. C'est la voie de sa voix. La musique de référence de Kubrick n'est pas celle de la tradition italienne qui soutiennent les films de Fellini. Le colonel Dax est un Helden-tenor, héritier de Wagner et de Richard Strauss.

D'une manière plus générale, dans les films de Kubrick comme dans la dernière scène des *Sentiers de la gloire*, les relations entre les plans sonores sont harmoniques, ce qui veut dire qu'elles sont hiérarchisées verticalement : une basse, point d'écoute perceptif, (ici, le silence du colonel, mais ailleurs aussi une voix ou un thème musical, le roucoulement des colombes dans le dernier duel de *Barry Lyndon* et leur travail « anempathique »...), et ses harmoniques (le monde sonore et ses étagements de bruits et de sons, ici, la chanson entendue *en relation avec le silence de Dax*...). La hiérarchie verticale de ses plans détermine cette profondeur du champ sonore qui, dès la première image, distingue si nettement les films de Kubrick de tous les autres (2001, odyssée de l'espace, 1968, du début à la fin...).

Les lumières de la ville



A l'opposé, dans la dernière scène des *Lumières de la ville* (1930) de Chaplin, les silences qui sont devenus célèbres, sont *aigus*. Ils traduisent tous les deux, en se succédant, un moment de saisissement de la conscience des protagonistes. D'abord, le vagabond reconnaît la jeune fleuriste aveugle qu'il n'avait pas revue depuis l'opération qui lui a rendu la vue. Peu après, c'est au tour de la jeune fleuriste de reconnaître le vagabond au toucher de son veston où elle veut fixer une rose. Dans ce film sonore et non parlant, les deux silences sont produits par la suspension de la musique de fosse qui accompagne les scènes. Pour le spectateur-auditeur en qui ils se rejoignent, ils ont cette même « teneur » d'instantanéité que qualifie de toute son intensité la conscience vive d'une personne qui en reconnaît soudainement une autre.



C'est sur cette note aigüe de silences instantanés que s'achève *les Lumières de la ville* alors que les *Sentiers de la gloire* finissent sur un

accord grave dont le silence « réflexif » du colonel Dax est à la fois le fond (sonore ***et*** musical) et le fondement (intentionnel). Les silences chez Chaplin sont la conséquence d'un saisissement de la conscience en état de perpétuelle sur-prise. Ils sont séquentiels et d'essence « mélodique ». Les silences chez Kubrick marquent les étapes d'une conscience qui se ressaisie et intensifie sa prise sur le monde. Ils sont essentiellement « harmoniques ».

Il y a aussi des silences qui « sonnent » dans le registre médian de cette gamme entre la profondeur réflexive, la saisie des uns et l'instantanéité aiguïlée, le saisissement des autres. Ce sont les plus fréquents au cinéma, les personnages s'interrompent, ils s'étonnent, ne peuvent rien dire ou préfèrent se taire etc. Ce sont des silences de liaison, de ponctuation et d'articulation qui valent par la justesse de leur inscription dans le cours linéaire des événements, comme une virgule ou un point dans une phrase. Ils sont essentiellement « rythmique ».

6 - Quelques remarques méthodologiques

Qui entend qui ? On ne s'entend pas indifféremment selon la position relative que l'on occupe dans la distribution vocale de l'opéra ou du film. Retenons, pour l'instant, qu'en dramaturgie, l'action est sous-tendue par la dualité ténor-soprano, d'une part, et les dualités secondaires baryton/mezzo – ténor/soprano, d'autre part. Ces deux dualités étant en constante interpénétration, il y a avantage à bien les différencier, d'abord. Première disposition : pratiquer l'écoute réduite de la voix.

« Ecoute réduite », le concept de Pierre Schaeffer tel qu'il est relayé par Michel Chion⁷² désigne l'écoute qui fait « volontairement et artificiellement abstraction de la cause, du sens (...et de l'effet) pour s'intéresser au son considéré pour lui-même. ». Un jeu très simple peut

⁷² *Un art sonore, le cinéma*, histoire, esthétique, poétique, Cahiers du cinéma, 2003. La musique au cinéma, Fayard, 1995.

nous permettre de pratiquer cette écoute. Il consiste à remplacer une voix par une autre. Plaçons la voix de Fabrice Lucchini sur la célèbre réplique de Gabin « T'as d'beaux yeux, tu sais ». Abstraite de sa cause, le locuteur, la voix modelée par les mots nouveaux que nous lui imposons appellera une réponse vocale différente de celle de Michèle Morgan, parfaitement ajustée à celle de Gabin mais qui devrait trouver un tout autre chemin et même s'incarner dans une tout autre actrice pour répondre à Lucchini. Chaque film a son diapason.

Arletty



Arielle Dombasle

Plaçons à présent la voix d'Arielle Dombasle sur « Atmosphère, atmosphère... » et la voix d'Arletty dans une conversation de *Pauline à la plage*. Si nous faisons bien abstraction des causes, du sens et des effets, c'est-à-dire des locutrices et de la signature sociale et culturelle de leur manière de parler, - si on met en œuvre, autrement dit, une écoute réduite -, on s'aperçoit que les voix elles-mêmes, sont intransposables d'un film à l'autre, tant elles induisent, par leur seule qualité un ajustement général, à la fois vocal, comportemental et dramaturgique de tout un film.

Une rencontre de voix n'est donc « réussie » que si elle est au centre de deux ajustements, celui de ces voix entre elles et celui de leur accord singulier avec leur fonction dans la dramaturgie. Ce qui est vrai pour une seule situation est vrai pour l'ensemble d'un film et la perception de son sens par les spectateurs-auditeurs.

Il y a un **effet diapason** au cinéma qui n'a pas toujours de réalité objective et qui peut être celui que nous entendons en ramenant l'ensemble de ce que nous percevons auditivement à notre unité de sujet percevant : le centre d'écoute que nous sommes est plus important que le point d'écoute que nous occupons spatialement dans le film. L'art du réalisateur consistera alors à créer un « pseudo-monde » compatible avec ce projet centralisateur qui est spontanément le nôtre lorsque nous sommes spectateurs/auditeurs d'un film. Meilleur est l'effet diapason, plus grandes sont les variations possibles entre les voix, plus fortes sont les dissonances accessibles, les écarts, les nuances et les frottements, et plus mémorables les accords parfaits qui se forment ici ou là. Les distributions vocales les plus équilibrées sont aussi les plus expressives, aux antipodes du ton neutre et feutré de beaucoup de productions actuelles. C'est vrai du cinéma et de l'opéra.

7 – Rigoletto et Augusto

Quand le personnage principal d'un opéra est baryton ou baryton-basse, il finit toujours par être pris au piège de sa duplicité, et sa mort est un engloutissement, les exemples sont peu nombreux mais éloquents : Don Giovanni (Mozart) et Boris Godounov (Moussorgski). Rigoletto (Verdi) est lui aussi baryton, Augusto, nom du clown blanc, rappelons-le est son descendant direct, bouffon comme il est bidonneur, père et « *structurellement* » baryton, comme lui.....

8 – Une chanson à toutes fins utile



Augusto dans la dernière scène du film

Augusto, clown triste, bidonneur et père, baryton-basse, meurt au fond du ravin où l'ont abandonné ses complices et où il vient d'agoniser de longues heures, emportant avec lui une dernière image, musicale, une petite chanson que chante une des deux femmes aux fagots de bois qu'il voit et entend passer sur le chemin qui surplombe le ravin. Le thème de la chanson accompagne le film depuis son générique en alternance avec un petit thème sautillant et léger. C'est sa première reprise « diégétique » alors que son pendant a été siffloté au tout début du film par Roberto. En guise de point final, Nino Rota qui l'a d'abord confié aux seules cordes, le livre progressivement à tout l'orchestre et l'entraîne vivement vers sa note tonique, que l'on entend là *pour la première fois*.

Les films qui finissent par une chanson ont tendance à finir comme une chanson, en éclairant leur point de départ par leur point d'arrivée, leurs prémisses par leur conclusion. Une chanson est une boucle. Un film de Fellini, — et sans aucun doute, tout film parlant — est comme une chanson.

Othello d'Orson Welles, un drame de la croyance

De l'Othello d'Orson Welles, on peut retenir deux actes de possession diamétralement opposés : le premier est le fruit du don mutuel que se font Othello et Desdémone, le second est un acte de vampirisation non moins excellemment mis en scène et mis en voix . Il met en présence Othello et Iago.



Othello et Iago

L'Othello d'Orson Welles, à l'instar de l'Otello de Verdi, n'est donc pas un drame de la jalousie, simplement. L'accord particulier qui unit les voix des trois personnages principaux et auquel nous répondons avant toute analyse s'établit comme suit :

- .
 - On retient d'abord la profondeur et la souplesse de la voix d'Orson Welles, c'est la voix centrale du film et qui va déterminer le positionnement de toutes les autres. On peut remarquer qu'à l'inverse, toute seule, sans les ajustements des autres voix à ses inflexions, elle serait impuissante à nous rendre sensible la tragédie du personnage. Les rapports de dépendance sont réciproques, il s'agit d'une interdépendance de toutes les voix entre elles.

