

L'activation de l'opéra

Séminaire GOODACT
Université de Nancy > Archives Poincaré
Intervention du 10/10/2022

Cette communication fut associée à une présentation en ligne (google slides) :
https://docs.google.com/presentation/d/1McBvr0IKa21DIoOpR_5XMwb8XAhOoX6EunVUN9HtwNw/edit?usp=sharing

1. Remarques générales sur l'activation goodmanienne

Une des questions structurelles du séminaire est celle de savoir si l'activation est la mise en fonctionnement esthétique d'un objet qui n'a pas d'essence esthétique, ou si l'activation est l'actualisation d'une essence esthétique. Autrement dit, l'activation est-elle simplement, comme le suggère Goodman, une **mise en fonctionnement**, ou ne peut-elle être pleinement comprise que comme **actualisation** ? Le principal argument en faveur de la seconde branche de l'alternative est la question de la norme de l'activation : si certaines activations sont plus justifiées que d'autres, alors cela tendrait à signifier qu'il y a un quelque chose qui fonde la norme, qui impose sa norme. C'est un excellent argument, car effectivement, nous avons l'impression qu'on ne peut pas activer n'importe comment une œuvre d'art. Le musée des beaux-arts de Caen par exemple propose des visites nocturnes « à la découverte du baroque », où les tableaux caravagesques sont regardés à la lampe de poche. Le caractère grotesque d'une telle initiative est patent. Mais pourquoi ? À quel(s) titre(s) ?

La question est de savoir ce qui *norme* vraiment l'activation. Est-ce vraiment une propriété de la chose ? Peut-on dire - dans une sorte de synthèse entre Goodman et Zemach - que la propriété prescrit ses conditions standard d'observation (CSO), lesquelles prescriraient le spectre des activations possibles ? (ontologie → épistémologie → choix curatorial, de conservation, etc.). Comme le remarque Zemach lui-même, les CSO peuvent être coûteuses à retrouver, et des conditions **non** standard d'observation peuvent être plus satisfaisantes sur le plan esthétique, même si elles ne permettent pas une attribution correcte de prédicats esthétiques. Certaines CSO sont d'ailleurs pour nous inaccessibles. Et Zemach de conclure qu'il n'est pas toujours souhaitable de se mettre dans les CSO, par exemple si ces CSO obligent à adopter un point de vue éthique répréhensible. Dans ce cas, quelle est la « bonne » activation, et selon quelle(s) norme(s) ? Il semble ici que Zemach distingue ce qui relève de l'attribution correcte de prédicats évaluatifs

(problème qui l'intéresse au premier chef), et ce qui relèverait de ce que Goodman appelle l'activation, celle-ci ne devant pas nécessairement être normée par la chose elle-même.

Je suis plutôt encline à soutenir une forme de réalisme, ce qui n'a rien d'original pour quelqu'un de ma génération, ayant fait ses études philosophiques dans la première décennie du XXI^e siècle. Donc je n'ai rien à dire contre l'intuition selon laquelle il y a quelque chose d'essentiel à l'œuvre qui fait qu'elle est ce qu'elle est, de sorte qu'on ne devrait pas pouvoir faire n'importe quoi avec elle, si l'on décide de respecter ce qu'elle est. La question est de savoir si l'activation peut être entée sur un réalisme de cette sorte. On sait que c'est l'opposition philosophique et amicale qu'il y avait entre Roger Pouivet et Jean-Pierre Cometti concernant l'usage qu'il convenait de faire de l'héritage philosophique goodmanien.

Il est clair que l'idée d'activations plus correctes que d'autres ouvre la voie d'une interprétation de l'activation en termes d'actualisation. Je pense en particulier au passage où Goodman souligne que l'activation doit permettre une plus grande pénétration et une plus grande compréhension de l'œuvre. Mais nous autres philosophes de l'art qui lisons souvent des théoriciens de la littérature, des historiens de l'art, des critiques littéraires et d'art contemporain, nous savons combien cette thèse est optimiste, combien une œuvre d'art, même avec de bonnes sources génétiques, peut être opaque, comment elle peut recevoir des interprétations diamétralement opposées, impossibles, combien le contexte de réception de l'œuvre en modifie le sens. Il me semble que c'est *cette situation* qui rend le concept d'activation intéressant : sachant que ce *qu'est* l'œuvre, ce que *sont* ses significations correctes, est parfois définitivement opaque, quelles sont les conditions de correction de son activation ? Mais évidemment, le revers de cette efficacité conceptuelle, c'est le risque de légitimer un certain « bougisme » scénographique, muséal ou curatorial, où l'on tente de réactiver ce qui n'a pas forcément besoin de l'être, ou pas de cette manière.

