



Dictionnaire des théâtres du monde

Opéra et Théâtre

L'opéra est-il un art autonome, livret et musique, chanteurs et orchestre ? Ou bien est-ce l'une des formes les plus sophistiquées et les plus originales qu'ait inventées le théâtre occidental, voici près de quatre siècles ? La question n'est pas purement académique. Car son enjeu, ce n'est rien moins que la représentation lyrique.

La parenté historique du théâtre et de l'opéra

L'idée qu'il puisse y avoir un antagonisme entre opéra et théâtre est historiquement datée et, aujourd'hui, périmée. Au début du XXe siècle, les deux genres suivent des évolutions divergentes. L'opéra tend à se figer dans une représentation académique – mises en scène rudimentaires, gestuelle stéréotypée, jeu face au public. À la même époque, le théâtre découvre les ressources de la mise en scène entendue comme un art global d'interprétation. Sans doute, par la théorie et/ou la pratique, certains tentent-ils de lutter contre cette sclérose scénique de l'opéra. Craig y voit la possibilité d'échapper au carcan du mimétisme réaliste qui prévaut, alors, le plus souvent, au théâtre. Appia rêve d'épurer la représentation wagnérienne. À Vienne, Mahler a conscience de la nécessité d'une véritable mise en scène lyrique. Mais il faut bien reconnaître que ce sont des voix isolées qui prêchent dans le désert ! L'amateur d'art lyrique devient un fétichiste de la vocalité et juge normal de fermer les yeux devant la scène. Quant au public du théâtre, il ne supporte plus les poncifs éculés de la représentation lyrique.

Ces clivages constituent un phénomène conjoncturel. Ils n'ont aucune justification historique ou structurelle. Historiquement, l'opéra s'est toujours défini comme une forme de théâtre particulièrement élaborée. La musique et le chant contribuent à magnifier la représentation. Les « inventeurs » du genre, à la fin du XVIe siècle (Monteverdi, Cavalli, entre autres) sont persuadés de ressusciter le théâtre grec antique. Pendant la Restauration anglaise, masque et opéra, partageant le spectacle avec musique, danse et machines, se différencient peu. C'est en faisant passer son *Siege of Rhodes* (1656) pour une œuvre musicale que Davenant parvient à briser l'interdit sur les représentations.

En 1677, Dryden arrange la *Tempête* de Shakespeare pour l'opéra et écrit pour la musique son *State of Innocence* (*l'État d'innocence*). *Didon et Énée* de Purcell (1689) peut être qualifié de « théâtre musical ». Des œuvres mi-parlées, mi-chantées (*le Roi Arthur* de Dryden et Purcell) servent la partition. Après quelques saisons de *pasticcios* anglo-italiens, l'opéra l'emportera avec Haendel ou sera *ballad-opera* avec Gay et son *Opéra des gueux* (1728) ou pantomime opératique.

En France, au XVIIe siècle, l'opéra autorise un foisonnant déploiement de faste spectaculaire avec ses décors à transformations, sa somptuosité scénographique et le recours aux fameuses « machines ». Lully, le grand maître du genre, compose et met en scène des « tragédies en musique ». La formule marque explicitement la parenté de l'opéra et du théâtre. Il envoie d'ailleurs ses chanteurs étudier la déclamation de la Champmeslé, l'illustre interprète de Racine.

Ce point de vue ne sera jamais mis en question par les plus fameux compositeurs. Au XVIIIe siècle, la réforme préconisée par Gluck vise à « rethéâtraliser » l'opéra qui tend à s'affadir dans le culte de la virtuosité vocale. Verdi, au siècle suivant, s'occupe très activement de la représentation de ses œuvres. Il rêve d'être le Shakespeare de la scène lyrique et il emprunte ses livrets à la plupart des grands dramaturges (outre Shakespeare, Schiller, Hugo). Enfin, Wagner révolutionne la théorie même du genre. Il récuse certaines de ses traditions telles que les effets de virtuosité qui entraînent l'alternance d'airs, de duos, d'ensembles reliés entre eux, plus ou moins lâchement, par des récitatifs au profit d'un discours musical homogène, d'abord soucieux d'efficacité théâtrale. L'opéra, pense-t-il, est le genre qui doit permettre d'intégrer harmonieusement tous les arts (poésie et musique, théâtre et danse, peinture et architecture, mise en scène et jeu de l'acteur) sous l'autorité suprême du compositeur.

D'autre part, le théâtre lyrique n'a pas cessé d'offrir des occasions de mises en scène spectaculaires. Les livrets sont conçus de façon à permettre, au XIXe siècle, des moments d'éblouissement visuel et sonore. Ce sont les « [clous](#) ». C'est le fameux bal masqué qui fait sensation au final du *Gustave III* d'Auber (1833), l'autodafé du *Don Carlos* de Verdi (1867) ou, du même, l'emblématique « triomphe » d'*Aida* (1871). Les plus grands chanteurs, à la même époque, subjuguèrent le public par l'intensité de leur jeu (M. Malibran), par la beauté plastique de leur gestuelle (P. Viardot).