- La voix de Desdémone nous frappe d'abord par sa douceur. Résonnant à l'octave de celle d'Othello, elle signale une femme « accordée » à son mari : sans cet accord de leur voix au tout début, devant l'assemblée de doges de Venise, on entend la voix d'Othello tout en voyant Desdémone la voix d'Othello est entendue, la dissonance de leur destin ne nous atteindrait pas avec la même intensité.

- La voix de Iago est mobile, elle se transforme pour séduire, tromper convaincre et menacer. Elle ne s'harmonise qu'une seule fois avec celle d'Othello au moment où Welles met les deux hommes face à face, c'est le visage de Cassio que l'on voit Othello est déjà son captif, il lui dit dans un effet miroir saisissant « Observe her well with Cassio » non pas avec sa voix à lui, mais avec la voix d'Othello. C'est un acte de possession qui nous rend sensible non seulement l'ambiguïté de la situation, - le traître est auprès de celui qu'il trahit et dont il a la confiance - mais son scandale, - comment Othello peut-il se laisser entraîner à croire Iago ?

Ecouter *Othello* permet de dépasser le sens premier de l'œuvre : est-il un drame de la jalousie, adapté de la pièce de Shakespeare, ou autre chose que la relation des voix entre elles, l'accord singulier qu'elles forment ensemble, nous conduiraient secrètement à soupçonner ? En dramaturge averti, Welles ne fait pas l'erreur de confier le rôle de Iago à une voix opposée à la sienne (Othello) ou discordante, la voix du traître d'un drame de la jalousie avec laquelle, Othello ne pourrait aligner sa conduite. Ici l'accord ou le désaccord des voix, leur relation, nous font soupçonner un autre ressort à la dramaturgie que celui qui se donne à un premier examen et selon lequel il s'agirait tout simplement d'un drame de la jalousie. Le sujet du film d'Orson Welles est la *possession*. Message dont le médium est la *voix* aussi essentiel que non-conscient pour le spectateur.

Le travail empathique du spectateur/auditeur

Othello nous atteint dans la partie grave de notre voix mais aussi de notre volonté, nous, les spectateurs/auditeurs qui nous alignons spontanément, c'est-à-dire de manière réflexe, sur les voix qui nous parviennent ; Desdémone touche ce qu'il y a de plus aigu dans notre conduite désirante ; et Iago nous entraîne dans les failles de la danse érotique du couple... Entendre un film, comme un opéra ou une pièce de théâtre - tout message audio-visuel - et dans les deux acceptions du mot « entendre », consiste à déchiffrer le travail du médium vocal en nous.

Les principaux initiateurs de l'écoute filmique en France sont deux musiciens, Pierre Schaeffer⁷³ et Michel Chion. Nous leur devons la mise au point progressive de toute l'infrastructure syntaxique et sémantique d'une analyse efficace de l'art sonore au cinéma. Leur point d'appui explicite fut la phénoménologie de Husserl⁷⁴. Leur point d'appui implicite, leur « expérience vécue » de la musique tonale occidentale, expérience d'œuvres musicales où chaque événement est relié à la totalité des autres et où tout réagit sur tout. Ils ont dû à la conjugaison de ces deux points d'appui d'avoir pu interroger dans le cinéma la composition du médium avant le contenu des messages, l'équilibre du sensorium perceptif avant toute saisie de sens.

⁷³ Pierre Schaeffer (1910-1995) est le créateur de la « Musique concrète » à l'origine de la musique électro-acoustique.

⁷⁴ Edmund Husserl (1859-1938), philosophe et logicien allemand. Voir *L'idée de la phénoménologie*, PUF ; les *Méditations Cartésiennes*, Vrin ed.

Aperçus et actualités

Naissance du théâtre en Europe

Deux témoins de leur temps : Bela Bartok et Charlie Chaplin

La mise en scène : trois tendances actuelles

Le télévisuel sur scène, une Flûte Enchantée de Peter Brook, le joli et le merveilleux

Naissance du théâtre en Europe

Le théâtre naît en Europe occidentale vers le X^e siècle lorsque la liturgie pascalle commence à être agrémentée dans certaines églises de passages dramatiques, le plus ancien étant le Quem Quaeritis. « Qui cherchez-vous, servantes du Christ ? » Demande un ange aux trois Marie venues se recueillir devant le sépulcre où le corps du Christ a été enseveli. « Jésus de Nazareth » répondent les saintes femmes auxquelles l'ange annonce alors la résurrection. Ce premier *Quem quaeritis* inspire ensuite les jeux de la Nativité, l'ange s'adressant cette fois aux bergers puis aux rois mages. Ces noyaux dramatiques sont développés, de nouvelles scènes sont ajoutées, notamment le *Massacre des innocents* où apparaît Hérode qui restera le « méchant » archétypal du théâtre jusqu'à la Renaissance. Les périodes de Pâques et de Noël seront les deux moments de l'année liturgique les plus féconds pour le développement du théâtre religieux.

Ces premiers textes dramatiques en latin étaient chantés, comme en témoigne le *Daniel* de Beauvais ou le *Jeu d'Hérode* de Fleury.

Des églises à la rue

Entre le XI^e et le XV^e siècles on passe du chœur des églises, au parvis puis à la rue. Au XII^e siècle, ces jeux dramatiques ont déjà pris une grande ampleur et il existe des spectacles en langues vernaculaires, désormais indépendants des cérémonies religieuses proprement dites. L'Église offre à la population des fêtes-spectacles de plusieurs jours destinées à faire vivre l'**Histoire Sainte** devant un public illettré, complétant ainsi l'enseignement des bas-reliefs et des vitraux. Certains spectacles sont pris en charge par des corporations d'artisans.

Aux *Miracles* (vies des Saints) qui sont donnés dans les lieux spécialement dédiés à telle ou telle personnalité du martyrologue, succèdent les « Mistères » dont l'action se déroule entre la gueule de l'enfer et la **mansion** figurant le paradis. En France, le « théâtre » représente plusieurs lieux juxtaposés et les décors y prennent une place de plus en plus importante. Les mystères pouvaient être très longs : 30 000, 40 000 voire 60 000 vers. Les personnages étaient au nombre de 100, 200, 500, sans compter les figurants, et une semaine s'écoulait souvent entre les deux parties du même spectacle, qui se tenait le plus souvent dans l'après-midi du dimanche. Les comédiens bénévoles se regroupaient en confréries d'amateurs. Dans telle famille d'artisans, on tenait, de père en fils, le rôle du Christ (ou de Judas) dans le « **Mistère de la passion** ».

La représentation des mystères fut interdite en France par arrêté du 18 novembre 1548 du Parlement de Paris. Il nous reste le texte d'environ soixante d'entre eux.

Ils se divisent en trois cycles :

- Les mystères sacrés : sujets bibliques, tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament.

- Les mystères religieux : tirés pour la plupart des vies de saints, miracles qui ont pris la forme du mystère.
- Les mystères profanes : ils puisent leur sujet dans l'Histoire⁷⁵.

Parmi les sources et les origines de la représentation d'un drame mis en musique, on trouve des « jeux » tels que celui de *Robin et Marion* du 12^{ème} siècle que l'on doit au plus célèbre des trouvères, Adam de la Halle. C'est une succession de saynètes qui raconte l'histoire d'un flirt entre Robin et Marion que menace un comte, chevalier de passage que Marion trouve fort à son goût. Les saynètes chantées (en patois Picard, pas très éloigné de notre français moderne) sont entrecoupées d'interludes instrumentaux. Mettre en scène des histoires chantées et accompagnées de musique est déjà un usage ancien et répandu en Europe avant cette fin de 16^{ème} siècle qui nous intéresse tout particulièrement.

L'opéra, nous l'avons vu, naît avec Monteverdi, mais non sans une période de gestation dont on peut suivre les premières manifestations visibles et audibles en Italie à Florence au XVII^e siècle. Parmi ses devanciers figurent les madrigaux italiens, qui mirent en musique des situations avec des dialogues, mais sans jeu de scène. Les mascarades, les ballets de cour, les intermezzi, ainsi que d'autres spectacles de cour de la Renaissance, faisant intervenir des figurants, de la musique et de la danse, sont autant de précurseurs.

L'opéra proprement dit se veut, dès cette période initiale de « gestation », un genre spécifique et élitair : ni mise en scène de contes ou d'histoires populaires ni spectacle religieux, il est d'abord un projet de lettrés qui veulent faire retour au théâtre antique grec.

Il émane d'un groupe de musiciens et d'intellectuels humanistes florentins qui s'étaient donné le nom de *Camerata* (« salon » en italien). La *Camerata*, appelée aussi *Camerata fiorentina* ou encore

⁷⁵ Source Wikipédia

Camerata de' Bardi, du nom de son principal mécène, s'était fixé deux objectifs principaux : faire revivre le style musical du théâtre grec antique et s'opposer au style contrapuntique de la musique de la Renaissance. En particulier, ils souhaitaient que les compositeurs s'attachent à ce que la musique reflète, simplement et mot pour mot, la signification des textes. Pour atteindre ce but, on utilise la monodie accompagnée par la basse continue, les chœurs madrigalesques et les ritournelles et gentilshommes, le 1^{er} février 1598 est représenté *Dafne* de Jacopo Peri (1561-1633). La partition a été perdue. On sait que l'a priori n'était guère favorable à l'entreprise : on pensait que le chant allait alourdir la parole et engendrer l'ennui, et même Rinuccini, l'auteur du livret, doutait. Aussi la révélation fut-elle totale : « *Le plaisir et la stupeur, qui saisirent l'âme des auditeurs devant ce spectacle si nouveau, ne se peut exprimer* ». Et il n'y eut personne qui ne sentît qu'on était en présence d'un art nouveau. L'œuvre fut reprise trois années de suite, au carnaval, avec le même succès.