Après ce préambule général, parlons de l'opéra. Je ne sais pas si c'est un cas particulièrement intéressant pour votre séminaire, mais c'est un cas qui m'a beaucoup occupé. Je voudrais, avec votre aide, voir comment l'opéra pourrait pour ainsi dire « activer le concept d'activation », et inversement, comment l'activation pourrait activer mes réflexions pour l'opéra.

2. L'activation des arts à deux phases à exécution vivante

Le texte de Goodman évoque principalement le cas des œuvres matérielles : le bon fonctionnement d'une œuvre dépend à la fois de son activation, mais aussi de sa conservation, ces deux finalités pouvant se contrarier. Le propre des œuvres matérielles est que la réalisation de l'œuvre est bien distincte de sa mise en fonctionnement. Goodman fait toutefois une brève remarque sur les arts à deux phases nécessitant une exécution vivante (théâtre, musique). Ils ont

ceci de particulier que leur réalisation est en même temps leur activation. Il n'y a pas un temps de la réalisation et un temps de l'activation. Dans leur cas, la question de la conservation n'est pas évoquée : la conservation de partitions ou de scripts ne pose pas les mêmes difficultés que la conservation du manuscrit enluminé.

Cela signifie que dans le cas des arts à deux phases, il n'y a pas de tension entre la conservation des supports d'activation et la logique d'activation. Or, ce qui structure le texte de Goodman, me semble-t-il, c'est la vive conscience que l'activation est coûteuse patrimoniallement pour les œuvres matérielles – d'ailleurs c'est quelque chose que n'importe quel bibliothécaire, n'importe quel conservateur, n'importe quel propriétaire d'un tableau ou d'une tapisserie, sait. L'usage abîme. Parce que l'activation est coûteuse, parce qu'il faut sans cesse établir un bon rapport activation-conservation, on est bien obligé de se demander ce qui est vraiment important dans l'œuvre, ce qu'il faut à tout prix conserver et faire fonctionner, et de faire des choix – éventuellement jusqu'à retrouver le « modèle » des arts à deux phases, où la conservation est entièrement distinguée de l'activation (comme dans le cas de la grotte de Lascaux).

Si la conservation ne contrarie plus l'activation, comme cela semble être le cas à première vue dans les arts à deux phases, l'enjeu d'une activation incorrecte ou moins féconde est moindre. J'entends par là que son coût est simplement une expérience esthétique peu satisfaisante, alors que pour une œuvre matérielle, le coût patrimonial peut être significatif. Dans quelle mesure l'activation, privée de son « coût » patrimonial, donc non contrebalancée par le souci de la conservation, peut-elle vraiment justifier l'attention à l'être même de l'œuvre ? La réponse coule de source : eh bien si on veut activer l'œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art, c'est l'être même de l'œuvre d'art qui est la norme des activations possibles.

Avec l'opéra, on a un premier problème, qui est que ce qu'est l'opéra, ce qu'il doit être, est, dès l'origine, assez confus. Mais on a un deuxième problème, plus grave : il n'est pas certain que notre horizon culturel nous permette de goûter certains opéras tels qu'ils devraient l'être si l'on considère leurs CSO. Si on veut que les réactivations opératiques « fautives », mais « nécessaires », ne soient pas trop anormales, il faut que d'une manière ou d'une autre, un « coût de conservation » puisse être établi, qui puisse jouer le rôle structurel qu'il a pour les œuvres matérielles.

