MUSIQUE

L'opéra perverti*

par Pascal LECOCQ

Réfléchir sur l'opéra, aujourd'hui, c'est dépasser l'apparence, mensongère, divulguée comme vérité première et qui voudrait faire croire que la crise de l'art lyrique sera résolue par la construction de quelque nouvel opéra.

Notre réflexion porte sur l'aspect formel des conditions de spectacle.

Partant d'une conception dialectique largement répandue : autonomie ou correspondance (1), l'étude des interrelations des différentes expressions qui composent l'opéra, au vu des spectateurs, dérive effectivement vers le constat de non-correspondance et la nécessité d'introduire une notion de pré-correspondance.

L'autonomie est constatable, même si le terme paraît impropre lorsque l'on note la correspondance, ou la non-correspondance, du décor par exemple avec le reste des expressions artistiques qui constituent le spectacle, maints exemples l'illustrent. Autonomie de la peinture sur scène, du chant sur le plateau, de la musique dans la fosse.

L'autonomie du décor s'affirme plus ou moins dans l'esprit de ses créateurs et surtout de ses récepteurs. Celle-ci voudrait-elle dire que l'espace scénique — à un moment donné, ou tout le long de la représentation — n'est vu qu'en tant que tel ? Il n'existe pourtant pas sans la motivation d'un texte, à moins de faire, et de le dire, un panorama ou un diorama, et il entretient une relation avec la musique. Cette mise en relation nie la personnalité du décor comme entité.

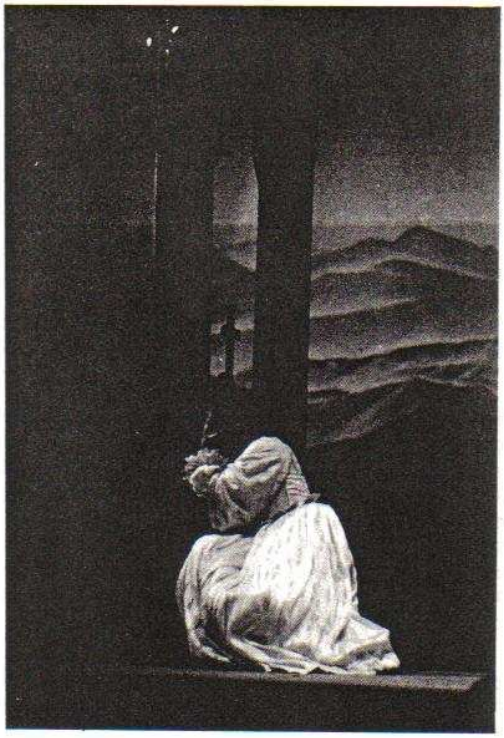
Par contre, le travail du peintre peut la revendiquer. De même, au cours de la représentation, si elle détourne l'attention à son profit, elle se met en évidence. Erreur du concepteur, mais aussi du spectateur qui, avec des réactions comme celle d'applaudir au lever de rideau, perpétue cette autonomie instituée par la toile peinte.

Le décor est œuvre d'art ; des toiles peintes (celles de Simas en 1914 comme celles de E. Fuchs en 1976 pour **Parsifal**), prises dans leur immobilité effective, s'apparentent au tableau ; tout dans l'agencement y contribue, comme dans le processus créateur. Le résultat est juxtaposé à qui chante, à qui exécute la musique.

Mais à n'observer que la scène de Wieland Wagner ou celle de Axel Manthey (pour **Parsifal** en 1951 à Bayreuth et 1982 à Francfort), ce qui oblige à les découper en instantanés pour les apparenter au tableau, ou dans leur mouvement, comme Thomas Wilfred (2) oblige de le faire (mais ses expériences artistiques s'effectuaient hors les murs de l'opéra) : la totalité artistique — non voulue dans son processus — ne signifie plus la même chose dans son résultat. Le parallèle Wilfred-Wieland, pour ce qui est d'une expression usant de la manipulation de la lumière, établit ce que la différence du processus donnait déjà : une œuvre d'art d'un côté, une expression au service d'une œuvre d'art de l'autre.

L'autonomie de l'espace, comme entité artistique, ne se revendique pas uniquement dans sa création plastique, c'est aussi le regard que la caractérise — essentiellement — : y voir une œuvre d'art ou y voir l'ambiance du drame.

Juge-t-on un décor avec les mêmes critères que ceux de la peinture, du moins de ceux impartis au visuel ?



*Ceci n'est pas le **Freischütz** de Weber, mis en scène par Philippe Godefroid (Nantes 1984) dans le décors de J.-L. Simonini... Cette paraphrase de Magritte remet à sa place la valeur du document qui n'offre à nos yeux que peu d'informations ou juste ce qu'il faut pour fausser notre perception.*

(*) Extraits d'une étude menée dans le cadre du diplôme de doctorat de 3e cycle en arts plastiques.

Lorsque l'on écrit « le plus beau décor du monde » (3), on nous montre une double page couleur d'un espace scénique (qui pourrait être la reproduction d'une peinture...). Mais en changeant l'éclairage, dans le rapport qu'instituent l'acteur et son jeu, est-ce le même tableau ?

Ce n'est plus dans le regard, mais dans la mémoire que l'autonomie se fixe dans le tableau qui a longtemps impressionné la rétine. Sans une position particulière des acteurs, sans une intensité remarquable de la lumière, et à un instant imprécis de la mélodie, le tableau s'affirme comme instantané dont est révélateur toute reproduction. Statique, il revendique un état comme l'est la peinture. Mais la différence, c'est que la peinture s'apprécie dans des conditions qui sont celles qu'elle établit ; aucun éclairage ne vient bouleverser sa vision, aucun objet animé déranger son immobilité.

L'autonomie ou la juxtaposition des instantanés définit dans l'opéra un art de la musique, un art du chant, un art du comédien, un art du décor. Mais l'art de la lumière au théâtre ? il est tout aussi indispensable. Art récent n'ayant pas conquis ses lettres de noblesse ou moyen scénique, puisque l'on ne parle plus que d'éclairage désormais ? Ce subtil distinguo est propre encore à pervertir l'existence de l'opéra. Disons donc moyen musical, moyen littéraire, moyen vocal, moyen corporel, moyen plastique au service de l'œuvre lyrique.

Si tous ces moyens convergent vers la même finalité, leur dépendance à cette dernière signifie qu'une correspondance entre eux s'établit. Cette mise en relation finale proposée à l'appréhension du spectateur lui apparaîtra évidente ou imparfaite.

