



## Plan National de Formation

Rendez-vous culturel et scientifique

### Université de printemps d'histoire des arts

# CHRONOLOGIES & AUTRES FIGURES DU TEMPS

Atelier 6 – « Mettre en scène l'opéra : un devoir  
d'anachronisme ? »

Vendredi 3 et samedi 4 juin 2016

Château de Fontainebleau – Festival de l'histoire de l'art

Institut  
national  
d'histoire  
de l'art

INHA



Château  
de Fontainebleau

CFHA  
COMITÉ FRANÇAIS D'HISTOIRE DE L'ART

Ecole du Louvre  
Palais du Louvre

*Festival  
de l'histoire  
de l'art*

---

## ***Mettre en scène l'opéra : un devoir d'anachronisme ?***

---

**Ivan Alexandre**, metteur en scène, écrivain, éditorialiste.

**Nadège Bourgeon-Budzinski**, professeure et formatrice en éducation musicale et en histoire des arts, académie de Créteil.

---

### **Présentation de l'atelier**

---

Cet atelier s'était proposé de questionner la mise en scène d'opéra qui présente pour le professeur plusieurs difficultés. L'enseignant est en effet confronté avec ses élèves, lorsqu'il aborde le genre de l'opéra, à des chronologies qui se superposent, qui peuvent se télescoper, et qui complexifient l'analyse de l'objet artistique de par cette diversité de repères chronologiques. C'est une question qui se pose d'ailleurs avec d'autres genres comme celui du cinéma.

Le genre de l'opéra est un genre hybride, qui repose sur un livret avec ses modèles littéraires, une partition musicale, vocale et orchestrale ; ce genre est un spectacle vivant qui nécessite des interprètes sur scène et dans la fosse d'orchestre, une mise en scène, des costumes, des décors, des éclairages. Tout en étant un spectacle vivant, ancré dans notre présent, l'opéra opère une fusion avec l'époque de sa création. L'approche initiale des élèves peut donc être très variée. Certains sont attirés visuellement par les costumes, les décors alors que d'autres vont suivre le déroulement narratif. Rares sont ceux qui sont immédiatement happés par la musique.

Cette difficulté initiale, intrinsèque au genre lui-même, est doublée par les chronologies qui s'offrent aux élèves. Ces derniers peuvent observer le Temps du livret, celui de l'histoire et des personnages qui renvoie à une première époque et à divers lieux géographiques. Il y a ensuite le Temps de la création de l'œuvre, celui du compositeur et du librettiste (avec ses codes et ses genres) et enfin le Temps du metteur en scène qui, quel que soit son choix personnel, encre son travail dans notre époque.

Or, nous observons deux tendances qui semblent s'opposer par leur démarche actuellement. D'un côté, une volonté de la part des musiciens de proposer des reconstitutions musicales scrupuleuses, qui se rapprochent le plus possible d'une reconstitution historique et, d'autre part, des metteurs en scène qui transposent l'action dans une époque plus ou moins contemporaine. Force est de constater que les metteurs en scène qui proposent aujourd'hui des « reconstitutions historiques » sont très rares, (pour ne pas dire, quasi inexistantes). Les directeurs d'opéras sont à la recherche de mises en scène innovantes et qui proposent des lectures toujours réinventées des œuvres lyriques programmées. Il s'agit bien d'un côté d'offrir au public des opéras connus de tous (les créations d'opéras sont elles aussi assez rares) mais d'en renouveler l'approche et le regard par des mises en scène qui sont autant de lectures novatrices. Ce sont bien les directeurs d'opéra qui donnent aujourd'hui le « la ». Cette main mise a évolué au fil du Temps. A la naissance du genre, avec les fables en musique, le poète, tels Rinuccini ou Quinault, avait le pouvoir, pouvoir qui a ensuite glissé à l'époque mozartienne aux mains des compositeurs. Les metteurs en scène s'en sont emparés au XXe siècle et en sont dépossédés présentement par les directeurs d'opéra.

