



HAL
open science

La représentation scénique de l'opéra baroque, codes et transgression

Mireille Habert

► **To cite this version:**

Mireille Habert. La représentation scénique de l'opéra baroque, codes et transgression. Travaux & documents, 2012, C'est l'exception qui confirme la règle?, 41, pp.73-79. hal-02167724

HAL Id: hal-02167724

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02167724v1>

Submitted on 28 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La représentation scénique de l'opéra baroque, codes et transgression

Mireille HABERT, MCF
CRLHOI, UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

En 1961, la caricature de la ridicule et énorme cantatrice, la Castafiore, dans *Le Journal de Tintin* puis dans l'album intitulé *Les Bijoux de la Castafiore* (1963, Casterman éd.), témoigne des moqueries dont le genre de l'opéra lyrique fait ordinairement l'objet de la part du grand public. La survie du genre semble promise à la seule interprétation musicale. Comment redonner une chance au spectacle lyrique ?

Il se trouve que depuis un siècle, l'archéologie du spectacle baroque est devenue une science strictement codifiée. Pour la musique, on assiste depuis les dernières décennies du XX^e siècle à la création d'orchestres et de groupes d'instrumentistes spécialistes de musique ancienne, qui jouent sur des instruments anciens, spécialement le clavecin. Pour la danse, les costumes, les masques, les mouvements et les gestes rituels, le retour aux sources passe par la recherche et l'étude des anciens traités et des documents conservés dans les bibliothèques. Dès avant 1900, André Antoine en France, Gordon Craig en Angleterre, multiplient les recherches archéologiques nécessaires à la reconstitution des conditions de jeu originelles des œuvres. Craig publie dans sa revue *The Mask* des extraits des traités de Riccoboni, Serlio, Sabbatini. Lui-même adapte *Dido and Aeneas* en 1900, *Acis et Galatée* en 1902, tandis que la ballerine de l'opéra de Paris, Laure Fonta, redécouvre les pas des danses de cour et réédite l'un des premiers grands traités de danse, l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, daté de 1583¹.

Tout au long du XX^e siècle, les partitions anciennes font l'objet de patientes recherches techniques, concernant aussi bien le doigté des instruments anciens que les ornements ou les notations rythmiques. Au milieu des années soixante, des musiciens tels Jean-Claude Malgoire en France, Nikolaus Harnoncourt en Allemagne font figure de pionniers en constituant les premiers groupes de musique baroque. Dès 1943, le chanteur britannique Alfred Deller remet à l'honneur la voix de contre-ténor de la musique élisabéthaine. Le culte des formes anciennes, le respect et la dévotion pour la lettre du patrimoine vont contribuer au renouveau des œuvres.

Jusqu'en 1960, les chefs-d'œuvre de l'opéra baroque n'atteignent guère le grand public. Cependant, l'enregistrement de *King Arthur* par Alfred Deller en 1978 va faire date, en tant que premier effort de reconstitution de l'œuvre sur des instruments anciens. Quant à l'aria « What Power Art Thou », l'air le plus

¹ Christophe Deshoulières, *L'opéra baroque et la scène moderne*, Paris : Fayard, 2000, p. 126.

célèbre de *King Arthur* (acte III, scène 2), il est rendu populaire dans les années 1980 à la fois par l'interprétation d'Alfred Deller, vulgarisée par la réalisatrice Ariane Mnouchkine dans le film *Molière* daté de 1978, et par le chanteur allemand Klaus Nomi, qui vulgarise cet aria en 1982 en le rebaptisant « The Cold Song ». À la fois interprète d'opéra et artiste de cabaret, capable de parcourir les répertoires de baryton-basse à contre-ténor, Klaus Nomi mêle sur son premier album, daté de 1981, des titres pop-rock et classiques, tels que « The Cold Song » ou « Samson and Delilah » de Saint-Saens. « The cold Song » restera son premier et plus grand succès.

