

Les metteurs en scène du théâtre lyrique au XXI^e siècle : évolution ou révolution ?

Si j'ai choisi de vous proposer ce sujet délicat qui a déjà fait couler beaucoup d'encre sur la question très discutée de la mise en scène au théâtre lyrique, c'est parce que j'ai décidé en quelque sorte de percer l'abcès sur la raison pour laquelle on a donné au metteur en scène une place aussi éminente dans le spectacle d'opéra. Mais je voudrais tout d'abord vous brosser le tableau de la situation actuelle : il faut se rendre à l'évidence, le metteur en scène est devenu l'un des piliers du monde lyrique contemporain. On peut monter une production sur son seul nom ; il se croit tout permis et parfois au détriment de la musique. Et malgré les scandales qui ne cessent d'augmenter depuis une trentaine d'années, il a désormais les pleins-pouvoirs en imposant son esthétique et ses fantasmes. Le public est lui-même invité à venir voir « la dernière production de *Carmen* » ou de *La Traviata*, c'est-à-dire la dernière mise en scène, bien plus que pour écouter tel ou tel chanteur, sauf s'il s'agit du *play-boy* ou de la *top model* roucouillante du moment, car les nouveaux canons de beauté de la scène lyrique ont envahi l'opéra.

Les scandales à répétition de ces dernières années ne nous laissent augurer rien de bon, même si on tente de nous faire croire qu'ils seraient la seule manière de faire évoluer la mise en scène au théâtre lyrique ? Cette question divise encore beaucoup les inconditionnels qui prétendent évidemment que cette révolution est obligatoire pour moderniser ce répertoire, alors que les vrais amateurs d'art lyrique, les « connaisseurs », sont totalement opposés à ces nouvelles productions dont nous allons reparler ! Loin de moi l'idée de remettre en question la nécessité de dépoussiérer des œuvres lyriques qui avaient grand besoin de se réactualiser mais les propositions plus ou moins iconoclastes des metteurs en scène en vogue continuent de faire débat. Sans parler des broncas diverses de ces dernières années et les multiples imprécations sur les blogs et les forums. Huer le metteur en scène est devenu un sport national où les amateurs d'opéra, en colère, pensent qu'on est en train de tuer un genre vieux de quatre siècles.

Or, le sujet de la mise en scène est devenu tabou ! Toute discussion à propos de l'opéra se cristallise sur la mise en scène qui fait immédiatement polémique. Même si l'opéra s'ouvre assez tard à la mise en scène, en raison de l'arrivée des metteurs en scène venus du théâtre parlé, doit-il passer obligatoirement par l'épreuve des abus auxquels nous assistons, sous le prétexte de la liberté de création artistique ? D'où l'incompréhension du public née d'un refus de disponibilité. Et j'ai peur de voir là matière à confusion sur la priorité qui doit régner dans l'esprit des spectateurs qui sont censés venir applaudir, avant tout, un chef d'œuvre musical ! Car, faut-il le rappeler, l'opéra c'est d'abord et avant tout de la musique et, contrairement au théâtre parlé, l'opéra c'est du théâtre chanté. Le texte est forcément pluriel puisqu'il est double (livret et partition) dans une sorte de convention qui nous fait accepter que les acteurs chantent au lieu de parler. Dans une partition, tout est écrit : l'orchestration, le texte, les nuances, les rythmes, les silences. Il n'y a qu'à suivre la musique et le rôle du chef consiste à révéler la poésie de l'œuvre. Par ailleurs, j'insiste sur le fait qu'il ne faut comparer en rien le travail des comédiens avec celui des chanteurs qui, non seulement sont des athlètes

lyriques qui doivent maîtriser un instrument qu'est leur voix dont ils sont les instrumentistes, mais également pour la question de la musique dont les règles sont écrites sur une partition qu'ils doivent suivre à la lettre !

Donc, je pose la question : dans un opéra, qui est le maître, le chef d'orchestre ou le metteur en scène ? C'est le chef d'orchestre, puisque c'est la musique qui prime. Seulement voilà, le metteur en scène s'inscrit à contre-courant de celle-ci depuis ces cinquante dernières années, alors qu'un chef-d'œuvre musical n'a nul besoin de metteur en scène pour exister puisqu'on peut l'apprécier, déjà, en ne faisant que l'écouter, comme c'est le cas pour tous les amateurs d'art lyrique. Dois-je rappeler qu'ils sont des auditifs, des amoureux de la voix et de la musique lyrique, qui viennent avant tout pour voir et entendre les chanteurs dans le répertoire qu'ils connaissent et qu'ils aiment parfois à la folie ! Et ces images déplacées ne devraient pas avoir lieu à l'opéra où une mise en scène respectueuse de l'œuvre est l'écrin qui permet de mettre en valeur ces chefs-d'œuvre musicaux. Le public du théâtre parlé n'a rien de commun avec celui du théâtre chanté et c'est pourquoi l'idée de faire appel aux metteurs en scène de celui-ci fait polémique. Et ce débat n'est plus théorique, c'est un débat pratique qui entretient les polémiques sur la prépondérance du metteur en scène qui fait désormais la loi où, depuis les années 80, cette période est appelée « l'ère des metteurs en scène » et non de la « mise en scène », terme trop générique où la lutte des « egos » s'est fait jour et où les chefs d'orchestre leur ont cédé la place ; car dans l'idéal, il est essentiel que chef et metteur en scène travaillent ensemble, dès le début des répétitions scéniques. Aujourd'hui, très souvent, le travail scénique commence environ six semaines avant la Première et, avec le chef, à peu près trois semaines avant, qui découvre alors le travail effectué. Tous les chefs ne travaillent pas ainsi, mais le chef et le metteur en scène devraient être ensemble dès la première répétition scénique. Le phénomène perdure malgré les années sur les scènes d'opéra et la musique n'est plus du tout la priorité ! Alors, comment en sommes-nous arrivés-là ?

