

LA LETTRE DU CYGNE

été 21



Pour joindre le CNRW :

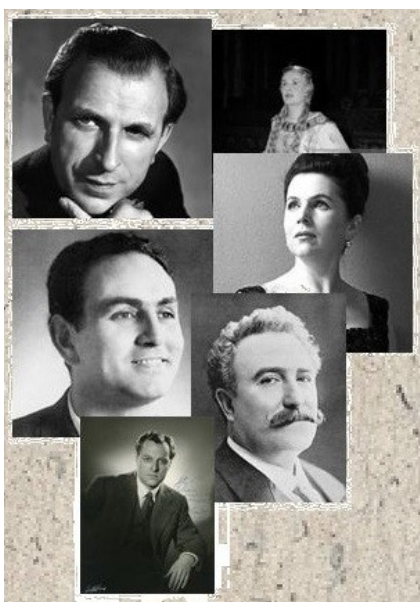
Téléphone : 06 48 96 56 77

Courriel : contact@cnrw-paris.org

Site internet : cnrw-paris.org

Facebook : www.facebook.com/CNRWParis

Siège social : 13 rue Georges Huchon - 94300 Vincennes



© Cyril Plante
**Rencontre du Cygne, le 27 octobre
avec raretés discographiques
et chanteurs illustres ou inconnus**

Chers amis,

Voici votre *Lettre d'été*.

Livrée, pour une fois, à votre retour de vacances ou de festivals, elle bénéficie d'un article, rédigé par trois de nos amis, sur la production de *Tristan et Isolde* donnée au *Festival d'Aix-en-Provence*, cet été. Leurs commentaires sur la mise en scène de ce spectacle, notamment, pourront ainsi être mis en regard avec un texte nettement plus ancien, consacré à l'évolution des mises en scènes d'opéras depuis les premiers jours de *Bayreuth* : une étude, menée par notre ancien secrétaire général, Jean-François Pioud, extraite d'un numéro historique de la revue *Les Cahiers Wagnériens*, datant du siècle passé. Nous continuons ainsi à vous proposer, en cette période toujours perturbée, quelques textes extraits de nos anciennes publications, mais dont l'intérêt reste pleinement d'actualité. Notons que Jean-François Pioud sera bien présent cet automne, pour nous éclairer, à l'occasion de notre conférence de novembre, sur un autre sujet qui lui tient à cœur : l'emploi de la musique de Wagner au cinéma.

Vous trouverez aussi le compte-rendu de la seule de nos conférences qui a pu se tenir sur la fin de saison, lors de laquelle notre vice-président, Cyril Plante, nous a entretenus du développement du principe des leitmotivs wagnériens jusqu'à la tétralogie.

À l'aube de cette nouvelle saison, que nous espérons enfin pleine et entière, nous vous proposons, en annexes, la liste des conférences programmées, dont beaucoup reprennent les sujets que nous avons été contraints d'annuler ces derniers mois, et pour lesquels nos conférenciers ont accepté de trouver une nouvelle date pour nous faire profiter de leurs connaissances. Qu'ils en soient remerciés. Cette saison s'ouvrira ainsi en compagnie de Christian Merlin, qui nous contera les relations tourmentées de Wagner à la ville de Vienne, pour se clôturer avec notre ancienne secrétaire générale, Michèle Bessout, qui évoquera le souvenir de Peter Hofmann.

À ce cycle de conférences mensuelles s'ajouteront quelques rendez-vous exceptionnels, à bien noter dans vos calendriers. Dès le 27 octobre, une *Rencontre du Cygne* nous donnera l'occasion d'écouter des raretés discographiques, proposées et commentées par nos amis Cyril Plante et Michel Claessens, notamment des extraits d'œuvres de Wagner en français (Delmas, Blanc, Dens), en russe (Vichnevskaja, Reizen), en hongrois (Janos), etc., et d'échanger entre adhérents sur la comparaison de différents Wotan. L'on évoquera le parcours de ces chanteurs illustres ou inconnus, saupoudré d'anecdotes croustillantes. Puis, le 26 mars, une journée sera consacrée à Marcel Proust, avec conférence et récital. Mais nous aurons l'occasion d'y revenir plus largement dans nos prochaines éditions.

Musicalement vôtre,

Le Cygne

Récital de la pianiste Florence Delaage

Vendredi 8 octobre 2021 à 20h30, Salle Gaveau

Cette fois-ci sera la bonne, nous l'espérons de tout cœur ! Après avoir été annulé en mars 2020, puis en avril 2021, le récital de Florence Delaage aura bien lieu, *Salle Gaveau*, le vendredi 8 octobre 2021 à 20h30. Florence sera très heureuse de retrouver son public. Le programme reste inchangé, et sera largement consacré au 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven et au 200^e de celle d'Offenbach.

Les personnes ayant déjà acheté leurs billets en 2020 ou 2021 pourront les utiliser le 8 octobre 2021.



Florence Delaage

© DR

Programme

- Ludwig van Beethoven**
Sonate n°30, op. 109
- Frédéric Chopin**
Nocturne, op. 27 n°2
Polonaise-Fantaisie, op. 61
* entracte *
- Jacques Offenbach**
Les Roses du Bengale, 6 valse sentimentales
- Richard Wagner / Franz Liszt**
La Romance à l'Etoile, extrait de Tannhäuser
Marche Solennelle du Saint Graal, extrait de Parsifal
- Franz Liszt**
Valse - Impromptu
Valse oubliée, n°1
Les jeux d'eau à la Villa d'Este

Florence Delaage, piano

Toute jeune, Florence Delaage joue devant Alfred Cortot, qui lui propose aussitôt de devenir son élève particulière. Il dit d'elle : « Si j'avais eu une fille, elle eut été Florence Delaage ». C'est de Cziffra, qui trouve en elle « une artiste exceptionnelle », qu'elle reçoit alors de précieux conseils de virtuosité.

Ses premiers succès en Allemagne lui ouvrent bientôt les portes du *Festival de Salzbourg*. Elle joue à Paris, *Salle Gaveau*, *Salle Pleyel*, au *Théâtre des Champs-Élysées*, mais sa carrière se poursuit surtout à l'étranger, en Allemagne, en Italie et dans bien d'autres pays. Elle a joué avec *Gli Archi* de *La Scala* de Milan et de nombreux orchestres. Elle donne des master classes à New York, et joue, au *Festival de Bayreuth*, les transcriptions de Wagner par Liszt, pour lesquelles Wolfgang Wagner l'a déclarée « *Fabelhaft* ».

