

L'opéra en toutes lettres : témoignage d'une initiative de médiation culturelle

Chiara Bemporad et Gabriele Bucchi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/984>

DOI : 10.4000/edl.984

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2016

Pagination : 7-16

ISBN : ISBN 978-2-940331-50-5

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Chiara Bemporad et Gabriele Bucchi, « L'opéra en toutes lettres : témoignage d'une initiative de médiation culturelle », *Études de lettres* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 18 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/984> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.984>

© Études de lettres

L'OPÉRA EN TOUTES LETTRES : TÉMOIGNAGE D'UNE INITIATIVE DE MÉDIATION CULTURELLE

Ce numéro d'*Etudes de Lettres* rassemble sept contributions issues des conférences données à l'occasion des opéras représentés à Lausanne entre 2010 et 2015. Il se veut un témoignage d'une collaboration entre la Faculté des lettres et l'Opéra de Lausanne¹. Le but de cette collaboration était de familiariser les étudiants de notre Faculté au théâtre lyrique en tant que forme artistique associant texte, musique et mise en scène. L'opéra étant encore considéré aujourd'hui comme un type de spectacle d'accès peu aisé, nous désirions susciter l'intérêt de nos étudiants pour cet objet culturel éminemment interdisciplinaire.

Initié de manière informelle par des conférences autour d'une œuvre qui pouvait s'intégrer au programme d'un cours académique, ce projet s'est structuré au fil du temps dans sa forme actuelle, comprenant environ quatre conférences par année. Le cycle des conférences organisé par l'Université de Lausanne se constitue désormais comme un événement récurrent de médiation culturelle qui figure dans le programme de l'Opéra et qui a eu un certain écho médiatique². A côté de la traditionnelle introduction présentant des références essentielles

1. L'Opéra de Lausanne offre à nos étudiants la possibilité d'avoir des places à petit prix pour la répétition générale de certains des opéras à l'affiche. L'Université organise des conférences adressées principalement aux étudiants, mais ouvertes à tous, pour les initier au spectacle qu'ils iront voir.

2. Voir par exemple l'article de Konstantin Büchler paru en ligne le 13.10.2014 sur le site de l'Université de Lausanne (<http://www.unil.ch/getactu/wwwactu/1413187223187/>), ainsi que celui de Matthieu Chenal, paru dans *24 heures* du 24-25 janvier 2015, p. 3.

sur l'œuvre (genèse, contexte historique, sources, livret, personnages), nous avons voulu parfois proposer des approches plus spécifiques aux disciplines enseignées en Lettres. C'est principalement pour cette raison que, à côté de musicologues, nous retrouvons parmi les conférenciers des littéraires, des historiens ou encore des psychologues et des écrivains.

Les articles proposés dans ce numéro ne représentent qu'une sélection des conférences données au sein de notre Faculté³. Le critère qui a présidé au choix a été celui de restituer une image la plus variée possible des œuvres et des approches proposées. Ainsi, à côté des opéras très connus du répertoire tels que *Le barbier de Séville* de Rossini ou *Manon* de Massenet, on pourra découvrir des titres plus rares comme *L'Aiglon*, fruit de la collaboration entre Arthur Honegger et Jacques Ibert, ou *Les mousquetaires au couvent* de Louis Varney. Il en est de même pour les perspectives adoptées par les auteurs, axées sur l'analyse musicologique ou esthétique (Pierre Michot sur *Le barbier de Séville*, Delphine Vincent sur l'opérette de Varney, Luca Zoppelli sur *Norma*), ou sur l'histoire culturelle (Philippe Bornet à propos de *Lakmé*, Vincent Giroud sur *Manon*, Jacques Tchamkerten sur *L'Aiglon*) ou encore sur l'interprétation psychanalytique (Laurence Lacour pour *L'enfant et les sortilèges*).

Parmi les caractéristiques que l'opéra possède et qui peuvent rejoindre les intérêts de la Faculté des lettres, on peut tout d'abord évoquer le rapport qu'il instaure avec sa source littéraire. Souvent écrite dans une autre langue, cette source est l'objet d'un travail de réécriture, traduction et reconfiguration de la part du librettiste et du compositeur lui-même. L'adaptation d'une œuvre à la forme du livret implique une série d'ajustements, de suppressions ou de déplacements de sens, imposés par les conventions du genre ainsi que par les circonstances historiques de sa représentation. Le texte issu de ce travail d'adaptation, souvent plus simple et schématique sur le plan de la dramaturgie et de la psychologie des personnages, acquiert une nouvelle force expressive grâce au langage musical qui se greffe sur lui, tout en se prêtant à une analyse linguistique, littéraire et dramaturgique.