Il y a quelques années, le pouvoir sur scène était détenu par les Divas, puis ce furent les chefs d'orchestre, ensuite les ténors mais, depuis une vingtaine d'années, ce sont les metteurs en scène qui tiennent la vedette donc, le pouvoir et, désormais, la question de la mise en scène se fait immédiatement autour des polémiques qu'elle suscite. On peut d'ailleurs constater que dès que le scandale éclate, le metteur en scène faisant la « une » de toute la presse, est immédiatement connu dans la sphère lyrique internationale ! Alors, y aurait-il un rapprochement de cause à effet qui pourrait justifier le raisonnement des plus médiocres d'entre eux ? Quant aux pauvres chanteurs lyriques, leurs noms n'apparaissent même plus sur les affiches, tellement ils passent au second degré, tout comme celui du chef d'orchestre, voire même du compositeur ! Ce qui compte maintenant, c'est le *Don Juan* de Looney, le *Tannhäuser* d'Olivier Py !

Mais, pour mieux comprendre, revenons un instant aux origines de la mise en scène qui est, selon la définition d'André Antoine (considéré en France comme le premier metteur en scène), « l'art de dresser sur les planches l'action et les personnages imaginés par l'auteur dramatique. À l'origine, le mot « théâtre » signifie : lieu d'observation, endroit d'où l'on voit. Il est apparenté au mot « théorie » qui signifie : point de vue. C'est ainsi qu'apparaît le mot « amphithéâtre » : autour du lieu d'où l'on voit. Par extension, le mot a ensuite désigné la représentation donnée dans ce lieu, puis le texte préparé pour la mise en scène. Enfin, il a été employé comme synonyme de l'art de jouer. Aujourd'hui encore, le mot « théâtre » conserve cette pluralité de sens. Aristote nous dit, je le cite : « Le spectacle met en œuvre une série de processus psychiques. Il met en lumière et « réalise » les désirs insatisfaits dont notre imagination est porteuse. »

Les origines

À la naissance de l'opéra, au XVII^e siècle, la voix seule est mise en scène. Le concept de mise en scène se résume à la beauté des décors, aux merveilles de la machinerie et à la chorégraphie (surtout en France). Ce que l'on appelait mise en scène concernait les régisseurs qui étaient aux manettes, réglant la gestion des entrées et des sorties et plantant les chanteurs sur scène, qui pratiquaient toute une série de gestes stéréotypés, censés mettre en valeur le chant qu'ils interprétaient à la rampe, face au public. L'aspect théâtral est réservé à certains membres de la troupe ou au directeur qui se charge, par ailleurs, de canaliser les excès des grandes vedettes de l'époque – je veux parler des castrats dont les extravagances frôlaient parfois le ridicule – ainsi que les exigences des primas donnas, principalement attachées au succès de leur voix, sans rechercher la moindre vérité psychologique de leur personnage !

C'est peut-être Mozart qui a été l'un des premiers à se préoccuper de la vérité théâtrale de la Comédie, autant que de la direction musicale de ses ouvrages, tout comme Weber et Spohr au XIX^e siècle, qui s'attachent à créer une certaine cohérence globale dans leurs spectacles, alors qu'en France, le « Grand Opéra » développe les productions spectaculaires, avec décors gigantesques où priment scènes de foules et effets grandioses. Mais c'est Wagner, qui portait lui-même ses ouvrages à la scène, qui fut le premier à comprendre l'importance du naturalisme d'une véritable « mise en scène » ; son projet d'« œuvre d'art totale » englobe théâtre, musique et arts de la scène : les productions de ses opéras sont autant de progrès vers la vraisemblance psychologique. Ses innovations sont nombreuses et vont de la lumière qu'il fait éteindre dans la salle, lorsque le spectacle commence, exigeant également le silence absolu dès que le rideau s'ouvre ou que l'orchestre commence à jouer ; ce qui n'était pas le cas avant lui, où les spectacles se déroulaient dans des salles parfois très bruyantes et dont l'éclairage général permettait aux gens du parterre des va-et-vient presque continuels, où l'on n'hésitait pas à s'invectiver ou huer les chanteurs ! Et puis enfin, nouveauté essentielle, il demande aux chanteurs, dans les duos, de regarder leurs partenaires et non le public, comme c'était le cas auparavant. Autre innovation, à Bayreuth, l'orchestre est sous la scène, de manière à ne pas couvrir les chanteurs, et, lors du désastre de son *Ring*, en 1876, et le ridicule des « Filles-Fleurs » de *Parsifal*, il s'écrie « j'ai inventé l'orchestre invisible, que n'ai-je inventé le théâtre invisible ! » Cependant, cette esthétique sera le modèle de la modernité d'alors, que sa veuve Cosima réalisera dans son théâtre dont la convention au style grandiloquent reste attachée au sens littéral et non au contenu poétique des œuvres.