Tous revendiquent une correspondance des moyens artistiques, celle musique-image essentiellement : « C'est dans la partition » dit le scénographe en montrant du doigt l'épais volume, alors qu'il ne s'y réfère que pour trouver les **tempi** de sa mise en place, ou en indiquant l'insignifiante rubrique livresque (Relisons à ce propos Wieland Wagner : « les notices de Wagner ne sont rien d'autre que des descriptions supplémentaires de ses visions scéniques, à l'usage de ceux qui ne sauraient lire la partition » (4)). Cette correspondance est fausse ou basée sur une hiérarchie elle-même détournée. Comment une image peut-elle être en correspondance avec le flux musical, à chaque instant différent ? Une fausse correspondance s'est en fait établie ; en effet, ce n'est pas parce que le peintre esquisse la forêt décrite dans le livret qu'il assume une correspondance étroite entre ce qui est « écrit » et ce qui est « visible ». Ainsi, lorsque l'on est soucieux de conserver à la musique toute sa valeur expressive, comment concilier celle-là avec une forêt sur scène, avec les arches d'un temple ?

La hiérarchie détournée fait référence à celle de Appia (le jeu de l'acteur soutenu par la musique détermine la plantation, celle-ci l'éclairage, celui-ci la peinture) qui combat avec raison, et dès 1896, l'institutionalisation de la toile peinte et est le premier à donner au décor un sens qui dépasse sa fonction première (à savoir l'illustration du lieu de l'action décrit dans le livret), notamment lorsqu'il écrit de **Parsifal** : « le Temple est déjà contenu dans la forêt », ce qui va faire basculer la scène vers le synthétisme et la permanence du lieu. La primauté de la musique chez Appia s'accompagne néanmoins du souci de **non-plagiat** de la scène. La correspondance à la musique se pose de manière particulière chez Wagner où le texte lui est extrêmement lié (5). Le recours à la traduction le prouve, celle-ci n'est pas la même chose. Le son, l'accentuation diffèrent. Si notre perception pouvait faire abstraction du sens, ce qui se produit pour les non-germanistes écoutant la version originale, l'instrument que devient la voix intègre l'orchestre, donc la musique ; il ne porte plus le sens du mot qui, lui, signifie l'action. Une action, puisque la musique en signifie une autre. L'instrument vocal se détache néanmoins de la masse orchestrale pour assumer l'autonomie du chant, la plus criarde de l'opéra. Les « idolâtres du gosier » l'instituent, ce qui est leur droit, mais ont tendance à imposer ce bon droit lorsqu'ils déclarent parler au nom de l'opéra. On ne trouve pas d'équivalent pour le violon ou la timbale de triangle ou le hautbois, autres instruments... A l'autonomie du chant sur scène répond celle de la musique dans la fosse, interprétant la partition sans qu'aucune relation ait été établie (préétablie) avec la scène, à la radio ou au disque, qui s'est imposée comme vérité ou étalon.

La diffusion radiophonique ou l'enregistrement discographique de l'opéra permet la connaissance de celui-ci, tout autant que la lecture du livret et de sa traduction, tout autant que la vision d'un album de la mise en scène, tout autant et guère plus.

On ne dira pas que l'écoute d'un opéra nous le fait apprécier dans sa totalité, essayons d'écouter uniquement la bande sonore d'un film... La mutilation vient en fait du manque d'intensité dramatique que, seule, la scène peut restituer. Notamment chez Wagner où la musique « provoque le geste scénique au service du drame auquel elle est intimement liée » (6). Dans la salle de concert, la forme illusoire de l'oratorio pour l'œuvre suscite les mêmes griefs. La musique prend un aspect humain que le disque ou la retransmission empêchaient au profit d'un fondu mystique échappant à toute incarnation, mais pas un aspect dramatique même si elle semble le suggérer. Que dire encore des « versions de concert en costumes », monstruosités grotesques qui ne peuvent que fausser le jugement ! Ce débat pourrait être lancé sérieusement depuis que certaines tentatives prennent le problème à l'envers — et ce n'est pas la même chose — avec, en effet, la mise en scène d'oratorios comme les **Faust Szenen, la Passion selon Saint Jean,** la **Cantate d'Octobre, la Passion selon Saint Mathieu.**

Même si la composition des **Faust Szenen** avait été prévue à l'origine pour l'opéra, puis modifiée en oratorio par Schumann, l'œuvre que nous connaissons gagne-t-elle quelque chose de ce traitement ou non ? Difficile de se prononcer ici, car cette attitude s'inscrit dans un processus contemporain de promotion de l'image ; elle s'apparente aux questions que l'on pourrait se poser au sujet de tant d'œuvres musicales illustrées par des images filmiques, plutôt que picturales, qui ne promotionnent pas la partie auditive mais la violent au profit du visuel. Notons que dans ce sens, rien n'est enlevé à l'intégralité de l'œuvre, ici la musique et le chant, à l'inverse de la version oratorio ou de concert qui ampute le drame lyrique.

Dans le cadre du discours culturel qui se plaît à renouveler les propositions comme autant de vérités découvertes, les réflexions de quelque Appia de notre époque ne feraient pas plus l'actualité que celles, révolutionnaires pour les conditions de son temps, du réformateur suisse.

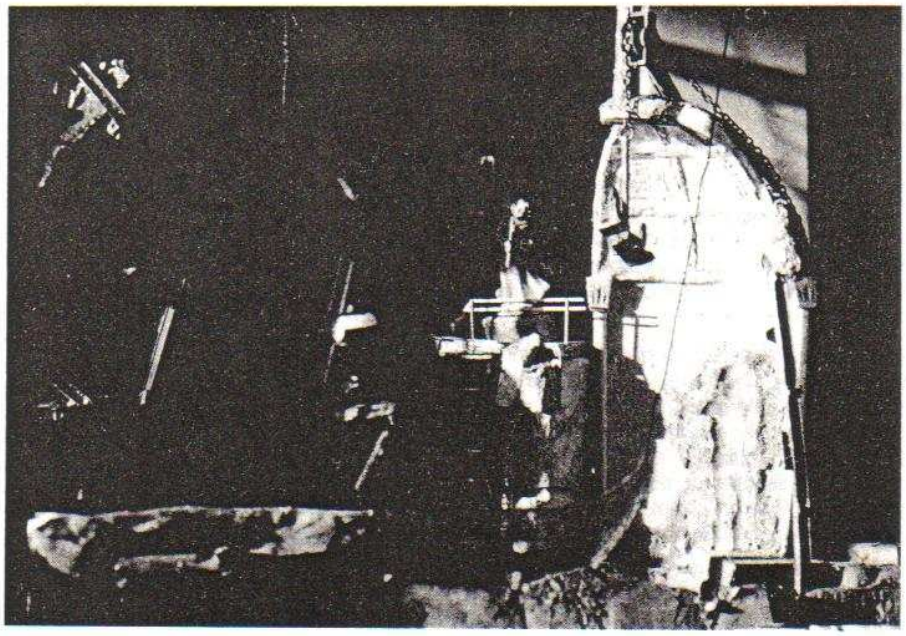
D'ailleurs, des réactions comme celles d'un William Ritter en 1906, écrivant sur Mahler, Böcklin ou Wagner, qui a lu avec pertinence **La musique et la mise en scène,** d'un Maurice Ravel consterné en 1914 par la production de **Parsifal** de l'Opéra de Paris qui appelle à entendre Appia, n'ont pas eu plus d'écho.