L'anachronisme devient-il un devoir pour les metteurs en scène d'opéra aujourd'hui ? Comment aborder cette pluralité de chronologies avec les élèves et leurs permettent d'acquérir des repères sur l'œuvre proposée ?

Il s'agit donc d'appréhender trois approches différentes et complémentaires qui pourront permettre aux élèves d'aborder la question délicate des mises en scène et des choix chronologiques qui ont été adoptés.<sup>1</sup>

- L'opéra qui permet de voyager, qui nous transporte vers un Ailleurs historique.
- L'opéra, miroir de notre société
- L'opéra hors- temps, sans repères chronologiques.

Le corpus proposé repose à la fois sur des mises en scène d'Ivan Alexandre, qui permettront d'étudier les trois entrées proposées. Ce corpus initial sera complété et confronté avec d'autres approches comme celles de Jean-Pierre Ponnelle, de Claus Guth et de Trisha Brown. Une place d'honneur a été réservée à la *favola in musica* l'*Orfeo* de Monteverdi donné en 1607, étant symboliquement le premier repère chronologique de l'histoire de l'opéra et à ce titre, un repère chronologique important pour les élèves (premier repère mais qui n'éclipse pas les premiers opéras conservés, à savoir les deux *Euridice* de Peri et Caccini de 1600). L'*Orfeo* sera complété par *Orfeo ed Euridice* de Gluck (1762), *Hippolyte et Aricie* de Rameau (1733) et *La Chauve-Souris* de Johann Strauss (1874).

## I - Le théâtre voyage

Il s'agit donc de présenter initialement aux élèves une découverte de l'univers de l'opéra en prenant un exemple de « reconstitution historique », comme celles de Benjamin Lazare avec le *Bourgeois gentilhomme* (2005) ou *Cadmus et Hermione* (2008) de Lully ou encore la version d'*Atys* dirigée par William Christie et mis en scène par Jean-Marc Villégier en 1986.

### ***Hippolyte et Aricie* : concilier le pathétique de la tragédie avec l'univers du merveilleux.**

À la suite d'une commande de Nicolas Joël pour le Capitole de Toulouse, Ivan Alexandre signe une mise en scène de la tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* de Jean-Philippe Rameau. Le parti pris du metteur en scène est de proposer une transposition dans un Ailleurs historique, proche de celui de Rameau et de son librettiste l'Abbé Pellegrin sans chercher cependant à réaliser une reconstitution historique. Ce parti pris s'explique par la volonté de trouver un équilibre, une cohérence entre la tragédie inspirée d'Euripide et de Racine et les divertissements qui viennent l'interrompre tout au long de l'œuvre. Ivan Alexandre et son équipe ont donc travaillé sur des reproductions de costumes, de décors d'époque afin de s'en inspirer. Un spectacle total, éblouissant, « à l'ancienne » avec des toiles peintes, mais qui n'emprunte pas nécessairement tous les usages de l'époque (par exemple, pas d'éclairages à la bougie, non par souci d'esthétisme mais par simple mesure de sécurité).

Il semble donc logique pour permettre aux élèves d'apprécier cette mise en scène de leur proposer de faire des études comparatives entre certaines scènes et des documents sources (que l'on trouve

---

<sup>1</sup> Nous n'avons pas souhaité rattacher les pistes pédagogiques proposées à un niveau précis, laissant chacun imaginer les prolongements possibles avec leurs élèves selon les niveaux abordés.

aisément sur le site Gallica). Mais il faut aussi définir ce qu'est une tragédie lyrique pour expliciter cet entrelacement entre des scènes légères, dansées, de divertissement et des scènes de tragédie où les nœuds dramatiques se tissent entre les personnages. A partir de l'étude de deux scènes emblématiques, les élèves pourront appréhender la spécificité de cet opéra français, qui prend naissance avec Lully et Quinault, poussés par une volonté royale et un souci de rivalité avec l'opéra italien. Ce genre se présente comme le miroir complémentaire et inversé de la tragédie classique littéraire. Il met en scène les passions humaines, tout en y intégrant le merveilleux et l'illusion.

