HAL open science

# Le conflit des normes à l'opéra

Maud Pouradier

▶ To cite this version:

Maud Pouradier. Le conflit des normes à l'opéra. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2022, Arts en marge, 1 (29), pp.117-126. 10.3917/nre.029.0117 . hal-03722270

HAL Id: hal-03722270

https://normandie-univ.hal.science/hal-03722270

Submitted on 4 Apr 2024

**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.

Copyright

# Le conflit des normes à l'opéra

Maud Pouradier (université de Caen Normandie, EA Identité et subjectivité)
6 mai 2021, colloque « L'art et les normes », Université Paris 12 (LIS)

[La communication était accompagnée d'une présentation disponible en ligne à l'adresse https://bit.ly/2RoDKEp ]

Je remercie Carole Talon-Hugon de m'avoir invitée à participer à ce colloque de philosophie de l'art, et je regrette évidemment de ne pas faire cette communication dans les murs de l'université de Créteil. Je ne sais pas si les normes sanitaires, rendues nécessaires par la pandémie de COVID-19, nous permettront un jour de retourner à l'opéra, cet espace clos où des chanteurs envoient à pleins poumons leurs aérosols contaminés. Mais je laisserai de côté cette actualité brûlante, pour me concentrer sur le conflit des normes poétiques, génériques et esthétiques *de* l'opéra et *à* l'opéra.

À Glyndebourne, en 2019, fut donnée une production de *Cendrillon* de Massenet. Dans cette œuvre créée en 1899 à l'Opéra-Comique, le librettiste respecte la trame du conte de Perrault. Pour souligner la jeunesse du prince charmant, le rôle est joué par une mezzo-soprano, selon une tradition opératique bien établie qu'on trouve dans les *Noces de Figaro* pour le rôle de Chérubin ou dans le *Roméo et Juliette* de Bellini. La metteuse en scène Fiona Shaw joue sur cette convention, et raconte une histoire parallèle à celle du livret d'Henri Cain. La mezzo-soprano Kate Lindsey est présente sur scène dès le premier acte comme une servante dans la maison de Cendrillon à laquelle personne ne fait attention, pas même l'héroïne. Les scènes merveilleuses où apparaît la marraine de Cendrillon, ou les fastueuses scènes de ballet au cœur du second acte, sont présentées comme des scènes oniriques, du point de vue de l'héroïne. On voit la mezzo-soprano passer sans cesse du rôle de la servante au rôle du prince, et comme il apparaît très nettement que la metteuse en scène ne fait pas un travail brechtien, le spectateur comprend peu à peu que Cendrillon, sans se l'avouer, est amoureuse de la domestique, et la fantasme comme un jeune prince charmant. Les épousailles finales prennent ainsi la forme d'un *coming out* implicite : Cendrillon comprend qu'elle est amoureuse de cette femme discrète qu'elle n'osait regarder explicitement depuis le début, et l'épouse

en tant que telle. Cette production est parfaitement convenue dans les maisons d'opéra du XXIe siècle. J'ai choisi cet exemple précisément pour sa banalité non polémique. L'histoire que nous raconte la metteuse en scène repose sur l'interprétation d'une convention fictionnelle du genre (à l'opéra une mezzo-soprano représente une femme mûre ou un jeune homme) en une norme sociale aujourd'hui contestée (il ne convient pas pour une princesse de tomber amoureuse d'une femme). Pour nous faire prendre conscience des présupposés de la convention fictionnelle, la metteuse en scène nous raconte une histoire émancipée de la *fabula* du livret. Pour être banal, le geste artistique n'en pose pas moins plusieurs questions. En voyant la production de *Cendrillon* par Fiona Shaw, à quoi assistons-nous ? S'agit-il toujours de l'opéra de Massenet ou d'une nouvelle œuvre relevant d'un autre genre de spectacle ? Corrélativement, de quels critères d'évaluation dois-je user pour donner un avis critique sur le spectacle ? Si le récit visible du metteur en scène peut contredire la fable que l'on entend, quelles sont les normes de cette nouvelle expérience esthétique de l'opéra ? Ce conflit des normes n'est pas seulement le résultat d'une prise de pouvoir du metteur en scène sur l'opéra, ou le fruit de nouvelles questions sociales et démocratiques. L'indécision normative artistique, évaluative et esthétique est au cœur de l'opéra dès son origine. L'opéra n'a jamais connu de poétique rigoureuse, sur le modèle de la tragédie. Des idéaux concurrents ont présidé à sa naissance et dirigé son histoire (I), ce qui conduit à un conflit structurel des critères d'évaluation (II), à des interprétations contradictoires de la convention du chant continu (III) et à une indécision des normes de l'expérience esthétique (IV).

## I. Un idéal bifide

Il n'existe pas, pour l'opéra, de textes poétiques faisant figure d'autorité ou de texte-source, sur le modèle de la *Poétique* d'Aristote. Ce qui préside à l'invention et à l'histoire de l'opéra n'est pas un ensemble de règles poétiques, mais un idéal qui prend la place d'un modèle perdu. L'idéal correspond ici rigoureusement à l'Idée régulatrice kantienne : elle n'est associée à aucune représentation possible tout en constituant un point de mire pratique et théorique. Mais cet idéal est ambigu, car l'objet de la perte qu'il compense est lui-même équivoque. S'agit-il de la tragédie antique, ou de la musique des Anciens ? Cherche-t-on à ressusciter ce dont nous parle Aristote dans la *Poétique*, ou la puissance de la musique qu'évoque Platon dans la *République* ? Les

membres de la *camerata fiorentina* ne font pas la distinction : ils lisent la définition aristotélicienne de la tragédie comme la description d'un spectacle entièrement musical, où la musique est imitative et produit sur le public des effets pathétiques extraordinaires. Or ce n'est pas la même chose de souhaiter retrouver la puissance de la musique ancienne, ou la tragédie grecque.