Le suisse Adolphe Appia, dès 1892, envisage l'espace scénique dénudé de l'opéra en donnant une importance accrue à la lumière (il faut se rappeler qu'à partir de cette époque, on éclaire au gaz et non plus avec les chandelles) ; cette luminosité nouvelle est modelée par la puissance évocatrice de la musique, afin que le public ait « la vision qui est celle des héros du drame ». C'est la synthèse de l'acteur, de l'espace, de la lumière et du décor qui forment un ensemble déterminé par la structure rythmique du drame musical. Dans la 1^{ère} partie du XX^e siècle, la création permanente cède peu à peu la place au répertoire et certains se refusent à voir les œuvres les plus populaires symboliser à jamais le conservatisme : Edward Gordon Craig à Londres, Alfred Roller à Vienne, Max Reinhardt à Berlin et Constantin Stanislavski en Russie travaillent sur la stylisation et le naturel, une dualité qui divisera bientôt toute la production lyrique du siècle, basée sur la visualisation de l'Idée plutôt que sur la narration. Cette révolution gagne la *Krolloper* de Berlin, devenu temple de la modernité lyrique, sous la direction d'Otto Klemperer, avec un *Fidelio* dépouillé et cubiste, des *Contes d'Hoffmann* transposés dans l'esprit du *Bauhaus*, un *Vaisseau fantôme* (signé Jürgen Fehling) dans le style

« Nouvelle Objectivité », provoquent des tempêtes dans la salle, la presse et la politique. L'expressionnisme, le symbolisme s'installent sur scène, tandis que la *Zeitoper* de Kurt Weill et d'Ernst Krenek envahit les scènes de la grande modernité de ses sujets et de ses modes d'expression. Cette extraordinaire diversité est cependant limitée à la sphère germanique et reçoit avec la prise de pouvoir du national-socialisme un véritable coup d'arrêt.

La situation politique européenne et la volonté du milieu artistique de faire table rase du passé après la guerre ont un effet stimulant sur la mise en scène d'opéra, devenue généralement synonyme de ringardise. Le théâtre parlé s'est régénéré par les remises en question de Craig, Artaud et Brecht, le genre lyrique doit suivre, parfois encore embarrassé par ses connotations historiques, notamment chez Wagner, et il est nécessaire de lui donner une portée neuve, dépolitisée à l'Ouest, politisée à l'Est, d'image plus moderne surtout, car le monde contemporain vit désormais à l'heure de Picasso et du cinéma. Wieland Wagner (petit-fils de Richard) en 1951, reprenant les théories du principe d'Appia dans une éblouissante concrétisation, affirme un style qui deviendra le *Neues Bayreuth*. Au début, il crée le vide absolu ; la scène ne comporte aucun décor ; seul un podium blanc généralement de forme arrondie au centre de celle-ci, est le symbole unique où se déroule désormais l'action. Les scénographies de *Parsifal*, du *Ring*, de *Tristan* et des *Maîtres Chanteurs* dans les années 50, représentent la rupture totale qui fait abstraction des éléments anecdotiques ou historiques, pour sublimer le symbole qui évoluera cependant avec le temps, pour devenir plus explicite. Les éclairages viennent donner l'ambiance sur le seul centre de la scène, le reste étant dans l'ombre...

C'est donc la naissance du théâtre abstrait

Dans cette donnée quasi abstraite, le spectacle devient l'expression d'archétypes universels ; il donne aux personnages et aux mots une densité quasi mythique, sans époque précise, en leur donnant une permanence temporelle intense, tout en fuyant le pléonasmisme visuel, pour redonner à la musique une place de premier ordre, dans ce qui ressemble à une sorte d'oratorio-opéra. La scène devient la traduction visuelle de la densité musicale, la lumière y prend un rôle structurant et expressif et les chanteurs acquièrent une dimension et une présence jamais atteintes, dans une scénographie aussi abstraite qu'expressive par sa nudité et sa puissance. Et c'est dès lors que va naître le débat autour de la mise en scène lyrique. Dans les années 60, après la génération des grands anciens comme Max Reinhardt, Wieland Wagner ou Walter Felsenstein, la mise en scène d'opéra connaît de profonds bouleversements. L'opéra est maintenant filmé et les productions de Jean-Pierre Ponnelle (particulièrement en Allemagne) font merveille ! Il tourne principalement dans des décors réels (les chanteurs ne sont pas sur scène) *Le Barbier de Séville*, *Les Noces de Figaro*, *Mitridate* et *Rigoletto* avec des distributions comprenant les plus grandes vedettes de l'époque ; il part du principe que l'on doit respecter, à la lettre, l'esprit du livret et la volonté du compositeur. Quant au premier rôle du décor, le théâtre abstrait n'étant pas le seul possible, en France, Gabriel Dussurget, suivant en cela Diaghilev et ses ballets russes, s'adresse, à Aix-en-Provence, aux peintres contemporains pour créer décors et costumes dans une autre conception de l'« œuvre d'art total », qui demande au metteur en scène de s'inscrire dans un univers esthétique prédéfini, choisissant alors le contraste ou l'intégration.

Mais dès après 68, les directeurs de théâtre prennent conscience de l'importance de renouveler ce public qui commence à se lasser. Ils pensent que l'ouverture passe par le renouvellement de l'interprétation scénique, ce qui va donner la possibilité aux hommes de théâtre d'investir la mise en scène lyrique. Et cet événement sera une bombe à retardement dont les répercussions nous conduiront aux débordements actuels. Rolf Liebermann va innover en

