

Mettre en scène l'opéra, à propos des *Noces de Figaro*.

À mon ami, D.S.

Qui d'entre nous - spectateurs passionnés d'opéras que nous sommes - n'a pas pesté, dès le lever du rideau, en découvrant une scénographie mozartienne ou wagnérienne propres à irriter les plus tolérants ; qui d'entre nous n'a pas alors juré qu'il n'irait plus voir que des opéras en version de concert : « là au moins, pas de trahison ; rien que la musique » ? J'avoue avoir été de ceux-là.

Cette réaction, que je suppose commune à beaucoup d'entre nous, mérite qu'on l'analyse un tant soit peu. Si je m'insurge, si j'évoque une trahison, c'est qu'implicitement je confronte ce que je vois avec une autre représentation, celle que j'attendais. Mais quelle est-elle ?

La plupart d'entre nous ne sommes pas metteur en scène, pas plus que musicologue ; de quoi est faite cette représentation, cette mise en scène « idéale » qui me pousse à réagir en refusant celle qui m'est proposée et qui lui est sinon opposée, du moins essentiellement différente. Si je la dis *idéale*, c'est qu'elle n'a pas de contours et de formes bien définies et cependant, elle existe puisque je réagis par rapport à elle.

Je pourrais évoquer une *vérité* établie par la création de l'œuvre, celle qui a eu l'approbation, du moins je le suppose, du musicien et de façon accessoire du librettiste, une sorte de Ur-mise en scène, marquée du sceau de l'authenticité de l'archéologie. Cet argument ne tient pas bien longtemps. En effet, il est rare que nous ayons assisté à la création d'un opéra ; par ailleurs, il suffit de consulter des documents iconographiques voire photographiques pour admettre très vite que ces premières mises en scène nous paraîtraient désuètes, peut-être ridicules, en tout cas dépourvues de cette magie que nous espérons toujours lorsque, recueillis dans notre fauteuil, écoutant avec ferveur les harmonies de l'ouverture, nous attendons que le rideau se lève et nous fasse voir cette première image qui donne le ton. À titre d'exemple, lorsque nous voyons les scénographies des mises en scène des opéras wagnériens, lors de leur création, il nous est impossible de les considérer comme susceptibles de nous satisfaire. Force est d'admettre qu'il y a une actualité de l'art de la représentation qui s'applique aussi bien à un opéra contemporain qu'à un opéra baroque.

Quelles sont donc les images que j'attends implicitement et qui seront l'origine probable de mon adhésion ou de mon refus ; de quoi sont-elles faites ? Si l'on m'invitait à leur donner

corps, à en faire l'esquisse graphique, mon embarras serait fort grand ; et si même encore je m'exécutais, il y a fort à parier que le résultat ne serait pas satisfaisant. Mais que je ne parvienne pas à lui donner existence, ne prouve en rien que cette représentation, que j'ai dit idéale, n'existe pas. On peut supposer qu'elle sera d'autant plus complète et précise que mon expérience de spectateurs d'opéra sera plus riche ; ainsi un novice en la matière sera plus disposé à accepter le spectacle qu'on lui présente qu'un *aficionado*. Mon attente est donc nourrie principalement d'une culture constituée des expériences précédentes (Le *Parsifal* de Bayreuth, La *Lucia* de la Scala, La *Bohême* du Liceu etc.), mais aussi de mes coups de cœur en matière de peinture, de cinéma peut-être. Autant de domaines artistiques qui ont laissé des traces dans mon imaginaire, l'ont forgé, l'ont enrichi au fil des ans. Ainsi, si l'on admet que mon indignation première, celle que j'évoquais plus haut est la conséquence de cette confrontation entre ce que je découvre et ce que je porte, on reconnaîtra que mon attente est faite d'images déjà existantes, des images d'emprunt pourrait-on dire et ce qui me choque c'est donc la nouveauté, ce que mon imaginaire ne parvient pas à concevoir.

Sans vouloir manier trop facilement le paradoxe, je dirai que c'est la version de concert d'un opéra qui est la véritable trahison. Quand Mozart a composé *Don Giovanni*, il est évident qu'il a pensé, composé pour la représentation, non pour le concert ; et ce qui est vrai du salzbourgeois est vrai de Verdi ou de Wagner. Dois-je rappeler que le maître italien souhaitait, à la fin de sa prestigieuse carrière de musicien, qu'on le salue comme un homme de théâtre avant tout et que le père de la Tétralogie a beaucoup écrit sur le spectacle total. C'est dire que pour eux, comme pour tout compositeur d'opéra, ce type d'ouvrage musical ne trouve son existence que dans la représentation et l'en priver c'est l'amputer véritablement. La représentation est une *création*, pas une *recréation*, elle propose une *lecture*, pas une *relecture*.