La tragédie lyrique est donc une tragédie classique chantée, qui repose sur le Verbe qui est primordial et matérialisé par un récitatif, chant proche de la déclamation parlée. Le librettiste s'est directement inspiré pour son livret des pièces d'Euripide et de Racine. L'acte III, central, est certainement le plus approprié pour permettre aux élèves de découvrir ce premier aspect de la tragédie lyrique. Dans la scène initiale, Phèdre y avoue son attachement incestueux et la scène centrale de l'acte décide du destin des personnages puisque Thésée surprend son épouse et son fils ; prise au dépourvu, Phèdre, acculée, retourne l'accusation contre Hippolyte, qui ne partage pas son amour, provoquant sa condamnation à mort.

Mais la tragédie lyrique est aussi un genre où le Geste a un place d'honneur : tout y est mouvement, rythme et représentation. Le Ballet de cour est une signature de la musique baroque française. La présence de la danse induit des divertissements où l'action est suspendue.

Se pose donc la question pour un metteur en scène du merveilleux et de sa représentation visuelle. Prenons, comme exemple, l'apparition de Jupiter dans le prologue qui nécessite le recours à une machinerie. L'ensemble du prologue oppose Diane et Cupidon qui se querellent ; Diane demande l'arbitrage de Jupiter. Le dieu va apparaître dans les cieux, entourés de nuages. La machinerie permet de manifester visuellement ce merveilleux. Cependant, l'illusion n'est que partiellement manifeste ; les câbles qui permettent de soutenir la nacelle dans laquelle Jupiter se tient ne sont pas camouflés. Les spectateurs sont donc invités à voyager dans le Temps, à se transposer à l'époque de Rameau et de l'Abbé Pellegrin, en ayant cependant bien conscience que tout est ici illusion et qu'il n'est pas nécessaire de tout dissimuler pour que le spectateur puisse se laisser transporter.

### **L'Orfeo par Nicolas Harnoncourt et Jean-Pierre Ponnelle : un hommage à la création de la favola in musica.**

Si la tragédie lyrique de Rameau s'inscrit dans la tradition des tragédies lyriques de Lully, l'*Orfeo* de Monteverdi est une des premières *favola in musica* (une fable en musique), donnée en 1607 à Mantoue à la cour des Gonzague, fruit des travaux des *Camerate florentines* qui avaient cherché à retrouver le chant d'Orphée inspiré de l'Antiquité. Les premières expérimentations avaient donné naissance à une première favola, *Dafne*, en 1598, dont la musique est perdue, et en 1600, les compositeurs Peri et Caccini mirent chacun en musique le texte *Euridice* du poète Rinuccini. L'*Orfeo* se nourrit de ces dernières expérimentations sonores tout en opérant une synthèse assez éblouissante de l'ensemble des écritures musicales de son Temps, à la fois synthèse de l'esprit de la Renaissance et ouverture vers l'ère baroque. A ce titre, cette œuvre reste un repère chronologique pour les élèves.

La version proposée par Nicolas Harnoncourt et Jean-Pierre Ponnelle est une version filmée en studio à partir d'une interprétation donnée en 1975 à l'Opéra de Zurich (et dans de nombreuses autres villes européennes). Il s'agissait là encore de présenter une version qui reconstitue « l'esprit » de la cour

des Gonzague au moment de la création de *l'Orfeo*. Le premier acte se prête volontiers à une étude intéressante pour les élèves. On peut observer sur scène un procédé de mise en abyme, puisque la Cour de Mantoue y est présente (le Duc et la duchesse ainsi qu'un public aristocratique) et assiste au déroulement de la fable en musique. Les costumes et les décors renvoient au Palais de Mantoue. Les instrumentistes sont eux aussi en costumes et peuvent monter sur scène et se glisser parmi les bergers.