faisant appel à ces metteurs en scène venus du théâtre parlé, comme Giorgio Strehler pour *Les Noces de Figaro*, Patrice Chéreau pour *Les Contes d'Hoffmann* dans les années 73, puis pour cette fameuse *Lulu* d'Alban Berg en 79. À Berlin, où l'activité musicale et théâtrale est toujours très importante, on observe les mêmes phénomènes. On peut situer la prise de pouvoir – donc du scandale – de ces metteurs en scène, dans le courant des années 70 à Kassel et Berlin, puis à Bayreuth en 1972 lors de la production de *Tannhäuser*, mis en scène par Götz Friedrich, qui transforme la fête de Wartburg en fête nazie... Mais l'événement le plus important de cette évolution demeure la célèbre production du *Ring* de Wagner, au festival de Bayreuth en 1976, qui a fait date, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, qui ne connaissait ni l'œuvre, ni la musique, un an avant, et qui va ouvrir les vannes de la mise en scène à l'opéra en permettant au *Regietheater* d'entrer en opéra ; le scandale mondial fut énorme ! Pierre Boulez, après les remous suscités par ce *Ring* de Bayreuth, avait déclaré : « Je préfère encore la provocation à la convention, car au moins c'est de l'air frais. Le chef est lié par les contraintes du texte musical, mais le metteur en scène, lui, a les coudées plus franches. Le problème c'est que la plupart des chefs d'orchestre n'ont aucune culture théâtrale. » À contrario, je dirais, quant à moi, que ces metteurs en scène venant presque tous du théâtre parlé, n'ont aucune culture musicale ! Wolfgang Wagner (frère de Wieland), directeur du festival, ayant compris l'importance d'un renouveau, et malgré une première année houleuse, voulut faire de l'événement en question, un coup médiatique par l'intermédiaire du scandale. Et c'est de cette opération *marketing* qu'est né le développement considérable du concept du *Regietheater* ! C'est le début de la révolution esthétique du XX^e siècle qui passe par l'importance toujours plus grande accordée à la mise en scène lyrique. L'expansion des principes du *Regietheater* sert ainsi de faire-valoir et de vitrine de modernité sur toutes les scènes d'Europe qui l'appliquèrent, puisque le scandale donnant une publicité mondiale, devenait synonyme de succès, donc, de rentabilité.

Eh bien, parlons maintenant de ce fameux *Regietheater* !

Sans parler d'acte de naissance et si je le traduis en français « théâtre de metteur en scène », c'est un terme qui date de la Seconde Guerre mondiale, qui consiste à laisser toute licence au metteur en scène de s'émanciper des indications originelles de l'auteur, de choisir les lieux, l'époque, les personnages et l'action qui conduisent à souligner les changements d'ordre politique ou religieux, mais où les rapports avec l'époque moderne sont impératifs ! En fait, l'idéologie de ces metteurs en scène, venus de l'Est, au fort engagement politique, était de dénoncer les travers de la société bourgeoise pour laquelle ils avaient le plus profond mépris ! Les rois et les reines des sujets d'opéra sont bannis, alors que le texte y fait appel en permanence, les personnages ont perdu tout prestige, les lieux sont communs, voire vulgaires, et les chanteurs doivent maintenant se présenter nus, puisque le sexe remplace le sentiment amoureux ; les costumes sont provocants et frisent souvent le ridicule, la violence gagne du terrain, les travestissements obligatoirement scandaleux, les décors sont tristes, lugubres, et la conséquence fait que le spectacle scénique étant privilégié à l'excès, la musique, méprisée, passe au second plan... Les arguments empruntés par ces adeptes revendiquent le concept du relativisme : le beau et le laid s'équivalent, tout est art, puis de parler du « droit de création », « d'art vivant », ou même de « devoir de création », alors qu'en fait on se doit de dénoncer les abus du metteur en scène, sur le traitement qu'il fait subir à une œuvre dont il n'est pas précisément le créateur. Tout opposant se voit traité de ringard dépassé par la nouveauté... Et pour masquer le côté totalitaire de leur démarche, les adeptes du concept seraient du côté de la pensée et les autres du côté du petit divertissement ! Peut-être faudra-t-il bientôt se rendre à l'opéra les yeux bandés, si on aime la musique et les voix ?

Evidemment, une partie de la presse se réclamant d'une certaine critique progressiste affirme que la modernisation de la scène opératique est en somme gagnée par cette « mise en théâtre » qui donnerait à l'opéra l'occasion de s'affirmer pleinement dans toute sa richesse et son potentiel artistique. La première conséquence de cette triste évolution porte sur le changement opéré dans les nouvelles générations de spectateurs pour qui seul compte la nouveauté et le spectacle et si, pour certains, l'opéra est encore une mondanité ou une distraction, l'opéra devient un produit de « consommation culturelle » qui a besoin d'un renouvellement permanent, comme tout produit de consommation. Qu'appelle-t-on d'ailleurs « mise en scène moderne » dont le terme peut comprendre tellement de réalités différentes. La question ne réside pas dans la modernité qui, de toute manière, sera rapidement démodée, ni dans le retour systématique au classicisme qui ne garantit rien en matière de qualité ; on a pu voir dans les deux cas des réussites ou des ratés ; il donc est plus prudent de ne pas tomber dans le piège de les opposer car modernité ou classicisme, là n'est pas la question ! Et si certaines mises en scène ressemblent à la modernité, elles ne sont absolument pas modernes ; c'est de la modernité consensuelle, du divertissement ! Par ailleurs, les amateurs d'opéra ne décolèrent plus, contrairement à ces nouveaux publics conquis grâce à l'excellent travail de promotion de l'Art lyrique des théâtres, où les nouveaux publics découvrant l'opéra et ne connaissant pas le répertoire, n'osent pas manifester leurs sentiments dans ces temples sacrés dont ils ne connaissent pas les codes. On peut même constater qu'ils sont assez contents de penser qu'ils ne sont pas si conservateurs puisqu'ils voient là des mises en scène qualifiées de « modernes ». Mais je crois cependant que ces « nouveaux publics » sont assez fragiles et qu'il est plus facile de parler de mise en scène que de musique !