3. Les activations indirectes de l'opéra : captations et enregistrements.

Il y a tout un aspect du texte de Goodman que les metteurs en scène et scénographes d'opéra feraient bien de méditer : ce sont tous les passages sur les conditions je dirais « de base » de la perception (la luminosité, etc.). Appliqué à l'opéra, je pense par exemple, à la mode qui consiste à mettre un rideau d'avant-scène pour faciliter les projections d'images, ce qui gêne

l'acoustique et étouffe la voix des chanteurs ; les masques dont on affuble de plus en plus les interprètes ; ou encore la manière dont les metteurs en scène contraignent les interprètes à chanter allongés, ce qui est notoirement difficile. Je ne vais pas tomber dans la caricature consistant à affirmer que nous sommes dans l'ère du metteur en scène tout-puissant, etc. Je crois que le problème vient en partie du fait qu'il n'est plus toujours clair qu'en assistant à un opéra, nous assistions à la représentation d'un complexe partition-livret. Si nous fréquentons des maisons d'opéra internationales ou assistons à des spectacles notables, il est presque systématique désormais que les productions soient filmées en vue d'une diffusion sur mezzo, arteconcert ou une plateforme de vod spécialisée. Autrement dit, il nous arrive d'assister à des prestations qui ne sont qu'en voie d'activation, dont l'activation véritable est sur un écran avec une barre de son. On pourrait dire qu'il s'agit d'une activation indirecte que nous apprécions tous quand nous n'avons pas les moyens d'aller régulièrement à la Scala, au Met ou à Covent Garden. Mais il faut bien voir ce qui est parfois perdu, même chez les lyricomanes : l'habitude d'apprécier une voix qui n'est pas amplifiée électriquement, qui doit franchir un espace avant d'être recueillie, qui doit dépasser la barrière de l'orchestre, etc. Adorno l'a souligné à propos de la musique enregistrée : l'habitude d'entendre de la musique non amplifiée et non enregistrée se perd très rapidement. Nous en faisons tous l'expérience : si nous n'avons pas entendu de la musique de chambre « vivante » depuis longtemps, nous devons presque tendre l'oreille lorsque nous retournons dans une salle de concert, et c'est la même chose pour l'opéra. Ce n'est sans doute pas une « perte » suffisante pour réguler l'activation par la captation, mais je suis étonnée que les critiques spécialisées mentionnent si peu ce point concernant les scénographies et les mises en scène : l'opéra, c'est d'abord pour une salle, pas pour mezzo. Il y aurait peut-être une exception à ce que je dis : tous les lyricomanes et les discophiles connaissent le fameux enregistrement sur 78 tours de *Pelléas et Mélisande* par Désormière. L'interprétation est mythique ; à ce jour, elle est considérée comme inégalée. Je lisais la remarque d'un discophile selon laquelle, avec cet enregistrement, nous avons tous pris l'habitude que Pelléas nous chuchote à l'oreille. (Il faut bien prendre en considération qu'on parle d'un vinyle, et même originairement d'un 78 tours, et non des repiquages numériques.) Ce chant si particulier qu'invente Debussy pour la langue française semble trouver sa plus belle activation dans un 78 tours. Les interprètes n'ont nullement besoin de projeter la voix au détriment de la diction et de la prosodie, et par ailleurs, on considère que la voix humaine est mieux servie par le vinyle que par le CD (je ne parle même pas du mp3). La scène des cheveux du début de l'acte III y gagne un érotisme merveilleux : toutes les mises en scène qui ont tenté d'atteindre ce niveau d'érotisme sont tombées dans la vulgarité ou le symbolisme trivial. Pourtant, il est incontestable que *Pelléas* est d'abord un opéra et non une

fiction audio musicale : jamais Pelléas ne nous chuchotera à l'oreille à l'Opéra-Comique, encore moins à l'Opéra Bastille ou au Met. Il me semble que c'est à cela qu'est utile la notion d'activation : comprendre pourquoi il peut y avoir une activation signifiante et satisfaisante, bien qu'elle ne soit objectivement pas conforme à ce qu'est *Pelléas*. Évidemment, on n'a pas attendu l'enregistrement Désormière pour savoir que les cheveux de Mélisande étaient symboliques, mais la scène de l'opéra a une signification érotique, elle n'est pas érotique. Dans l'enregistrement Désormière, elle devient érotique et ne réfère plus seulement à l'érotisme. Bien sûr, on peut dire que ce glissement de la dénotation à l'exemplification était une possibilité de *Pelléas et Mélisande*, mais cela veut dire qu'on met entre parenthèses quelque chose de tout à fait évident, qui est que le complexe [partition de Debussy + pièce de Maeterlinck] *n'est pas* un script de fiction auditive musicale.