Ces éléments sont autant d'indices que les élèves peuvent détecter ; ils permettront d'aborder la question de la création, du lieu précis (une chambre du palais), du public qui a assisté initialement à cette création (une *musica reservata* pour un public aristocratique initié) et aborder la question de l'instrumentation car les musiciens sont souvent filmés en gros plans. La partition de *l'Orfeo* a été en effet imprimée, ce qui était assez rare à cette époque (et démontre le prestige des commanditaires de l'œuvre et la renommée du compositeur). Cette partition est accompagnée d'une table des instruments, élément précieux qui permet de prendre connaissance des instruments utilisés. Ces renseignements divulgués sont complétés par les didascalies qui permettent de réajuster le nombre des instruments demandés. Compte tenu du nombre important des instruments exigés, de leur nombreuse doublure et des didascalies, on présume que cette *favola* nécessitait un double ensemble instrumental qui permettait des effets de spatialisation.

#### **L'interprétation historiquement informée**

On ne peut que constater que les tentatives de reconstitutions historiques permettent de faciliter l'approche initiale des élèves pour aborder le genre de l'opéra. Il est important cependant qu'ils aient bien conscience que c'est un travail de recherche historique, qui ne peut être une reconstitution exacte et imiter à l'identique n'est d'ailleurs pas ce que recherchent les metteurs en scène qui optent pour ce voyage dans le Temps.

Il est aussi intéressant avec les élèves de replacer ce travail de reconstitution dans l'Histoire. Les élèves ne savent pas nécessairement que jouer de la musique du passé est une attitude qui s'est développée à partir de l'époque romantique et qu'autrefois on ne jouait que de la musique contemporaine. Les élèves pourront apprécier ce travail de redécouverte, initié par des compositeurs comme Mendelssohn qui a fait redécouvrir la musique de Bach en jouant la *Passion selon St Mathieu* en 1829. Ils pourront aussi prendre conscience qu'une seconde étape s'opère avec la volonté de rejouer des œuvres du passé mais en essayant de respecter la manière dont elles étaient interprétées à partir du XXe siècle et plus spécifiquement à partir des années 1950. Nicolas Harnoncourt a été l'un des pionniers du mouvement baroque. Cette volonté s'accompagne de recherches sur le choix des instruments, du compositeur, du style, de la manière de jouer les ornements, du choix du diapason... On parle alors d'une « interprétation historiquement informée ».

## **II – L'opéra, miroir de notre société**

Il s'agit de s'interroger avec les élèves sur les motivations qui poussent les metteurs en scène à transposer les opéras dans une époque plus ou moins contemporaine. Certains n'hésitent pas à parler de provocation, de relecture personnelle, de trahison.

## ***La Chauve-Souris* : reflet ironique d'une société bourgeoise.**

Inspirée par l'opéra comique d'un Offenbach, cette opérette de Johann Strauss a été donnée en 1874 à Vienne. Or, le livret situe l'action et les personnages à Vienne à la fin du XIXe siècle ; les spectateurs ont donc découvert un univers familier qui leur était contemporain. Le genre de l'opérette joue sur le pastiche, le détournement, la parodie, la satire avec des ingrédients classiques : déguisements, coups de théâtre, quiproquos et des situations et personnages types de l'univers comiques. Ici, toutes les intrigues se nouent autour d'un couple, Gabriel von Eisenstein et son épouse Rosalinde. Jeu de masques et de travestissement, péripéties amoureuses, confusions d'identité, pièges et envies de vengeance : autant de rebondissements abordés sous l'angle de la légèreté, de la vivacité et de l'humour. Ce dernier cible la société viennoise car c'est elle qui est ici visée, à travers ses excès, et ses délassements. Les spectateurs rient d'eux-mêmes, de leurs divertissements et de leurs plaisirs, présentés sous le prisme de l'hyperbole.