La location est ouverte : www.sallegaveau.com/spectacles/florence-delaage-1-1

Informations : *Salle Gaveau*, 45 rue La Boétie, Paris 8^e, tél. : 01 49 53 05 07

Tarifs : 35 € ; 25 € ; 15 €

Adhésion 2021-2022

Pensez à renouveler dès aujourd'hui votre adhésion pour la prochaine saison (période du 1^{er} septembre 2021 au 31 août 2022) en utilisant le bulletin joint.

Vous profiterez ainsi de nombreux avantages :

- vous assistez gratuitement à nos conférences mensuelles ;
- vous êtes informés, en priorité et régulièrement, des activités du *Cercle* ;
- vous recevez la revue du *Cercle* ;
- vous bénéficiez d'un service de prélocations ;
- vous participez aux sorties et voyages musicaux ;
- vous bénéficiez de facilités pour l'obtention de places pour le *Festival de Bayreuth* ;
- vous contribuez à soutenir la diffusion de l'œuvre de Richard Wagner.

Décès d'André Demarck

C'est avec une immense tristesse que j'ai appris, par sa compagne, Martine Oziol, le décès de notre ami marseillais André Demarck, emporté par une cruelle maladie, dont il souffrait depuis plusieurs mois.

André était le président du *Cercle Richard Wagner Marseille Provence* depuis plus de 10 ans, après avoir pris la succession de Geneviève De Laportbarré, en 2009. Il fut aussi, pendant longtemps, auprès d'elle, un actif vice-président de l'association, s'investissant sans relâche pour la développer. Il reçut, à Venise, lors du dernier congrès de l'*Association internationale des Cercles Richard Wagner*, la prestigieuse distinction du *Goldene W.*

Il appartenait à l'espèce de ces passionnés sur lesquels l'emprise de Richard Wagner avait exercé une influence profonde. Wagnérien de cœur et d'esprit, il était toujours en recherche de découvertes inédites, d'enregistrements rares ou de savantes pépites, lui permettant d'alimenter les nombreuses conférences qu'il donnait au sein du *Cercle* de Marseille. Sa grande culture musicale, sa passion et son énergie en faisait le « premier » conférencier de son association, rappelant, de manière appropriée, ce qu'écrivait son compatriote Marcel Pagnol : « *Celui qui est capable de ressentir la passion, c'est qu'il peut l'inspirer* ».



© Cercle Richard Wagner Lyon
André Demarck et Martine Oziol
lors d'un souper de gala à Lyon en 2017

Connaissant André depuis les années 1990, je suis profondément affecté par sa disparition. C'était l'époque où il venait de Marseille, avec quelques membres du *Cercle*, assister au traditionnel séminaire annuel du *Cercle Richard Wagner de Lyon*. Et, dans les années suivantes, il fut un habitué fidèle des manifestations wagnériennes lyonnaises. Chaque venue était l'occasion, pour lui, de me régaler de quelques gourmandises marseillaises. Car André était toujours attentionné aux autres. Et ce n'était pas seulement ce fameux accent chantant du *Vieux-Port* qui le faisait considérer avec sympathie. Sa gentillesse, son humour,

qui en faisait un joyeux compagnon, et son immense modestie rendaient l'homme attachant. Il laisse désormais un grand vide...

Il a accompagné le *Cercle Richard Wagner Marseille Provence* d'un indéfectible dévouement. À ce titre, il mérite toute la reconnaissance de ses amis wagnériens, qu'ils soient de Marseille ou d'ailleurs ; la réputation d'André dépassant les frontières de la Provence, lui si fidèle aux congrès du *Richard-Wagner-Verband International*.

PASCAL BOUTELDJA
PRÉSIDENT DU CERCLE RICHARD WAGNER DE LYON

La Lettre du Cygne sur votre ordinateur

Nous vous rappelons que vous pouvez recevoir *La Lettre du Cygne* et ses annexes éventuelles par courriel.

Compte tenu de la forte hausse des tarifs postaux, ces derniers temps, nous vous encourageons vivement à adopter ce mode de réception, pour le bénéfice du *Cercle*, mais aussi du vôtre, car cela vous donne l'avantage d'une version tout en couleurs !

Alors, si vous n'avez pas encore choisi cette option, il suffit de nous envoyer un courriel à l'adresse électronique du *Cercle* (contact@cnrw-paris.org), en indiquant votre nom et la mention « oui, je désire recevoir *La Lettre du Cygne* par courriel ». (Bien entendu, si vous optez pour ce choix, vous ne recevrez plus *La Lettre du Cygne* sur papier.)

Le leitmotiv : de la naissance au développement dans la tétralogie

Conférence donnée par Cyril Plante,
le 14 juin 2021, au Cercle National Richard Wagner – Paris

LA LETTRE DU CYGNE été 21

Richard Wagner n'a jamais évoqué, dans ses écrits, le terme même de « leitmotiv ». C'est Hans von Wolzogen qui l'a popularisé, dans ses guides thématiques consacrés à l'œuvre de Wagner. Wagner utilise, lui, le terme de « Grundmotiv » dans *Opéra et Drame*, qui reste son ouvrage théorique le plus complet. Il parle aussi de « motif de pressentiment » ou de « réminiscence ». On voit déjà, à travers ces termes, que Wagner immisce la notion de temporalité dans la musique. Il décrit un réseau motivique de mélodies orchestrales, relié à la ligne vocale dramatique selon un système de temps narratif. Le présent du motif correspond au moment de la présentation d'une idée musicale en relation immédiate avec l'action sur scène. Mais le motif peut parfois arriver par avance, en tant que « pressentiment » (*Ahnung*), ou bien ensuite, sous forme de réminiscence (*Erinnerung*).