## 1. L'idéal de la *mousike*, et la définition de l'opéra comme une œuvre musicale

Le premier idéal va conduire, au fil des siècles, à la définition de l'opéra en termes d'œuvre musicale. Pour Adorno par exemple, l'opéra gagne à être écouté par la médiation d'un enregistrement, sans la « mascarade » festive et l'interpellation théâtrale de l'auditeur. Alors que le disque « réifie » malheureusement les œuvres instrumentales[1], et les transforme en de petites marchandises réutilisables de manière compulsive pour assouvir le désir du mélomane, le disque objective l'opéra dans sa forme essentielle qu'est la musique[2].

Adorno est ici un pur héritier de l'esthétique romantique de l'opéra. Elle eut une version métaphysique, ancrée dans l'esthétique schopenhauerienne, et formaliste. Nietzsche les défend successivement, par-delà sa rupture avec Wagner. Dans un opéra, c'est la musique qui doit être prise au sérieux. Il peut tout au plus y avoir une « analogie » entre la musique et les images que nous voyons sur la scène de l'opéra[3]. Nietzsche n'abandonne pas cette conception musicale de l'opéra dans sa période antiwagnérienne. Dans le célèbre hommage que Nietzsche rend à *Carmen*, l'auteur du *Cas Wagner* décrit la musique de Bizet comme s'avançant vers lui, tel un individu aristocratique aimant la vie par-delà le bien et le mal : « Cette musique est méchante, raffinée, fataliste : elle reste pourtant populaire. Son raffinement est celui d'une race, non d'un individu. Elle est riche. Elle est précise[4]. » Aux yeux de Nietzsche, ce n'est pas le personnage de Carmen qui est projeté métaphoriquement sur la musique, mais Carmen qui illustre analogiquement la vérité de la musique de Bizet.

---

[1] Adorno, *Le Caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, C. David (tr. fr.), Paris, Allia,
[2] Adorno, « L'opéra et le disque longue durée » in *Beaux passages : écouter la musique*, J. Lauxerois (tr. fr.), Paris, Payot (Critique de la politique), 2013, p. 228-229.
[3] Nietzsche, *Naissance de la tragédie* in *Œuvres,* I, Marc de Launay (éd.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 91.
[4] *Ibid*., p. 21.

Je pense que cette conception musicale de l'opéra, qui trouve ses racines dans l'esthétique schopenhauerienne de la musique comme musique absolue, n'est pas étrangère au fait que les metteurs en scène se sentent plus facilement autorisés à ne pas seulement actualiser l'intrigue de l'opéra, mais à projeter une autre histoire sur elle. Cela est frappant dans la mise en scène de *Cendrillon* à Glyndebourne, et cela est facilité par l'atmosphère merveilleuse du conte. Mais de telles projections sont opérées y compris lorsque l'intrigue ne s'y prête pas. Je pense évidemment à la mise en scène par Leo Muscato de *Carmen* à Florence, en 2018, où l'héroïne ne meurt pas sous les coups de Don José, mais assassine elle-même son amant. Le metteur en scène a expliqué qu'il ne supportait pas que le public applaudisse un féminicide en plein #MeToo[5]. L'argument est un sophisme grossier : ce n'est pas parce qu'on applaudit *Médée* de Charpentier qu'on apprécie l'infanticide. Mais il semble bien qu'on s'autorise plus facilement de tels gestes artistiques à l'opéra qu'au théâtre, parce que le statut fictionnel de l'opéra n'est pas clair : si on a une conception strictement musicale de l'opéra, alors le livret, comme un simple programme, n'a pas à être respecté avec le même scrupule qu'un texte dramatique.

Mais l'exemple contemporain le plus frappant de l'actualité de cette conception romantique de l'opéra me semble être la mise en scène de *Tristan et Iseult* par Peter Sellars, en collaboration avec le vidéaste Bill Viola. Dans cette production parisienne de 2008, les chanteurs évoluent sur le premier tiers de la scène, dans des costumes noirs à la limite de l'invisibilité. Aucun décor, sauf quelques accessoires que s'échangent parfois les chanteurs, uniquement quand l'intrigue l'exige absolument (par exemple dans la scène du filtre d'amour). Mais le spectateur ne peut en réalité pas vraiment regarder l'action, encore moins apprécier la mise en scène : il est fasciné par un immense dispositif vidéo, positionné à peine au-dessus de la tête des chanteurs. Il contemple les images hypnotiques de Bill Viola, où un homme et une femme surgissent de flammes ou de profondeurs aquatiques. Ou encore ils sont immergés dans l'eau, sans qu'on sache s'ils se noient ou nagent avec délice. Enfin, selon un renversement des attentes perceptives qu'affectionne Bill Viola, un homme mort semble s'envoler, emporté par une cascade s'écoulant vers le haut. Ces images ne racontent pas l'histoire de Tristan et Iseult : elles semblent surgir des profondeurs de la musique, comme