4. L'idéal bifide de l'opéra.

Mais venons-en à des aspects plus structurels de l'opéra. Comme je viens de le souligner dans un article pour la *NRE* sur le « conflit des normes à l'opéra », le projet artistique de l'opéra est ambigu dès son origine : il est écartelé entre l'idéal d'une résurrection de la tragédie antique – ce qui le tire du côté de l'œuvre théâtrale – et l'idéal d'une résurrection de la *mousike* – ce qui le tire du côté de l'œuvre musicale. Ce qui pose le problème de savoir si l'opéra est fondamentalement une œuvre théâtrale ou fondamentalement une œuvre musicale. Cette simple opposition entraîne des normes d'évaluation très différentes : en tant qu'œuvre théâtrale, l'opéra peut être servi par des défauts vocaux, mais pas en tant qu'œuvre musicale. En tant qu'œuvre théâtrale, un opéra doit aussi être évalué selon sa capacité à « raconter une bonne histoire », ce qui n'est pas le cas en tant qu'œuvre musicale. Cela peut conduire à des « réalisations-activations » très différentes.

Prenons quelques exemples concrets. Cela peut surprendre au regard de la musique qu'il a composée, mais en tant que chef d'orchestre, Boulez fut très attentif à la dimension théâtrale de l'opéra. Pour le *Pelléas et Mélisande* qu'il a dirigé, il a privilégié un Pelléas ténor (conformément à la distribution de la création), bien que le rôle soit plus confortable pour un baryton, afin de mettre en exergue la jeunesse du personnage (« vous êtes des enfants » dit Golaud après avoir surpris sa femme et son frère). De même, pour le rôle d'Yniold, bien que la tessiture soit celle d'une mezzo-soprano, Boulez a préféré qu'un enfant chante le rôle, considérant que les inévitables défauts vocaux servait le caractère terrifiant de la scène où Golaud oblige son fils, sous la menace à espionner Mélisande et son frère. La direction de *Parsifal* par Boulez est connue pour avoir été particulièrement dynamique : l'enregistrement dure moins de quatre heures, tandis que nous sommes habitués à des enregistrements pouvant aller jusqu'à 4h30 (Toscanini frise les

5h). En s'appuyant sur les archives de Bayreuth, Boulez souligna que sa durée d'interprétation était proche de celle de la création. Mais plus fondamentalement, et bien qu'on ne puisse soupçonner Boulez de ne pas être sensible aux inventions musicales de Wagner, il s'agit de redonner à *Parsifal* son rythme dramatique : c'est une action qui se déroule sous nos yeux. Elle doit avancer. Boulez se déprenait ainsi de l'interprétation « statique » de l'œuvre de Wagner. À l'inverse, la direction de Knappertsbusch de 1951 est connue pour être très lente, faisant entendre toute la richesse orchestrale, mais le fil de l'action se perd. Les personnages, pour ainsi dire, semblent flotter au-dessus de la musique plus qu'ils n'agissent. Leurs paroles sonnent de manière liturgique et solennelle, alors que dans la version Boulez, ce sont deux chevaliers qui avancent dans une forêt magique.