Dans son essai sur l'application de la musique au drame, en 1879, Wagner fait référence à l'analyse des leitmotivs tels que von Wolzogen les fait apparaître dans ses guides. Il souligne que ce dernier s'est limité à une liste de motifs « suivant leur signification et leur effet dramatique, mais non leur rôle dans la structure musicale ». Il regrette que le critique n'ait pas analysé la disposition, la variation et le développement de ces motifs dans le cours du drame.

Dans la *Lettre sur la musique*, Wagner insiste sur le fait que les chœurs de l'opéra moderne n'ont plus l'importance du chœur grec, qui est un personnage en tant que tel. C'est la fin du chœur d'opéra au profit du leitmotiv, il écrit : « En face de l'orchestre, de l'importance qu'il a prise, le chœur [...] n'a plus rien de la signification du chœur antique, cela saute aux yeux ; il ne peut plus être admis qu'à titre de personnage actif, et partout où il n'est pas nécessaire avec un tel rôle, il ne peut plus désormais devenir qu'un embarras et une superfluité : car sa participation idéale à l'action est passée tout entière à l'orchestre, et s'y manifeste sous une forme toujours présente et qui n'embarrasse jamais. »

Wagner ne validera jamais le terme de « leitmotiv ». Il préférera toujours celui de « Grunthema », ou « Grundmotiv », c'est-à-dire motif fondamental qui souligne une importante distinction entre la forme de base originelle d'un motif et les nombreuses modifications qu'il peut subir selon les contextes. Il disait qu'il fallait les saisir dès leur apparition dans le drame, et les suivre à la trace dans cette jungle inextricable, tout en les confrontant au contexte émotionnel qui leur est associé.

La liste des leitmotivs, pour lui, sclérose la compréhension, comme si les opéras étaient



© Cyril Plante

Leitmotivs et codons illustrés au piano par notre vice-président

une continuité de leitmotivs associés les uns aux autres. Et c'est souvent le reproche que la critique musicale fera aux successeurs de Wagner : créer des motifs, mais sans les développer.

Les noms des leitmotivs sont également remis en cause par Wagner, car la critique musicale de son époque n'a pas toujours bien saisi le rapport entre texte et musique, et a imaginé un tableau des leitmotivs avec leurs significations comme s'il s'agissait du *tableau de Mendeleïev*, qui présente, de façon froide et scientifique, les éléments chimiques. La recherche actuelle a affiné le concept de leitmotiv. C'est, en effet, un thème musical qui peut se définir plus précisément, car il est formé par des codons.

Le codon est la forme primaire du leitmotiv. Un codon, c'est comme un atome, c'est la plus petite entité musicale qui puisse

exister. Les codons peuvent se coller entre eux, et former un autre codon, qui évoluera, etc. On peut considérer que les cellules musicales sont expressives. Ce sont des signifiants expressifs auxquels on mêle des signifiés (comme les émotions) ou des images qui confèrent des significations. Par exemple, le thème de l'épée comporte un signifiant esthétique, la beauté de la musique, mais une image également, d'une lame ascendante, ainsi qu'une émotion, c'est-à-dire la force. C'est ce qu'on nomme la plasticité des leitmotifs.

Dans le *Ring*, étant donné la taille de l'œuvre et la multiplicité de situations et d'émotions à décrire, on peut dire que c'est un réservoir inépuisable de codons, donnant naissance à des leitmotifs. Il existe, au total, 36 codons et 136 leitmotifs.

Après l'atome musical, le codon, il y a le leitmotiv. Issu d'un ou plusieurs codons, le leitmotiv est un motif conducteur qui évoque un élément de l'action (action sur scène ou hors scène). Cela peut être la description de la qualité d'un personnage (Loge et le thème fuyant du feu, ou le caractère monolithique des géants) ou un objet (l'anneau, le *Tarnhelm*) ou une émotion (l'amour).

Le leitmotiv évolue avec l'action : dépendant ainsi de son contexte, il ne se répète jamais à l'identique. Il se modifie, soit de façon mélodique, soit de façon rythmique, soit par l'harmonie, ou même la couleur orchestrale. La modification peut être progressive, et passer inaperçue dans le tissu musical, ou bien être si profonde que l'on ne reconnaît plus le leitmotiv.

Exemple : le thème de l'anneau devient celui du *Walhalla*. Wagner joue sur l'harmonie. L'harmonie dissonante de l'anneau devient consonante et s'aligne sur l'accord parfait de ré bémol majeur. Le rythme indécis de *l'Anneau* devient noble et pompeux, et l'instrumentation s'étoffe aux cuivres. Mais le plus intéressant est la signification derrière cela, c'est que le *Walhalla* est semblable à l'anneau, c'est-à-dire que ce sont deux symboles du pouvoir.

Il faut dire que les leitmotifs font partie de l'idolâtrie wagnérienne. De toutes ses caricatures, le leitmotiv s'attire le plus de quolibets. Il est comparé à un poteau indicateur, à une carte de visite ou à une plaque identifiant le propriétaire d'un parapluie. Debussy le qualifie de guide, de prospectus, et va jusqu'à traiter la tétralogie de bottin musical.

Les leitmotifs sont, le plus souvent, associés à l'action sur scène, mais parfois certains leitmotifs sont en désaccord avec ce qui se passe, et suscitent des interrogations.

Le plus connu est celui qu'au premier acte de *La Walkyrie*, en plein duo passionné avec Sieglinde, Siegmund chante sur le thème du renoncement à l'amour. En allemand, c'est « *Entsagung* », c'est-à-dire « le renoncement ». Non pas qu'il renonce à son amour avec Sieglinde, mais il renonce au fait de vivre en paix auprès d'elle. Il pressent que leur amour ne pourra durer au sein même de cette société violente et du combat. En arrachant l'épée au frêne, Siegmund accepte son destin maudit et son rôle majeur dans le drame qui se joue. De même, au 3^e acte de *La Walkyrie*, lorsque Wotan fait ses adieux à sa fille chérie, on entend le leitmotiv du renoncement, qui s'énonce clairement, pour évoquer cette séparation que le dieu accepte malgré lui.

La question que l'on se pose est : « est-ce que Wagner avait dans la tête tous ces leitmotifs ; les a-t-il conçus progressivement, selon l'inspiration ? » Alors, pour certains, nous savons qu'il a conçu le thème du Rhin d'après celui d'Erda. Nous n'avons pas retrouvé de listes de leitmotifs écrites de sa main. Mais un usage systématique du leitmotiv permet de solidifier la structure et d'uniformiser les 4 opéras, bien que chacun conserve sa personnalité.