Nous voilà contraints de reconnaître que le metteur en scène d'opéra, mais aussi de théâtre est un créateur au sens le plus ambitieux du terme. Il conduit l'œuvre à sa pleine existence, ou mieux encore, ce n'est que par son travail que l'œuvre artistique, en l'occurrence l'opéra, atteint pleinement son statut. Avant cette opération, la seule existence d'une partition n'est qu'une promesse d'œuvre, mais elle n'en est pas une.

Quelques-uns d'entre vous - la majorité j'ose l'espérer - partageront le point de vue que je viens d'exposer et même seront-ils d'accord pour que la période historique ne soit pas nécessairement respectée, que la représentation proposée emprunte les attributs d'une certaine

modernité, y compris le recours à des artifices techniques dont le plus en vogue est l'inclusion de projection vidéo. Soit, mais je crois vous entendre ajouter : « il ne faut pas cependant exagérer ! »

Nous voilà devant une nouvelle difficulté : évoquer l'exagération ou l'excès présuppose une norme ou un réel qui seraient outrepassés. Si je peux qualifier d'exagérée l'évaluation d'une hauteur ou d'une distance, c'est que je peux la confronter avec une réalité objective ; or, une réalité artistique, et la représentation d'opéra en est une, ne renvoie qu'à elle-même. Dès lors, mon sentiment d'excès, en l'occurrence, me ramène à l'image préexistante que je porte en moi et qui tient lieu de norme.

Oui, je dois bien le reconnaître, il est très difficile de justifier cette indignation que j'évoquais dès les premières lignes de cette réflexion. Il n'est pas question non plus de la condamner. Mais peut-être serait-il utile de mieux comprendre ce qu'est l'acte de mise en scène ; cela mériterait un long, voire plusieurs, développement(s) qu'il serait impossible d'exposer ici.

En revanche, je vous propose quelques réflexions à propos de ces *Noces de Figaro* dont le festival 2021 devrait nous présenter une nouvelle image. Il s'agira de comparer les photos du lever de rideau de quatre productions plus au moins anciennes, ce qui nous mettra sur la voie de cette connaissance de l'activité de mise en scène, par le biais de la scénographie :

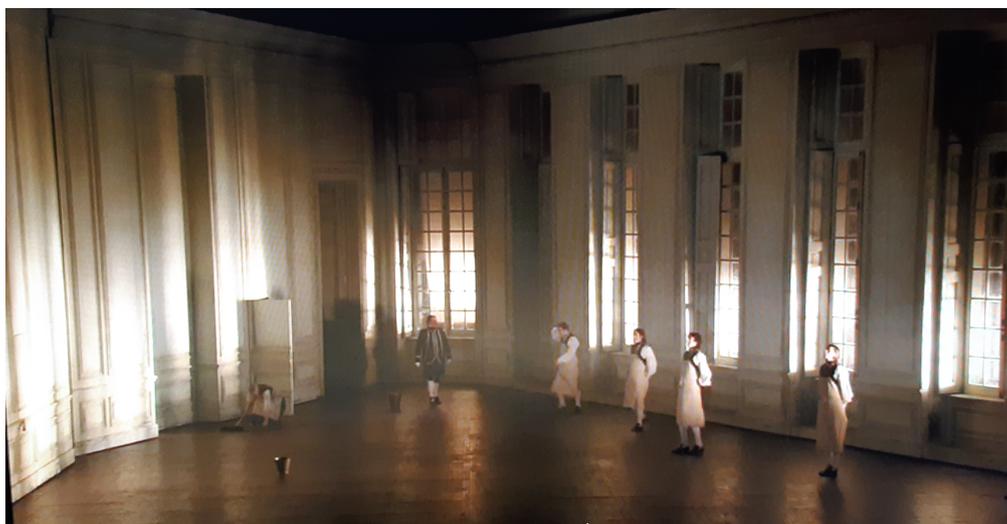
1. Antoine Vitez à Florence en 1979



2. Stephen Medcalf à Glyndebourne en 1994



3. David McVicar à Covent Garden en 2006



4. Richard Brunel à Aix-en-Provence en 2012.



Dans la première image, celle de Florence, Vitez propose un décor multiple sur le principe des espaces gigognes.

Les didascalies de Da Ponte - en cela très proche de Beaumarchais - indiquent :

Acte 1 : Une pièce vide. Un fauteuil au milieu

Acte 2 : Une chambre somptueuse avec une alcôve, trois portes et une fenêtre.