[5] https://www.lefigaro.fr/theatre/2018/01/10/03003-20180110ARTFIG00194-conspue-le-carmen-anti-feminicide-de-florence-tourne-au-fiasco.php (page consultée le 05/05/2021)

l'homme et la femme entrent et sortent de l'élément aquatique dans la vidéo. De ce point vue, les thèmes habituels de Bill Viola résonnaient indiscutablement avec les textes théoriques de Wagner, qui compare souvent l'harmonie musicale aux profondeurs marines. Entre la vidéo et la musique, il n'y avait pas imitation stricte, mais analogie. La fiction, qui se déroulait littéralement entre l'orchestre et la vidéo, devenait pour le spectateur totalement secondaire. Il était objectivement très difficile d'accorder la moindre attention aux chanteurs et à la mise en scène de Sellars. Les interprètes étaient comme des marionnettiste de Bunraku, vêtus de noir et prêtant leurs voix aux personnages.

La critique s'était montrée assez enthousiaste, n'était une question lancinante : avait-on vraiment assisté à *Tristan et Iseult* ? Le dispositif global révélait-il la nature artistique de l'opéra (une œuvre musicale, et non une œuvre fictionnelle), ou le transformait-il en autre chose (un dispositif vidéo inspiré de la musique wagnérienne par exemple) ? Tout le monde était à peu près d'accord pour voir dans le spectacle une pleine réussite, mais selon quels critères ? Ces hésitations montrent que, même si nous considérons assez intuitivement que l'opéra est d'abord une œuvre musicale, nous ne sommes pas prêts à renoncer à totalement l'idéal théâtral de l'opéra.

## 2. L'idéal de la tragédie grecque et la conception théâtrale de l'opéra

Selon Nietzsche, l'erreur des Florentins du XVIe siècle, puis de Monteverdi, fut de confondre l'opéra avec le théâtre, et d'ignorer la singularité de la musique en la soumettant entièrement à la compréhension des paroles dans le récitatif. « C'était l'exigence d'auditeurs proprement non musiciens de comprendre avant tout les paroles et de n'attendre une renaissance de l'art musical que de la découverte d'un nouveau type de chant[6] ». Dans un style très différent de celui des inventeurs de l'opéra, Wagner partage leur erreur : « Wagner n'était pas musicien d'instinct. Il l'a prouvé en sacrifiant dans la musique toute loi, ou, plus précisément, tout style, pour en faire ce qu'il lui fallait, une rhétorique théâtrale, un moyen parmi d'autres d'expression, de renforcement du geste, de suggestion, de pittoresque psychologique[7]. » En effet, l'idéal concurrent de l'opéra-*mousike* est celui consistant à imaginer l'opéra comme la résurrection de la tragédie antique. Non seulement l'opéra est conçu comme une œuvre théâtrale, mais

[6] *Ibid.*, p. 105.
[7] Nietzsche, *Le Cas Wagner*, J.-Cl. Hémery (tr. fr.), Paris, Gallimard (Folio), 1974, p. 36.

dans sa forme la plus ambitieuse, l'idéal conduit à l'affirmation que l'opéra est le vrai théâtre. Cela se traduit, dans les épîtres dédicatoires de Monteverdi à ses madrigaux, par la règle selon laquelle à l'opéra, les chanteurs ne doivent pas *cantare parlando*, mais *parlare cantando*. L'expression renvoie à une technique récitative (parfois appelée aussi *recitar cantando*), mais aussi à l'idéal théâtral de l'opéra. C'est pourquoi il faut que les personnages *parlent en chantant*. Cela signifie que le chant n'est pas une parole qu'on perçoit à travers le médium musical de l'œuvre. C'est un acte expressif à part entière, sur lequel est fondé toute la fiction opératique. De là découlent un certain nombre de règles, comme celle, fondamentale dans l'esthétique française de l'opéra, selon laquelle la musique ne doit pas gêner la compréhension des paroles, ou le précepte plus flou du primat de la poésie sur la musique, qui peut donner lieu à des interprétations différentes (dans les différents soubresauts de la querelle de la musique française et de la musique italienne aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, la question est de savoir s'il faut imiter une coloration textuelle globale, ou adapter l'imitation au fil des mots).

Cette rivalité structurelle entre l'idéal musical et l'idéal théâtral de l'opéra se traduit par un conflit des critères d'évaluation d'une œuvre ou d'une représentation.