La légende de Daphné est notamment rapportée dans les Métamorphoses d'Ovide : pour se venger d'Apollon, qui s'est moqué de lui, Cupidon, dieu de l'amour, décoche simultanément deux flèches, une, en or, sur le dieu lui-même, qui le rend fou amoureux de la belle Daphné, l'autre, en plomb, sur la nymphe, qui lui inspire le dégoût de l'amour. Alors qu'Apollon la poursuit, celle-ci, épuisée, demande à son père, le dieu fleuve Pénée, de lui venir en aide : celui-ci métamorphose sa fille en laurier-rose (en grec *rhododaphné*). Apollon, qui est toujours amoureux d'elle, en fait alors son arbre, et le consacre aux triomphes, aux chants et aux poèmes. On manque de témoignages directs de la création de l'œuvre. On peut imaginer qu'elle fut accueillie avec le même étonnement que les œuvres de Monteverdi qui la suivent d'une dizaine d'années.

Quelques témoignages

Les témoignages de contemporains de Monteverdi sont donc précieux, surtout pour ce qu'ils nous disent de la sensibilité du public d'alors et de la mise en scène des spectacles. Nous sommes en mai 1608 à Mantoue, le couple princier fait son entrée dans la ville et les festivités commencent. Le 28 mai, on donne *Arianna*, l'opéra que Monteverdi écrivit aussitôt après *Orfeo* et dont il ne reste plus aujourd'hui que l'Air initial d'Arianna. Voici ce qu'en écrit un certain Follino, témoin direct de l'événement : « ...pour ce qui concerne la poésie et le jeu des acteurs, l'*Arianna* peut être considérée comme un chef-d'œuvre. Mais l'opéra suscita la plus grande admiration de la part du public pour la musique de Claudio Monteverdi, homme de grand talent, connu de par le monde entier, et qui se surpasse dans cet opéra. Les instruments d'accompagnement, placés derrière la scène, jouaient constamment. La distribution instrumentale changeait souvent, et s'accordait au caractère du chant, et aux voix brillantes des chanteurs et des chanteuses. La lamentation d'Arianna, abandonnée par Thésée, fut chantée avec tant de chaleur et de sentiment, elle fut montrée de manière si vivante, que tous les spectateurs en furent émus profondément, et qu'il ne se trouve pas une femme qui ait gardé les yeux secs. »⁷⁶

Quelques jours après, une autre pièce est donnée, composée pour la même cour par un ensemble de compositeurs dont Monteverdi. Voici ce qu'écrit de sa première représentation, le même Follino : « Après que les cardinaux, les princes, les ambassadeurs et les dames invitées eurent pris place, on entendit le signal de trompettes habituel retentir de l'arrière de la scène ; après la troisième sonnerie, le grand rideau disparut en un clin d'œil. On vit alors trois nuages épais, si bien représentés qu'on eût dit qu'ils étaient vrais.

⁷⁶ In Monteverdi, Leo Schrade, p. 225

Sous les nuages, des vagues déferlaient ; petit à petit émergea une tête de femme. C'était Manto, fondatrice de Mantoue. Posément, elle vint en pleine lumière, et quand les trompettes cessèrent, elle était arrivée sur le rivage d'une petite île. Et là, parmi les roseaux, elle chanta si délicatement, accompagnée de divers instruments placés derrière la scène, que tous les auditeurs en furent enchantés. »⁷⁷ Coppini, éditeur de musique, assistait lui aussi à ces fêtes de Mantoue : « Monteverdi est capable de faire verser à ce public choisi des milliers et des milliers de larmes. »⁷⁸

Un exemple et un paradoxe : deux témoins de leur temps

Une succession de plans visuels sur fonds sonores contrastés, synopsis d'un film à écouter⁷⁹ : 1905, le compositeur hongrois Bela Bartok part à dos de mulet recueillir la musique des paysans et des montagnards des régions les plus retirées de son pays. Passées les dernières rues des villes et des villages, le silence du monde est d'une profondeur dont nous ne pouvons pas avoir l'idée, aujourd'hui. Les bruits et les sons se superposent des plus proches aux plus lointains, des plus subtils aux plus grossiers sans que rien ne trouble leurs trajectoires. Ce qui peut le mieux nous en rendre compte, c'est la subtilité de l'orchestration de l'époque, Debussy, Richard Strauss, bientôt Ravel et Bartok lui-même. Subtilité de l'organisation des plans sonores s'enlevant sur fond de silence non pas naturel mais « composé » lui aussi... Arrivé à bon port, le musicien note avec une extrême précision les musiques qu'il entend, berceuses, danses, chants des moissons etc. Les lettres qu'il écrit témoignent de son émerveillement devant tant de finesse et d'inventivité. Il vient de trouver les traces musicales d'une tradition qui, **avant son arrivée**, s'était transmise oralement de générations en générations, et dont

⁷⁷ Op. cité p. 225-226

⁷⁸ Op. cité p. 226

⁷⁹ Gyökerek, Roots, Béla Bartok (1881-1945), film documentaire de Istvan Gaal, DVD Hungaroton, 2005.

les tournures modales, mélodiques et rythmiques étaient encore vierges de tout contact avec la musique savante des villes et de toute influence extérieure.

Pourtant en la fixant sur du papier, Bartok rend un hommage qui va être fatal à la culture qu'il se propose de servir. La musique qu'il note doit son identité à son mode de transmission, orale, autant qu'à ses origines. Elle a l'authenticité de son mode de transmission. Il n'y a pas de distance entre ce qu'elle est et la manière dont elle passe de consciences en consciences, d'individus à individus. Fixée sur partition, elle allait bientôt se figer en un monument funéraire auquel on allait donner le nom de « musique folklorique » consacrant la victoire de la muséologie sur la tradition et de la mémoire culturelle sur la culture. La première guerre mondiale allait elle aussi porter un coup fatal à tout ce qui, d'une manière générale, en Europe centrale et orientale, était resté en marge du courant culturel dominant des villes : les conscrits revinrent au pays transformés autant par l'horreur vécue collectivement et individuellement, que par le brassage culturel que leur réunion avait forcément entraîné. Brassage culturel, cela veut dire échanges mais aussi banalisation et nivellement. En 1918, les chants et les danses que Bartok avait entendus seulement 13 ans auparavant n'avaient plus le même statut dans les consciences de leurs acteurs. D'enjeux culturels ils allaient petit à petit devenir des « objets » culturels. Que dire des effets de l'apparition des nouvelles techniques de reproduction de la musique et des modèles culturels et comportementaux qu'allaient introduire bientôt le cinéma jusque dans les campagnes les plus reculées ! Ils durent s'imposer moins rapidement mais tout aussi décisivement qu'aujourd'hui le Web à l'envoi de lettres manuscrites par la poste !



Nous sommes en 1938, la scène se passe à New-York où Bela Bartok vient d'émigrer, fuyant les dictatures qui se succèdent en Hongrie. Il vit avec sa femme, la pianiste Dita Pasztory dans un modeste appartement de la ville. Quelques associations de musiciens tentent de lui venir en aide, des amis aussi, au premier rang desquels Yehudi Menuhin qui lui commandera la sonate pour violon seul (1942). Les organisateurs d'un festival de musique « folklorique », justement, invitent le compositeur à venir écouter des musiciens originaires des régions qu'il avait visitées autrefois. Bartok, dit-on, n'est resté que dix minutes à les écouter. Il quitta la salle « sans explications » disent les chroniques. A nous d'estimer quel sentiment l'y poussa : indignation, colère, honte ?

La musique qu'il écrit après ses premiers voyages est l'une des plus originales et des plus influentes du 20^{ème} siècle. Elle doit beaucoup à toutes les musiques qu'il vient d'enlever à leur mode de

transmission orale, en les notant, et qu'il a informées, en retour, de toutes les capacités relationnelles de sa « mémoire vive » de musicien occidental. Prophétisme paradoxal de Bartok, enraciné dans une tradition ancestrale.

Où Bartok et Chaplin se tendent la main



Toute réflexion sur la mémoire culturelle conduit inexorablement à s'interroger sur les modes de transmission de cette mémoire et, en définitive, sur le passage d'un mode de transmission à un autre, d'une médiation ancienne dont on constate l'usage à une médiation nouvelle qui est celle de notre constat. Passage de l'oral à l'écrit d'abord qui fait basculer l'humanité entière d'un mode du monde à l'autre et, pour ce qui nous concerne ici, tous les passages que le cinéma allait provoquer en assimilant d'anciennes médiations pour les soumettre à son projet. Ces passages, les créateurs les saisissent toujours mieux que les théoriciens. Ou, en tous cas, avant eux.