Acte 3 : Une salle somptueuse, avec deux trônes, et préparée pour la fête nuptiale

Acte 4 : Un jardin

La proposition du metteur en scène français est ici de donner à voir les quatre espaces d'emblée. Toute l'évolution scénographique est dévoilée par cette première image et nous fait prendre conscience que d'un acte à l'autre, l'espace s'élargit pour passer d'une sphère intime humble à une sphère intime d'aristocrates, puis à une sphère qui réunit les aristocrates et les humbles ; enfin à un jardin, espace ouvert certes, mais organisé (un jardin n'est pas un parc) avec une plus grande liberté, celle qui est susceptible de brouiller les identités pour mieux les révéler, ce qu'interdit les espaces clos où règnent l'ordre et la hiérarchie.

On notera encore que les trois murs (le quatrième étant *tombé*) nous convient à pénétrer cette intimité à l'état *pur*, qu'aucun objet de décoration ne vient altérer. Seul Le Fauteuil est là, dont on sait l'importance qu'il aura dans l'ensemble des premières scènes. Il n'est pas tant une

pièce de mobilier qu'un emblème de la comédie puisqu'il est destiné à générer du jeu ; parmi d'autres pièces comme chaise, table etc. il ne serait que cela, mais son isolement absolu l'élève au rang de symbole.

En résumé, il s'agit de célébrer le monde de la comédie, en pénétrant dans le secret des cœurs et des corps.

Dans la deuxième image, celle de Glyndebourne, nous retrouvons certains traits de la proposition florentine, mais affaiblis ; il s'agit de montrer l'espace des valets - Suzanne et Figaro sont en scène comme dans l'image précédente - inclus dans celui du château. Mais le dispositif général, par le choix du matériau, par la découpe, mais aussi par les couleurs vives et franches (vert, rouge) nous introduit dans un univers qui s'apparente à un castelet de marionnettes ; des silhouettes en contre-jour se détachent des fenêtres au lointain. Le Fauteuil est aussi présent, mais en même temps que d'autres objets sur deux séries d'étagères : côté jardin, ce sont des pièces de linge bien rangées qui représentent l'univers de Suzanne qui est lingère (ou camériste pour dire les choses plus noblement), de l'autre côté, à la cour, ce sont des perruques sur têtes, univers de Figaro dont l'un des rôles est de veiller à la toilette de son maître. Le texte nous dira bientôt que par une porte, Suzanne peut répondre à l'appel de madame, et par une autre, Figaro peut en faire autant au bénéfice du Comte. C'est très exactement cela que l'espace représenté nous indique et nous dit dans une composition qui a un goût d'enfance ; sont-ce des comédiens chanteurs que je vais voir ou des marionnettes comme les fameuses de Salzburg ? Faire le choix d'associer les personnages à des marionnettes, c'est prendre le risque de la simplification : la marionnette a un langage réduit, les subtilités ne sont pas pour elle. En revanche, c'est vouloir faire oublier les traits trop individualisants, ceux qui nous conduiraient à écouter le Figaro d'Erwin Schrott ou celui de José Van Dam (en l'occurrence, c'est celui de Gérald Finley) ; il semble qu'ici, on essaie de capter au plus proche, l'essence du personnage, non une interprétation. Ce qui permet de souligner que chez Mozart, plus peut-être que pour d'autres compositeurs, les personnages font partie d'une équipe, que chacun se définit et trouve sa place par rapport aux autres ; on est le *valet de*, la *femme de*, la *soubrette de*, le *jardinier de*. Cette mise en scène, plus que la précédente, nous convie à une réflexion sur la cellule que constituent les personnages mozartiens, sa composition, son fonctionnement.