## II. Le conflit des critères d'évaluation

### 1. Critères d'évaluation artistique des œuvres

La rivalité des idéaux se traduit par un conflit des critères d'évaluation artistique, qui peut aller jusqu'à un conflit des critères d'appartenance générique. Dans *Osmin's rage*, le philosophe analytique de la musique Peter Kivy considère par exemple qu'*Orfeo* de Monteverdi est un échec. Selon Peter Kivy, le problème artistique que l'opéra doit résoudre consiste en l'articulation de la syntaxe musicale et de la logique poétique, alors qu'elles sont indépendantes, voire se contrarient. Sans nier l'importance de la dimension fictionnelle de l'opéra, Kivy a une conception que j'appelle représentationnaliste de l'opéra : nous percevons l'intrigue à travers le médium musical[8]. L'opéra doit toujours avoir la consistance d'une œuvre musicale, qui déploie son langage selon sa logique propre. Dans *Orfeo*, selon Kivy, la musique appuie de manière rhétorique les échanges des protagonistes, sans qu'elle ait son unité propre. Dans un style poétique et musical très différent, on retrouve selon Kivy la même

[8] Peter Kivy, « La parole, le chant et la transparence du médium : note sur la métaphysique de l'opéra », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013/2 (n° 12), p. 81-91.

configuration dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Dans les deux cas, on a affaire à une pièce de théâtre appuyée par la musique, et non pas à un opéra à proprement parler. Le critère d'évaluation *consistance de chaque langage artistique et articulation entre les deux* devient ainsi un critère d'appartenance générique : au fond, pour Kivy, *Orfeo* et *Pelléas et Mélisande* ne sont pas vraiment des opéras. Et il est loin d'être le seul à soutenir une telle thèse : on a vu que Nietzsche critique le *recitar cantando* pour les mêmes raisons. À l'inverse, le philosophe Bernard Williams soutient que l'opéra est « par nature une pièce de théâtre mise en scène et chantée[9] », ce qui le conduit, contre Kivy, à défendre la nature opératique de *Pelléas et Mélisande*. Il ne s'agit pas ici d'un critère de goût (*je n'aime pas la musique de Debussy* ou au contraire *la musique de Debussy me séduit sans que je n'y puisse rien*), mais d'un critère d'évaluation artistique qui dépend de l'idéal musical ou de l'idéal théâtral. Cela implique une certaine définition de la nature de l'opéra, et ce faisant, le critère d'évaluation devient critère d'appartenance générique : certaines œuvres souvent jouées dans les maisons d'opéra doivent peut-être être supprimées, non des répertoires, mais du genre « opéra ».

### 2. Les critères d'évaluation de l'interprétation

Ce conflit des critères d'appartenance générique a un effet sur le statut du chant opératique (est-il le mode d'expression naturel d'un personnage dans le monde fictionnel, ou est-il un médium ?), et donc sur l'évaluation d'une interprétation. En 2013, la production des *Dialogues des carmélites* du théâtre des Champs Élysées, dirigé par Jérémie Rhorer dans une mise en scène d'Olivier Py, avait été saluée unanimement par la critique généraliste comme par la critique spécialisée. Seule ombre au tableau : la distribution du rôle de la première prieure, madame de Croissy. Soprano devenue mezzo-soprano en deuxième partie de carrière, Rosalind Plowright fut la cible, notamment dans la presse spécialisée, de critiques très sévères pour l'inégalité de son timbre, sa voix métallique, et son chant parfois à la limite du cri. Lors de la reprise du spectacle en 2018, le rôle fut donné à Anne Sofie von Otter, une « vraie » mezzo-soprano, qui n'eut aucune difficulté à chanter la partition de Poulenc. La prestation musicale fut saluée. Pour ma part, je pense que Rosalind Plowright était une madame de Croissy beaucoup plus convaincante que celle d'Anne Sofie von Otter. La mort du personnage au terme du premier acte, dans la scénographie et la mise en scène très

[9] Bernard Williams, *Sur l'opéra*, D. Férault (tr. fr), Paris, Gallimard (« Le Promeneur »), 2009.

impressionnantes de Pierre-André Weitz et Olivier Py, est un des sommets du spectacle. Rosalind Plowright était moins bonne chanteuse parce qu'elle était bonne actrice, ou elle était meilleure actrice parce qu'elle n'avait pas les moyens vocaux de proposer une interprétation vocalement parfaite de cette scène. Si l'on juge l'interprétation de la partition musicale, ou si l'on considère que *Dialogues des carmélites*, aussi puissant dramatiquement soit-il, est d'abord une œuvre musicale, alors l'interprétation d'Anne Sofie von Otter est meilleure que celle de Rosalind Plowright (ce qui a été l'avis majoritaire de la critique généraliste et spécialisée), mais si l'on considère que *Dialogues des carmélites* est une œuvre théâtrale, alors l'interprétation de Rosalind Plowright était bien plus convaincante. La querelle entre les admirateurs de Maria Callas et de Renata Tebaldi recouvre en partie cette question : n'y a-t-il pas des situations où une aspérité vocale, laide du point de vue strictement musical, sert l'action dramatique ? C'est exactement l'objet de la discussion entre Monteverdi et l'Artusi[10] sur la place de la dissonance dans la « seconde pratique » monteverdienne, mais transposé sur le plan de l'interprétation vocale. *In fine*, cela renvoie à la normalisation des tessitures, et à l'imaginaire de la *diva* qui transgresse cette normalisation musicale en raison de son génie théâtral (qu'on songe au mythe de Maria Callas, ou aux incursions de Nathalie Dessay en dehors de son répertoire de soprano léger vers *Lucia di Lammermoor* et *Traviata* dans sa dernière partie de carrière).