Nous avons affaire ici, c'est incontestable, à deux « activations » contradictoires de *Parsifal*. Bien sûr, si on considère qu'un objet comme *Parsifal* n'a pas vraiment d'essence, il suffit de dire qu'on a affaire à deux catégorisations possibles de *Parsifal* : comme œuvre musicale ou comme œuvre théâtrale, ce qui conduit à des activations distinctes. Mais l'essentialiste n'a pas perdu son dernier mot. Potentiellement, *Parsifal* peut être entendu simplement comme une œuvre musicale (je mets mon vinyle et je ne m'intéresse plus du tout à ce dont il est question dans le livret : je plane dans le chromatisme) ou comme une œuvre théâtrale ayant comme spécificité que les personnages s'y expriment exclusivement en chantant (dans ce *Guillaume Tell* mystique qu'est *Parsifal*, quoi de plus normal que les personnages s'y expriment en chantant ?). Mais là, on voit bien que ce type de raisonnement est infalsifiable, et on perd ce qu'on cherche, à savoir une normativité efficace de l'activation. Par ailleurs, considérer que *Parsifal* est potentiellement une œuvre musicale ou potentiellement une œuvre théâtrale, c'est considérer que son essence est d'avoir des potentialités contraires. Bien sûr, le médecin est celui qui peut empoisonner ou guérir, mais comme nous le rappelle Aristote, en tant que médecin, il guérit. Certes, on n'est ici pas exactement dans le cas du médecin : la situation serait plutôt comparable à l'homme qui aurait deux vertus distinctes. Mais avec *Parsifal* et tout opéra en général, on a un problème, car on a en réalité affaire à des poétiques qui se contredisent, donc à des propriétés essentielles qui sont impossibles. Si *Parsifal* est une œuvre musicale, elle n'est qu'illusoirement une fiction (c'est la thèse de Nietzsche à propos de *Carmen*, c'est au fond la thèse d'Adorno, et c'est aussi le présupposé de bien des mises en scène d'opéra, comme celle de Sellars/Viola à propos pour *Tristan und Isolde*), tandis que si elle est une œuvre théâtrale, la musique orchestrale n'est qu'un support fictionnel qui ne doit jamais prendre le pas sur l'action. Or on a affaire à des activations contradictoires efficaces, et même correctes, au sens où il est tout à fait juste que Knappertsbusch fait sonner les instruments de manière individuelle et nous fait vraiment entendre ce qui est dans

la musique de Wagner, de même qu'il est tout à fait juste de dire que Boulez replace *Parsifal* dans la lignée des opéras médiévalisants et plus généralement des épopées médiévales modernes. Personnellement, du point de vue de l'activation, je serais incapable de dire si je préfère la version Boulez ou la version Knappertsbusch. Et pourtant, l'une est plus correcte que l'autre, parce que concevoir l'opéra comme une œuvre musicale ou comme une œuvre théâtrale, cela n'a objectivement rien à voir, ce n'est pas une question de plus et de moins, ou de frontières catégoriales. Je ne crois pas que scruter le poème et la partition de Wagner pourrait nous apporter une réponse définitive, parce qu'il est clair que Wagner étant un immense compositeur, mais qu'il fut aussi un grand dramaturge (c'est d'ailleurs le reproche que lui fait Nietzsche : d'être poète plutôt que musicien).

Je pourrais multiplier les exemples sur des questions moins structurelles. Par exemple, depuis 10 ans, la confluence d'un répertoire baroque toujours mieux interprété et redécouvert, et de questionnements sociétaux sur les normes conjugales, fait qu'il est devenu très convenu que dans un opéra comme le *Couronnement de Poppée*, lorsque Néron est interprété par une mezzo-soprano, on ne grime plus la chanteuse en homme – ce qui est plutôt heureux la plupart du temps. Poppée et Néron devient un couple lesbien, ou un couple où les « identités de genre » sont assez fluides. Qui peut dire si une telle activation est correcte ? C'est une potentialité de l'œuvre, puisqu'on sait qu'au XVII^e et au XVIII^e siècles, lorsqu'on n'avait pas un castrat sous la main, on prenait une voix de mezzo-soprano. Par ailleurs, cela fait partie des codes de l'opéra qu'un jeune homme soit interprété par une mezzo. Nos ancêtres lyricomanes n'étaient pas plus des oies blanches que nous, il n'y a donc aucune raison de penser qu'ils ne se sont pas amusés à faire « fonctionner » différemment l'érotique de ces opéras (songeons à Chérubin dans *Les Noces de Figaro*), est-ce suffisant de considérer une activation-réalisation du *Couronnement de Poppée* comme l'accomplissement d'un couple lesbien ? Ou faut-il conserver le sens littéral du livret pour ne pas tomber dans le grand n'importe quoi herméneutique ? (maxime augustinienne) Ou faut-il considérer l'intention du compositeur ? Mais que penser des intentions d'un compositeur prêtre, auteur des splendides *Vêpres de la Vierge*, composant un opéra à la gloire d'un couple adultérin ? D'un autre côté, si on décidait de faire chanter le rôle de Pénélope dans le *Retour d'Ulysse dans sa patrie* par un contre-ténor, transformant les retrouvailles entre Ulysse et Pénélope dans les retrouvailles d'un couple gay, on aurait l'intuition qu'il y a là une activation illégitime. Mais au fond, pourquoi plus illégitime que dans le cas du *Couronnement de Poppée* ? Après tout, si les notes sont chantées comme il faut l'être ? Si l'on écoute la version de *Voi che sapete* par Philippe Jaroussky, ce qui est frappant, par rapport aux versions traditionnelles avec mezzo, c'est que la jeunesse de Chérubin est beaucoup plus mise en valeur (c'était également le