Ivan Alexandre et le chef d'orchestre Marc Minkowski ont proposé une nouvelle version de la *Chauve-Souris* à l'Opéra comique en 2014 ; le metteur en scène a donc décidé de transposer l'action de l'opérette actuellement. Il s'agissait tout naturellement de conserver l'esprit parodique et ironique du genre en adaptant l'action de manière à ce que les spectateurs puissent à nouveau s'identifier et, par ce jeu de reconnaissance, sourire d'autant plus aux mésaventures des personnages. Pour ce faire, le livret a été réadapté et traduit en français. Cette démarche se justifie d'autant plus qu'à chaque nouvelle interprétation (et l'œuvre en connut beaucoup car elle eut un franc succès), Johann Strauss remania sa partition et son livret ; c'était une œuvre en mouvement, dont il existe même une traduction en français de 1904 (mais non retenue ici car cohérente avec le contexte du début du XXe siècle mais inadéquat pour un public du début du XXIe siècle).

En découvrant la nature du genre de l'opérette, les élèves comprendront aisément le choix d'Ivan Alexandre. Si le genre et ses objectifs peuvent justifier pleinement une transposition dans un contexte chronologique différent de celui de l'action décrite dans le livret, d'autres choix peuvent aussi être opérés par certains metteurs en scène.

## ***L'Orfeo*, version de Claus Guth : le poète face au processus de deuil.**

Dirigée par Christophe Rousset, cette nouvelle version de la *favola in musica* transporte le spectateur dans un appartement au design contemporain, un duplex qui symbolise la maison du poète Thrace. On y assiste à la fête des noces, où bergers et bergères en smoking noirs et robes cocktail viennent y fêter le mariage du poète. La mort d'Euridice provoque un état apathique où le poète se mesure à la douleur de la perte de la bien-aimée ; il est pénétré de souvenirs et de visions fantasmées, projetées sur grand écran, où il tente de retrouver l'être aimé. Relecture personnelle du mythe mis en musique, Claus Guth semble y dévoiler le processus de deuil, de l'absence douloureuse jusqu'au suicide du personnage. Le dénouement est ici explicite car la Musique, personnage allégorique du prologue, se présente aux spectateurs pour narrer la descente aux Enfers du poète tels des flash-back, alors que derrière elle se tient le corps sans vie du personnage.

Comment les élèves pourront-ils aborder cette lecture insolite du mythe ? Le propos psychologique et la violence du deuil et de son processus, ici irréversible, ne manqueront pas de les interpeller. Un débat constructif pourra se mettre en place sur le rôle du metteur en scène, et la notion de trahison ou de respect d'une œuvre, qui reste un spectacle vivant, fruit d'un métissage entre tradition ancrée dans le passé et modernité. Le professeur pourra orienter l'étude sur les références à l'univers

cinématographique par les jeux d'éclairage, les projections, le procédé narratif du flash back. On peut aussi faire référence à la version initialement envisagée par Monteverdi et son librettiste dans laquelle Orphée est déchiré dans la scène finale par les Bacchantes pour avoir refusé l'amour des femmes après la perte définitive d'Euridice (fin conforme au mythe grec). En 1609, Monteverdi et son librettiste Striggio transforme la fin de l'œuvre qui s'achève sur l'apothéose d'*Orfeo*. La version de Claus Guth invite donc à s'interroger, se questionner ; elle est riche d'interprétations mais ne peut être envisagée qu'en ayant connaissance d'une version plus traditionnelle de la fable pour avoir des points de repères comparatifs.

### **III – L'opéra hors du temps**

---

Si certaines mises en scène donnent des repères chronologiques explicites et renvoient de manière assez évidente à une époque déterminée, d'autres rejettent volontairement ce parti pris. Il s'agit donc avec les élèves de s'interroger sur les raisons qui poussent les metteurs à scène à gommer tout repère chronologique.

#### ***Orfeo et Euridice* de Christoph Willibald von Gluck : un combat symbolique contre la Mort.**

Le mythe d'Orphée a été à maintes reprises proposé comme livret d'opéra après Monteverdi, et, en 1762, Gluck et son librettiste Calzabigi en propose une nouvelle version. Le travail de ces deux artistes est tout aussi intéressant à aborder avec les élèves que celui de Monteverdi car on retrouve ici les caractéristiques de l'opéra seria réformé. Comme d'autres compositeurs de cette génération (à l'image de Carl Heinrich Graun, Niccolò Jommelli ou Tommaso Traetta), Gluck a souhaité réintroduire un sens dramatique et restaurer le rôle du compositeur et du librettiste (au détriment des chanteurs, en particulier les castrats). Unité et simplicité sont mises à l'honneur. On constate ainsi par exemple que la présence de la danse ou du mime doivent être justifiée et intégrée à l'action et ne pas la suspendre. Les airs sont épurés de toutes les fioritures ornementales et des vocalises jugées gratuites. Le da capo de la forme est supprimé afin de mettre en valeur la continuité dramatique.