C'est l'ingéniosité de plus en plus affirmée des metteurs en scène de théâtre qui va contribuer à la réévaluation et à la redécouverte du patrimoine lyrique, même si, à partir des années 1980, un vent de folie semble vouloir souffler sur toutes les formes de l'écriture scénique. Ainsi, les costumes très sophistiqués de Sylvie Skinazi, assistante du couturier Christian Lacroix pour la production de *Platée* de Rameau (1989) ou de *Phaéton* de Lully (1993), dansé par la troupe de Karine Saporta, posent la question de l'exagération moderne et de la surcharge qui finissent par envahir toute représentation baroque, le costume doré de Phaéton se prêtant plus au « disco » qu'au « baroque ». Cela dit, en ce qui concerne l'œuvre de Purcell, qui mélange humour, dérision, émotion, avec de nombreux effets spectaculaires, on sait que lors de la première de *King Arthur* au Dorset Garden, John Dryden aurait fourni aux comédiens des éponges gorgées de sang pour rendre les scènes de bataille plus réalistes, le public de l'époque étant aussi friand que celui d'aujourd'hui d'effets scéniques exagérés.

Nous nous proposons d'observer de plus près, à travers quelques interprétations récentes de *King Arthur*, la façon dont le respect de l'écriture musicale savante affronte aujourd'hui, dans la transgression des codes, les risques du spectacle.

NAISSANCE ET CODIFICATION D'UN GENRE

Utopie de la Renaissance, l'opéra est né au XVI^e siècle à Florence, Rome, Mantoue, de la volonté fervente de renouer avec le théâtre grec antique. *La Pellegrina*, représentée avec faste à Florence en 1589 lors du mariage de Ferdinand I^{er} de Médicis et Christine de Lorraine, *Daphné*, de Jacopo Peri, créée en 1597, *Euridice*, du même auteur, jouée en 1600 au Palais Pitti à Florence à l'occasion du mariage de Marie de Médicis et d'Henri IV, *Orfeo*, de Claudio Monteverdi, créé à Mantoue le 24 février 1607, sont les toutes premières pièces de théâtre lyrique. Ce sont là les premières « œuvres théâtrales mises en musique », selon la définition que les dictionnaires donnent aujourd'hui du mot « opéra »¹. L'opéra exige en effet, pour la partie technique de la représentation, l'union de plusieurs métiers : musique, danse, chant, jeu théâtral, scénographie.

¹ Dictionnaire Français Larousse, 2012.

Né avec les fêtes princières, l'opéra est aussi, de par ses origines, le lieu du paraître, du faste, du trompe-l'œil : les décors surchargés, les palais, les grottes, les bosquets, les fontaines ont toujours enchanté le regard des spectateurs, de même que les machines dont l'opéra fait grand usage pour amplifier le merveilleux. Les castrats, dont la voix est capable d'interpréter des œuvres lyriques normalement hors de la portée d'une voix d'homme adulte, sont les chanteurs les plus idolâtrés de la période baroque.

Si la fidélité au ballet de cour caractérise en France la codification du genre de la comédie-ballet, avec la participation de Lully et de Molière aux divertissements du roi Louis XIV, en Angleterre, après les années noires d'interdiction du théâtre de la période puritaine, le théâtre renaît avec la mode du *mask*, nouveau genre qui repose sur l'amplification des dialogues ajoutés à la musique et au chant. Compositeur précoce, prolifique, visionnaire, Henry Purcell va lui consacrer une grande partie de son œuvre en incorporant à sa musique des éléments baroques autant français qu'italiens. Dédiée à la cour, à l'église et à la scène, son œuvre appartient à une tradition qui non seulement permet, mais encourage les musiciens d'église à des créations légères de théâtre et d'opéra. Ainsi, ce sont plus de quarante pièces de théâtre qui doivent à Henry Purcell leur partition musicale, toutes composées entre 1690 et 1695, année de sa disparition.

Parmi les principales œuvres d'Henry Purcell écrites pour la scène, on retient ordinairement *Dido and Aeneas* (1689, opéra), *The Fairy Queen* (1692, semi-opéra), *The Tempest* (1695, semi-opéra), *The Indian Queen* (1695, semi-opéra) et *King Arthur*.