En conclusion, il faut retenir 2 choses :

1 : Wagner conçoit le leitmotiv comme un chœur moderne, plus malléable qu'une troupe de chanteurs, puisque l'orchestre peut commenter sans gêner l'action.

2 : Le leitmotiv n'est pas immuable, sclérosé. Il est lié à l'action, donc mouvant, et évolue constamment. La mauvaise habitude des premiers wagnériens de donner au leitmotiv le nom de sa première apparition sur scène n'est pas satisfaisant, car il faut prendre du recul et envisager le leitmotiv au vu des 4 opéras.

CYRIL PLANTE

Cyril Plante est docteur ès Lettres et Musique, et a présenté son doctorat sur le thème du Tristan wagnérien dans la littérature du XIX^e siècle. Il suit également des études de piano au conservatoire de Toulouse. Il est vice-président d'honneur du *Cercle Richard Wagner de Toulouse*, et participe à la rédaction d'articles dans *Les Cahiers Wagnériens*. À partir de 2017, il devient co-responsable éditorial du site *Le Musée Virtuel Richard Wagner*, et il rejoint la vice-présidence du *Cercle National Richard Wagner* de Paris en 2020.

Tristan et Isolde au Festival d'Aix-en-Provence

Le 11 juillet 2021, Aix-en-Provence, *Grand Théâtre de Provence*

LA LETTRE DU CYGNE été 21

« Un abîme mystique », voilà le qualificatif que méritait la fosse d'orchestre du *Grand Théâtre de Provence*, cette année. Sous la direction de Sir Simon Rattle, le *London Symphony Orchestra* a offert un Wagner des très grands soirs : l'orchestre a reçu une belle ovation, qui a paru toucher les musiciens, et Simon Rattle semblait heureux et fier de son orchestre, qui le lui rend bien, tant la précision du chef leur fait faire des merveilles.

Très grand soir aussi sur scène, d'où l'on retient l'homogénéité d'une distribution qui brille par son excellence. D'abord Nina Stemme, admirable de beauté, de puissance et d'aisance. Dès le premier acte, on se demande comment elle va pouvoir tenir les trois heures en commençant si fort ; mais, jamais la maîtrise de la soprano suédoise ne faiblit, ses pianissimi face à la fosse demeurant tout aussi audibles que les grandes imprécations du premier acte. Sa voix, parfois un peu grave, dessine les traits d'une Isolde assez mûre, celle-là même que Simon Stone lui fait incarner. Face à elle, Stuart Skelton est un magnifique Tristan, puissant, chaud, lumineux et émouvant au 3^e acte. Magnifique également, le roi Marke de Franz-Josef Selig, à la diction impeccable, au timbre sombre et soyeux. Face à de tels phénomènes, le reste de la distribution n'a pas à rougir : Jamie Barton, mezzo-soprano américaine, magnifique Brangäne au look punk, trouve sa place face à

l'imposante prestation de Nina Stemme, et dévoilera tout son attachement à Isolde avec une voix d'une puissance magnifique !! Josef Wagner, baryton-basse autrichien en Kurwenal, développe une ligne de chant claire très nette, soutenant une belle incarnation physique, et se révélera le compagnon plein de compassion et de sensibilité pour Tristan quand il guette l'arrivée d'Isolde, au troisième acte. Dominic Sedgwick prête à Melot une voix dont la beauté appelle d'autres rôles wagnériens ; sa netteté et sa puissance nous ont séduits. Enfin, Linard Vrielink, après s'être lancé en marin a capella au début du premier acte, fait, au troisième acte, un berger engagé et convaincant.

Timothée Picard parle de *Tristan* comme l'opéra des cordes : celles du *LSO*, ce soir, furent admirables de ductilité dans l'acte II, vibrantes, nerveuses du début à la fin, à l'image d'un Simon Rattle à son meilleur : concentré, il donne à entendre un *Tristan* tenu, ni vraiment rapide, ni tendu, pas alanguiné non plus. Il réussit une sorte d'équilibre entre les deux, une suspension qui fait dire aux spectateurs qu'ils n'ont pas vu le temps passer. Rattle n'hésite pas à faire sonner l'orchestre, et l'on ne s'en plaint pas, tant le son est net, beau, brillant. On entend tout, se dit-on, sans avoir affaire pour autant à une direction analytique. Les bois ne sont pas en reste, et Rattle a salué ce pupitre.



Dans le décor d'un appartement parisien, une vidéo maritime succède à l'horizon parisien

© Festival d'Aix-en-Provence

Cercle National Richard Wagner - Paris

La mise en scène de Simon Stone restera sans doute comme la mise en scène au métro. Nous y reviendrons. Durant le prélude du premier acte, les chanteurs, dans le décor d'un appartement parisien, semblent fêter un événement indéterminé. Isolde surprend Tristan frôler amoureusement une autre femme. Elle décide de s'étendre sur le lit, et le premier acte, gardant ce même décor d'appartement, qui devient cabine de luxe, voit une vidéo maritime succéder à l'horizon parisien : ce qui pourrait apparaître comme le souvenir ou la rêverie d'Isolde se déroule sur un navire de croisière. Le deuxième acte transporte le spectateur dans une entreprise parisienne, tables de bureau et ordinateurs *Apple* inclus. Isolde attend que la journée de travail s'achève pour accueillir Tristan sur son lieu de travail. Un peu plus tard, lors du grand duo d'amour, des figurants, dont les tenues reprennent celles des chanteurs, viendront mimer les âges de l'amour : la passion juvénile, l'âge mûr, avec un enfant colérique, et le grand âge, avec un double d'Isolde poussant un double de Tristan en fauteuil roulant. Lorsque

Melot et le roi Marke surgissent, le couple semble surpris en plein adultère sur son lieu de travail. Est-ce là tout ce qu'il reste de la puissance subversive de l'amour, aujourd'hui ? Le troisième acte nous plonge sur la ligne 11 du métro parisien : les deux héros sont en tenue de gala, et Melot, au bras d'Isolde, blesse Tristan. Tous, ou presque, quittent la rame, et Tristan agonise dans ce métro lancé à toute allure au travers des prairies et des montagnes. Le pâtre et Kurwenal agissent comme des guetteurs face à des bandes rivales.