Dans ses **Etudes d'art étranger,** Ritter parle de théâtre lyrique ; du nôtre ?

« Un mauvais décor peut-être est-il encore préférable pour la complète intelligibilité des intentions à pas de décor du tout » (7).

Quant au « saucissonnement » des œuvres lyriques, ce qui était concevable lorsque les œuvres venaient d'être créées et qu'il s'agissait de les faire connaître, ne peut plus être un argument aujourd'hui.

Quelques spécialistes disent : « pour ceux qui n'écoutent que le Wagner orchestral (ce qui n'est pas le cas de nos lecteurs) », « un disque qui ne s'adresse peut-être pas aux lecteurs d'Opéra



Elément de modèle construit par I. Echarri et D. Etcheverry pour le ***Vaisseau Fantôme,*** *mis en scène par Ph. Godefroy (Limoges mars 1988). Quelle autonomie peut revendiquer le décor dans la représentation quand l'éclairage scénique, l'installation sur le plateau, la réalisation dans les ateliers ont modifié les croquis du metteur en scène et les maquettes du décorateur ?*

International » (8) (pour des ouvertures de R. Wagner encore), mais cela suffit-il ? le « vrai » lecteur, si nous comprenons bien, c'est celui de l'intégrale, celle du chant ; certes, mais il nous semblait qu'il ne se contenterait pas de l'enregistrement intégral... En 1906, cette vérité première est déjà énoncée : « encore aimé-je mieux les entendre (les Murmures de la forêt) devant quelque chose de vert qui peut représenter un sous-bois que devant un cirque de Parisiens et de Parisiennes. Et si cette musique est assez puissante pour me suggérer un rien un décor, elle l'est d'autant plus pour me rendre beau un décor assez médiocre qui vraiment n'aura plus aucune existence en soi » du même Ritter qui dit encore, à qui a été choqué aux représentations (!) : « il a trop cristallisé à la salle de concert auparavant, et il n'y a plus simultanéité entre la première audition et la première aperception du décor. De là à crier : supprimons le théâtre et gardons le concert, il n'y a qu'un pas et qu'un cri » (9) que refuse à pousser le si moderne Ritter, faisant de la version de concert, l'aversion de concert. La réalisation de 1951 de Wieland Wagner est à même de cristalliser cette ambiguïté : paysage scénique ou espace mental ? Scène de nouveau faussée comme expression du néant, où seule la musique est « visible » puisque pour certains il n'y a rien à voir. Là conclusion logique d'un tel regard rejoint le constat de Ritter : pour eux, tout est dans la musique.

Une même déviation s'établit à l'encontre de Wieland Wagner, institué étalon de la correspondance musique-image, correspondance mythique aussi détournée par une même institutionalisation qui a voulu voir dans l'immatériel du plateau la négation de la scène et l'omniprésence de la musique. W. Wagner, utilisant toute la palette lumineuse, dont son absence : le noir, parvint, pour la wandeldécoration de **Parsifal** par exemple, à ce que personne ne songe au changement de décor qui a lieu dans l'ombre ; personne ne songe qu'un tel changement soit nécessaire car l'immatérialité du premier tableau comme celle du second interdisent la réalité d'une modification, et lui donnent à cet instant une signification dramatique des plus essentielles à la compréhension de l'œuvre.

Dans le cas de Wieland Wagner, la musique et la lumière ont en commun l'immatériel ; néanmoins, un point achoppe dans cette belle mécanique, sur lequel personne ne s'arrête.

La scène de W. Wagner existe avec la musique dirigée par H. Knappertsbusch, elle existe avec la musique dirigée par P. Boulez.

La différence d'interprétation ne se résume pas dans l'écart de vingt-deux minutes environ qui sépare les deux versions de Parsifal, par exemple (et ce pour le seul premier acte), puisque l'on parle de Kna comme d'un gardien de la tradition, de même au point de vue scénique. Il faut en conclure, puisque chacun s'accorde à dire que cela « marchait » avec l'un comme avec l'autre que — ou bien l'interprétation musicale n'en altère pas le propos, pourtant un bon-musicien perçoit la différence entre deux exécutions musicales de la même œuvre écrite, — ou bien l'interprétation visuelle n'a pas de correspondance avec la musique. Il devient plus juste de parler d'interprétation visuelle de la musique et d'interprétation musicale de la musique, et de mettre en relation les deux interprétations.

Nous écrivons « hypocrite correspondance » parce qu'en effet, celle-ci s'opère-t-elle sur la partition ou sur l'interprétation musicale ? Sur quoi veut-on en définitive faire porter les correspondances ? N'est-il pas nécessaire d'user de pré-correspondances pour atteindre à une totalité de l'opéra, comme de les voir effectivement dans la poïétique de Wagner même ?

Cette pré-correspondance concerne la mise en relation concertée des conceptions lors du processus créateur de la représentation.

Mais il s'établit alors une dépendance hiérarchique à la musique (Appia) ou une non-correspondance définitive.

Lorsque Pierre Boulez a à choisir un metteur en scène pour le Ring, son interprétation n'est pas fixée sur une vision ; en témoignent ses rares incursions à l'opéra, comme ses hésitations : Ingmar Bergman, Peter Brook, Peter Stein pressentis et enfin Patrice Chéreau (10) ; or il était le chef d'orchestre de Wieland Wagner, s'il en fut.