Si nous ne savons pas toujours très bien ce qu'est un beau chant opératique, ou ce qu'est un bon chanteur ou une bonne chanteuse d'opéra, c'est que le statut du chant à l'opéra n'est pas clair. Est-ce un simple médium musical ? Est-ce une convention poétique ? Est-ce un mode d'expression des personnages ? Nous ne savons pas pourquoi on chante à l'opéra, mais le chant continu est pourtant la loi de l'opéra. Cette norme aux raisons imprécises explique peut-être pourquoi les metteurs en scène sont enclins à interpréter les tessitures vocales comme des normes sociales devant être remises en cause. Mais transformer la norme du chant continu en une obligation sociale est un aveu d'échec : cela signifie que l'opéra est un genre totalement artificiel et dépourvu de sens. Peut-on comprendre d'une autre manière la norme du chant continu ?

[10] X. Bisard, G. Chiello et P.-H. Frangne, *L'ombre de Monteverdi. La querelle de la nouvelle musique (1600-1638). L'Artusi ou des imperfections de la musique moderne de Giovanni Artusi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2008.

## III. La normativité du chant continu

Le chant continu est un critère d'identification de l'opéra, par rapport à toutes les autres formes de théâtre musical (opéra-comique, *Singspiel*, comédie musicale, etc.). Ordinairement, il est possible de parler de la *Flûte enchantée* comme d'un opéra, tout simplement parce que l'œuvre appartient au répertoire des maisons d'opéra, ou parce qu'en disant « La *Flûte enchantée* est un opéra », on veut dire en réalité « La *Flûte enchantée* est un chef d'œuvre de l'histoire de la musique ». Par ailleurs, il y a un effet de seuil : dans *Cendrillon* de Massenet, quelques paroles sont échangées sans chanter (probablement pour justifier que l'œuvre soit créée à l'Opéra Comique), mais cela paraît trop anecdotique pour considérer sérieusement *Cendrillon* comme un opéra-comique. Par contre, le *Freyschütz* de Weber, aussi important soit-il dans l'histoire de l'opéra, relève clairement du *Singspiel* : le contraste entre la parole et le chant participe de la construction du merveilleux tout au long de l'œuvre.

Le chant continu est une norme de l'opéra en plusieurs sens. Comme critère d'identification, le chant continu est pour ainsi dire l'étalon de mesure du genre opératique, par-delà la diversité des formes musicales ou des thèmes poétiques. Comme on l'a vu dans les exemples précédents, cette norme n'est pas absolue : il y a une marge d'appréciation, mais le mode normal d'expression à l'opéra, c'est le chant. Le chant continu est également une norme institutionnelle en France jusqu'au XIX^e^ siècle : tous les théâtres ne sont pas autorisés à donner des spectacles intégralement chantés, ce qui est un résidu des monopoles de l'Ancien Régime. Mais un tel conventionnalisme est-il satisfaisant ? Selon Kendall Walton, se demander pourquoi les personnages d'opéra chantent est une question stupide[11] : cela fait évidemment partie du jeu coopératif du faire-semblant artistique. Il n'y a pas plus de sens à se demander pourquoi Orphée chante qu'à se demander pourquoi la Joconde est une femme de peinture ou pourquoi Andromaque pleure son époux en vers. *Mais je crois que la bonne question est plutôt de se demander pourquoi la question est récurrente à l'opéra, alors que personne ne se demande vraiment pourquoi Hamlet parle en anglais, ou pourquoi Andromaque s'exprime en alexandrins dans la pièce de Racine.* Une première raison est qu'Hamlet ne dit jamais qu'il est en train de parler danois au moment où il s'exprime en vers élisabéthains. À l'inverse, il est courant que les personnages de l'opéra nous disent

[11] Kendall Walton, *Mimesis as Make-believe*, Harvard university press, 1993.

qu'ils commencent à chanter, alors que c'est ce qu'ils font depuis le début. Il faut donc bien que *chanter* pour les personnages de l'opéra n'ait pas la même signification que *chanter* pour nous qui écoutons l'opéra. Et dès lors nous sommes amenés assez naturellement à nous poser la question : mais alors que font-ils depuis le début s'ils ne chantent pas ? L'idéal de l'opéra étant bifide ou équivoque, le statut du chant opératique est lui-même ambigu.

Prenons le célèbre passage d'*Orfeo* où la Messagère vient annoncer à la joyeuse assemblée qu'Eurydice est morte. Les chants d'Orphée et de ses compagnons sont interrompus par les exclamations (« Ah ! ») de la Messagère, jusqu'à ce qu'elle demande explicitement : « Cessez vos chants ! » Si l'on était dans du théâtre musical, l'effet dramatique de l'annonce de la mort d'Eurydice serait accentué par le brutal retour à la parole. Au fond, c'est avec l'air de la Messagère que l'opéra commence véritablement, et que le statut du chant change. Auparavant, on a l'Allégorie de la musique en position de récitante, dont le mode d'expression naturel – *normal* – est le chant. Puis les scènes de liesse du mariage d'Orphée et Eurydice, qui pourraient trouver place dans une pièce de théâtre non chantée, comprenant des chants « réalistes » : il est *normal* de chanter et danser lors d'un mariage. La mise en scène de 2017 des Arts florissants au théâtre de Caen accentuait ce fait en montrant Orphée tenir un papier (comme un texte de chanson ou une petite partition) en chantant, et ses compagnons lui parlent de son « plectre » et de sa « lyre ». Mais lorsque la Messagère arrive, il se passe quelque chose : on annonce au public que désormais, plus personne ne chante, *et pourtant, tout le monde continue de chanter*. Le chant reste la *norme*, mais il n'est plus tout à fait *normal* de notre point de vue. Mais alors quelle est la justification de cette norme ?