À l'opéra, le texte est moins perceptible car l'opéra n'est pas considéré comme un art « intellectuel », mais plus émotionnel, et ces points posent problème. Les incohérences de la réception sur le public font que l'on supporte bien mieux une mise en scène *Regietheater* sur un ouvrage contemporain que sur un Verdi. Les pires scandales sont nés sur *Aïda* et *Nabucco* dans les années 80, mais jamais sur *Lulu*. Et même si les mises en scène ont déterminé des transformations profondes à l'opéra, les choses évoluent cependant : nous constatons fort heureusement une renaissance du genre « opéra » par une popularité accrue depuis les années 70 et 80, et certaines exigences scéniques ont imposé des éléments nouveaux, comme une adéquation entre le rôle chanté et le physique du chanteur. Telle la Callas dans les années 50 qui en avait montré le chemin en maigrissant de 30 kg en trois ans, en raison des « exigences » nouvelles de la mise en scène ; le physique des chanteurs s'est profondément transformé dans la plupart des cas. L'autre évolution positive fait que le public refuse dorénavant les spectacles ennuyeux où la mise en scène n'est plus qu'une ombre. Le théâtre lyrique tente de se moderniser contre son public traditionnel qui, raffolant du répertoire, est par essence conservateur, et refuse catégoriquement les créations contemporaines et les ouvrages qui sortent du grand répertoire, comme les œuvres de Janacek ou Alban Berg par exemple, dont les places sont souvent boudées. Force est de constater que la modernité passe maintenant par la mise en scène contemporaine et non par la musique, dont la création s'est arrêtée dans la seconde partie du XX^e siècle, et qui tourne en rond avec une cinquantaine d'ouvrages autour du répertoire !

Mais si modernité signifie déplacer l'action d'un ouvrage ancien en le situant à notre époque, et si l'on fait fi des absurdités historiques qui vont apparaître dans le texte où les chanteurs diront obligatoirement le texte de la partition, on se trouve alors en contradiction totale avec ce que l'on voit sur scène comme, ce fut le cas récemment, à Salzbourg dans *La Bohème* (qui se déroule normalement en 1830), replacée dans le Paris actuel du Forum des Halles et du périphérique en travaux, où les enfants au 2^e acte demandent pour Noël une

Game Boy. Mais ce ne sont pas ces va-et-vient dans le temps qui ont le plus attisé la colère des mélomanes. Avec l'arrivée du *Regietheater* dans les années 70-80 en Allemagne, l'image du metteur en scène tout puissant s'est imposée, s'emparant des œuvres, les triturant pour mieux parler du monde d'aujourd'hui. Coupes claires, rajouts dans le livret et dans la partition, sexe, violences et guerres de notre temps avec chanteurs en *battle dress*, décalages provocateurs (les chanteurs assis sur des lunettes de toilettes dans *Un Bal masqué* signé Calixto Bieito en 2000) : la coupe est pleine pour un public plutôt conservateur.



Photo : A. Bofill - Source : Diapason

Même si certains chefs d'orchestre en arrivent à fermer les yeux en dirigeant pour ne rien voir du spectacle, tout comme certains chanteurs, agacés de devoir porter treillis et mitraillette, sans parler des femmes que l'on déshabille et que l'on viole, il y a cependant des chefs heureux de participer à un travail théâtral complet et des chanteurs qui s'ennuient dans les mises en scène traditionnelles et qui aiment voir leur talent théâtral autant sollicité que leurs aptitudes vocales. Si ce renouvellement était une richesse, comme c'est fort heureusement le cas pour de nombreux metteurs en scène talentueux, et si les inévitables ratés ne doivent pas nous faire tomber dans le confort trop facile du « c'était mieux avant », évidemment j'applaudis. Mais si le rôle du metteur en scène devient plus important que celui du compositeur, le public des connaisseurs vient avant tout pour entendre un opéra de son choix et applaudir ses chanteurs préférés. Dernièrement encore, dans un charmant ouvrage de contes pour enfants *Hänsel et Gretel* d'Humperdinck, Emmanuelle Bastet avait choisi de s'éloigner de l'univers des frères Grimm, où des enfants d'aujourd'hui se retrouvaient à la rue, à la place de la forêt, pour vivre dans d'énormes poubelles au pied des HLM, dans un univers sordide, éclairé de réverbères lugubres ! Désolant ! Je passe sur le fait que beaucoup de metteurs en scène ont pris l'habitude de faire évoluer les personnages sur scène avant le lever du rideau, alors que l'ouverture est jouée par l'orchestre ; ce qui a pour conséquence de gâcher le seul moment totalement musical, qui permet d'écouter l'orchestre qui joue les thèmes principaux que l'on reconnaîtra dans le déroulement de l'action. Les oreilles sont perturbées par ce que les yeux subissent !

On constate, depuis une trentaine d'années, une escalade dans l'évolution des mises en scène qui choquaient pourtant déjà en 1981 lorsque dans *Le Grand Macabre* (mise en scène de Daniel Mesguich, Paris, Garnier, 1981) où les chastes yeux des spectateurs furent horrifiés de voir des femmes nues à l'opéra de Paris ! Mais on n'était pas au bout des surprises ! Après les femmes, ce sont maintenant les hommes qui sont nus comme dans *Ercole sul Termodonte*

d'Antonio Vivaldi, mise en scène de John Pascoe (Spoleto, 2006), où, dans un décor hérissé de phallus géants, le baryton est nu, en dehors d'un drapé sur les épaules dont Hercule est fort peu vêtu, qui vient masquer, par intermittence, sa virilité. La scène ne dure pas très longtemps, mais grâce à laquelle John Pascoe a réussi à marquer les esprits. Comme à Genève, en 2005, dans *Tannhäuser* (Richard Wagner, dans une mise en scène d'Olivier Py) : afin d'évoquer la luxure du *Venusberg* au début de *Tannhäuser*, la présence d'un homme nu en érection, avait mis le feu au lac... À Munich, au *Bayrische Staatsoper* (2007), dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, le metteur en scène Krzysztof Warlikowski n'hésite pas à faire coucher le héros de l'opéra avec son meilleur ami et transformer, au 2^e acte, la fameuse polonaise en partie de jambes en l'air entre *cowboys*. Cette vision subversive a suscité des réactions controversées dans une salle houleuse où l'on s'est affronté à grand renfort de quolibets !