Disons-le, cette mise en scène ne nous a pas convaincus. Certes, le plateau est occupé, rien n'est foncièrement désagréable à la vue, les éclairages sont réussis, mais l'ensemble demeure hermétique, inabouti, sinon incohérent. Une fois de plus, le wagnérien se voit privé de l'enchantement visuel, étonné d'une banalité qui ne rend justice ni à la partition, ni à la qualité de ses interprètes.

YANN COILLOT, JANINE FAYOLLE ET ELISABETH GORKIC

Drôles de scènes

« *Etre moderne, c'est tirer l'éternel du transitoire* » (Baudelaire)
par Jean-François Pioud

Après la revue *Le Cygne*, et avant la revue actuelle, nos adhérents de l'époque ont reçu la revue *Les Cahiers Wagnériens*. Dans le numéro 2 (hiver 1996-1997), notre ancien secrétaire général (de 2003 à 2012) Jean-François Pioud a publié un article intitulé « Drôles de scènes », relatif aux mises en scène d'opéras. En attendant sa conférence du 28 novembre (voir en dernière page de cette *Lettre du Cygne*), nous vous proposons de lire (ou relire) ce passionnant article, toujours d'actualité.

ALAIN BAROVE

Régulièrement, au sein du *Cercle*, dans notre revue, ainsi que dans la presse, spécialisée ou non, un débat se nourrit de commentaires, diatribes, ires, mais aussi de louanges et enthousiasmes ! L'objet ? Les mises en scène.

Adhésions ou rejets s'entrechoquent. Nous voudrions ici, non pas partir à l'assaut de l'hydre des « nouvelles » mises en scène, ni défendre ou soutenir, mais essayer d'apporter au débat quelques éléments de réflexion personnels. Après avoir rappelé l'évolution de la mise en scène et le point de vue du législateur, nous analyserons brièvement comment le spectateur se situe face à la mise en scène et au « texte » de la mise en scène.

Bref moment d'histoire

Incontestablement, nous sommes témoins d'une prise du pouvoir (intellectuel et artistique) par les metteurs en scène. Le public assiste, malgré lui, à de nouvelles règles du jeu. Si une partie de ce public en accepte (et en approuve) le principe, il faut bien reconnaître que les productions dites modernes (mais ne confondons-nous pas modernisme et modernité ?) se heurtent à une forte résistance, non seulement de la part des spectateurs, mais aussi chez certains auteurs.

Pour comprendre cette position, il n'est peut-être pas inutile de faire un très bref rappel historique. La fonction du metteur en scène a subi une évolution historique comparable à celle

Cercle National Richard Wagner - Paris

du chef d'orchestre, mais avec deux siècles de retard. À l'époque baroque, le chef d'orchestre (utilisons ce terme, faute de mieux) était le compositeur assis au clavecin. Puis, le premier violon a pris le relais. Progressivement, son rôle s'est accru, sa fonction s'est dissociée de l'instrument, suivant, en cela, le développement de l'orchestre et des formes d'écriture (apparition de la forme symphonique). Enfin, à partir de la fin du XIX^e siècle, son rôle est devenu fondamental, et quasi mythique : aujourd'hui, le vedettariat supplante parfois le talent...

La fonction du metteur en scène s'est précisée plus récemment, vers le milieu du XIX^e siècle. C'est le naturalisme, à la fin de ce siècle, qui, en modifiant le rapport du texte au théâtre (en réaction s'est dessiné le symbolisme), a bouleversé l'approche de la représentation. Celle-ci n'est plus le simple passage d'un texte/musique à son incarnation par les interprètes. L'idée d'organiser tous les signes de la représentation s'est imposée, pour aboutir à un langage cohérent et autonome. La notion de « mise en scène » est apparue dès lors que tous les éléments scéniques devaient « jouer ». Auparavant, les interprètes exécutaient (chant et musique s'imposant seuls devant un livret souvent indigent) et se positionnaient face au public, suivant un certain nombre de règles, de conventions fort simples et sommaires. Derrière eux, une toile peinte figurait le décor.

Au tournant du siècle, grâce à des personnalités comme Stanislavski, Appia (réellement en avance sur son temps !), Craig, Roller et d'autres, le théâtre, et, à sa suite, l'opéra, connurent diverses orientations. Énonçons-en quelques-unes : soit par un travail très précis des acteurs, pour favoriser une nouvelle perception du réel ; soit grâce au mouvement symboliste, qui fait contrepoint au texte théâtral ; soit enfin par une autonomie totale de la scène.

Mais cette évolution a probablement aussi été influencée par l'émergence du cinéma. Il serait intéressant d'analyser dans quelles conditions le septième art a pu « brouiller » la conception scénographique des uns et sa perception par d'autres, notamment sur le temps et l'espace. Les mises en scène actuelles ne peuvent s'affranchir de ces paramètres.

Ainsi, le metteur en scène a accédé à un statut particulier : il n'est pas auteur (ni écriture, ni composition), il n'est pas interprète (il ne joue pas). Il se place entre l'écriture et la voix : le

travail scénographique est entre ces deux échelons. Et, parce que cette « interface » relève d'une zone intangible, a priori non revendicable, l'ubiquité (et l'utopie) de la mise en scène est là. Le sens du drame s'assigne « au-delà » du texte dramatique, il est hors-texte (nous y reviendrons).

Au nom de la loi

Le législateur ne s'est pas trompé : pour être en harmonie avec cette évolution historique, la loi sur la propriété intellectuelle reconnaît le metteur en scène comme auteur. C'est admettre le rôle central du metteur en scène : il est l'auteur (de la mise en scène) de telle ou telle production. Comme il y a l'interprétation des sonates de Beethoven par X, qui n'est pas celle de Y, il y a la mise en scène de *Wozzeck* par Z, qui n'est pas celle de M.



© Musée d'Art du comté de Los Angeles
René Magritte : *La Trahison des images* (1928-1929)

Une nouvelle production d'un opéra devient une nouvelle œuvre. Juridiquement, par exemple, lorsque la télévision enregistre (donc reproduit) la production d'un opéra, cet enregistrement devient, lui aussi, nouvelle œuvre. Cela devient l'enregistrement de *Wozzeck* réalisé par K dans la mise en scène de Z !