Lorsque Hans-Jürgen Syberberg choisit une interprétation musicale pour son film **Parsifal** (dans le temps, nous sommes passés de 1951 à 1976 et 1982), version qu'il souhaite « méditerranéenne », il aurait pu se satisfaire de celle de Boulez enregistrée sur la scène de 1970 (Wieland Wagner, Bayreuth).

Revoici donc Boulez, musicien de Wieland, de Chéreau, de Syberberg. Même si l'importance du visuel est commune aux trois réalisateurs et la musique de Wagner assez signifiante (11) pour susciter de telles interprétations, comment réaliser intimement une correspondance des interprétations puisque celles-ci sont disparates ? L'interprétation visuelle précède celle musicale, et l'on veut rendre compte par rapport à cette dernière !

Il y a ici un hiatus, un « malentendu ».

Chacune des conceptions s'élabore dans le temps qui précède leur cohabitation, même si elles partent du même matériau, même si des discussions s'établissent quant à une connivence de réalisations ; une indisponibilité générale fait un vœu pieux de cette volonté.

N'était le problème du synchronisme, mettons une autre version musicale sur les images d'une autre scénographie et regardons comment cela fonctionne. L'effort pour l'imaginer n'est pas démesuré puisque cette situation se produit dans la majorité des théâtres avec l'utilisation des années durant de mêmes mises en scène et décors avec des distributions qui changent (et ici, c'est l'autonomie du chant qui est ni plus ni moins proposée, instituée) et des chefs qui se succèdent.

A Bayreuth même, chez Wieland Wagner, le principe d'interprétation est remis en cause puisque le même décor est juxtaposé aux interprétations de Knappertsbusch, C. Krauss, Cluytens, Boulez ou Jochum.

Ce n'est pas une remise en cause de l'interprétation du spectateur qui trouve dans les différences une stimulation spirituelle ou sensitive, mais celle du principe d'interprétation visuelle de la musique, démenti formellement.

La distinction entre ceux qui font l'opéra du visuel et l'opéra de l'auditif est radicale, et force est de constater une non-correspondance effective entre les éléments du spectacle, une autonomie de tout le monde, qui entraîne un hétéroclite mélange propre au déclin du genre artistique. Y contribuent alors les éléments de satisfaction que chacun vient puiser dans le bric à brac du spectacle.

Les arts autonomes conservent leurs droits.

La relation particulière qu'a pu entretenir le cinéaste Syberberg avec la musique : initiative musicale et utilisation effective, audible, de cette interprétation de manière contrôlée grâce à son existence avant toutes adjonctions d'autres expressions artistiques, établit une correspondance unique entre le visuel et l'auditif. Elle instaure de manière différente la primauté de la musique (non plus le « prima la musica » de l'opéra perverti). Ce qui lui permet une utilisation **a posteriori** sans commune mesure avec toute l'histoire de la représentation, puisqu'il connaît l'interprétation musicale. Ce qui lui permet d'établir la correspondance de l'image au musical. Mais réciproquement ? Il s'est efforcé en tant que producteur initial de l'ensemble de mettre en place une pré-correspondance de l'interprétation, ce qui passait par celle primitive de la musique. Le choix de l'interprétation de Boulez, refusé par Bayreuth, la résignation d'utiliser celle de Knappertsbusch (c'eût été un autre film), incitèrent l'élaboration difficultueuse mais idéale d'une version propre réalisée avec l'Orchestre Philarmonique de Monte-Carlo : « Avant les enregistrements musicaux de **Parsifal** à Monte-Carlo, il y a eu de longues discussions pour savoir ce que cela représentait, la voix des chanteurs et le corps des acteurs devant la caméra. Les réflexions de la distanciation brechtienne pouvaient être utilisées comme mise à l'épreuve et séparation de la voix et du corps, etc. A partir de la discussion intensive de ce problème pendant les enregistrements de la musique et le travail détaillé de Monte-Carlo, s'instaura une nouvelle situation » déclare Syberberg (12).

Une pré-correspondance bien différente de la connaissance de la partition et du livret.

Une élaboration vivante de la représentation, comme fond et forme, puisqu'un nouveau médium, le film, s'y attachait en alliant lumière et écran de projection.

Le mythe Wieland-Wagnérien est néanmoins prégnant aujourd'hui puisqu'il légitime efficacement notre scène actuelle qui utilise nos moyens contemporains. La problématique wielandienne et appienne (« à théâtre vivant, moyens contemporains ») n'est pourtant pas forcément résolue aujourd'hui car il faut constater que l'opéra ne se réduit pas aux seuls H.D. Schall, G. Uecker ou Axel Manthey, bien loin de là. Cette présence « contemporaine » de la scène est rare.

L'espace plastique se prête à toutes les représentations, assumant des correspondances dont la plus importante est sa « résistance » à l'acteur (terme qui caractérise pour Appia la véritable relation entre le décor et l'auteur) (13), sa mesure d'égal à égal ; mais elle porte en elle des forces velléitaires d'autonomie. La tentation est en effet forte de construire un beau tableau où la musique, l'acteur et la lumière viennent se plaquer par la suite, et de revenir, par là, à la toile peinte dans toute sa splendeur, avec la justification qu'au moins, on ne pourra lui reprocher sa platitude et son manque de cohésion, physique, avec l'acteur. Mais nous savons que cela ne suffit pas : on a vu de superbes maquettes utilisant des glaces comme plancher devoir être recouvertes sur le plateau car elles reflétaient cintres et projecteurs.

Un metteur en scène comme Götz Friedrich, dont la conception visuelle ne trouve pas d'écho dans un décorateur unique mais dans plusieurs, parents de style néanmoins, réagit tout de même à leurs conceptions routinières, ou historiques, ou conventionnelles qui empruntent des styles et qui se contentent de citations en ayant recours à un artiste non habitué à la scène : « Uecker m'a ouvert les yeux pour une scène moderne sans ornements, poétique, propre à la parabole » (14). Cette situation wagnérienne de la conception du décor (Wagner faisant appel à Paul von Joukowski, peintre, pour le Festival de 1882) s'arrête là car les moyens de l'artiste moderne divergent peu de ceux utilisés sur la scène, qui, elle-même, côtoie la création artistique contemporaine.