« Le cirque » (1928) de Chaplin montre ce qu'il se passe quand une médiation culturelle en supprime une autre. Il nous fait assister au débordement d'un cirque par le film qui nous le montre, et la démonstration est implacable. « Débordé » par le film, le cirque l'est à double titre : à la fois symboliquement, dans la mesure où il n'est plus le lieu de fixation symbolique des spectateurs qui rient de ce qui ne lui appartient pas (Chaplin, homme de piste « hors-jeu ») et spatialement, les limites de la piste étant dépassées, matériellement, par les traversées acrobatiques du héros involontaire.



L'effet comique vient de ce qui est mis en scène non plus par le cirque mais pour et par le cinéma. Et les spectateurs venus au cirque finissent par applaudir ce qui se passe sur le plateau d'un film, à leur insu. En somme, le film réussit à nous dire, à nous les témoins de sa prise de pouvoir que, désormais, dans le monde de la technique et de l'industrie, ce qui assumera la fonction qui était celle du cirque dans le monde de l'artisanat, ce sera le cinéma.

La Mise en scène : trois tendances actuelles

Repères historiques

A la mise en scène contribuent tous les aspects théâtraux de la représentation d'un opéra, décors, éclairages et costumes, et aussi la direction des acteurs-chanteurs, le réglage et la coordination de leurs mouvements. Le terme de « mise en scène » apparaît semble-t-il au début du XIX^e siècle dans la brochure d'un spectacle intitulé *Riquet à la houppe* de Dubois et Hapdé, joué en 1802. Cependant, si le métier de metteur en scène date de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'organisation d'une mise en scène théâtrale est apparue dès la fin du XVIII^e siècle, lorsqu'il n'y eut plus de spectateur privilégié assis directement sur la scène. Nous avons vu que c'était le cas chez le duc de Mantoue et à Versailles sous le règne de Louis XIV, et qu'une telle disposition répondait à un ordre social et

politique dont la salle et la scène du théâtre étaient ensemble, la manifestation.

Au 18^{ème} siècle, encore, les acteurs devaient interpréter leur rôle selon des conventions établies. Chaque artiste élaborait individuellement sa gestuelle, son chant ou sa déclamation, il fournissait lui-même le costume de son personnage, et les mouvements de scène étaient réduits au strict nécessaire. C'est avec l'idée d'unifier le style d'un spectacle, dans le jeu des comédiens, les costumes et l'espace des décors, que les dramaturges et directeurs de théâtre ont commencé à élaborer des mises en scène. Cette attention portée au médium « scénique » répondait à une transformation des messages qu'il véhiculait : les œuvres lyriques qui tendaient elles-mêmes à l'unité tonale et dramaturgique dont nous parlons dans les pages qui précèdent.

L'émergence de la mise en scène en France date du succès d'André Antoine et de son *Théâtre-Libre* en 1887. Cette émergence est influencée par plusieurs facteurs : l'avènement du mouvement naturaliste en littérature et en musique (vérisme), la volonté de résister aux complications machiniques des plateaux qui finissaient par imposer leurs contraintes aux metteurs en scène, au détriment de toute autre considération.

Le premier ouvrage théorique sur le sujet, *L'Art de la mise en scène : Essai d'esthétique théâtrale*¹ est de Louis Becq de Fouquières. Il est publié, en 1884.

Situation du problème

Toute interprétation se situe entre les limites d'une traduction littérale et les excès d'une extrapolation abusive. A l'opéra, c'est aussi vrai pour les chanteurs que pour les instrumentistes, pour le chef d'orchestre que pour le décorateur et le metteur en scène.

Un opéra est un ensemble extrêmement complexe de signes de tous ordres, d'indications précises du compositeur mais aussi d'allusions à des évidences claires pour une époque qui peuvent devenir opaques une génération plus tard. La mise en scène repose sur une certaine lecture de l'œuvre et une certaine saisie de son sens qu'elle s'efforce d'explicitier et de rendre accessible à la compréhension de nouvelles générations de spectateurs. Mais tous les metteurs en scène, aujourd'hui, ne se sentent pas liés par ce contrat implicite qui lie tout spectacle à ses spectateurs ; l'œuvre représentée est alors prétexte à une autre création, la leur, qui, à leurs yeux, la surpasse en intérêt et en dignité tant la nécessité de faire « moderne » ou preuve d'« originalité » leur semble prioritaire. Cela donne lieu, bien souvent, à des représentations où le sens de l'œuvre est second et le prestige de la mise en scène, premier. Excès d'extrapolation, dérive narcissique, dont l'intention ou l'alibi est de répondre à un autre excès, celui des conventions que l'on reproduit sans les interroger au nom d'une certaine fidélité à la tradition. Christoph Marthaler est un des metteurs en scène en vue de la scène opératique actuelle. On connaît de lui cette petite phrase :

« Il s'agit d'un malentendu. Quand les gens parlent de fidélité à l'œuvre, ils pensent en fait : fidélité aux habitudes. Ce qu'ils veulent, c'est voir le type de mise en scène auquel ils ont toujours été habitués, et qui a pour eux valeur de vérité, alors que ce n'est plus souvent que le reflet d'une époque donnée. »

« Reflet d'une époque donnée », c'est ce qu'une mise en scène ne peut pas ne pas être. Elle traduit, qu'elle le veuille ou non, l'ensemble des projections d'une époque sur le contenu et la signification de textes et de musiques d'autres époques.

Débarrasser la mise en scène de toutes les habitudes accumulées au cours des siècles qui nous séparent parfois de la création des œuvres, cela s'appelle du « dépoussiérage » et le mot n'est parfois qu'un doux euphémisme lorsqu'un grand coup de torchon est pratiqué.

La scène musicale des ces dernières décennies nous offre de nombreux exemples de tel nettoyages. L'un nous paraît relever d'une attitude salutaire, l'autre d'une confusion entre art et idéologie, interprétation et projection narcissique. Les deux sont célèbres :

1 - La révolution baroque

Nous sommes dans les années 60 et 70 du vingtième siècle, quelques musiciens tels que Nikolaus Harnoncourt, à Vienne⁸⁰, s'interrogent sur les habitudes transmises par la tradition, concernant l'interprétation et l'orchestration des œuvres du 17^{ème} et du 18^{ème} siècles : on jouait encore Bach, Händel et Mozart avec des orchestres forgés par les symphonies et les opéras du 19^{ème} siècle : plus de 100 instrumentistes alors que leurs œuvres n'en exigent qu'une trentaine. On sait tout ce qui a pu s'ensuivre : réduction de l'orchestre à la formation requise par les compositeurs, retour à des instruments d'époque plus légers, lecture plus attentive des phrasés et des ornements indiqués dans les partitions originales etc. Relecture aussi des textes des opéras que l'on a tenté de ressaisir à partir du sens qu'ils avaient pour leurs auditeurs contemporains⁸¹ en les allégeant de toutes les projections que le romantisme avait léguées. A-t-on pu éviter de les recouvrir de nouvelles projections tout aussi aliénantes ? Les réponses apportées par les musicologues, les interprètes et les explorateurs de tous bords sont assez variées et parfois contradictoires pour suggérer une réponse nuancée.

⁸⁰ Et bien d'autres encore, chaque pays Européen a eu ses éclaireurs, en France, Jean-Claude Malgloire, William Christie, Hervé Niquet, Marc Minkowski... En Espagne, Jordi Savall, Tom Koopman, en Hollande etc.

⁸¹ Lire à ce sujet les livres de Beaussant sur Monteverdi, notamment.

2 - Le règne de la mise en scène « projective » :

Parmi tant d'autres, intéressons-nous au plus célèbre d'entre eux : Patrice Chéreau. D'abord metteur en scène de théâtre, Patrice Chéreau est venu plus tardivement à l'opéra, il est aussi réalisateur de films de fiction. C'est à sa collaboration avec le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez qu'il doit sa renommée internationale de metteur en scène d'opéras. De 1976 à 1980, à Bayreuth, Pierre Boulez dirige la célèbre tétralogie de Wagner, « Der Ring des Nibelungen (l'Anneau du Nibelung) » (créé entre 1869 et 1876). Consécration pour un chef d'orchestre que d'être convié à diriger les œuvres majeures du grand maître dans ce qu'il est convenu de considérer comme le temple de l'opéra germanique et de l'opéra tout court. Et c'est à Patrice Chéreau qu'il confie la mise en scène, non sans avoir tenté de débaucher au préalable le cinéaste Ingmar Bergman qui lui aurait répondu que « détestant » Wagner, il ne pouvait que décliner l'invitation. Patrice Chéreau accepte. La collaboration des deux hommes est devenue un des mythes du monde opératique contemporain.

Nous reportons ici, les commentaires d'un témoin anonyme :

« On a encensé dans ce Ring la critique du capitalisme par Chéreau, qui n'hésita pas à installer sur scène les cheminées d'usine du début du 19e et les rouages de l'industrialisation naissante, présentant les Nibelungen en mineurs et les Gibichungen en monstres froids de la classe possédante. On raconte que le chef, Pierre Boulez, aurait dirigé l'orchestre d'une telle froideur analytique que les musiciens, la première année, avaient menacé de se rebeller ! » Puis, faisant

allusion au DVD « Souvent, on le sait, le sensationnel d'hier n'est plus que le dérisoire d'aujourd'hui. C'est vrai, ce Ring suinte les années 70 : tous les soirs, la fumée artificielle envahit la scène comme c'était la mode dans les discothèques. Dans leurs chevauchées, les Walkyries déchiquettent les cadavres des héros comme dans les vieux films d'horreur. Et que dire de Siegmund et de Sieglinde, ne sont-ils pas de typiques créatures hippie, si libérés sexuellement et si lourdement désinhibés, lorsqu'ils se jettent l'un sur l'autre sur les airs de « Winterstürme wichen dem Wonnemond » ? Le mythe bayreuthien selon lequel le chant wagnérien n'est plus ce qu'il était se trouve plutôt relativisé que confirmé par ce film...»