### 1. La normativité contractuelle

La réponse la plus simple est celle de la convention ou du pacte fictionnel. Avec l'air de la *Messagère*, Monteverdi explicite le contrat qui va lier désormais l'auditeur et le poète : les interprètes chantent, *mais dans leur réalité*, les personnages parlent. Le prologue et toute la première partie d'*Orfeo* a pour fonction de nous habituer, sur le plan esthétique, au chant *de facto* continu, jusqu'à ce que nous acceptions un chant génériquement continu. Dans l'histoire de l'opéra, le prologue conserve cette fonction

d'habituation jusqu'à son remplacement par l'ouverture instrumentale – signe que le chant est plutôt perçu comme le médium d'une œuvre musicale.

### 2. La normativité technique

Une seconde réponse consiste à voir dans le chant opératique un moyen adapté à la fin que l'on vise, à savoir l'imitation des *passions*. L'opéra est une œuvre théâtrale qui se distingue du théâtre en général en ce qu'elle n'imite pas une action, mais des émotions. C'est l'abbé Batteux qui donne à cette thèse la formulation la plus rigoureuse dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe* : le geste et le ton permettent d'exprimer des passions, tandis que les mots permettent d'exprimer des idées. Aussi le ballet et l'opéra sont-ils fondés sur une *Poétique* aristotélicienne renversée, où les passions ne sont plus au service de l'action, mais où l'action n'est qu'un canevas au service de l'imitation pathétique. De même qu'il est plus adéquat de dessiner les reliefs à la sanguine qu'au graphite, il est plus adapté de montrer l'articulation tragique des passions humaines dans une pièce intégralement chantée que dans une tragédie strictement poétique. La norme du chant continu est donc plus qu'une convention poétique ou un critère d'identification institutionnelle : c'est une règle de l'art fondée dans les lois mêmes de l'expression humaine. C'est un impératif technique ou assertorique, pour parler comme Kant. Dans cette perspective, la Messagère continue de chanter, car l'important à l'opéra n'est pas l'action, mais ce qui se passe sur le plan psychologique pour les personnages. Nous ne sommes pas comme les invités aux noces d'Orphée et Eurydice : nous savons très bien qu'Eurydice est morte mordue par un serpent. Ce qui nous intéresse n'est pas l'information donnée par la Messagère, mais les passions qu'elle vit au moment de l'annonce (effroi, douleur, empathie, etc.). Dans cette interprétation de la norme du chant continu, l'opéra est moins du théâtre que son double ou son symétrique, un quasi théâtre.

### 3. La normativité cosmologique

La normativité technique du chant n'est plus convaincante si l'on souhaite défendre que l'opéra est un théâtre *stricto sensu*. Si l'opéra doit, comme le théâtre, imiter une action (celle-ci accordât-elle plus de place à la passion que le théâtre non chanté), comment justifier la norme du chant continu ? En ne faisant plus du chant continu une règle poïétique mais la loi d'une cosmologie fictionnelle particulière. Dans

les faits, il s'agit bien d'une règle poïétique, mais qui a le statut de loi naturelle dans le monde fictionnel de l'opéra. En commentant *Orfeo*, le compositeur et philosophe de la musique Edward Cone accorde une grande importance au fait qu'Orphée soit un poète-musicien dans son article « Le monde de l'opéra et ses habitants [*The World of opera and its inhabitants*[12]] ». Selon Cone, l'univers fictionnel de tout opéra est celui d'une société de compositeurs-improvisateurs. Quand la Messagère s'écrie « Cessez vos chants ! », elle veut dire « Cessez vos chansons ! », mais elle s'exprime en chantant car, comme Orphée, c'est une compositrice-improvisatrice. Historiquement, cette thèse a été défendue au XVIIIe siècle avec le vocabulaire de l'origine, en particulier par Rousseau : les personnages de l'opéra évoluent dans un monde où la scission de la parole et du chant n'a pas encore eu lieu. Mais la propension de l'opéra à situer ses intrigues dans des univers merveilleux, où se rencontrent des nymphes et des déesses (*Atys*), plus tard des princesses médiévales ou orientales (*Esclarmonde* et *Thaïs*), des prophètes (*Moïse et Pharaon*, *Samson et Dalila*, *Giovanna d'Arco*), participe de la transformation de la norme du chant continu en une loi de la cosmologie fictionnelle. En choisissant l'univers du conte dans *Cendrillon*, Massenet s'inscrit totalement dans cette tradition. Or le merveilleux, c'est d'abord ce qu'on admire avec les yeux : le caractère spectaculaire des décors et de la mise en scène devient alors un élément essentiel de l'opéra, alors que dans la conception classique aristotélicienne du théâtre, l'*opsis* est mis de côté comme ne relevant pas de l'art poétique. La distinction du spectaculaire et du poétique n'est alors plus de mise à l'opéra. Le conflit des normes se déplace sur un plan esthétique et sensoriel.