Mais, tout auteur est titulaire d'un droit moral sur son œuvre. Quelle est la faculté pour le metteur en scène/auteur d'apporter, pour les besoins de sa mise en scène, des modifications aux indications scéniques (les didascalies) annotées par le compositeur/auteur ? Les descriptifs de décors, de mouvements, d'ambiance, etc. relèvent-ils du droit moral ? Ou ne sont-ils vraiment que des indicateurs ? Lorsque l'auteur écrit que l'action se déroule sur un bateau, de quel bateau s'agit-il ? S'agit-il d'un bateau réel (galion, galère, frégate, canot...) ou d'un navire symbolisé ? C'est également le débat sur la légitimité de l'adaptation (variante du droit de

représentation), qui renvoie au droit au respect de l'œuvre.

Une œuvre ne peut être déformée, sauf accord de l'auteur. Pour les adaptations portées à l'écran, les contrats cinématographiques imposent (parfois de manière abusive) des clauses qui permettent de modifier l'œuvre originale. La validité de ces clauses est sujette à controverse, même si la modification est l'essence même de l'adaptation. Quelle est l'ampleur des modifications acceptables, et quelle est la détermination des limites qui dénaturent l'œuvre ? La mise en scène d'opéra n'échappe pas à cette interrogation.

On connaît les désaccords de Stephen King envers Stanley Kubrick pour l'adaptation de *Shining* ; de Ligeti vis-à-vis du même Kubrick pour l'utilisation de sa musique dans *2001, l'Odyssée de l'espace*.

Autre exemple au théâtre (*Avignon et Festival d'automne* 1995) : Jouanneau met en scène *Fin de partie* de Beckett : Hamm n'est pas assis dans un fauteuil roulant, comme le stipule le texte, mais sur un pneu. Y aurait-il une mauvaise lecture et un non-respect des indications de l'auteur ? Nous répondons non, car la situation fonctionne parfaitement : le comédien sur le pneu joue comme s'il était dans le fauteuil roulant. Simplement, le décalage de la situation de Hamm induit une perception globale nouvelle.

Le spectateur face à la mise en scène

Nous avons évoqué plus haut la représentation d'un bateau. Un exemple nous a été fourni récemment par un spectateur assis à côté de nous au cours d'une représentation de *Tristan*. Celui-ci cherchait désespérément un vrai bateau... Le décor n'était aucunement abstrait, et le navire était figuré seulement par quelques éléments significatifs et figuratifs. Rien de révolutionnaire, et pas de quoi effaroucher un wagnérien orthodoxe ! Mais, là où ce spectateur attend un objet concret, inversement, peut-il imaginer sérieusement, à la fin de *Götterdämmerung*, un embrasement réel ? Même si nous savons que les techniques d'effets spéciaux permettraient un véritable incendie en toute sécurité !

Ce spectateur désirait la présentation du bateau, et non sa re-présentation. Est-ce l'essentiel de voir un vrai bateau, reconnaissable et identifiable comme tel ? (Quelle peut être son

attitude devant le célèbre tableau de Magritte représentant une pipe où il est écrit : « Ceci n'est pas une pipe » ?) En fait, ce spectateur, espérant quelque chose de connu et repérable, cherche surtout à se rassurer, à conforter sa propre conception de la mise en scène. Sans le vouloir, il a mis l'accent sur le problème de la représentation, donc de l'imitation (mimésis), et il s'interroge sur l'univers esthétique dans lequel l'opéra le projette (réalisme, symbolisme, etc.), tout en niant les aspects métaphorique et métonymique de la scène. Nous y reviendrons.

C'est presque un lieu commun d'entendre que telle mise en scène est réussie, ou inversement ratée. En établissant des critères de jugement, n'est-ce pas déjà se référer à une mise en scène idéalisée dans sa conscience, sa propre mise en scène, telle qu'on voudrait qu'elle soit, ou est-il inacceptable qu'elle puisse être autre ?

À partir du moment où l'auteur divulgue son œuvre, celle-ci ne lui appartient plus (sauf au sens juridique du droit moral de l'auteur). En la publiant, en la communiquant au public, celui-ci s'en empare. L'œuvre n'existe, et prend, dès lors, toute sa dimension, que produite et perçue. Pendant la lecture d'un roman, nous imaginons les personnages, les situations, l'environnement. Lorsque Jules Verne décrit les fonds marins dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, outre le fait que sa description soit conditionnée par les connaissances qu'il en avait, nous les imaginons, à notre tour, en fonction de ce qu'il en dit, mais aussi en fonction de notre propre expérience (réelle, si on pratique la plongée sous-marine, imagée, si on a en mémoire des images tournées par Cousteau, ou nulle !).

Chaque personne réalise mentalement sa propre mise en scène, selon sa culture, ses connaissances. Chacun a une vision personnelle de l'œuvre (avec tous les risques de « dérapage » possibles), et tend à analyser une mise en scène uniquement en fonction de cela. N'y aurait-il que des visions subjectives d'une œuvre, y compris celle de l'auteur ?

Mais, la grille de lecture unique qui permettrait d'analyser objectivement une œuvre est illusoire. Car la multiplicité de l'approche d'un opéra est bien source de divisions : un tel appréciera les chanteurs, tel autre appréciera la mise en scène, tel autre le décor, les lumières... Un équilibre absolu est difficile à trouver, et une conception unitaire n'est pas envisageable, au risque de neutraliser l'œuvre.

L'approche unique (et unitaire) d'une œuvre bégaie dans sa triste répétition, pour la conduire à la mort. Le spectateur ne peut, et ne doit, se satisfaire de cela. Or, la modernité (et non le modernisme) d'une œuvre tient dans cette capacité à générer un discours multiple : Bach est résolument moderne. L'interprétation assoit ici sa finalité (qui n'est pas exclusive des arts vivants) : en étant les « spectateurs » d'un tableau, n'en sommes-nous pas aussi les interprètes, en nous révélant l'urgence de l'actualité de l'œuvre ?