King Arthur, également nommé *The British Worthy*, *Le Pieux Breton*, est un *semi-mask*, ou « Dramatic opera » en cinq actes, avec théâtre, machines, chant et danse, créé pour la première fois en juin 1691 au Théâtre Dorset Garden de Londres. L'intrigue principale se déroule dans les scènes parlées, alors que la musique se charge des scènes allégoriques qui ont pour fonction de révéler le sens profond de l'action théâtrale. La partie musicale, dont la durée se limite à une heure quarante-cinq minutes, ne représente qu'un tiers de l'ouvrage original, dont la durée peut s'étendre jusqu'à quatre, voire cinq heures. Du fait qu'il n'existe aucune partition définitive de cet opéra, mais une soixantaine de versions différentes, le livret de *King Arthur* dû à John Dryden est la seule source stable des interprétations modernes.

L'œuvre a pour argument le combat d'Arthur, roi chrétien des Bretons, contre Oswald, roi païen des Saxons, pour l'amour d'Emmeline, la fiancée d'Arthur enlevée par Oswald. Chaque roi est aidé par des sortilèges et des esprits, chaque camp possède son enchanteur : Merlin, Philidel, Cupidon pour Arthur, Osmond et Grimbald pour Oswald. L'ensemble de l'intrigue médiévale se concentre autour des enchantements et prodiges que le héros affronte comme autant d'épreuves destinées à surmonter les forces du mal.

LA REDÉCOUVERTE MODERNE DE *KING ARTHUR*

Un premier exemple de modernisation de *King Arthur* peut être fourni par la mise en scène iconoclaste de *King Arthur* donnée en 1995 à Paris sur la scène du Châtelet, à l'occasion du tricentenaire de la mort de Purcell, par le metteur en scène Graham Vick et le chef d'orchestre William Christie. Rapprochant le genre du semi-opéra de la comédie musicale de Broadway, les maîtres d'œuvre ont décidé de confier aux procédés scéniques autant qu'à la musique le monde des enchantements et du merveilleux dans lequel baigne *King Arthur*. On note au passage la transformation des chevaliers de la Table ronde en guerriers japonais : « Une mosaïque de registres : politique et bucolique, guerrier et amoureux, allégorique et magique, qui créent une merveille infinie de perspectives »¹.

Un second exemple de transposition originale se trouve dans la mise en scène de Jürgen Flimm, donnée en juillet 2004 à l'occasion du festival de Salzburg, la partie musicale étant confiée à la direction de Nikolaus Harnoncourt. Dans cette mise en scène, lors de la « scène du froid » de l'acte III, sc. 2, tous les musiciens portent des bonnets en laine, tandis que des pingouins surgissent, l'un d'eux se laissant glisser sur la banquise, pour entonner en tremblant le fameux air du froid. Tandis qu'une machine volante sophistiquée fait apparaître Cupidon dans les airs, à l'occasion de la chaconne de la fin de l'acte II, le merveilleux se voit renforcé par la projection d'une image géante de Merlin au-dessus des acteurs.

Deux témoignages de l'accueil réservé par la critique à cette mise en scène permettent de se rendre compte de la réception du spectacle et de l'effet produit par la hardiesse des choix dramaturgiques :

Drame transposé plus ou moins dans les années, on ne saurait dire, 1900, 1950, 2000. Tout y est : vidéorama, dérision, mise en abyme, casques verts où ça cogne, pingouins et bonnets de laine où ça gèle. On se demande où se cache Dryden parmi ces clichés tour à tour guillerets et ridicules, mais la fantaisie a de la gueule².

Véritable festin pour les yeux comme pour les oreilles, innombrables anachronismes, mais également jeu très expressif, très libre des acteurs et des chanteurs. Plus surprenant et plus audacieux, les chorégraphies parfois inspirées des comédies musicales d'aujourd'hui. Au finale de l'acte V le ténor Michael Schade s'empare du micro et se transforme en super rock-star pour chanter *Your bay it is now'd*³.

¹ Revue *Opéra International*, avril 1995.

² Revue *Diapason*, février 2006.

³ Revue *Res musica*, nov. 2005.

Ces deux témoignages sont exemplaires des intenses rapports de force qui caractérisent l'opéra depuis quarante ans et de la volonté des metteurs en scène d'arracher les œuvres aux musiciens en les repensant comme spectacles.