## IV. Le conflit des normes de l'expérience esthétique

Comme l'a souligné Jean-Marie Schaeffer, l'expérience esthétique est une expérience dont les normes cognitives sont infléchies par rapport à l'expérience usuelle. Ces inflexions sont causées par les objets mêmes qu'il convient d'expérimenter, par l'exercice du spectateur, lecteur ou auditeur (habitué ou non à avoir une attention plus polyphonique et divergente), et par les « styles cognitifs » propres à chacun d'entre nous[13]. L'indécision normative de l'opéra entraîne une difficulté de hiérarchisation du traitement de l'information et de focalisation attentionnelle.

[12] Edward Cone, *Music. A view from Delft. Selected essays*, University of Chicago press, 1989.
[13] Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

## 1. Le conflit de l'œil et de l'oreille

Revenons à la production de *Cendrillon* à Glyndebourne. La convention selon laquelle une mezzo-soprano peut jouer le rôle d'un homme jeune (je laisse de côté le problème musical des rôles de castrat) s'appuie à la fois sur une loi naturelle de la voix – à savoir qu'un jeune homme qui n'a pas mué n'a habituellement pas une voix grave –, sur un classement institutionnel historiquement déterminé des tessitures vocales, et sur un contrat fictionnel implicite avec l'auditeur-spectateur. Cette convention est sous-tendue par une hiérarchie des registres sensoriels : lorsque je vais à l'opéra, c'est la voix qui m'indique qui est le personnage, et non son apparence. L'opéra n'est pas une imitation exclusivement auditive (comme l'est par exemple la fiction radiophonique), mais ce qu'entend l'auditeur prévaut sur ce que voit le spectateur. J'ai beau voir une femme d'âge mûr et en surpoids, si la voix que j'entends est celle d'une soprano légère, alors je sais que dans la fiction opératique, le personnage est une frêle jeune fille, et ce quel que soit le costume dont on ait affublé la chanteuse. À l'opéra, une chanteuse costumée en homme peut être dans l'univers fictionnel une femme déguisée en homme (par exemple Arsilda dans l'opéra de Vivaldi) ou un jeune homme (par exemple Octavian dans le *Chevalier à la rose* de Strauss). C'est la voix qui m'indique qui parle dans l'univers fictionnel : une contralto (et non un castrat, dont la voix n'avait pas le même timbre, et était plus puissante) ou une mezzo-soprano (et non une soprano, qu'on choisirait plus volontiers pour incarner une jeune fille déguisée en jeune homme). Les tessitures vocales sont normalisées, et renvoient à ce qu'au théâtre, on nomme des *emplois*.

En interprétant la convention fictionnelle comme une norme sociale intériorisée par l'héroïne, Fiona Shaw entend sans doute interroger l'*hétéronormativité* à l'œuvre dans la grande culture occidentale. Mais elle fait quelque chose de plus profond pour l'opéra : elle remet en cause la hiérarchie des registres sensoriels. L'oreille n'est plus la norme de l'œil, ce qui est pourtant la norme de l'expérience esthétique de l'opéra. La metteuse en scène nous oblige à regarder l'opéra de manière « réaliste », au sens où Stanley Cavell explique que le cinéma est un art plus réaliste que le théâtre, en ce que nous n'y perdons jamais conscience que nous voyons des acteurs[14]. De la même manière, Fiona Shaw nous oblige à regarder et écouter la mezzo-soprano comme une

[14] Stanley Cavell, *La projection du monde*, Ch. Fournier (tr. fr.), Paris, Vrin, 2019.

mezzo-soprano, c'est-à-dire comme une femme qu'on déguise en homme. On voit ici que l'habitude de raconter dans l'*opsis* une histoire en partie, voire totalement, émancipée de la *fabula*, modifie profondément la nature de l'expérience esthétique, et corrélativement la nature artistique de ce qui est expérimenté. L'équilibre des registres sensoriels est modifié, et l'attention est détournée de la musique.

Ces exemples ne font que souligner une difficulté structurelle de l'expérience esthétique de l'opéra : l'impossibilité d'avoir une attention auditive et visuelle égale[15]. Dans l'expérience, alternativement, l'une prend le pas sur l'autre, même si l'expérience esthétique rend notre attention plus polyphonique et divergente. Le présupposé de l'opéra, qu'on poursuive l'idéal musical ou l'idéal théâtral, est qu'une harmonie est possible entre les registres visuels et auditifs, qu'un juste équilibre peut être trouvé pour servir l'écoute de la musique ou la compréhension de l'histoire qui est montrée sur scène. Dans les faits, cet équilibre est instable, et l'opéra risque toujours d'éclater en un superbe divertissement plurisensoriel.

### 2. Le conflit des attentions

L'expérience esthétique n'étant pas seulement passive et sensible, mais active et cognitive, se pose également la question de l'harmonie entre la fable du metteur en scène, qui s'adresse à nos yeux, et la fable du livret, qui s'adresse à nos oreilles. Le renversement des hiérarchies sensorielles se double alors d'une dissonance cognitive. Lorsque Don José s'écrie « Je l'ai tuée » alors qu'il n'a pas tué Carmen, mais est menacé par son amante munie d'un pistolet, la dissonance est massive, mais cela peut être plus subtil. Par exemple, lorsque Haneke transforme en violeur Don Giovanni, une partie du *mythos* de Da Ponte devient objectivement incompréhensible : c'est justement parce que Don Giovanni ne viole pas ses conquêtes que l'humiliation est totale pour le jeune fiancé, cocu sitôt que marié. Aussi polyphonique et divergente soit-elle, l'attention esthétique, pour se focaliser sur l'objet qu'est telle représentation de *Don Giovanni*, exige qu'on puisse identifier l'objet en question comme *un* objet. Sinon, l'expérience esthétique risque de se normaliser en une expérience standard, caractérisée par l'attention monophonique (je m'intéresse exclusivement à l'histoire que me raconte le metteur en scène, ou je ferme les yeux cognitivement pour n'écouter que la

[15] Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, Paris, Nouvelles éditions Place, 2020.

composition musicale) et un style cognitif convergent (j'économise mon attention en ne cherchant que l'information pertinente).