cas de la dernière interprétation d'*Orphée et Eurydice* de Gluck par Orlinski, par rapport à la version avec mezzo qui avait été donnée il y a quelques années au TCE : on entendait un *très jeune époux* pleurer sa jeune épouse). Je ne veux pas ici défendre le grand n'importe quoi, ou à l'inverse le conservatisme sourcilieux. J'émetts juste des doutes sur le fait que le concept d'activation ait besoin, pour être « activé » si je puis dire, d'une supposée essence sous-jacente. Tout simplement parce que si tel était le cas, eh bien nous ne serions guère avancés dans la plupart des situations évaluatives qui nous importent vraiment. Avant d'entendre la version Jaroussky de *Voi che sapete*, j'aurais considéré, en m'attachant au complexe livret-partition, que Chérubin ne pouvait pas être un contre-ténor. C'est l'activation qui est ici décisive, c'est elle qui produit le sens. On peut dire qu'il dormait dans l'œuvre, mais on sent bien ici qu'il y a quelque chose d'infalsifiable.

Pour revenir à l'opposition plus structurante œuvre théâtrale / œuvre musicale, on pourrait me rétorquer que c'est la force de l'opéra que d'être une forme pouvant être à la fois une œuvre théâtrale et une œuvre musicale. C'est ce que tente de construire avec une grande rigueur Peter Kivy dans *Osmín's rage*, où il propose une poétique de l'opéra comme œuvre dramatique et musicale. Ce n'est pas le lieu ici d'expliquer pourquoi, toute admirative que je suis pour le livre de Peter Kivy – qui propose une magnifique poétique de l'*opera seria* – il me semble qu'une telle synthèse n'est pas pleinement possible. On ne peut pas activer *en même temps* l'opéra comme œuvre musicale et œuvre théâtrale, sauf à la transformer en une sorte de musique à programme ou d'oratorio – donc autre chose qu'un opéra. Dès lors, si l'opéra était tout à la fois en puissance une œuvre musicale et une œuvre théâtrale, cela signifierait qu'il est un genre informe, soit très exactement la critique des adversaires de l'opéra : une sorte de spectacle partant dans tous les sens, une fête pour les sens, mais pas *une* œuvre qui se tienne à proprement parler.

5. La poétique de l'opéra doit-elle être trahie pour être implémentée au XXI^e siècle.

Je n'ai pas le temps d'expliquer pourquoi je considère que le genre opératique est une espèce du genre théâtral. C'est la seule manière de donner une consistance au genre opératique, ce qui implique de définir l'opéra comme un théâtre où les personnages parlent en chantant *dans leur univers fictionnel* (et non simplement pour nous). Par contre, la présence de la musique instrumentale n'est pas une vérité fictionnelle : c'est un support imaginaire pour l'auditeur spectateur. Il peut y avoir des activations non théâtrales de certains opéras – par exemple la version Sellars / Viola de *Tristan und Isolde*. Certaines sont très belles, très efficaces, et nous font découvrir des aspects inaperçus de l'œuvre, mais ce ne sont pas des réalisations correctes de l'œuvre, fidèles à la poétique de l'opéra.