Par ailleurs, l'opéra, dans le passé comme aujourd'hui, occupe une place importante dans le contexte socio-culturel, étant à la fois lieu de rencontre, fait de société, source de débats et de critiques, objet de discours – souvent médiatique et médiatisé – et de représentations

3. En annexe, la liste complète des conférences.

sociales. Enfin, cet art, et de manière plus générale la musique, a souvent été une source d'inspiration pour la création littéraire, d'où l'idée de laisser la parole, en guise de conclusion, à l'écrivain Etienne Barilier.

Ce volume s'ouvre avec la contribution de Pierre Michot qui nous invite à confronter deux célèbres versions du *Barbier de Séville* (celle de Paisiello et de Rossini) pour illustrer les différents moyens stylistiques dont les deux compositeurs italiens se sont servis pour traduire en musique le rythme des dialogues de Beaumarchais. Tandis que Paisiello et son librettiste se montrent des interprètes fidèles à la lettre, Rossini reconquiert l'« essence » du texte de Beaumarchais grâce à l'invention d'un langage musical radicalement nouveau.

En exploitant génialement la matérialité sonore du mot comme un puissant ressort du comique, le langage de Rossini va s'imposer comme un modèle de référence pour l'opérette française de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Si Offenbach est sans doute l'un des plus grands héritiers de Rossini, la contribution de Delphine Vincent nous invite à découvrir une personnalité moins connue de la scène française fin de siècle, celle de Louis Varney. En se penchant sur *Les mousquetaires au couvent* (1880), l'auteure nous offre un minutieux recensement des stratégies du comique présentes dans l'œuvre. Qu'il s'agisse de comique verbal, gestuel ou musical, Varney se montre à la hauteur de ses modèles (Rossini et Offenbach) dans un genre où il sait créer des effets hilarants par le morcellement de la parole et la discordance recherchée entre le sens du mot et sa mise en musique.

Dans son article, Vincent Giroud montre à quel point le personnage de Manon de Massenet (1884) devient un fait de société en se différenciant de celui créé un siècle auparavant par l'abbé Prévost. La distance chronologique entre l'opéra et sa source n'est pas sans laisser des traces sur l'adaptation du roman en livret par Henri Meilhac et Philippe Gille à l'intention du compositeur français. En effet, à la construction du personnage de Massenet contribuent, à côté de la figure conçue par Prévost, tous les avatars du mythe de la courtisane repentie forgés par la culture littéraire et musicale romantique, de la *Favorite* de Donizetti à la *Dame aux camélias* de Dumas fils. Pour suivre les métamorphoses des personnages littéraires sur la scène du théâtre musical, l'étude des rapports avec la source déclarée par le compositeur ou par le librettiste doit aussi considérer l'histoire de la réception sur une longue durée. Le

personnage d'Alcina de Haendel, pour ne citer qu'un exemple, descend autant de la magicienne du *Roland furieux* (1532) dont elle porte le nom, que de l'enchanteuse Armide du Tasse (*Jérusalem délivrée*, 1581), à qui elle doit tout son caractère pathétique et déchiré.

Si avec *Manon* Massenet réinvente le XVIII^e siècle galant et libertin d'après le goût et l'imaginaire de la fin du XIX^e, que se passe-t-il lorsque, au lieu d'autres époques historiques, l'opéra s'intéresse à la représentation d'espaces et de cultures différentes, encore en dehors de l'expérience directe des spectateurs? A travers le cas de *Lakmé* de Léo Délibes (1883), presque contemporain de *Manon* (sur un livret du même Philippe Gille en collaboration cette fois avec Edmond Gondinet), Philippe Bornet nous rend attentifs à l'importance de la médiation érudite et savante pour la construction d'un répertoire de schémas narratifs et de figures incontournables liées à l'Inde. Si le théâtre et la poésie de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle avaient déjà exploité l'histoire de l'amour impossible entre une danseuse indienne (la bayadère) et un Occidental, c'est aux travaux d'un illustre indianiste du Collège de France, Théodore Pavie, que l'on doit maintes suggestions d'ambiance et de situations destinées à laisser une trace dans le livret de *Lakmé*.