3 -Interprétation et création

Une mise en scène est toujours une interprétation, quelques soient les indications laissées par le compositeur et le librettiste et quelque soit, surtout, le parti pris du metteur en scène. Et, à ce titre, elle est une création. On peut le comprendre sans que soit nécessaire ni même utile d'opposer les deux concepts, comme on l'entend souvent faire aujourd'hui : une interprétation est toujours une (re)création ; mais une création dans le domaine de la mise en scène est vaine, elle peut être nuisible si elle ne se met pas au service de l'œuvre qu'elle interprète.

Dès la fin des années quarante, la mise en scène d'opéra a connu de profondes mutations, et, si aujourd'hui les scènes lyriques donnent rarement leur chance à de nouveaux opéras, la mise en scène du répertoire est devenue l'enjeu le plus passionnément commenté de l'art lyrique. Cette crise de la mise en scène et ces transformations de son rôle sont dues aux nouvelles expériences audio-visuelles dont le cinéma (médium dominant) était le support. Petit à petit, la mise en scène théâtrale abandonnera le réalisme au cinéma pour investir les œuvres du répertoire d'un symbolisme plus abstrait. Le pionnier en la matière

fut Wieland Wagner, le petit-fils de Wagner qui proposa dès 1951 des mises en scènes totalement renouvelées de *l'Anneau*, de *Lohengrin* etc. dans le temple-même de Bayreuth.

Les trois tendances majeures de la mise en scène contemporaine

1- Réalisme figuratif :

Le réel comme référentiel. Réalisme situationnel (les décors reproduisent les lieux qui sont décrits par le livret), historique (décors et costumes d'époque).
C'est la mise en scène littérale.

Avantages : Si les intentions du compositeur et du librettiste sont bien interrogées, elles servent de « référentiel » permanent.

Inconvénients : On reconduit des conventions sans les interroger.

2- Symbolisme abstrait :

L'œuvre est ramenée à un ou plusieurs concepts qui servent de référentiels. Les symboles et les relations entre les symboles sont mis au service d'une vision (trans-) historique du récit et des événements rapportés. Mot-clé : profondeur du champ scénique, liaison horizon spatial / perspective temporelle. C'est justement ce que le cinéma ne peut restituer et qui permet de penser que l'expérience du « théâtre - ou opéra - vivant » ne peut être entièrement « recouverte » ou effacer par le cinéma...

Avantages : Au plus près de l'intention du compositeur et du librettiste, ce sont leurs intentions qui sont traduites, leurs idées qui sont figurées et non les choses ou les lieux qui les incarnent. Cela mène à une raréfaction des objets qui fonctionnent en tant que symboles

jamais isolés les uns des autres mais reliés par leur participation convergente au sens de l'œuvre. La scène est dépouillée. Décor unique.

Inconvénients : cette économie peut entraîner un dessèchement et, finalement, une désincarnation du propos qui perd alors toute sa portée. Certaines mises en scènes parviennent à lier symbolisation des événements et intériorisation du sens, sans se figer dans des effets de distanciation convenue. D'autres, non.

3 - Hyperfiguratisme déréalisant

Infiguratif, non référentiel. La scène est occupée par un ensemble d'objets et de signes qui se répondent. L'espace scénique est l'espace de leurs interactions ; la musique et le chant tendent à devenir des signes parmi les autres signes, signes sonores parmi des signes visuels. En général, l'époque du déroulement de l'action est transposée vers le 20^{ème} siècle ou le monde contemporain : Juliette et Roméo se rencontrent dans une boîte de nuit, Don Giovanni est au volant d'une Rolls, l'intrigue militaro-politique de Don Carlos (Verdi) située pendant le règne de Philippe II, au 16^{ème} siècle, est arbitrée par les milices Franquistes de la guerre d'Espagne etc.

Un seul plan.

La circulation entre les signes est plus importante que l'expression d'un sens unique, immanent ou transcendant, jugé « réducteur ». Ces mises en scène montrent bien à quel point la profondeur de champ de l'espace scénique est liée à la perspective temporelle sur laquelle s'enlève, nécessairement, le sens d'une histoire représentée sur scène. Le refus de hiérarchiser les plans visuels revient à nier le rapport entre les fonctions sur lesquelles repose toute expression de sens.

Avantages : en phase avec l'esthétique contemporaine et donc avec certaines compositions contemporaines. Plus congruent avec l'opéra comique qui joue avec les niveaux d'interprétation et de représentation et la connivence avec le public. Exemples : dans *Orphée aux enfers* d'Offenbach version Minkovski : Eurydice s'ennuie aux enfers, elle est assise sur un canapé, une zapette à la main devant une télé qui ne lui propose rien qui puisse la distraire de son ennui : dans le contexte burlesque qui est le sien, le décalage « passe » très bien.

Inconvénients : La profusion des objets, des clins d'œil et des « seconds degrés » est la caractéristique de ces mises en scène. On recherche la connivence du public plus que son adhésion. Le travail du sens est remplacé par l'effet des signes. Et la perte de sens entraîne la perte des enjeux dramaturgiques portés par le texte et la musique : les chanteurs-acteurs se retrouvent vite isolés les uns des autres ; chacun semble ne plus chanter que pour soi.

Quelques exemples de ces trois tendances

Réalisme figuratif : Otello, Verdi

Les meilleures mises en scène procèdent à la fois du « réalisme figuratif » et du « symbolisme abstrait ». nous trouverons notre premier exemple dans une mise en scène du Metropolitan opera de New-York, connu pour son conservatisme et ses préférences pour le réalisme « littérale ». Même si la volonté d'un metteur en scène est de respecter les indications souvent inscrites dans les didascalies, la part d'interprétation est toujours grande : un palais, une salle de bal ou une chambre à coucher signalent des environnements, rarement une époque, et jamais un style ou une esthétique particulière. Essayons d'en rendre compte à partir d'un exemple concret Au début du

deuxième acte d'Otello (1886), Verdi donne l'indication suivante : « Une salle basse dans le château. Une verrière la sépare d'un grand jardin - un balcon. ». Dans la salle basse dont il est question a lieu la rencontre entre Iago et Otello pendant laquelle Iago instille le poison de la jalousie dans l'esprit d'Otello. « Salle basse » est une indication spatiale en même temps qu'une suggestion : ce qui se prépare est encore de l'ordre du secret que l'on dit à voix basse dans un lieu qui reçoit ce secret et ne peut être soutenu par les imposantes colonnades d'un édifice public exposé à tous vents et à toutes les indiscretions.

Cette salle est séparée par une verrière d'un « grand jardin » où Desdémone apparaîtra aux yeux des deux hommes forts de leur certitude - « Desdémone trompe Otello avec Cassio »- sans qu'elle puisse les voir. Un chœur de femmes et d'enfants chante en son honneur un chant dont la douceur et l'innocence sont d'autant plus poignantes que nous l'entendons du point de vue d'Otello et d'Iago qui sont restés au premier plan. Le problème de la mise en scène est alors de permettre aux spectateurs de saisir effectivement cette scène à partir de l'écoute d'Otello que la jalousie est en train de ronger et qui donne un sens pathétique à la scène et au charmant chant bucolique que nous entendons. La mise en place des plans est essentielle : ce qui est entendu provient du fond de la scène et nous l'entendons à partir de ce que nous savons de ce qui se trame au premier plan de l'esprit d'Iago à celui d'Otello



Le baryton Iago (James Morris, à droite de l'image) instille le poison de la jalousie dans l'esprit du ténor Otello (Plácido Domingo), mise en scène : Elijah Moshinsky, Direction musicale : James Levine. Les costumes sont d'époque, les décors conformes aux indications du compositeur permettent une lecture simple des enjeux dramaturgiques. Et surtout, les acteurs-chanteurs et la direction d'acteurs sont remarquables, comme ce cliché peut le montrer. Metropolitan Opera, New-York, 1996.