Les problèmes commencent si la poétique de l'opéra implique des croyances fictionnelles, mais aussi des croyances sociales, qui ne sont plus les nôtres. Si l'opéra est du théâtre au sens où je l'ai défini, sa poétique s'appuie sur la réalité des situations où nous avons besoin de *parler en chantant*, de nous exprimer en chantant. C'est déjà un premier problème : nous ne sommes plus dans une culture de l'oral (cf. Zumthor), et lorsqu'il y a prise de parole publique ou chant public, il est dans l'immense majorité des cas amplifié par des prothèses électriques de toutes sortes. De sorte que nous avons oublié qu'il y a certaines situations où l'on se fait mieux comprendre en chantant : c'est l'une des raisons pour lesquelles la liturgie privilégie le chant. Rousseau a souligné les proximités qu'il y avait entre la parole passionnée (que travaille particulièrement la rhétorique) et le chant, en tirant l'hypothèse d'une origine commune du langage et de la musique (hypothèse qui est partagée par une partie des neuroscientifiques). C'est pourquoi, dans la poétique de l'opéra, les personnages de chefs politiques ou de chefs religieux abondent – aux côtés, bien sûr, des traditionnels amoureux, qui usent d'une autre sorte de parole passionnée. Les scènes de tour et de balcon servent à justifier encore plus l'usage du chant. Mais anthropologiquement, s'il y a un contexte dans lequel on chante, c'est bien le contexte sacré ou religieux : on chante pour être bien certain que les puissances ou les divinités nous entendent. On ne veut pas être confondu avec les bruits environnants, alors on chante. De sorte que la présence des dieux, sans être systématique – sauf à la période baroque, comme l'a souligné Catherine Kintzler – est un *symptôme* de la poétique opératique. S'ajoute à cela que, bien que la présence de la musique orchestrale ne soit pas une vérité fictionnelle, le fait qu'elle soit continue et serve de support imaginaire doit être justifié dans la fiction. Et l'une des manières de justifier ce support imaginaire continu de la musique orchestrale, c'est la réponse divine, ou plus généralement la réponse du cosmos. Michel Butor insiste magnifiquement sur ce point : l'univers fictionnel de tout opéra est une cosmologie close et humaniste. C'est un monde clos qui répond à l'homme, même si la plupart du temps – mais pas toujours – il n'entend pas cette réponse. Par opposition, la tragédie de Racine a pour univers fictionnel l'infini pascalien, silencieuse et effrayante, où Dieu se cache et ne répond plus. C'est plus ou moins évident selon les opéras : dans *Samson et Dalila*, Dieu fait clairement entendre sa colère par le support imaginaire de la musique de Saint-Saëns. Mais cela n'est pas toujours aussi explicite. Donc là encore, exprimons-nous de manière prudente et goodmanienne : la cosmologie humaniste telle que la décrit Michel Leiris est un symptôme de la poétique de l'opéra.

Où est le problème ? Eh bien qu'il faut implémenter la poétique de l'opéra dans un monde où non seulement Dieu ne répond plus, mais un monde où Dieu n'est même plus caché. Un monde où l'idée qu'il puisse y avoir des fautes qu'on n'emporte pas au paradis (même si ici-bas,

personne n'a répondu à la plainte de l'innocent), est devenu tout à fait étrangère. Ce que je raconte paraît sans doute confus, alors je vais partir d'un exemple pour mieux me faire comprendre : la mise en scène de *Faust* de Gounod par Tobias Kratzer à l'Opéra de Paris (création à huis clos en 2021, puis en 2022). Cette production est particulièrement intéressante, car la critique généraliste comme la critique spécialisée ont été très enthousiastes, ce qui témoigne d'une activation réussie. Or cette activation gomme systématiquement toute la dimension éthique et religieuse de *Faust*. Kratzer prend acte que nous sommes incapables de comprendre une histoire qui parle de péché et de salut, de luxure et de rédemption par l'amour divin, d'infanticide et de pénitence. Et il a peut-être raison : le soir où j'ai assisté au spectacle, l'un de mes voisins, manifestement habitué des productions de l'Opéra de Paris, qu'il connaissait très bien, expliquait à son amie à quel point l'intrigue de *Faust* était « bête ». Il se moquait de sa « grand-mère » qui pleurait en entendant la scène de la conversion de Marguerite, sa grand-mère qui était, selon ses dires, « pétrie de culture petite-bourgeoise selon laquelle le sexe, c'est mal ». Bien sûr, la réaction naturelle est de se dire que la grand-mère, toute petite-bourgeoise qu'elle était, était probablement plus fine et moins prétentieuse que ce malotru, mais justement, ce n'était pas un malotru : c'était un lyricomane prêt à dépenser plusieurs centaines d'euros par an pour aller à l'Opéra. Et il n'était plus dans les conditions standard d'observation pour comprendre *Faust* : le péché et le salut, il ne voyait même plus à quoi cela pouvait vaguement correspondre. Je crois que Kratzer, dans sa mise en scène, prend acte de ce fait : le lyricomane occidental du XXI^e siècle n'est plus en situation de comprendre *Faust*. Pour conserver l'opéra, il faut l'activer en contrevenant à ce que devrait être sa réalisation.