L'opéra, lieu d'élection de la théâtralité

Structurellement, l'opéra n'a nulle raison d'être opposé au théâtre. Le genre requiert le même [espace](#) régi par le vis-à-vis de la scène et de la salle, les mêmes outils scénographiques (décors, praticables, costumes, machines, accessoires). Il donne à voir une action dramatique souvent complexe, soit qu'il utilise des pièces de théâtre préexistantes (*les Noces de Figaro* de Mozart d'après [Beaumarchais](#), *Lulu* de Berg d'après [Wedekind](#)), soit qu'il invente sa propre dramaturgie (Wagner).

Restent la musique et le chant dont on a pris prétexte pour oublier les réquisits théâtraux de l'opéra. Mais les contraintes qu'ils imposent sont moindres qu'on le prétend. S'il est vrai que certains très grands chanteurs ont été de piètres acteurs (K. Flagstad, E. Stignani), c'est plutôt faute de formation *ad hoc* que par une prétendue nature du chanteur ou par une supposée essence du chant qui s'opposeraient au développement des qualités de l'interprète en scène. Bien au contraire, on sait aujourd'hui que le chanteur peut et doit se faire acteur. Lorsqu'il déploie les aptitudes requises, alors l'opéra se révèle dans toute son incandescence théâtrale sans que la qualité de la musique et du chant y perde quoi que ce soit. En ont apporté les preuves les plus éclatantes un F. Chaliapine au début du siècle, une M. Callas dans les années cinquante ou, plus près de nous, un J. Vickers (*Othello* bouleversant) ou une G. Jones (*Turandot* de feu et de glace). Les exigences de la musique, de l'[acoustique](#), du contact entre chanteurs et chef d'orchestre ne sont nullement incompatibles avec une utilisation expressive du corps et de l'espace scénique, ainsi que l'avait montré [Appia](#).

Enfin, irréaliste à la fois par nature (les personnages dialoguent en chantant avec accompagnement de l'orchestre) et par bon nombre de ses livrets qui mobilisent le merveilleux (*la Flûte enchantée*), le fantastique (*le Vaisseau fantôme*), qui animent les animaux (*la Petite Renarde rusée*) ou les choses (*l'Enfant et les Sortilèges*), l'opéra offre un terrain d'élection au libre déploiement de l'imagination du metteur en scène comme l'ont admirablement montré les [Ronconi](#), les [Lavelli](#), les Pizzi.

S'il existe des obstacles à une théâtralisation adéquate de l'opéra, ils sont de nature socio-économique et ne sont nullement liés, comme on tend à l'accréditer, à la nature du genre. Le développement de la radio, du

disque, le retentissement médiatique, tout cela contribue au règne des vedettes. Par définition, celles-ci sont peu nombreuses et submergées d'engagements. Dès lors, elles ne peuvent ou ne veulent consacrer le temps nécessaire au travail de répétition approfondi que requiert toute véritable mise en scène. Ni peut-être prendre le risque de modifier une interprétation qui a fait ses preuves. Mais lorsque ces obstacles sont levés, alors le metteur en scène peut donner toute sa mesure, tels Wieland Wagner ou [Chéreau](#) à Bayreuth, [Visconti](#) avec Callas à la Scala.

Aujourd'hui, il semble évident que la rethéâtralisation de l'opéra est une condition de son renouvellement et de sa survie. Le disque, surtout à lecture laser, offre une telle qualité sonore pour un prix relativement modique que le théâtre lyrique doit impérativement offrir autre chose pour lutter efficacement contre une telle concurrence. Cette « autre chose », c'est sans doute la représentation vivante que l'enregistrement ne réussit pas à capter (le cinéma, la télévision, la vidéo saisissent des images mais pas la vie de la scène). Donc la mise en scène dans tous ses états !

Les responsables tant artistiques que politiques semblent avoir pris conscience de cette nécessité. En témoigne l'inauguration de l'Opéra de la Bastille (1989), l'une des salles les plus modernes du monde. En témoigne aussi l'intérêt croissant des metteurs en scène de théâtre pour l'opéra et les visions originales qu'ils proposent. Faut-il alors promouvoir un nouveau « spécialiste », le metteur en scène d'opéra ? L'expérience montre qu'il y aurait peut-être là un risque de sclérose et d'académisme (J.-P. Ponnelle). Plus enrichissant pour la [théâtralité](#) même de l'opéra semble être ce va-et-vient d'un genre à l'autre que pratiquent les meilleurs metteurs en scène ([Strehler](#), Ronconi, Chéreau).

Voir

[Mise en scène](#)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- La Musique et la mise en scène (1892-1897), Adolphe Appia, Bern : Theaterkultur Verlag, 1963
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41619527f>
- Wieland Wagner et la survie du théâtre lyrique. [Illustrations de Georges Schwizgebel], Claude Lust, [S.l.] : La Cité, 1970
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb431234020>

- Opéra et drame , Richard Wagner ; traduit de l'allemand par J.G. Prod'homme, Plan-de-la-Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1982
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34688431x>
- Lavelli , opéra et mise à mort, Alain Satgé, Jorge Lavelli ; avec la collaboration de Sergio Segalini..., Paris : Fayard, 1979
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34623964t>
- Idéologies de l'opéra , Philippe-Joseph Salazar, Paris : Presses universitaires de France, 1980
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb346334639>
- La représentation d'opéra , poétique et dramaturgie, Isabelle Moindrot, Paris : Presses universitaires de France, 1993
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36210968v>

Rédacteur(s)

[J.-J. ROUBINE](#) [A.-M. IMBERT](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-opera-et-theatre>