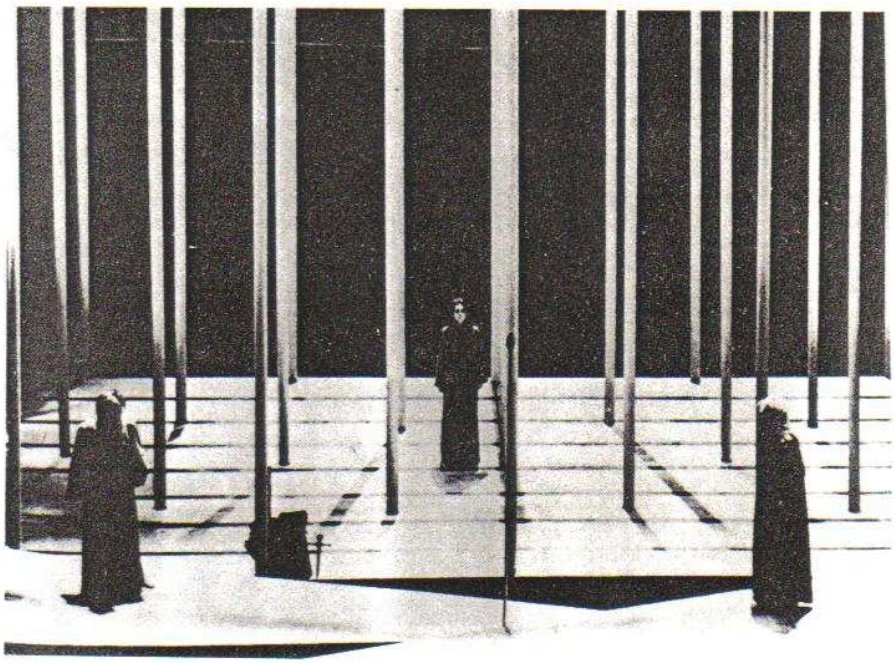
On touche là à un paradoxe : l'œuvre plastique, sortie de la scène, est concevable comme création artistique alors même qu'elle a été conçue comme élément et qu'elle prend une signification exacte sur le plateau. Cela est redevable en partie au caractère non-illustratif de l'espace ainsi créé ; Günther Uecker utilise ses propres matériaux pour façonner un monde particulier où la lumière retrouve une véritable expression. Cette conception du décor souligne la capacité de l'espace plastique non-illustratif, donc perceptible également comme œuvre d'art, à s'intégrer dans le jeu de l'acteur, dans la diffusion de la musique et à permettre à la lumière de donner toute sa signification.

Un décor neutre ? un décor que l'on pourra trouver neutre parce qu'il ne correspondra à rien — citation, style, histoire — mais tout de même véritable création artistique, la seule à pouvoir revendiquer, après, une autonomie, mais aussi la seule à être en correspondance totale avec le reste du jeu.

Certes, une hiérarchie des expressions subsiste ; la trop importante neutralité du décor comporte en elle le danger d'engendrer un encouragement à n'entendre que la seule musique, ce vers quoi se laisse aller sans effort le public. L'écoute devrait lui paraître aussi abstraite si l'habitude n'en altérait pas le sens ; il y a là une perversion de la perception qui appellerait des conclusions surprenantes.

Elle est la seule à permettre néanmoins une appréhension globale.

Par les réactions qu'elle suscite, qui n'engendrent que des hypothèses, cette création artistique associe de manière vivante les spectateurs, elle est le meilleur garant de la survie du théâtre lyrique.



*L'espace plastique de Günther Uecker intégré à l'action scénique. (**Parsifal III**, 1, Stuttgart 1976).*

Tel est le cas, nous semble-t-il, des réalisations de Uecker, Canzoneri, Manthey ou De Bemels.

Faisons une parenthèse ici pour dire que la scène non-illustrative telle qu'elle peut caractériser l'univers plastique de Manthey, telle que nous l'avons perçue dans le **Parsifal** de Frankfort (m.sc. Ruth Berghaus, 1982), et telle qu'elle nous paraît primordiale, est aussi l'univers du metteur en scène R. Berghaus. Ceux qui ont eu la chance d'assister récemment aux représentations de **Wozzeck** de l'Opéra de Paris, ont pu retrouver des situations, des accessoires, une idée de l'espace communs aux deux réalisations, malgré la présence de décorateurs différents (Hans-Dieter Schall à Paris).

Il y aurait là encore, une analyse intéressante à faire qui dépasse de beaucoup les trois lignes d'un compte rendu du spectacle telles que nous avons pu les lire dans une revue spécialisée dans l'opéra. Mais nous savons dire avec Appia : « que serait un Rembrandt si nous n'avions que le récit de ses tableaux ? » (15).

Un petit cliché noir et blanc n'arrange rien, moins encore si on extrait une photographie d'une scénographie intense comme celle qui utilise des « éléments formulés » (terme employé par Denis Bablet au sujet de la scénographie de Brecht et de Neher qui projette des titres et des textes qui « mêlent aux éléments formels des éléments formulés » (16). Chez Piscator ou Svoboda, elle résultait souvent d'une approche expressionniste des ouvrages ou entrait dans le mouvement créé par l'avant-garde. Cet autre langage se superposant à celui déjà complexe de l'opéra permet une autre lecture de l'œuvre. Le travail le plus représentatif à cet égard est celui de Hans-Jürgen Syberberg. L'utilisation résulte de la constatation qu'un esprit attentionné à un discours ne peut s'empêcher de faire des corrélations, des comparaisons, des recoupements plus ou moins conscients avec sa propre culture.

Le décor, ou plutôt l'espace qui entoure les acteurs se prête à une lecture comme le fait remarquer Bablet au sujet de la scénographie de Piscator : « le **décor** ne traduit point un désir de plaire ; clarifiant l'action, il s'adresse à l'intelligence du spectateur, appelé à le lire » (17). Les « inventions pour l'œil intérieur » (18) du réalisateur allemand rejoignent les considérations scénographiques du décorateur américain Robert Edmond Jones qui définissait au plus juste le travail du décorateur, voire du scénographe (incluant la mise en scène) : « le décor devrait s'adresser à cet œil de l'esprit. Il y a un œil extérieur qui observe, il y a un œil intérieur qui voit... » (19).

Dans la mesure où le metteur en scène propose quelques-unes de ses vues de l'esprit, il y a stimulation du processus d'associations. A cette idée s'ajoute celle que Syberberg entretient depuis qu'il filme et qui fait de son art — parce que ce cinéma-là est bien de l'art — « la musique de l'avenir » (20).

Notre parti-pris qui se systématise peut-être dans la scène non-illustrative et l'utilisation des éléments formulés rejoint l'idée que l'emploi de ceux-ci permettrait d'atteindre une vérité de l'opéra. Non pas qu'il n'y ait qu'une vérité, mais une vérité assumée par des pré-correspondance qui se démarquent de la débandade largement répandue.