Pour ce qui est de la mise en scène proposée par Covent-Garden, j'ai choisi deux images qui se succèdent au tout début de la représentation ; David McVicar a voulu lever le rideau pendant l'ouverture orchestrale. Nous découvrons ainsi une somptueuse demeure, saisie en perspective cavalière, ce qui donne le sentiment que l'on ne voit qu'une toute petite partie d'une immense pièce. Des serviteurs, parfaitement synchronisés, ouvrent les volets de hautes fenêtres pour laisser entrer à flot la lumière d'Espagne. L'espace est nu, sans objet, sans meuble ; sommes-nous dans un château habité, on pourrait en douter si ce n'est que la domesticité importante le laisse entendre ; en revanche, cette nudité renforce l'impression de froide beauté (remarquez comme le parquet brille). C'est un espace qui en impose, comme son propriétaire peut-on supposer ; et le mouvement qui l'habite laisse à penser que se lève l'aube de cette « folle journée » que l'opéra nous fera vivre. À la fin de l'ouverture, par un effet de translation latérale, nous pénétrons dans un autre espace, tout en contraste avec le premier ; les murs paraissent délabrés, ils sont chargés d'objets sur toute leur hauteur. On remarque que la fenêtre est ici très haut placée, ce qui laisse supposer que nous sommes en sous-sol. Un lit en position semi redressée : on peut donc l'escamoter (façon de vouloir escamoter le mariage lui-même ?). Les premiers mots de Figaro et Suzanne nous renseigneront sur l'identité du lieu, s'il était possible d'en douter. Nous sommes chez les valets. Cela était vrai aussi dans les deux espaces précédents, mais jamais l'impression de précarité n'a été aussi soulignée. On comprend alors pourquoi avoir commencé par nous inviter dans le somptueux salon du château : l'intention est transparente. La mise en scène ne s'attachera pas à rendre compte de la théâtralité, mais bien du conflit social qui couvait dès la création de l'opéra mozartien. C'est à une lecture politique que nous sommes conviés : la juxtaposition des deux espaces, à valeur de scandale, ne peut aboutir qu'à une révolution qui n'aura rien de comique.

La quatrième proposition, aixoise, que certains d'entre vous ont vue peut-être, change radicalement de perspective. L'image qui nous est proposée est celle d'un *open-space* bien contemporain. À l'univers de la relation sociale inspirée de l'ancien régime, succède une autre relation, celle qui hiérarchise les êtres humains, au sein d'une entreprise. Nous entrons ici de plain-pied dans ces propositions de mises en scène qui se fondent sur un transposition d'époque. Originales et volontiers choquantes il y a quelques décennies, elles sont devenues monnaies courantes, voire indispensables. On comprend bien leur raison d'être ; la lutte sociale entre Figaro et le Comte nécessite des connaissances historiques et les revendications qui

l'animent sont loin des préoccupations des spectateurs contemporains. Cette transposition a donc des visées pédagogiques et c'est cela précisément que lui reproche une certaine catégorie de spectateurs dont vous êtes peut-être. D'autres, au contraire, en vantent les bienfaits : la transposition parle plus à un jeune public et l'opéra représenté quelle qu'en soit la date de création devient contemporain, ce qui, à y bien regarder est la mission du spectacle vivant. Dans le cas qui nous occupe, nul doute qu'un bon nombre de spectateurs a fait l'expérience des rivalités, des jalousies, des luttes de pouvoir qui se jouent dans l'entreprise et de ce fait la violence faite à Suzanne, les brimades dont Figaro est l'objet seront ressenties avec plus d'acuité. Il y a une sorte de vérisme à l'œuvre dans ce type de mise en scène que les autres ignoraient. Le metteur en scène semble nous dire que, oui, les conflits imaginés par Beaumarchais puis le tandem Mozart-Da Ponte, ont quelque chose à nous dire qui n'est plus de la seule sphère musicale.

Sur l'image proposée, on voit des livreurs en train de déposer un canapé qui devra donner vie au lit des futurs époux. C'est dans ce type de mises en scène, on le sait bien, qu'apparaissent le plus grand nombre de distorsions entre la lettre du livret et sa représentation, distorsions toutes désignées pour provoquer l'indignation à laquelle nous faisons référence. Sont-elles une raison suffisante pour bannir ce type de proposition ? Je ne crois pas : les refuser serait condamner les représentations d'opéra à n'être que des pièces de musée vidées de leur substance vitale, nourries de conventions qui provoqueraient très vite l'ennui.

Quel sera le parti-pris de Lotte de Beer qui nous proposera une nouvelle mise en scène de ces fameuses *Noces* ? Pour ma part, je n'en sais rien. Mais j'ai vu l'*Aïda* monté(e) tout récemment à l'opéra de Paris par cette artiste ; et le spectacle, animé d'intentions justes (à savoir penser l'opéra de Verdi dans un contexte colonial) m'a laissé dubitatif. Je ne vous en dirais pas les raisons, ce n'est pas le but de ces quelques réflexions. Il y a fort à parier que pour ces *Noces*, c'est la fibre féministe qui sera sollicitée et, on reconnaîtra volontiers que la diégèse de l'œuvre regorge de prises légitimant ce point de vue. Gageons que ce nouveau spectacle permettra de prolonger les réflexions ici proposées et qu'en tout état de cause, il permettra de révéler un peu plus les arcanes de cette opération périlleuse et fascinante qu'est la mise en scène d'opéras.

Georges ZARAGOZA