Un minimum de hiérarchie des normes attentionnelles est donc requis. Mais à quoi faut-il faire attention à l'opéra ? Qu'est-ce qui est important dans l'opéra ? La réponse à ces questions est influencée par notre conception de l'opéra, l'idéal que l'on privilégie, et la manière dont on comprend le chant opératique. De ce point de vue, j'avais été très frappée par la production d'*Ercole Amante* de Cavalli à l'Opéra Comique en 2019 (direction musicale Raphaël Pichon). La critique avait été dithyrambique : les metteurs en scène Christian Hecq et Valérie Lesort avaient choisi de respecter scrupuleusement le livret, y compris les tempêtes, les naufrages, et les dieux descendant du ciel. Mais comme ils partaient du principe que nous ne pouvions pas vraiment être passionnés par une telle intrigue, ils prirent systématiquement le parti de l'ironie et du second degré. Quand Vénus apparaît chez les mortels, elle arrive dans un avion-flamant rose. Lorsqu'une tempête détruit le bateau venu sauver le jeune premier innocent, c'est une embarcation de pacotille, qui fait rire le public. Aussi, tout finissait-il par être ridiculisé, y compris les pleurs de Déjanire devant les infidélités d'Hercule et les échanges amoureux entre Iole et Hyllus. La mise en scène prenait donc consciencieusement à l'envers le fonctionnement de l'opéra baroque, en proposant un spectacle qui contrevenait aux normes de l'expérience esthétique requises pour goûter un opéra vénitien du XVII^e^ siècle. Nous ne croyons ni en Junon ni en Vénus, mais ne pouvons-nous prendre au sérieux la douleur de la trahison, le dilemme moral de l'adultère ? C'est l'action et la complexité des passions que nous venons voir, et non l'action des personnages : aussi l'artificialité du livret n'a-t-elle aucune importance, et c'est faire un contresens massif que de prendre tout l'opéra au second degré parce que le livret n'a aucune vraisemblance poétique. C'est bien ce qui avait bouleversé le public dans les années 1980, quand les Arts Florissants avaient repris *Atys* de Lully : Jean-Marie Villégier prenait au sérieux, derrière le masque de l'impérieuse déesse, la douleur vengeresse d'une femme sublime, infiniment aimable, et qui n'est pourtant pas aimée. *Ercole amante* par Valérie Lesort et Christian Hecq inversait les normes de l'expérience esthétique adaptées à un opéra baroque, en prenant pour règle artistique de suivre le livret à la lettre. Leur erreur fut de croire que le livret est la finalité de l'opéra, alors

qu'il n'est qu'un moyen pour diriger notre attention vers ce qui compte dans l'opéra baroque : les passions.

Souvenons-nous de l'époque où les maisons d'opéra étaient ouvertes, où l'on réservait un an à l'avance nos abonnements lyriques sans craindre que tout soit annulé en raison de la pandémie. Chaque lyricophile a son idéal opératique : il y a ceux qui privilégient un idéal musical, et mettent sur le même plan les opéras exécutés en oratorio et les opéras mis en scène, et ceux qui aiment l'opéra pour cette manière si particulière qu'il a de nous montrer une histoire. Chaque famille de lyricophiles comprend évidemment d'autres tribus. Le lyricophile a un idéal, et privilégie les productions où l'horizon d'attente correspond à cet idéal. Il regarde les programmes, lit les notes d'intention, se renseigne sur le chef et le metteur en scène s'il ne les connaît pas, traîne sur *Olyrix*, *Forum opera* ou *Youtube*. Jusqu'à quel point est-il prêt à négocier son idéal ? À s'infliger une vidéo géante de Bill Viola pour entendre Waltraud Meier ? Ou au contraire, à supporter le timbre de Juan Diego Florez pour découvrir la relecture de *Guillaume Tell* par Graham Vick ? Choisir un spectacle demande toujours une certaine ouverture d'esprit, un goût pour la surprise, fût-elle mauvaise. Mais à l'opéra, il arrive que nous ne sachions pas exactement ce à quoi nous allons assister. Quand je vais à l'opéra, je ne sais pas si je vais voir une pièce de théâtre chantée et mise en scène, si je vais voir un récit visuel parallèle au récit musical, si je vais assister à une tentative de spectacle esthétique total, ou si je vais entrer dans un immense dispositif vidéo. Travaillé dès l'origine par deux idéaux probablement irréconciliables, l'opéra a pour caractéristique une certaine indécision normative, qui rend ce genre traditionnel, soi-disant conservateur, plus propice encore que le théâtre aux gestes artistiques interrogeant les différentes normes qui régissent nos vies quotidiennes.