La question de l'image qui forme le corps de toute interrogation concernant l'art plastique, le théâtre, le cinéma, n'est pas posée à l'opéra. Avec raison, si l'on adhère totalement à notre thèse.

Constatons néanmoins que la question ne se pose pas, non à cause de l'appréhension globale de l'opéra, mais à cause de l'étalon musical, ce qui est différent.

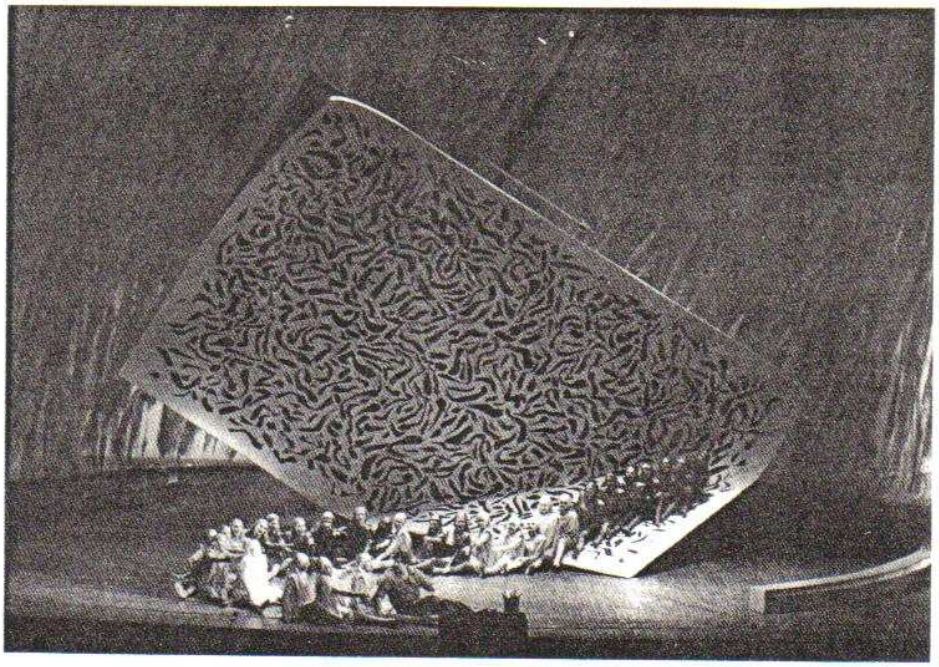
Au tout, on a substitué une hiérarchie que l'on utilise faussement comme nous l'avons démontré.

Quand on lit **La survie du théâtre lyrique, L'opéra mort ou vif, La défaite des femmes,** on constate une faillite ou une crise de l'art lyrique ; et nous voyons dans celle de la création d'aujourd'hui la conséquence de l'omniprésence musicale.

La création contemporaine de théâtre musical ou d'opéra, qui semble si difficile, ne résiste en effet pas à sa diffusion radiophonique, étalon de la critique et du spectateur potentiel.

Par contre la version scénique, donc originale, d'une œuvre lyrique, se perçoit effectivement, sans qu'on puisse vraiment la qualifier, surtout pas dans la comparaison qui avaliserait l'étalon musical de la version uniquement auditive **(Le Grand Macabre, Docteur Faustus...)**

La faillite de l'œuvre contemporaine tient à ce que l'image n'y trouve pas sa place puisque la diffusion de l'œuvre passe d'abord



par le paramètre musical, par l'intermédiaire d'autorités critiques polarisées sur la musique.

Prenons n'importe quel extrait orchestral d'une œuvre lyrique, l'écoute en donne une fausse idée, et pour reprendre la problématique de la vérité, la vision n'en donne pas la vraie, mais permet de se trouver dans le champ véritable de sa compréhension.

Interviennent alors l'aveugle et le sourd.

Souvent la salle de spectacle accueille des aveugles dont il est connu qu'ils apprécient au plus haut point la musique. Leur infirmité semble paradoxale dans un édifice qui charme tant l'œil que l'oreille ; pourtant ils nous disent que rien ne remplace ce contact physique avec le son qui se fait, avec cette vie qui se meut. De vrais amateurs de musique. « Ernst Bloch parle du bonheur des aveugles qui sont capables d'écouter de l'intérieur et de projeter leur monde à l'extérieur. Tout cela veut dire aussi prolongement de la vie avec d'autres moyens » remarque Syberberg (21).

Si on les distingue parmi le public, par contre, il est difficile de reconnaître un sourd. Il ne semble jamais question d'en rencontrer un à l'opéra. On en déduit que, seule, la musique pourrait faire déplacer le spectateur, pourtant aucun écriteau, à l'entrée de la Grande Boutique, ne permet de laisser ses yeux au vestiaire.

Heureux aveugles ? Les voilà garnissant le théâtre invisible de Wagner. Lorsqu'il déclare l'appeler de ses vœux, il ne fait pas allusion à un théâtre qui n'existe pas, mais à un théâtre non-remarquable en soi ; à un théâtre de structure orchestrale.

A l'orchestre, chacun dispose d'un instrument, d'un moyen d'expression et se trouve en face de la partition. Un coordinateur met en relief certains pupitres, fixe des tempos, met en valeur certaines nuances selon son interprétation générale de la trace laissée par le créateur, dont il assume la responsabilité. Chacun est tenu d'accorder son instrument par rapport aux autres, chacun est tenu de suivre la mesure du maître d'œuvre, sinon, c'est la cacophonie, l'impression désagréable à l'oreille. C'est l'interprétation du maître d'œuvre qui sera jugée.