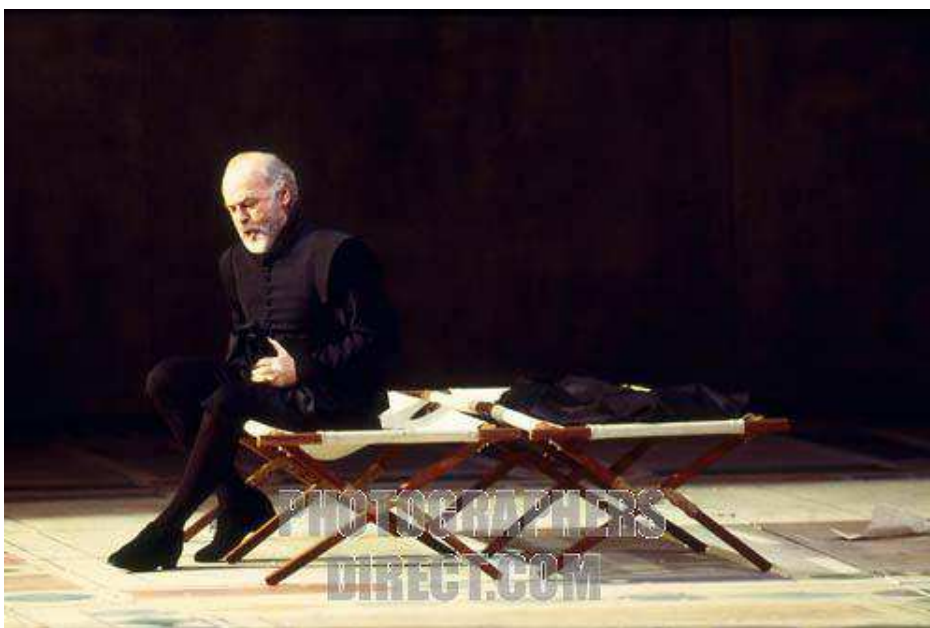
Puis, au début du troisième acte : « La grande salle du château. A droite un vaste péristyle à colonnes. Ce péristyle est adjacent à une salle de moindres proportions ; dans le fond de la salle, un balcon. ». La présence d'un « balcon » est le point commun des deux didascalies ; un balcon est un lieu suspendu, l'appendice d'une pièce principale ; c'est par excellence un lieu d'aparté et de secret. Il est suspendu dans les deux scènes comme l'est le sort des protagonistes et notre propre avancée dans la tragédie. Sa présence figure notre attente angoissée en la localisant dans l'espace. Elle est donc importante, quelque soit l'orientation de la mise en scène, réaliste, le balcon ressemblera à un balcon de nos maisons, symboliste, il sera signifié par un plan surélevé qui devra suggérer à la fois l'écartement et le surplomb...

Du réalisme au symbolisme : Don Carlos (1867), Verdi

Tout se passe vers 1560 entre la forêt de Fontainebleau au début du premier acte et l'Espagne. Le livret de Méry et du Locle, inspiré assez fidèlement de la pièce de Schiller, offre une multiplicité de lectures rare: l'Espagne de la Contre-Réforme bigote et sanguinaire, les luttes politiques du pouvoir royal, de l'Inquisition et des révoltés de Flandre, la solitude d'un monarque (Philippe II) autoritaire et jaloux, qui prend à son fils sa promise (Elisabeth) et son fidèle ami (Rodrigo), avant de le condamner à mort. Il faudra pourtant attendre trois heures et trois actes pour que l'apparition du Grand Inquisiteur, immonde homme-machine se traînant courbé sur deux cannes, en parfait accord avec la musique sinueuse (qualifiée d' «apocalypse rampante»), vienne enfin rompre la monotonie d'un parcours linéaire.

Dédaigné pendant près d'un siècle parce que jugé comme une sorte de préparation maladroite, un "banc d'essai" pour Aïda, Otello et Falstaff, il est considéré de nos jours comme une des plus belles œuvres du musicien, voire une des plus grandes. L'action, qui repose principalement sur la pièce Don Carlos de Schiller (1805), est beaucoup plus complexe que d'ordinaire chez Verdi. Elle dépeint toute l'échelle des passions et sentiments, sur un arrière-plan historique où les émotions et les problèmes humains sont étroitement liés à des ambitions de caractère intemporel, politique et religieux. René Leibowitz parle d'un magnifique opéra du "clair-obscur" : conflit entre "réalisme" (sujet historique à résonances politiques) et "irréalisme" (le spectre de Charles Quint qui hante la conscience des protagonistes) ou, au niveau de la technique musicale, une opposition constante du mode mineur "obscur" et du mode majeur "clair". La solitude de Philippe II d'Espagne est montrée ici sans profondeur de champ comme pour nous permettre de la saisir dans son dénuement.

Une odyssée lyrique



Solitude du père (Philippe II), retour sur soi de la Basse...



...Et solitude du fils (Don Carlos), dans l'espace et le temps de sa cellule. La lumière du passé projette son ombre « devant » lui, dont l'avenir est si « sombre ». Drame de la projection de soi du Ténor...(Remarquer le travail de l'éclairage, inverse de la photo précédente). Les deux photos : Londres 2005.

Symbolisme : Madame Butterfly, Puccini

La symbolisation du Japon dans madame Butterfly (Puccini), version mise en scène par Bob Wilson. Créée à Paris en 2002 reprise notamment à Los Angeles en 2004 puis, à nouveau à Paris en 2009.

Le livret de *Madame Butterfly* est tiré d'une nouvelle de John Luther Long qui a elle-même donné naissance à une pièce de David Belasco, que Puccini vit à Londres, en anglais, en 1900. A travers l'histoire de la séduction, puis de l'abandon, d'une petite Japonaise par un officier américain, il met en scène la confrontation de deux mondes : un premier – japonais –, ancré dans ses coutumes et ses traditions, et un second – américain –, conquérant et insouciant, symbole du nouveau monde. Dans une première version, en deux actes, qui n'eut aucun succès, le personnage de Pinkerton apparaissait comme vulgaire, grossier, égoïste, méprisant à l'égard des mœurs japonaises et surtout lâche.

C'est lorsqu'il révisa l'opéra, le faisant passer de deux à trois actes, comme cela était prévu initialement, que Puccini transforma le personnage, l'humanisant, le rendant moins cynique et lui faisant éprouver des remords dans une ariette rajoutée au dernier moment.

Pour composer cette « *tragédie japonaise* », Puccini fit des recherches sur la musique traditionnelle et les timbres de voix des femmes nipponnes. L'œuvre est centrée sur le personnage de Cio-Cio-San, dont l'air, *Un bel di, vedremo*, est un des plus célèbres et des plus intenses du répertoire. De tous ses opéras, *Madame Butterfly* est celui que Puccini préférait, celui qu'il pouvait écouter sans se lasser et qu'il considérait comme son « *plus sincère et plus expressif* ».

Une odyssée lyrique

Madame Butterfly, mise en scène Bob Wilson, pour l'opéra de Paris



Importance de l'ouverture initiale du rideau : ouverture sur l'espace scénique qui est la matrice **informée** par le compositeur d'abord, investie par les interprètes, ... et une certaine utilisation des dimensions de l'espace, longueur, largeur, hauteur, profondeur etc. La première scène est capitale : elle indique immédiatement la nature de la convention qui est adoptée ; elle oriente le regard et la compréhension du spectateur vers une certaine logique de relation entre ce qui est montré et ce qui est suggéré, entre le visible et l'invisible.

Hyper-figuratisme déréalisant : trois exemples

Une odyssée lyrique



Christoph Schlingensiefel mise en scène de Parsifal



Iago et Desdémone / Musique Gianluca Misiti, opéra de Bologne, 2004. Isolement des protagonistes entre deux micros. Musique sur YouTube



Mise en scène du Couronnement de Poppée de Monteverdi (1642) / Théâtre de Bobigny, 2010/11. Pendant un intermède, la perspective historique est abandonnée au profit d'un décalage où les signes s'entrechoquent. Dans cette production, effet de contraste de cette scène « au scooter » avec une mise en scène, par ailleurs, nettement plus « symbolique-abstraite ».

**Le télé-visuel sur scène,
Une Flûte enchantée de Peter Brook
Le joli et le merveilleux**

Un rappel d'abord, pour que soit claire l'analyse d'*Une Flûte enchantée* de Peter Brook que nous proposons. Le théâtre est par excellence le lieu du regard : c'est l'endroit où deux espaces sont distingués, celui où sont rassemblés les spectateurs et celui de la re-présentation où jouent les acteurs. Il y a la salle et la scène et entre eux une ligne de démarcation posée par consentement mutuel et tacite. L'ici de la salle et le là de la scène ont chacun un espace et les deux espaces ne se confondent pas, nous l'avons déjà

remarqué. Pas plus que le temps de l'un ne se confond avec celui de l'autre : le temps de la scène est celui du récit rapporté et joué par les comédiens et les chanteurs et, à l'opéra, sublimé par la musique; le temps de la salle est celui de la vie quotidienne des spectateurs, à l'intérieur duquel il est une parenthèse mais ne signifie, en aucun cas, une rupture. Petit à petit, c'est par une très juste saisie des enjeux du théâtre que cette démarcation des espace-temps s'est manifestée dans le fait théâtral : la distance matérielle entre la salle et la scène d'abord signifiée par un rideau, s'est peu à peu agrandie ; le travail de l'éclairage a favorisé une relation non-réciproque entre les acteurs et les spectateurs, les spectateurs voyant des acteurs sur scène qui eux ne peuvent voir les spectateurs. La **non-réciprocité** est capitale dans toute ritualisation pertinente, comme l'indique très bien tout code de politesse qui positionne deux individus l'un par rapport à l'autre sans tenter de combler la distance entre eux, mais au contraire en la rendant explicite. Dire bonjour, prendre congé, s'installer dans un lieu public, tous ces actes simples sont soumis à des rites et des codes de conduite⁸².