L'interprétation de *King Arthur* par le Concert Spirituel, sous la direction d'Hervé Niquet, dans une mise en scène de Corinne et Gilles Benizio, dits Shirley et Dino, les 15 et 17 juillet 2008 pour le Festival de Radio-France et Montpellier, fournit un autre exemple d'interprétation iconoclaste propre à devenir un modèle pour les mises en scènes à venir.

Cette interprétation s'oriente en effet vers le pur spectacle de divertissement. L'innovation apparaît dans tous les domaines de la représentation, aussi bien à travers le choix des interprètes que dans les jeux de rôle confiés aux instrumentistes. La scénographie, les décors, les interpellations directes adressées au public, l'introduction d'intermèdes comiques qui renouent avec la tradition du théâtre de la foire du XVIII^e siècle, sont les éléments qui contribuent le plus efficacement à l'originalité de cette production.

Le chef d'orchestre déclare avoir laissé le soin du casting aux humoristes, ceux-ci exigeant des interprètes lyriques capables d'effectuer « une grimace toutes les deux mesures » – demande scandaleuse repoussée par certains postulants. Habiles comédiens, les solistes comme les choristes semblent s'être pliés de bon cœur aux exigences souvent déconcertantes des scénographes.

Point de scènes parlées dans cette version : « sous le prétexte, pas tout à fait faux, qu'il y a dans *King Arthur* beaucoup de texte et peu de musique »¹, toutes les scènes retenues sont des scènes chantées, ce qui diminue de près de deux heures la durée du spectacle par rapport aux « versions longues », telle celle enregistrée par Alfred Deller en 1978, ou celle présentée par William Christie au Châtelet en 1995, ou encore celle de Nikolaus Harnoncourt réalisée à Salzbourg en 2005. De ce fait, l'intrigue n'est plus guère compréhensible : au plaisir de la musique s'ajoute surtout le plaisir d'un spectacle aux superbes décors, aux magnifiques costumes et aux chorégraphies insolites.

La mise en scène s'attache à la variété des décors, dont le caractère et la couleur changent de façon significative d'acte en acte, ainsi qu'à la richesse des costumes : destinés à surprendre le spectateur, ceux-ci permettent de passer de l'atmosphère médiévale de la guerre à l'ambiance nocturne de la forêt, propice aux sortilèges. Puis ce sont les espaces glacés de l'acte III, qui précèdent les festins et le bal organisés dans le château médiéval des actes IV et V.

De nombreux détails insolites proviennent des anachronismes et de la créativité des metteurs en scène. Ainsi, l'emblème royal est une espèce de grenouille griffue accroupie, tenant une épée et un sceptre. Tous les chœurs bénéficient de chorégraphies inattendues. Dès l'ouverture, des guerriers vêtus de cottes de mailles voient leurs pieds se prendre dans des seaux. Sous le regard ahuri des spectateurs, ils n'hésitent pas à retourner ceux-ci sur leurs têtes pour s'en affubler en guise de casques. Ces mêmes guerriers s'emploient ensuite à

¹ Revue *Opéra Magazine*, 15 juillet 2008.

balayer le sol en faisant voltiger en rythme leurs balais. Plus loin, ce sont des bergers hippies qui apparaissent couronnés de guirlandes de fleurs, alors que dans les scènes du festin final les chevaliers chantent la bouche pleine, tout en faisant cuire des saucisses au barbecue.

La rupture de l'illusion scénique, procédé habituel de la scène élisabéthaine, est ici constamment pratiquée. Ainsi, lorsque le machiniste (Dino) vient nettoyer la scène avec un souffleur, il interrompt irrespectueusement le chant de la soprano, en pleine envolée lyrique au sens propre, puisqu'elle effectue en cet instant un vol au-dessus du plateau. Plus loin, pendant un intermède, ce sont des musiciens de la fosse d'orchestre qui feignent de se faire surprendre en train de déguster du bon vin. Ailleurs, le scénariste fait jouer les animaux de la forêt par le public. Ailleurs encore, après qu'une fausse panne d'électricité a coupé court à la scène d'exhibitionnisme à laquelle commençaient à se livrer les choristes-hippies, une bande lumineuse se met à défiler, portant la mention : « Château à vendre », « Appeler M. ou Mme Arthur », tandis que l'orchestre continue de jouer sa ritournelle dans le noir, de façon exemplaire.