La violence est maintenant présente également, comme dans *Kitège* de Rimski-Korsakov à Amsterdam, en 2012, dans une mise en scène de Dmitri Tcherniakov où l'on assiste à une apologie du meurtre et une incitation à la violence ! Férocité des envahisseurs, avec des scènes où la mafia russe n'hésite pas à violer, torturer et à tuer comme par plaisir ; c'est un nouveau palier qui est franchi dans ce qui est représentable sur une scène d'opéra. *Der Ring des Nibelungen* (Richard Wagner, mise en scène de Frank Castorf à Bayreuth en 2013 : pour célébrer le bicentenaire de la naissance de Wagner à Bayreuth, il fallait marquer les esprits. À chaque représentation, des bordées d'injures et de huées accueillirent son travail dont on n'ignore encore ce qui fit le plus grincer les dents : la scène pornographique entre Erda et Wotan, dont je n'ose vous préciser les détails sexuels, ou la projection d'un couple de crocodiles fornicant allègrement, ou encore la kalachnikov avec laquelle Siegfried abat Fafner. Tout comme, dernièrement, un *Parsifal* qui se déroulait dans un dépôt d'ordures... Si la polémique porte sur l'importance prise par le metteur en scène – notamment à Bayreuth dont les productions sont montées sur son seul nom – il ne faut pas s'étonner s'il se croit tout permis, et même au détriment de la musique. Ce problème de la mise en scène est censé être lié aux gens du *Regietheater* se réclamant de Brecht, venus du bloc de l'Est, pleins de mépris pour les gens de l'occident, soucieux avant tout de les scandaliser, alors que Brecht voulait convaincre sans jamais choquer. Mais le pire arrive car, entre sexe, violence, sadomasochisme, univers sulfureux et provocation de tous genres pour créer le scandale, la liste est longue car l'imagination et les fantasmes règnent en maîtres dans certaines sphères lyriques ! Heureusement, la plupart de nos scènes provinciales en sont épargnées, tout comme certaines grandes scènes, comme le *Metropolitan Opera* de New York et d'autres grands vaisseaux.



Manon Lescaut, de Giacomo Puccini, mise en scène de Mariusz Trelinski
Welsh National Opera (14 novembre 2013)
 Source : *Intermezzo*

Non, nous ne plaidons pas pour des mises en scène forcément traditionnelles. Non, nous ne pouvons pas revenir aux toiles peintes de l'époque de nos grands-parents. Mais, comme cela s'est déjà produit à plusieurs reprises, c'est le public qui fera changer les choses, à condition qu'il ait le courage de s'exprimer. Il y a quelques années, dans son papier rendant compte du *Tannhäuser* donné en version concert à la Bastille, le journal *Le Monde* a bien souligné qu'il s'agissait-là de la première production de la saison à ne pas se faire copieusement huer par le public. Bien au contraire, ce fut une ovation énorme et méritée, tant pour la fosse que pour les chanteurs qui portaient donc, à eux seuls, le drame mis en musique par Wagner. Pour une fois, on pouvait entendre, on pouvait écouter et ce qu'on entendait ressemblait à ce qu'on voyait. L'écoute ne fut jamais contrariée par ce qui était donné à voir ! On en était arrivé à oublier que cela pût encore exister ! Mais ces expériences récentes, qui coûtent des fortunes, devraient faire comprendre à certains directeurs et à ceux qui les financent que dépenser tant d'argent pour tant d'absurdités est une gabegie insensée, surtout en ces périodes où les financements publics se font de plus en plus rares pour ce genre de spectacles ! Une gabegie qui dure à l'opéra et que toute administration stigmatiserait dans n'importe quel autre domaine.

Etrangement, l'opéra fait figure d'exception. On y engloutit des sommes colossales pour permettre à des metteurs en scène d'exprimer leurs propres fantasmes. Bien sûr, nous savons fort heureusement que la plupart des metteurs en scène d'opéra sont des gens remarquables, qui connaissent la musique et les chanteurs, mais malheureusement, les seuls dont on parle, sont ceux qui sont à la mode et qui s'obligent à renchérir toujours davantage dans ces coups médiatiques scandaleux. Et comment faire parler de soi à coup sûr ? Choquer, bien entendu ! Ceux-là sont souvent, d'ailleurs, les plus tyranniques et les plus chers. Le chanteur, quant à lui, n'a pas d'autre issue qu'une obéissance totale aux désirs les plus saugrenus et parfois les plus répugnants, sous peine d'être immédiatement rayé du métier. Même le chef d'orchestre n'a pas toujours son mot à dire. Cette véritable dictature dure depuis assez longtemps et l'aveuglement de certains directeurs – et des politiques qui les financent – est complètement incompréhensible. Cette question est donc primordiale. Et pourtant, gel des crédits, baisse des subventions, souci de rentabilité, le monde de l'opéra subit la même récession qui touche l'ensemble du pays. Il est très difficile de trouver des chiffres clairs et cohérents dans la gestion des opéras qui sont loin d'avoir tous les mêmes règles de fonctionnement. Mais les dépenses affectées à la partie « scénique » des spectacles (décors, costumes, lumières, per-ruques, maquillages, vidéo, sonorisations, effets en tous genres et rémunérations de ce personnel), souffrent d'une hypertrophie quasi systématique. Continuer dans une politique privilégiant ces metteurs en scène de prestige devient une véritable hérésie. Car, de toute manière, et nous le savons bien, l'opéra coûte cher et dépend des subventions publiques. De plus, il ne faudrait pas oublier qu'il contribue largement à l'économie locale et que son public s'est considérablement renouvelé et rajeuni, depuis qu'on y envoie souvent des hordes de collégiens.