Mises à distance et codes de conduite sont donc ritualisés au théâtre. Depuis les années cinquante, la mise en scène a d'abord répondu au cinéma en cherchant à explorer les possibilités d'un espace-temps symbolisé. Depuis les années quatre-vingt, c'est la télévision qui a imposé ses codes, tacitement, à la fois au cinéma et aux spectacles de la scène. Aujourd'hui, la scène du théâtre et de l'opéra tend à se transformer en plateau d'une émission télévisée. La dernière photo (ci-dessus) de la mise en scène du *Couronnement de Poppée* le montre bien : c'est une image télévisuelle.

⁸² C'est la fonction de tous les rites, à table par exemple, l'usage des couverts et des verres qui nous met à **distance** de la nourriture et en codifie la dégustation...

Une place de choix

Dans son ordre, ce que nous avons vu ce mercredi 2 décembre 2010 en est une parfaite illustration. On donnait aux bouffes du nord « Une flûte enchantée » « librement adaptée » de l'opéra de Mozart ***La Flûte Enchantée***. L'adaptation est l'œuvre d'un des plus grands hommes de théâtre de la seconde décennie du 20^{ème} siècle, Peter Brook. Ce soir-là, la présence du ministre de la culture, sans distance elle-aussi, l'homme est assis juste derrière nous, sans garde du corps, et sans rien dans son maintien et sa tenue vestimentaire qui le distingue d'un autre spectateur, nous est comme un encouragement à poursuivre notre méditation.

« Dans son ordre », cela veut dire « dans la logique de son parti-pris ». Mais quel est ce parti-pris ?

Les transgressions de l'ordre ancien

Le spectacle des Bouffes du nord opère par petits pas de côté qui sont en fait autant de transgressions symboliques majeures. Et de petits pas en petits pas, on passe presque insensiblement du rite de la scène théâtrale traditionnelle à un rite qui procède nettement du plateau télé des jeux et des débats publics. (Pour suivre la description des trois transgressions qui suivent, on se reportera au résumé de l'œuvre dans nos pages consacrées à Mozart).

La première de ces transgressions consiste en la suppression pure et simple des êtres intermédiaires qui, justement, sont au passage entre le naturel et le surnaturel et opère la jonction entre les deux mondes. Ce sont les trois filles de la reine de la nuit qui chassent Pamina dans la première scène du premier acte ; ce sont les trois enfants qui tombent du ciel... Pas de porteur de messages : rien ne passe du surnaturel au naturel, c'est une mise en scène qui agit par juxtaposition d'images plus que par intégration de sens.

La deuxième transgression de taille vient de Pamino qui au lieu de jouer de la flûte qui lui a été donnée siffle en portant près de ses lèvres le bout de bois qui représente l'objet. Il siffle, la mélodie vient de lui et non du pouvoir magique de la flûte qui lui a été confiée ; la flûte aussi est niée comme objet intermédiaire procédant des deux mondes, naturel et surnaturel, et faisant le passage entre eux.

La troisième transgression vient de Papageno. C'est un inévitable et, à vue médiologique, très logique clin d'œil aux (télé-) spectateurs : l'invitation à la connivence innocemment lancée par Papageno, sans doute le mieux désigné de tous les personnages pour le faire ainsi. On peut le voir s'adresser à l'une des spectatrices assise par terre, au premier rang, la toucher, la tenir dans ses bras jusqu'à presque l'embrasser, se retenir finalement, rappelé par la musique à la future Papagena qu'il désespère de jamais pouvoir rencontrer. Cela se passe, notons-le, comme à la télévision où un spectateur assis parmi d'autres autour du plateau central est parfois invité à donner son opinion de sa place ou à venir s'expliquer sur le plateau pour dialoguer avec le présentateur. La médiation dominante colonise les autres en leur imposant un mode d'échange entre les individus qui constitue tout le fond implicite de ses rituels. Au théâtre et à l'opéra, la domination implicite du « médium télévision » se manifeste surtout par la tendance à faire en sorte que tout soit audio-visuellement cohérent : l'organisation des plans et des séquences, la gestuelle et la circulation des personnes et enfin la possibilité de passer la ligne de démarcation entre le spectacle et la salle, les acteurs et les spectateurs.

La connivence est tellement attendue, souhaitée par le public qu'il ne reste plus au metteur en scène qui voudrait faire du théâtre, qu'à savoir l'interdire, faute de savoir le faire comprendre. Et cela Peter Brook, grand directeur d'acteurs s'il en est, l'a autorisé. Dans la logique de ce qui précède, la convention théâtrale

suppose une différenciation entre la salle et la scène. Car la distance au théâtre n'est pas seulement un éloignement que l'on peut choisir de combler mais une rupture qualitative, une limite entre un ici et un là, deux espace-temps qui répondent l'un et l'autre à une loi différente. On peut d'ailleurs la créer par convention dans un tout petit espace en traçant une ligne au sol que l'on décrète infranchissable et qui le devient, de fait, par consentement tacite. Sans ce consentement, pas de théâtre mais un spectacle pour l'œil d'une caméra, qui doit être intelligible à tous ceux dont le premier instituteur a été la télévision, les générations nées à partir des années 1970 qui constituent le gros du bataillon des spectateurs de nos théâtres et opéras.

Ici et là, en-deçà et au-delà

Qui ne pose pas la limite entre l'ici et le là à la fois comme deux positions relatives l'une par rapport à l'autre et comme un seuil infranchissable ne fait pas, ne peut ouvrir de relation entre l'en-deçà et l'au-delà, le naturel et le surnaturel, l'enfer et le paradis, le temporel et l'éternel, l'un et l'autre, le je et le nous, etc. et compromet ce qui a été le fait théâtral pendant plusieurs siècles et peut-être plusieurs millénaires dans les pays européens, si l'on se réfère à l'origine grecque de leur culture.

Nous avons vu que les moyens de franchir cette barrière sont multiples : soit physiquement, en permettant à un acteur de franchir la rampe, physiquement, ce qui est plus facile dans les théâtres où il y a une continuité de niveau entre la scène et la salle⁸³, soit en créant tout un jeu de connivences entre les acteurs

⁸³ Ce qui est le cas aux *Bouffes du nord*, parfait médium de ce(s) messages.

et les spectateurs qui franchit lui aussi le jeu de démarcations et de différenciations imposé par l'espace d'un théâtre ou d'un opéra.

Un petit détour par le texte du site officiel du spectacle de Peter Brook permet de se faire idée des intentions du spectacle :

Les Noces de Figaro, Don Giovanni et même La Flûte enchantée ont une chose en commun. Ils échappent à toute tentative de catégorisation. Aucune de ces œuvres n'est uniquement ni "drôle" ni "sérieuse", ni "légère" ni "solennelle"... » C'est en ces termes qu'en 1998, lors de la création de son Don Giovanni à Aix-en-Provence, Peter Brook formulait sa conception des opéras de Mozart. Véritables kaléidoscopes d'émotions, ces ouvrages se rapprochent selon lui du théâtre de Shakespeare, de Racine ou, plus encore, de Tchekhov et de son art du contre-pied et de la rupture. Pour mettre en scène La Flûte enchantée dans le cadre, intime et envoûtant, de son Théâtre des Bouffes du Nord, il en a confié la transcription musicale au compositeur Franck Krawczyk : familier des collaborations transdisciplinaires, qu'il s'agisse de théâtre (avec Julie Brochen), de danse (avec Emio Greco et P.C. Scholten) ou d'installations plastiques (avec Christian Boltanski et Jean Kalman), celui-ci a conçu une partition

originale qui sera interprétée par le grand artiste Alain Planès, seul maître des cérémonies au piano. Avec Marie-Hélène Estienne, Peter Brook a lui-même « librement » adapté (mais venant de lui, pourrait-il en être autrement ?) le livret d'Emanuel Schikaneder : comme il l'avait fait avec sa Tragédie de Carmen (1981) et ses Impressions de Pelléas, c'est en effet avant tout sous l'angle du souvenir poétique et de la relecture qu'il envisage cet opéra dont l'apparente économie de moyens n'a d'autre but que de permettre aux chanteurs-comédiens de délivrer, dans leurs plus infimes nuances, toutes les vibrations du langage mozartien.



Une flûte enchantée, mise en scène de Peter Brook

...déclaration d'intention à laquelle fait écho cet enchantement d'une spectatrice qui ne fait pas sans raison référence au déconstructionisme du philosophe français Jacques Derrida :

« Hier samedi, je suis allée voir l'opéra de Mozart la Flûte enchantée que le metteur en scène Peter Brook présente sous le titre « Une flûte enchantée » ...

« Une flûte enchantée » et non pas la Flûte enchantée parce que Brook a coupé des scènes, créé de nouveaux dialogues, une opération de déconstruction à la Derrida pour parvenir à la racine, au nan-nan du drame.

Peter Brook fait de cette œuvre de Mozart, un admirable conte chanté qui va droit au cœur du récit : le conflit de pouvoir, l'amour, la haine et la vengeance.

Finalement la sagesse et l'humanisme triomphent, grâce à l'enchanteur, le magicien (personnage créé par Brook) qui va conduire les protagonistes vers la voie de la poésie.

Les voix, la musique, les corps, la lumière tracent les chemins des pulsions, désirs, colères des hommes et des femmes depuis l'aube des temps.

Le plateau sobre planté de bambous- en écho à la flûte- habilement utilisés par les acteurs pour marquer les lieux, renforce le parti pris de Brook, de donner à voir le cheminement des sentiments qui agitent les âmes et dirigent leurs actes.