Mais l'œuvre que nous voyons et entendons est-elle bien celle que l'auteur a imaginée ? L'œuvre naît et se construit dans son imaginaire. En l'écrivant, par transfert de la pensée à un état « matériel » (l'inscription), il y a perte d'information, dégradation du « signal » : les limitations de l'écriture (quelle que soient ses formes) ne manifestent qu'imparfaitement ce que l'auteur a conçu. L'interprète, lorsqu'il s'empare de l'œuvre (donc de ce qui est seulement écrit), dégrade, à son tour, le signal, en fonction de son aptitude à le traduire (interprétation liée à ses propres limitations physiques, à celles de l'instrument), mais son « talent », ses connaissances des œuvres et des auteurs, des courants esthétiques rétablissent subjectivement une partie de ce signal initial. Enfin, l'auditeur (le récepteur) mutile encore le signal : il perçoit l'œuvre conséquemment à sa propre culture. La dégradation du signal n'est pas nécessairement négative, car, entre l'œuvre accomplie dans la conscience de l'auteur et la même œuvre perçue par le spectateur, les différents transferts peuvent contribuer à l'enrichir : il y a glissement de sens.

Le travail de l'artiste est dans cette incessante quête de la matrice originelle de l'œuvre, de l'Absolu. Les sommets de l'Art ne s'atteignent pas, ils s'approchent. Une œuvre ne peut jamais être totalement et parfaitement connue, c'est-à-dire achevée. Personne ne peut appréhender totalement à l'avance les traits d'une œuvre. Peut-on ignorer que le travail d'un Gould se situe précisément dans cette recherche infinie de la lecture de Bach ? Comment considérer le travail d'un Boulez sur *Le Sacre*, depuis l'article théorique *Stravinsky demeure* (1953) jusqu'à sa plus récente version discographique (*DG*, 1995) ? Sans cesse l'œuvre produit du sens : aux interprètes de le catalyser.

Actualité de la mise en scène

Le texte poétique (le livret) et la musique sont toujours antérieurs à une réalisation qui se place dans une actualité concrète où les chanteurs de chair, les costumes, les décors, les éclairages s'ordonnent dans un espace. L'opéra (le théâtre) s'actualise dans l'éphémère de la représentation. À chaque fois toujours recommencée pour un achèvement provisoire. (Il faudrait s'interroger sur la pertinence de la fixation – disques, vidéos – d'une représentation : n'est-ce pas aller contre l'objet même de la représentation ?).

Au centre de la représentation : l'acteur-chanteur, dont l'action est toujours extrêmement codée. Autour : les décors, les accessoires de jeu, les lumières soutiennent ou viennent en contrepoint. Dans la mesure où les interprètes et la scénographie peuvent être différents d'une réalisation à une autre, la mise en scène est conçue autrement : le jeu obtenu est autre. Le sens est autre. Mais il s'agit toujours de prendre possession des sens du spectateur.

En cela, l'évolution de l'architecture des lieux de représentation est significative de la transformation et du déplacement du sens.

Dans un théâtre à l'italienne, mise en scène sociale et mise en scène du texte sont intrinsèques. La société est la scène et la salle. Qui représente qui ? En dénonçant de mauvaises conditions de visibilité et d'acoustique, la construction du théâtre de Bayreuth fut d'importance. Il rompit avec la traditionnelle salle à l'italienne et la hiérarchisation du public : nous sommes dans un amphithéâtre égalitaire. De plus, l'orchestre n'est plus devant, mais en dessous ; il disparaît. Il faut souligner que la remise en question du lieu théâtral apparaît en même temps que la notion de mise en scène.

Esthétiquement, l'art opératique relève de conventions. L'action se déroule dans un lieu séparé, structuré avec sa propre logique (la scène). Ce lieu est idéal pour en déclencher les caractères métaphorique et métonymique, pour provoquer d'autres sens.

Si le texte de théâtre, surtout classique, contient en lui l'action (la scène), ce n'est plus le cas des autres textes, encore moins des textes opératiques, où le livret et la musique sont interdépendants. Ces textes ne s'épuisent pas dans une réalisation unique. Le texte se « charge » de sens par les lectures qui en sont faites : en interdire les multiples lectures, c'est

refermer le texte sur un seul sens. Chaque mise en scène apporte un nouveau niveau de connotation (au sens linguistique) au texte opératique. Par l'autonomie de tous les éléments qui composent la scène, le sens se multiplie, s'accroît, prolifère.

Inversement, si la mise en scène se réduit à une élémentaire traduction ou décoration, c'est alors un simple niveau de dénotation. Telle est, hélas, la scénographie des *Meistersinger* de Wolfgang Wagner dans la production de Bayreuth (1981) : c'est joli, mais banal.

Le texte opératique : livret + musique

L'art opératique est l'exégète de la société, il n'est pas le reflet du réel quotidien, il met l'homme face à ses passions, ses pulsions. C'est toute la problématique de l'imitation (la mimésis), centrale dans la culture occidentale, et qui remonte à l'Antiquité. Enjeu ininterrompu depuis Platon et Aristote jusqu'aux mouvements dadaïstes. Tous les courants et mouvements esthétiques se sont développés par rapport à l'interprétation du réel, à l'idée de sa représentation.

L'interprète, le metteur en scène prennent possession du champ (du chant) de l'auteur : le texte (livret + musique) prend vie avec les acteurs mis en scène.

Comme pour le texte dramatique théâtral, le « sens » du texte opératique est situé au-delà du texte inscrit, il est « hors livre », il est texte palimpseste ; celui sur lequel travaille le metteur en scène.

Le texte opératique écrit a une double fonction : l'une d'être chantée/jouée par les chanteurs et être perçue par les spectateurs, d'une part, et celle « d'indicateurs » de la représentation scénique, d'autre part. Ce sont les didascalies : c'est-à-dire toutes les indications de jeu, de scène, d'ambiances, mais aussi celles qui nomment les personnages pour les répliques, sans quoi on ne saurait jamais qui joue et chante. Les références à l'action et les références à la scène sont un texte « pratique », donc daté et tributaire des conditions de représentation du moment.