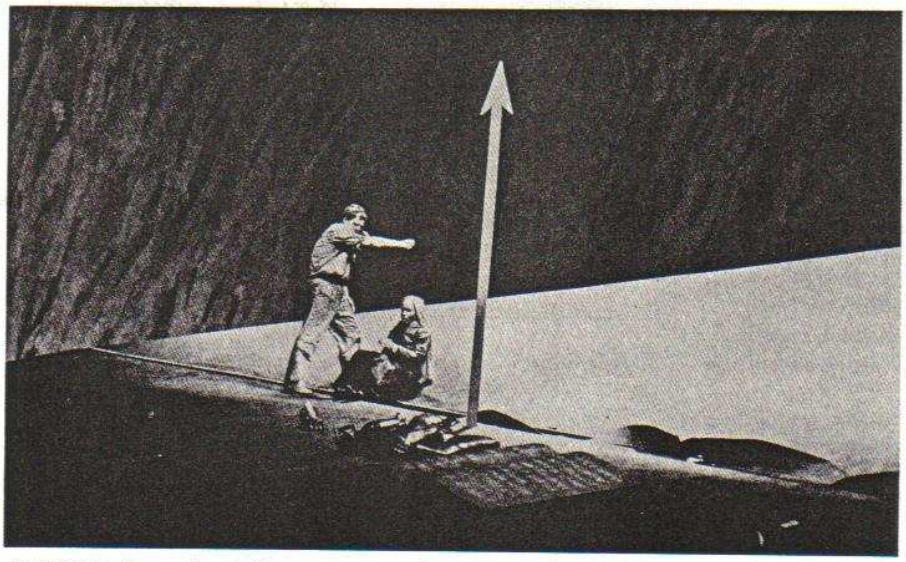
De la même façon, un maître d'œuvre monte sur l'estrade et est prêt à conduire son interprétation. Aux pupitres : l'orchestre, le décorateur, le directeur d'acteur... chacun est tenu d'accorder son instrument par rapport aux autres, chacun est tenu de suivre la mesure du « régisseur » (dans l'assertion de E.G. Craig), sinon c'est la cacophonie, l'impression désagréable aux sens. On jugera l'interprétation du maître d'œuvre et celle de l'opéra.

Ce dernier n'est pas du chant, n'est pas de la musique, il est opéra.

La représentation a un double but, donner une existence spatio-temporelle à une œuvre et la communiquer aux spectateurs. Cette communication peut nier l'imagination du regardeur ou la stimuler. L'image que l'on donne à voir n'existe que dans le spectateur qui a le pouvoir de la manipuler à sa guise ; et certains ne sous-estiment pas l'imaginaire du public. Comme le dit Dubuffet : « le tableau fonctionnera avec d'autant plus de force qu'il exigera plus de l'imagination du regardeur » (22). Le décor comme le reste est là pour stimuler, pour rendre vivante la représentation, pour ne pas en faire l'exhumation d'un concept poussiéreux. On ne peut pas dire qu'il totalitarise les sens du spectateur avec trop d'images. Que faudrait-il dire du flux musical (Adorno le dit) ! La personne réceptrice consomme aussi bien l'image que les autres expressions du drame ; elle a le choix du cadrage, de l'attention auditive, de se trouver un chemin, ce qu'une image riche comme celle de Manthey ou de Syberberg lui permet : liberté d'interpréter ou choix des interprétations, supports de son propre imaginaire.

Cette question de l'interprétation, poussée jusqu'au bout, oblige à conclure que celle, véritable, de l'œuvre, léguée comme trace dans un volume de signes noirs, est la représentation.

Une recherche axée sur le décor le démontre, ce dernier n'existe que sur la scène, dans l'action. « Si nous acceptons d'entendre si **mal** ce que nous **lisons** si bien chez nous, c'est que nous éprouvons là le plaisir d'une dimension supplémentaire saisie dans la qualité d'émergence de cette parole, et que cette parole plus ou moins bien **entendue** est bel et bien comprise comme une image » (23). C'est vrai de la version de concert ou de la représentation, car si on lit les indications et le texte (peu ont la capacité de lire la partition, nous ne disons pas déchiffrer les



*La richesse des représentations conçues par Ruth Berghaus (**Parsifal** - notre photo, et le **Ring** à Frankfort, **Woyzzeck** à l'Opéra) est à l'opposé du ressassement monotone du répertoire. L'opéra y est vivant.*

notes), le plus souvent, le public prend connaissance de la partition dans une interprétation.

Si l'on fait une représentation, alors représentons.

S'il ne s'agit que d'énoncer, de lire ou d'entendre ce qui est écrit, pourquoi ne pas en rester à la lecture ? Lecture et représentation sont tout à fait différentes. Pourquoi ce mélange bâtard qui ne sert qu'à fausser l'esprit ?

« L'art dramatique n'est un art, dans la force littérale du terme, qu'en renonçant à l'effet pictural » (24) ; faut-il paraphraser Appia en remplaçant pictural par musical ? Faut-il être catégorique comme lui lorsqu'il refuse la peinture, et il faut la refuser, et affirmer le refus de la musique ? C'est-à-dire le refus de la musique comme seule expression du drame, c'est-à-dire, le refus d'être un auditeur de la génération du disque, de la radio et de la scène absente.

Ce refus n'est pas la revendication d'un retour à la peinture, mais celle de l'expressivité du plateau.

Si tout est exprimé dans la musique, à quoi bon la scène ?

Il faut convenir que la représentation appelle une synthèse d'expressions artistiques et qu'à l'intérieur de celle-ci, la musique ou la poésie n'interviennent que partiellement, partiellement dans le drame, mais aussi comme partie de la musique ou de la poésie dont l'autonomie est néfaste. La représentation implique l'interprétation qui propose son regard subjectif à notre sagacité. Il est vain de désirer une vérité que la scène ne peut assumer, puisqu'elle n'est contenue que dans des écrits qui ne peuvent exister que dans le travail de ceux qui n'en sont pas les créateurs !

Puisque la représentation est vivante, on peut penser à un avenir de l'opéra, du moins de son actualité, si l'on restreint le terme opéra à l'œuvre classique sans déborder sur la création contemporaine. Mais suffit-il de répéter jusqu'à la fossilisation, c'est-à-dire jusqu'à sa mort, une même interprétation pour rester vivant ? C'est donc le renouvellement de l'interprétation qui induit sa survivance, et seulement une partie du public qui catalyse de nouvelles prises en compte.

Si naturellement, nous nous inscrivons parmi ceux qui souhaitent voir interpréter les œuvres du passé ou d'aujourd'hui, en donnant au mot interprétation un sens dense, et par là argumentons cette opinion grâce à l'image, nous n'en combattons pas moins les idées fausses ou du moins que nous considérons comme telles (et nous ne sommes pas le seul) de tous ceux qui se font les porte-paroles de l'opéra, du moins ceux que l'on présente comme tels, ou ceux que l'on rencontre... inévitablement quand on s'interroge sur l'opéra, eux ou leurs idées, qui nous ont amené à nous demander si l'on parlait vraiment de la même chose.

Cela a-t-il d'ailleurs un intérêt de parler d'un art qui s'entoure de passionnelles sollicitudes qui l'anémient, le dévorent et tendent à le faire disparaître ?