Tobias Kratzer n'est pas insensible à la dimension métaphysique du mythe de Faust, comme le montre son traitement particulièrement réussi du premier tableau : Faust vieux est interprété par un acteur muet, dont la voix est portée par le ténor, placé sur le côté de la scène. Lorsque Faust signe le pacte avec Méphisto (un personnage hybride entre le Méphisto de Murnau et le Joker de Batman pour le maquillage), le ténor reprend le rôle de Faust, tandis que l'acteur muet aux cheveux déjà blancs continue d'errer sur scène. Tobias Kratzer joue ici de manière particulièrement efficace sur une possibilité de l'opéra : il arrive qu'un chanteur ne puisse assurer la totalité d'un rôle, pour des raisons de souffrance vocale, et qu'une doublure assure le chant à pleine voix tandis que l'acteur poursuit sa prestation *a cappella*. Pour *Faust*, le choix volontaire de ce dispositif était particulièrement efficace : nous voyions le drame d'un homme qui se sent jeune, mais dont le corps est progressivement décrépi, puis l'étrangeté d'un homme dont le corps est jeune, mais dont l'âme a l'expérience d'un vieillard.

La suite du spectacle ne fut selon moi pas à la hauteur de ce premier tableau. Il y a une série de problèmes, qui viennent selon moi du fait que Kratzer, très influencé par l'esthétique cinématographique, a plutôt pensé sa scénographie pour la captation. C'est évident quand on compare l'activation très réussie sur écran de l'air des bijoux, avec le désastre de ce que le spectateur-auditeur voit et entend à l'Opéra Bastille. Par contre, dans la scène de l'église, l'effet était réussi. On retrouve l'effet d'assourdissement de la voix de Marguerite, mais contrairement à l'air des bijoux, ce n'est pas sans intérêt fictionnel, puisqu'elle est comme cernée de toutes part par la voix diabolique de Méphisto. Bien que la voix de Méphisto soit-elle-même amoindrie par le dispositif, la séparation entre le corps virtuelle de l'interprète et la projection de sa voix lui confère un statut ontologique étrange, conforme à sa fonction démoniaque. Là, on est vraiment dans *Faust*, on est vraiment aux prises avec le spirituel, mais Kratzer le neutralise immédiatement en collant un casque sur les oreilles de Marguerite : enfermée dans le métro, cherchant l'oubli en s'abrutissant de musique, elle est rongée par des remords prenant la figure de Méphisto.

On pourrait le montrer par bien d'autres scènes, le choix artistique de Kratzer n'est pas seulement d'actualiser le livret de *Faust*, mais de le rendre profane. Le drame de l'innocence, de l'amour et de la rédemption, est objectivement incompréhensible dans la mise en scène de Kratzer. Marguerite est dès son apparition une adolescente fardée et « à la mode » dans une discothèque, sa « chute » narcissique au moment de l'air des bijoux est incompréhensible : tout au plus porte-t-elle une parure plus précieuse qu'à l'accoutumée. Or dans le mythe, Marguerite incarne une innocence ontologique. L'amour de Marguerite est sincère, et il sera *in fine* un chemin vers la rédemption. Le drame est que c'est par cet amour-là que Marguerite tombe dans le piège séducteur. Kratzer choisit de faire de Marguerite une adolescente violée à son insu par Méphisto (ce qui explique sa présence dans la scène du métro/église) : ni Faust ni Marguerite ne sont en faute dans cette version revisitée, ce qui convient probablement mieux à nos mentalités modernes, mais contrevient au mythe. Or, l'amour, le merveilleux, la transcendance et la rédemption font partie des thèmes privilégiés du genre opératique : les occulter dans le traitement de la fiction opératique revient à faire de l'opéra une chose du passé. Mais n'est-ce pas le prix de l'activation d'un tel opéra ?

Maud Pouradier
Normandie Univ, UNICAEN, Identité et subjectivité, 14000 France