La fonction de la mise en scène se doit de construire (ou reconstruire) les conditions de

compréhension à partir de ces deux textes, et de témoigner de sa qualité de nouvelle inscription de sa représentation. Elle se pose bien dans une actualité et un environnement à choisir et à définir. C'est une fonction de prospection pour une signification actuelle ; mais aussi le résultat d'actions et de projections qui transcende les idées affichées.

Le texte opératique produit une pratique scénique parmi d'autres. Le texte s'ouvre, c'est-à-dire qu'il répond aux questions par de nouvelles questions, avec un parti pris d'inachèvement. La scène lui donne consistance avec ses multiples combinaisons, et perçues comme tel par le public.

Une représentation s'adresse bien à un public qui a une sensibilité, une culture, une histoire communes, dans un instant précis.

Un metteur en scène ne concevra donc pas son travail de la même manière suivant le public visé : amateurs éclairés, intellectuels, novices, etc. ; et le public de 1950 n'est pas celui de 1995. On ne peut défendre l'idée lue dans le numéro 86 du *Cygne* selon laquelle le metteur en scène devrait être comme le vulgarisateur scientifique. La démarche est réductrice, et ne peut être limitée à cela.

Le texte opératique, en allant de son inscription à sa représentation, nous érige comme spectateurs, juges et enjeu.

Conclusion provisoire

Autant accepte-on facilement des débats, des études critiques sur l'œuvre de X, autant refuse-t-on que ces débats se déplacent sur la scène, qu'ils soient l'essence même de la mise en scène. Le discours critique est admis en dehors de la représentation (livres, articles, conférences, etc.), mais est rejeté lorsqu'il devient l'enjeu même de la représentation.

Cependant, le travail des metteurs en scène (comme de tout interprète) est bien d'inscrire la représentation dans une connaissance actuelle, celles du Monde et de nous-mêmes. Réjouissons-nous que l'approche des opéras procède par bonds successifs, avec ses réussites et ses ratés ! Tel un « *work in progress* ».

J.-F. P.

Conférences

Hôtel Bedford, Salon Pasquier, 17 rue de l'Arcade, Paris 8^e
(sauf indications contraires)

> lundi 27 septembre 2021 à 20h00 <

Wagner à Vienne, par Christian Merlin

En 1860, après 77 répétitions, l'opéra de Vienne jette l'éponge et renonce à créer *Tristan et Isolde*. C'est Munich qui aura cet honneur. Une blessure qui connaîtra bien des réparations, jusqu'à l'enregistrement à Vienne, un siècle plus tard, du premier *Ring* en studio et en stéréo. Pourtant, les rapports entre Vienne et la musique de Wagner ont toujours été, et restent, ambivalents.

Christian Merlin est critique musical au *Figaro* et producteur, sur *France Musique*, de l'émission *Au Cœur de l'orchestre*, titre d'un de ses livres (éd. Fayard). Agrégé d'allemand, docteur ès lettres, il se consacre désormais à ses activités d'homme de radio, conférencier et auteur, entre autres de : *Wagner mode d'emploi* (éd. Premières Loges), *Le Philharmonique de Vienne* (éd. Buchet-Chastel), *Pierre Boulez* (éd. Fayard).

> dimanche 10 octobre 2021 à 15h15 <

Saint-Saëns et Wagner : géopolitique et esthétique, par Jacques Bonnaure

L'amour-haine de Saint-Saëns pour Wagner paraît s'expliquer d'abord par des conditions politiques liées aux tensions franco-allemandes de la période 1870-1914, mais recouper aussi deux esthétiques différentes et deux conceptions de l'évolution musicale et, plus généralement, du progrès en art.

Professeur agrégé (H) de *Lettres modernes*, Jacques Bonnaure est journaliste spécialisé en musique classique. Il collabore notamment à *Opéra international*, *La Lettre du Musicien*, *Classica* et *Opéra Magazine*. Il est conférencier et chargé de cours à l'*Université Inter-Âges* de Versailles. Chargé de conférences au centre culturel français du Caire, dans les années quatre-vingt, il a été producteur de 36 émissions sur la musique française à la radio nationale égyptienne. Il est l'auteur des biographies de Saint-Saëns (2010), Massenet (2011) et Fauré (2017) aux éditions *Actes Sud*, dans la collection *Classica*.

> dimanche 28 novembre 2021 à 15h15 <

La musique de Richard Wagner au cinéma, par Jean-François Pioud

L'histoire qu'entretiennent Wagner et le cinéma est à la source de quelques inspirations et controverses artistiques. Nombreux sont les cinéastes qui ont « glorifié » sa musique (mais non sans ambiguïté aussi) comme un paradigme pour la réalisation, l'écriture musicale et l'accompagnement des films. On s'intéressera essentiellement, pour cette conférence, à l'usage « symphoniste » de ses compositions, particulièrement dans l'industrie du cinéma hollywoodien. Il s'agira de montrer, par de très nombreux extraits (environ 90 minutes !), et avec une préférence pour des films oubliés et rares, comment la musique de Wagner a pu constituer un discours sonore parallèle et/ou complémentaire aux images et se greffer (parfois de manière inattendue) dans le déroulement visuel du film.

Jean-François Pioud est diplômé de l'école de cinéma *Louis-Lumière* à Paris, et a exercé des responsabilités dans la production télévisuelle. Il a été conseiller pour l'exposition *Montmartre, décor de cinéma* (*Musée de Montmartre*, 2017), et a écrit un essai pour le catalogue : *Montmartre, acteur de cinéma*. Il est co-auteur de *Montmartre mis en scènes* (éd. *Espaces & Signes*, 2017), a publié une étude sur *Baisers volés* de François Truffaut (éd. *Gremese*, 2018) et a contribué à *Tout sur Fellini* (éd. *Gremese*, 2020). Deux ouvrages sont à paraître chez *Gremese* : *Mon Oncle de Jacques Tati* et *Tout sur Polanski*. Membre du *CNRW* depuis 1986, il en a été secrétaire général de 2003 à 2012. Membre de l'*Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, il a également collaboré à la revue *Etudes*.

Prochains rendez-vous :

12/12/21 - 23/01/22 - 13/02/22 - 13/03/22 - 11/04/22 - 16/05/22 - 13/06/22

Nos conférences, selon les thèmes abordés, sont accompagnées d'illustrations musicales et/ou visuelles.