*Orfeo ed Euridice* est donc un opéra en rupture avec son Temps et qui s'inscrit en même temps dans une filiation d'opéra consacré à un mythe très recherché par les compositeurs. Ivan Alexandre a donc jugé inadéquat de mettre en place une mise en scène « historique » qui aurait transporté les spectateurs vers la Vienne austro hongroise de Marie-Thérèse de Habsbourg. Il a préféré exposer à l'Opéra de Nancy en 2015 un regard différent, plus symbolique, qui met en scène un personnage allégorique, personnification de la Mort, contre lequel Orfeo va lutter pour tenter de récupérer Euridice. Gluck avait décidé en effet de plonger le spectateur directement dans la tragédie en débutant son opéra par la mort d'Euridice (alors que Monteverdi avait dépeint le bonheur en Arcadie autour de noces du héros avant de créer un effet de rupture à l'acte II par l'annonce de la mort de la bien aimée du poète). L'invention scénique est complétée, pour les costumes et les éclairages, par une palette sobre, de blanc et noir dans un jeu de clair-obscur, contrastant avec la couleur or.

#### ***Orfeo*, Monteverdi, version Trisha Brown : une relecture formelle de l'œuvre.**

En 2009, sous la direction de René Jacobs, une nouvelle version de l'*Orfeo* de Monteverdi est proposée, au théâtre de la Monnaie à Bruxelles. C'est une version chorégraphique initiée par Trisha Brown. C'est un contrepoint visuel entre danse et musique qui s'offre au spectateur. Chaque geste, chaque mouvement soulignent les rivalités, les souffrances, les peines, les moments bienheureux, les

défis des personnages. Certes, certains mouvements peuvent évoquer la gestuelle baroque mais le langage chorégraphique de Trisha Brown ne renvoie pas au début du XVII<sup>e</sup> siècle, tout comme les costumes, volontairement neutres, et le décor, d'un ascétisme évident. Un espace nu, sur lequel peut se découper un globe ou un croissant, aucun décor, aucun accessoire ; les costumes, blanc ou jaune pâle, avec col mao, mettent en valeur les impulsions corporelles.

Aucun repère chronologique n'émane de cette relecture de l'œuvre, plus abstraite que d'autres. Elle met en valeur la dimension chorégraphique de la favola in musica, présente dans l'œuvre de Monteverdi et permet alors d'aborder avec les élèves la question du ballet et sa place dans l'opéra. Plus subtile aussi, le contrepoint visuel et musical qui s'opère entre musique et danse permet de questionner les formes et les écritures employées (alternance de ritournelles, d'air, de duo, de chœur ; le rôle structurel de chaque élément ; les écritures imitatives, en homophonie, le style concertato...). Proposer une mise en scène sans repères chronologiques explicites ou implicites permet de se focaliser ainsi sur d'autres éléments de l'opéra.

**Mettre en scène : un devoir d'anachronisme ?** Si la proportion de mises en scène actuelles semble pointer du doigt un goût évident pour ce parti pris ; cela permet d'aborder avec les élèves la question du spectacle vivant, fruit constant de relectures, de nouvelles formes visuelles, de focalisation sur des interprétations qui ne cessent de se revivifier. Si les créations d'opéra sont actuellement en nombre limité, l'opéra continue à vivre intensément par les mises en scène. Décoder, comprendre, s'interroger, être interpellé, autant d'éléments qui stimulent la curiosité des élèves, qui, aiguillés par leur sensibilité, n'en goûteront que davantage le plaisir de partir à la quête d'un univers riche et passionnant.