Une odyssée lyrique

Une histoire universelle, une histoire de tous les temps, une histoire actuelle, racontée avec élégance sans oublier les légères touches d'humour présentes du début à la fin.

L'adaptation de Brook : les coupes et les rajouts et la direction qu'il a donnée à cette œuvre de Mozart arrivent à mettre l'opéra à la portée de chacun. Même de ceux que ce genre à priori rebute. (si, si)... ».

Les remarques qui suivent sont de Christian Merlin, critique du Figaro. Elles posent une question à laquelle nous pensons avoir apporté quelques éléments de réponse : Pourquoi passe-t-on à côté de l'émerveillement attendu ?

Entendons-nous bien, il ne s'agit ni de jouer les rabat-joie ni de déboulonner les idoles. L'adaptation de La Flûte enchantée par Peter Brook est un spectacle frais, léger, charmant. Mais on n'y a pas trouvé la magie attendue. En une heure et demie sans entracte, l'histoire est bien racontée: sans les trois dames, sans les trois génies, remplacés par un magicien qui tire les ficelles, sans chœur, sans - cérémonie des prêtres, le parcours initiatique est

*recentré sur la psychologie d'adolescents
confrontés à l'amour...*

Raconter une jolie histoire

Les chanteurs sont jeunes : si certains, comme le Papageno de Thomas Dolié ou la Reine de la nuit Mala Bendi-Merad, sont déjà armés pour une belle carrière, d'autres évoquent plus un spectacle de conservatoire, mais qu'à cela ne tienne : ils y croient.

Alors pourquoi passe-t-on à côté de l'émerveillement attendu ? Peut-être à cause du rythme général: jouant la douceur et l'intimisme, l'adaptation donne l'impression d'une succession de mouvements lents, là où Mozart alterne adagio, andante et allegro jusqu'au vertige. Mais peut-être aussi parce que Peter Brook n'a pas voulu donner une nouvelle interprétation de La Flûte, mais se contente de raconter une jolie histoire naïve, gommant au passage tout ce que le livret peut avoir de troublant (la réplique misogyne de l'Orateur est supprimée, tout comme les allusions à la peau noire de Monostatos).

Une question de fond se pose. Dans sa Tragédie de Carmen, Peter Brook avait gratté des couches de patine pour mettre au jour la nudité primitive d'un opéra souvent trahi par le clinquant et le décoratif: dépoussiérage salutaire. Mais La Flûte enchantée a-t-elle besoin de cet allégement? L'œuvre n'est-elle pas déjà parfaite en elle-même? Et surtout : le refus de la lourdeur académique du spectacle lyrique était souhaitable il y a trente ans, mais la mise en scène d'opéra a fait depuis de tels progrès dans la théâtralité, précisément grâce à des gens comme Brook, que la démarche apparaît aujourd'hui moins nécessaire. C'est le destin des pionniers. (Christian Merlin)



Production Jacobs / Kentridge, opéra de la Monnaie, Bruxelles, 2005.

Le sentiment de mystère et d'enchantement que peut suggérer cette photo appelle quelques commentaires : Pas de merveilleux sans distance, pas de distance efficace dramaturgiquement sans profondeur de champ, sans différenciation des plans (lointain/proche) et des niveaux (haut-bas). Et la distance entre la salle et la scène est la première d'entre elles.

La différenciation de l'en-deçà et de l'au-delà est liée à celle de l'ici et du là : le sentiment du merveilleux est lié à la perception d'un là-bas et d'un « tout autre » radical. L'accès au merveilleux est franchissement de niveaux matériellement signifiés dans l'espace de la salle qui sont transmués, par une « bonne » mise en scène, en autant de seuils qualitatifs pour le spectateur.

A vue médiologique, les intentions du théâtre de Peter Brook, ses messages, sont en parfaite cohérence avec le théâtre des Bouffes du nord, leur médium, où les spectateurs et les acteurs sont installés convivialement au même niveau (pour certains) et où, en tout cas, il est possible aux deux mondes d'entrer en contact (voir notre description des transgressions). En effet, l'histoire racontée par cette Flûte de Peter

Brook, (qui vient d'obtenir un « Molière »), est « jolie » comme le constate le critique, mais pas « merveilleuse » du tout. Elle intéresse sans étonner, charme sans émerveiller. Et s'il en est ainsi, c'est qu'émerveillement et convivialité sont peut-être incompatibles. Nous avons déjà rencontré ce problème lorsque nous nous sommes occupés de différencier *Opera seria* et *buffa*, tragédie lyrique et opéra comique. Le premier posant une distance avec le spectateur par la gravité de son thème et la solennité de son « ton », le second tentant de combler cette distance en liant une relation de connivence avec le public.

TABLE

1607-1945 :.....	1
Une odyssée lyrique	1
PROLOGUE.....	1
El Liceu.....	2
Le théâtre des opérations	5
I.....	5
II	6
Opéra : un art, un outil.	7
L'hégémonie de l'opéra	11
Théâtre, du mot à la chose	11
Le 19^{ème} siècle	13
Une entreprise de la démesure	17
L'art et son institution	17
<i>Victor Hugo, le mage</i>	<i>18</i>
L'art et les artistes.....	21
Les mutations contemporaines	24
Les actualités	26
Les écrans d'aujourd'hui.....	27
Du mythe au réel.....	28
Le rendez-vous des œuvres avec leur temps.....	30
1 – Les métamorphoses d'Orphée	31
L'œuvre et son contexte.....	33
Orfeo, l'œuvre	36
La rédemption d'Orphée.....	38
Ulysse ou le retour d'Orphée sur terre	40
Le drame en musique.....	40
Le drame d'une conscience individuelle	44
Le sol de la conscience tonale.....	47
Lully et le Roi Soleil	49
Bellérophon et son temps.....	50
L'opéra et le siècle des lumières.....	52
Rousseau, le devin du village	53
L'art de Christoph Willibald Ritter von Gluck	55
Orphée et l'esprit des lumières : la résurrection d'Eurydice	56
Une figure exemplaire : Iphigénie.....	57
Orphée et le dix-neuvième siècle	61
La tentation d'Ophélie et l'idéal romantique.....	62
Le regard d'Hector Berlioz	66
La cinquième symphonie de Beethoven « vue » et entendue par Berlioz.....	70
Orphée aux enfers, triomphe de la parodie	73
Un Orphée contemporain.....	76
2 - Le vol de Prométhée, des hommes et des femmes.....	79
Le Panthéon de l'art lyrique.....	80
L'axe commun	81
Mozart.....	82
Le Nozze di Figaro	83
Don Giovanni : l'ère de l'émancipation	87
Les voies de la voix	91
Die Zauberflöte	94
Robespierre, Gossec et le culte de l'Être Suprême.....	97

Une odyssée lyrique

Beethoven : esprit et vertu révolutionnaires.....	101
Un hymne à la fidélité conjugale : Fidelio	104
L'Ode à la joie.....	105
Avant qu'une armée révolutionnaire ne devienne armée d'occupation.....	107
Wagner et le Wagnérisme.....	108
Le sentiment des profondeurs.....	110
Un auto-portrait lyrique : Lohengrin.....	111
l'Artiste absolu	112
Le maître	112
« Œuvres de pur idéalisme pour un théâtre idéal »	114
Parsifal le héros ultime	115
Des lignes de force idéologiques	117
1 – L'élan d'une fraternité idéale et utopique	117
2 – La suspension du temps vécu et de la tonalité :	117
3 – le dépassement de la condition humaine	118
4 – Parsifal, utopie accomplie	118
Quelques écrits sur Wagner	120
Verdi	124
Donizetti, Offenbach, Bizet, Puccini, les grands passeurs.....	125
La Fille du Régiment.....	126
La Grande-Duchesse de Gerolstein : mère-la-morale.....	129
Rôle et fonction de la dérision	131
Paradoxe de la Parodie et paradis de la Propagande.....	132
La gazette de Théophraste Renaudot	132
Toquade, estocades et sentences de la Duchesse	133
La morale de la morale de cette histoire	136
Carmen.....	136
Tosca, aux confins du 20 ^{ème} siècle et du cinéma.....	139
3 - Les épreuves de Sisyphe, des Hommes et des ombres.....	141
LULU.....	144
La boîte de Pandore	146
Pandore et Prométhée.....	148
Aux frontières de l'opéra et du cinéma	150
Voix et dramaturgie	152
1 - L'héritage : la distribution vocale à l'opéra.....	153
2 – Un légataire, Federico Fellini.....	155
3 - Un opéra parlé, Il Bidone, (1955).....	156
4 – Madame Butterfly ou le cœur simple des sopranos	160
5- Hauteurs des voix, teneurs des silences	163
Les lumières de la ville	166
6 - Quelques remarques méthodologiques	167
7 – Rigoletto et Augusto	169
8 – Une chanson à toutes fins utile.....	170
Othello d'Orson Welles, un drame de la croyance	171
Le travail empathique du spectateur/auditeur	173
Aperçus et actualités	
Naissance du théâtre en Europe	175
Un exemple et un paradoxe : deux témoins de leur temps	180
Bartok et Chaplin se tendent la main	183
La Mise en scène : trois tendances actuelles	184
Le télé-visuel sur scène, une Flûte Enchantée de Peter brook, le joli et le merveilleux.....	200