L'une des premières conséquences de ce système est la diminution du nombre de spectacles dans les saisons lyriques, car, faut-il le rappeler, plus on joue, plus c'est cher ! Et on ne nous fera pas croire que les spectateurs préfèrent ne voir que quatre spectacles dans l'année, au lieu des sept ou huit habituels qu'il pourrait légitimement espérer sur la saison, sous prétexte qu'on lui présente le concept scénographique du dernier chic à la mode. La deuxième conséquence, liée à la première, est donc la diminution de l'emploi pour les chanteurs qui subissent déjà depuis une vingtaine d'années une concurrence internationale féroce. Enfin, une autre conséquence serait l'impossibilité pour certains chanteurs aux voix magnifiques, mais dont le physique ne leur permettrait pas d'envisager des scènes déshabillées ou acro-

batiques qui exigent des corps parfaits, jeunes et performants, d'obtenir le moindre engagement ; ce qui va limiter considérablement l'emploi, en imposant de privilégier le physique et l'âge au détriment de la voix ! Si nous perdons ces qualités, nous perdrons les plus belles voix et les *afficionados* qui sont les piliers des abonnements lyriques, qui viennent pour entendre leurs idoles, ce qui signifie, à brève échéance, la fin du théâtre lyrique subventionné. Sans compter que ceux qui sont actuellement dans le créneau ne le seront plus rapidement demain, puisque les exigences ne cessent d'augmenter. Et, surtout, n'oublions pas que les excès du système actuel, contribuent à ruiner les subventions publiques sans lesquelles le théâtre lyrique ne pourra pas survivre...

Alors, la question que je pose est la suivante : faut-il reprendre les débats sur la moralité ou l'immoralité de la scène ? Sommes-nous arrivés à un tournant dans les relations entre scandale et spectacle, alors que le metteur en scène est le pivot du spectacle lyrique, car il est un passeur ? Dans ces mises en scène, l'opéra est un théâtre d'images et de sons, qui nous broient parfois jusqu'à la nausée, et l'on peut s'étonner que ces débauches qui y sont tant à leur place sur une scène de théâtre parlé, choquent autant à l'opéra. Peut-être cela ne tient-il pas seulement au public et à ses habitudes : peut-être sont-ils réellement plus choquants, plus excessifs, et plus énormes, précisément dans un opéra. Et l'on peut constater qu'au tomber du rideau, si le public se met à huer copieusement le spectacle, est-ce parce qu'il est conservateur ? Parce qu'il s'ennuie ? Ces huées sont-elles justifiées ? Est-ce un signe de maladie ou de bonne santé ? Le metteur en scène doit-il être sifflé pour exister ? Avec, à la clef, de vifs mécontentements. Quant à Fabrice Bousteau et ses propos moralistes, le directeur de la rédaction de *Beaux-Arts Magazine* lance un cri contre ce qu'il considère comme un mouvement grandissant de censure de l'art et déclare que « l'Art est une éjaculation neuronale ». Il s'insurge contre ces menaces d'autocensure et de politiquement correct qui pèsent sur l'art et revendique « la liberté de créer, de réinterpréter » : « Toute création doit être respectée en tant que telle. Elle peut être nulle comme être géniale. La liberté de créer, de réinterpréter également y compris des chefs-d'œuvre, doit être permise à tous, et le féminicide de *Carmen* en est un bel exemple. » Et, bien sûr, en partant du principe que l'esthétique échappe à la morale ! Création signifie « appropriation de l'œuvre et liberté de l'interpréter pour recréer ». Seulement voilà, il oublie que dans un ouvrage lyrique, le créateur n'est pas le metteur en scène et il ne peut en aucun cas déposséder le compositeur et l'auteur de leur chef-d'œuvre, mais qu'il est prié, comme le chef et les chanteurs, de s'en tenir à la littéralité de la partition, sans que cela ne l'empêche de donner sa propre interprétation de l'œuvre, dans le respect absolu de la partition, ce qui exige une grande humilité, sans pour autant le priver d'y pratiquer l'art de la nuance !

On vient à l'opéra pour rêver, pour vibrer et pas pour réfléchir ou plancher sur une *dissert* ou sur la signification des images absurdes ou incohérentes qui nous sont imposées, en nous mâchant, par ailleurs, les tenants et les aboutissants de leur interprétation scandaleuse ! Et nous ne céderons pas à cette dictature qui voudrait nous faire croire qu'ils ont sauvé l'opéra de la décadence annoncée, grâce à leurs pratiques, et que les vrais amateurs d'opéra savent reconnaître le talent des grands metteurs en scène, qui n'ont nul besoin de passer par ces fameux coups médiatiques, mais par leur seul talent dans le respect des œuvres qu'ils servent. Sans oublier que l'art lyrique n'a pas eu besoin de ces scandales pour exister, notamment lorsque Maria Callas – qui a incarné les grandes tragédiennes lyriques – a ramené l'opéra sur le devant de la scène médiatique, ainsi que, récemment, Luciano Pavarotti qui a charmé les amateurs d'art lyrique du monde entier dans ses prestations télévisées où le *Regietheater* était aux abonnés absents ! Je propose donc à ces messieurs de garder leurs interprétations pour se lancer dans leur propre création, en réalisant des œuvres ou des films com-