Dans cette mise en scène inédite, la fameuse « scène du froid » se caractérise par l'impertinence des gags visuels et la création d'une ambiance plus ironique que dramatique. De l'avis général, la performance de Joao Fernandes constitue le sommet de la production de l'œuvre. En effet, le chanteur interprète à la perfection le rôle du roi frigorifié, claquant des dents, sur un tempo plus rapide que le tempo habituel de la partition. Le roi se lamente d'abord assis sur un cube de glace, puis debout, puis étendu sur le sol, tandis que ses chevaliers, eux-mêmes prisonniers d'un immense bloc de glace, l'encouragent de leurs chants. Deux infirmières sorties d'un immense réfrigérateur viennent enfin lui porter secours. Dans la même scène, nul ne s'étonne plus de voir deux pingouins, un ours polaire, un père Noël et deux skieurs nordiques (Corinne et Gilles Bénizio) traverser le plateau.

Dans l'ambiance insolite insufflée par les humoristes, *King Arthur* devient ainsi une sorte de revue en cinq tableaux, entrecoupée d'intermèdes comiques, dans lesquels le spectateur ravi voit Gilles Bénizio déguisé en machiniste interpeller directement les musiciens, haranguer le public, et surtout accomplir divers numéros avec la complicité du chef d'orchestre Hervé Niquet. Selon celui-ci, tout comme le XVIII^e siècle a vu l'essor des petits théâtres des foires Saint Laurent et Saint Germain, le XIX^e aurait vu le succès des chansonniers dans les caveaux parisiens et l'engouement du public pour les opérettes du Châtelet. Aussi revient-il aux fantaisistes d'occuper le public pendant les changements de tableaux, en faisant des numéros de magie ou d'humour. C'est pourquoi, habillé successivement en kilt, en pantalon écossais et en culotte de cuir, le chef d'orchestre du Concert Spirituel n'hésite pas à chanter, pendant les changements de décor, un air de *L'Auberge du Cheval-Blanc* : « On a l'béguin pour Célestin », ou encore « On aime le Tyrol quand on est tyrolien », tandis que l'humoriste Dino mime devant le rideau, sans émettre un seul son, « le Chanteur

de Mexico » de Francis Lopez, en imitant par son jeu, son costume et son sombrero, le chanteur Luis Mariano.

Comme en témoigne la revue *Weibthea*, l'accueil réservé à de tels spectacles par la critique spécialisée se révèle la plupart du temps favorable :

Le chef d'orchestre Hervé Niquet joue à fond le jeu des dérapages, se déguise, fait le guignol tout en respectant, mais oui, une partition magnifique et en emportant ses musiciens et solistes dans les tempos *ad hoc*. Une reprise avec la quasi-totalité des interprètes d'origine, un moment de détente à savourer en folie et belle, bonne musique¹.

CONCLUSION

Fidélité musicale ou infidélité théâtrale ? La mise en scène moderne constitue-t-elle pour l'opéra, sinon un écueil, du moins une source d'erreur et d'infidélité ?

De même que le mouvement baroque privilégie l'exagération du mouvement, la surcharge décorative, les effets dramatiques, la tension, l'exubérance et la grandeur pompeuse, l'opéra baroque, tel qu'il est conçu aujourd'hui, semble constituer une parfaite illustration de la notion d'irrégularité présente dans l'étymologie même du mot *barroco*, perle « de forme irrégulière » en portugais. Entre prouesse musicale et extravagance scénique, la représentation lyrique se fraie de nos jours un chemin difficile. Comment ne pas saluer le déploiement d'inventivité dont font preuve nos contemporains, confrontés à une entreprise d'un tel degré d'exigence ?

De là à conclure que l'avenir de l'opéra se limitera à sa dérision, serait pousser trop loin le bouchon de la farce. Car devant tant de bonne humeur, tant de trouvailles se succédant au rythme d'un tir de mitraillette, impossible de boudier son plaisir².

¹ Revue *Weibthea*, oct. 2005.

² *Ibid.*