La réserve de se préoccuper d'une forme d'art si marquée socialement ou sociologiquement, ne résiste pas au sentiment que, débarrassée des parasites qui la vampirisent, cette forme d'art est viable.

Viable à plusieurs points de vue :

— théâtral, c'est-à-dire, comme au théâtre, l'opéra a donné naissance à des œuvres primordiales à notre culture, en tant que repère historique mais également en tant que nécessité quotidienne.
— artistique, comme création ou mise en situation spatio-temporelle, donnant aux artistes un matériau avec lequel s'exprimer, qu'il soit le leur entièrement créé ou celui d'autres collaborateurs, voire de collaborateurs du passé.

On peut constater avec pessimisme la situation actuelle, mais en prônant l'image — par excès inverse — pas n'importe laquelle, n'y aurait-il pas moyen de rétablir l'équilibre propre à redonner la vie à cette forme d'art ?

A ce pessimisme, nous voudrions opposer une constatation — actuelle — qui nous laisse penser que ce travail n'est pas vain. C'est celle qui concerne l'utilisation vidéo dans le monde sonore, et plus particulièrement dans le rock ou la variété.

Nous ne parlons pas de l'emploi de la vidéo comme art intégral qui tend à redonner une signification à ce que l'on a appelé le septième art. En effet, on peut prendre cet exemple comme une parabole de la situation du théâtre lyrique : après vingt ans d'enthousiasme sur des musiques dont on ne comprenait pas le texte anglais, le clip-vidéo propose une formulation de ce texte.

Comment en est-on arrivé là ? — par le déclin de l'oreille, par l'exigence de l'œil, ou plutôt pas la qualité discutable des propositions musicales et textuelles qui entraîna une chute du marché ? Est-ce d'ailleurs vraiment une fantaisie du marché ?

A l'opéra, rien encore, et surtout pas l'opéra filmé.

Par contre, quelques films sur l'opéra nous obligent à prendre en considération de nouvelles propositions.

Chez Syberberg, par exemple, l'image n'est pas seulement celle qui montre (dans un emploi diffus), mais celle qui signifie (dans un emploi actif, selon la terminologie de Appia sur la lumière). Le propos de Syberberg est de « rendre audible ce qui n'a jamais été vu et visible ce qui n'a jamais été entendu » (25). Ce n'est pas une formule, Syberberg interprète en artiste l'opéra, il en donne une interprétation dont on sait qu'elle n'est pas définitive, que là non plus, rien n'est résolu, comme chez Wieland Wagner qui reconstruisait chaque année sa scénographie.

Là, le paroxysme de l'image nous fait lire de manière contemporaine l'œuvre, cela lui permet d'exister et cela pourrait permettre à un public nouveau de ne pas passer à côté.

Si l'on veut, pour conclure, résumer notre conviction profonde de la situation sur laquelle nous avons essayé de travailler et qui s'inscrivait dans nos préoccupations entre la correspondance et le rapport des arts entre eux, et l'Art Total, on pourra dire, en deux mots : c'est l'opéra perverti.

Pascal Lecocq

NOTES

(1) C'était le sujet de notre thèse de 3e cycle d'arts Plastiques : « Autonomie ou correspondance du décor d'opéra, la wandel décoration 1882-1982 » Univ. de Paris VIII.

(2) Artiste cinétique, créateur du Lumnia grâce à son Clavilux (1919). Lire les pages que lui consacre Franck Popper in **L'Art Cinétique**, Gauthier Villars 1967, pp. 155-158.

(3) NUSSAC, Sylvie de : **Histoire d'un Ring**, Paris, Diapason - Laffont 1980 p. 104.

(4) WAGNER, Wieland : « Wagner, un monument classé ? » in **Musique en Jeu** n° 22, Paris, Seuil, janvier 1976, p. 95.

(5) Jean-Jacques Nattiez en donne une remarquable et accessible analyse dans son chapitre « Wagner et le rapport poésie-musique » in **Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau.** Paris, Bourgois 1983, pp. 93-109.

(6) GAILLARD, Paul-André : « Le superflu liturgique dans Parsifal » in **Bayreuth Festspiele Programmheft : Parsifal 1961**, p. 16.

(7) RITTER, William : **Etudes d'art étranger**, Paris, Mercure de France 1906, p. 16.

(8) Par exemple in **Opéra International** n° 76, p. 35 ou n° 82, p. 49.

(9) RITTER, William, op. cit. p. 16 puis p. 29.

(10) BOULEZ, Pierre : « A partir du présent, le passé » in **Histoire d'un Ring**, pp. 13-36, op. cit. p. 14.

(11) Même si Boulez a écrit : « la musique est un art non signifiant », lire à ce sujet J.-J. Nattiez, op. cit. pp. 200-201.

(12) SYBERBERG, Hans-Jürgen : **Parsifal, notes sur un film**, Paris, Gallimard Cahiers du cinéma 1982, p. 26.

(13) APPIA, Adolphe : **L'œuvre d'art vivant**, Atar 1923, p. 42-43.

(14) FRIEDRICH, Götz, cité par Paul Barz in **Götz Friedrich Abenteuer Muziktheater**, Keil Verlag 1978, p. 150 (notre traduction).

(15) APPIA, Adolphe, op. cit. p. 67. Comment rendre compte de la représentation ? Telle est la question que nous posons dans notre article « Le document de théâtre » à paraître dans **La Revue d'Histoire du théâtre.**

(16) BABLET, Denis : **Les révolutions scéniques du XXe siècle**, Sté Int. d'art du XXe siècle, 1975, p. 323.

(17) Ibidem, p. 130.

(18) SYBERBERG, Hans-Jürgen, op. cit. p. 193.

(19) JONES, Robert Edmond, cité par Denis Bablet, op. cit. p. 240.

(20) SYBERBERG, Hans-Jürgen : **Un manifeste esthétique sur la base de mes films. Le film, musique de l'avenir**, Paris Cinémathèque française 1975, p. titre.

(21) Ibidem, p. 62.

(22) VINAVER, Michel : « l'image dans le langage théâtral » in **Théâtre/Public** n° 32, Gennevilliers 1980, p. 8.

(23) OLIVIER, Guy : « Point de vue à partir d'une autre image », ibidem p. 27.

(24) APPIA, Adolphe, op. cit. p. 50.

(25) SYBERBERG, Hans-Jürgen : **Parsifal, notes sur un film**, op. cit. p. 97.

Connaissance des Hommes
N° 121 - SEPTEMBRE / OCTOBRE 1987 - 30 F