prenant des extraits de grands opéras qu'ils modifieraient musicalement d'un compositeur à un autre, et en appliquant les mêmes principes – décors inexistantes, incongrus, époque transposée, costumes décalés, nudités obligatoires, sexe et orgies au programme et effets spéciaux époustouflants – afin d'essayer de concurrencer le 7^e art ! Car, à force de nous vendre des produits de consommation, on nous prive de l'émotion que l'on vient chercher dans cet art absolu, cet art total qu'est la musique, qui nous permet de nous oublier, de nous dépasser, pour retrouver la grandeur de l'être humain dans sa complexité et son destin, face à la vie, à la mort... et si poésie et musique vont ensemble depuis *Orphée*, alors, les laideurs qui nous sont proposées, ne doivent pas nous faire oublier l'essentiel de notre recherche de beauté et de rêve, qui font la grandeur de l'Opéra.

Christiane Stutzmann

Annexe

Quelques exemples relevés par la presse de mises en scène parmi les plus scandaleuses

< Verdi, *Un Bal masqué*, Royal Opera House London, mise en scène de Calixto Bieito, maître en la matière, avait marqué les esprits en 2002, avec sa scène d'ouverture qui offrait au public un alignement d'hommes d'affaires, assis sur des sièges de toilettes, pantalons baissés !

< Rossini, *Guillaume Tell*, Londres, Royal Opera House London, mise en scène de Damiano Michieletto. Pourtant, Londres avait déjà eu droit à une scène de viol collectif l'année précédente, dans *La donna del lago*. Mais celle du troisième acte de *Guillaume Tell* fut autrement plus convaincante, et donc plus nauséuse.



Photo : Donald Cooper/Photostage

< Chostakovitch, *Lady Macbeth de Mtsensk*, Vlaanderen Opera, 2014, mise en scène de Calixto Bieito, réputé sulfureux, opéra jugé dégénéré par la censure stalinienne. Combat dans la boue, corps dénudés, scènes de viol et de sexe...

< Bizet, *Carmen*, en 2017, mise en scène de Leo Muscato : scandale à l'opéra de Florence pour *Carmen* qui ne succombe pas sous les coups de *navaja* de Don José, mais se défend et l'abat avec un pistolet. Pourquoi? « Parce qu'on ne pourrait plus aujourd'hui applaudir le meurtre d'une femme ». Justification consternante !

< Puccini, *Turandot*, en 2014, mise en scène de Calixto Bieito, l'un des pires et des plus controversés et son univers sulfureux. À la place de la Chine médiévale, une usine chinoise de fabrication de poupées dirigée par une *Turandot* tyrannique et sadique et des ouvriers torturés au fouet et maltraités sexuellement. Sur scène tout poussait au malaise, des poupées démembrées, aux femmes enveloppées de film plastiques, en passant par une autre forcée de se caresser alors qu'elle portait une couche ensanglantée...



Photo : Pascal Pavani/AFPC

< Mozart, *L'enlèvement au sérail*, Aix-en-Provence, 2015, mise en scène de Martin Kušej. À l'heure où l'islamisme militant fait sans cesse de nouveaux ravages, Martin Kušej a donc été prié d'ôter de sa mise en scène le drapeau de Daesh et Osmin muni de têtes tranchées à la fin de la représentation, pourtant située il y a un siècle, avec certains passages où sur scène les otages étaient filmés et ligotés.



Photo : Pascal Victor/ArtComArt

< Mozart, *Cosi Fan Tutte*, mise en scène de Christophe Honoré. Le scandale est arrivé au festival d'Aix-en-Provence puis au festival international d'Édimbourg, la direction de ce dernier a proposé au public de rembourser les places du spectacle jugé trop «provocant et sexuel» avant même qu'il ne soit joué en Ecosse.



Source : Forumopera.com

< Verdi, *La Traviata*, mise en scène d'Andrea Breth, Bruxelles, 2012. Grande figure du théâtre avant-gardiste allemand, décrit des soirées mondaines décadentes, alcool, sadomasochisme, décor noir et blanc glacial (encore une critique sociale). Dans l'acte III, un passage qui a profondément choqué le public et la critique, où une enfant assouvit les désirs sexuels d'un homme, bien plus âgé.



Photo : Bernd Uhlig

< Wagner, *Tannhäuser*, Düsseldorf, 2013, mise en scène de Kosminski . Transposé sous le régime nazi, a profondément indigné le public de Düsseldorf, à tel point que dans la salle, malaises et demandes d'assistance médicale se sont joints aux huées et aux agitations. Dès l'ouverture, des chanteurs enfermés dans un bloc de verre étaient peu à peu asphyxiés d'un gaz blanc. S'ensuivaient scènes de viol, de violence, des croix gammées et l'exécution d'une famille juive dont les membres avaient préalablement été rasés à blanc. Résultat, une seule représentation de ce *Tannhäuser* donnée, avant d'être transformée de force en version concert par l'Opéra de Düsseldorf.



Source : *The Wagnerian*

< Rossini, *Guillaume Tell*, mise en scène de Michieletto à Londres, 2015. « Inexcusablement horrible et voyeuriste ». La presse britannique a décrit et décrié la scène de viol collectif présentée par Michieletto et transposée dans la Bosnie des années 90. Au III^e acte remanié, une femme est traînée à terre, déshabillée et violée par une vingtaine de soldats, pendant cinq longues minutes. Scène crue et insoutenable qui a provoqué les sifflets du public et le bruit de la salle a contraint les musiciens de l'orchestre à s'arrêter de jouer pendant un bref instant. Le directeur du *Royal Opera House* a cependant tenu à défendre Michieletto qui ne faisait que correspondre à la réalité en temps de guerre.