Depuis ses débuts, l'opéra a trouvé, dans la représentation de l'Histoire et de ses conflits, un terrain fertile à l'expression des passions individuelles et collectives, du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi et Busenello (1642) au foisonnement du grand opéra européen du XIX^e siècle (Meyerbeer, Verdi, Wagner). Le XX^e siècle n'a pas dédaigné de s'intéresser occasionnellement à des sujets historiques, même si c'est le plus souvent pour restituer une voix au destin tragique des vaincus plutôt que pour célébrer le sentiment national d'un peuple à travers des figures héroïques. Tel est le cas de *L'Aiglon*, drame d'Edmond Rostand (1900) mis en musique en 1936 par deux compositeurs (fait assez rare dans l'histoire de la musique), Arthur Honegger et Jacques Ibert. Dans leur intention, cette œuvre, qui raconte les deux dernières années de Napoléon François, le fils de Napoléon I^{er}, devait s'inscrire dans le genre du grand opéra « comme une suite d'images d'Épinal, direct, populaire » pour le goût d'un public qui connaissait déjà les émotions du cinéma. Le cas de Rostand témoigne aussi d'une évolution importante, artistique et socio-économique à la fois, dans les rapports entre les auteurs dramatiques et le monde de l'opéra. Loin d'être perçue comme une trahison ou une dégradation de l'œuvre originale (pensons à la méfiance de Victor

Hugo envers Verdi au sujet de *Rigoletto*, tiré de sa pièce *Le roi s'amuse*, ou à l'hostilité de Giovanni Verga à l'égard de Mascagni pour *Cavalleria rusticana*, Rostand avait lui-même prévu la mise en musique de ses drames à succès, en désignant un collaborateur qui se serait occupé de les adapter en livret. La possibilité de transformation d'une œuvre en opéra (aujourd'hui il s'agirait plutôt de l'adaptation d'un roman au cinéma ou à la télévision) était donc déjà présente à l'esprit de l'auteur, si bien que ce serait intéressant de s'interroger sur la façon dont la perspective d'une mise en musique aurait pu l'influencer au moment de l'écriture.

En tant que rencontre entre une dramaturgie préexistante et une musique qui se l'approprie successivement, l'opéra peut accueillir sans contradiction des éléments stylistiques appartenant à des mondes esthétiques assez différents. C'est le cas de *Norma*, sur lequel se penche l'analyse de Luca Zoppelli. Inspiré de la tragédie d'Alexandre Soumet, *Norma ou l'infanticide* (1831), l'opéra de Bellini, représenté moins d'une année après la création du drame français, hérite de son modèle la coexistence d'une dramaturgie classique (l'histoire d'une vestale qui enfreint ses vœux) avec le nouveau goût romantique naissant. Bien que le librettiste et le compositeur de *Norma* aient à plusieurs reprises exprimé leur adhésion à une poétique classique, plusieurs moments de la partition témoignent du rapprochement d'une esthétique où les passions prennent le dessus sur la rationalité. C'est grâce notamment aux interventions de l'orchestre, capable (comme l'avait déjà indiqué Rousseau) de dire le « non-dit » des personnages, que Bellini représente l'irruption des passions chez la protagoniste, son abandon à la remémoration intérieure de l'amour pour Pollione ou ses tentations de vengeance infanticide.

Les pulsions agressives et destructrices que Norma éprouve pendant un instant envers ses enfants se transforment, environ un siècle après et dans un tout autre contexte, dans celles vécues par le petit protagoniste de *L'enfant et les sortilèges*, la fantaisie lyrique écrite par Colette et mise en musique par Ravel en 1925. Dans le décor ordinaire d'une chambre d'enfant, Colette met en scène, comme nous le propose Laurence Lacour, le déroulement d'un moment fondamental de la vie psychique de tout être humain. Confronté à sa solitude, l'Enfant projette l'angoisse intérieure née de l'absence de la mère contre les objets extérieurs et les animaux qui l'entourent. Il doit ainsi faire face à son potentiel destructeur et aux limites posées par le monde extérieur à son sentiment de toute-puissance. L'émergence d'une conscience de la souffrance infligée aux animaux per-

met à l'Enfant de transformer son agressivité en compassion et, à travers la réparation, en source de créativité. L'œuvre de Colette et de Ravel devient ainsi une sorte d'allégorie de la lutte aboutissant au processus créateur que tout artiste vit à l'intérieur de lui.

Nous avons voulu clore ce numéro avec le témoignage d'un écrivain, Etienne Barilier, dont l'œuvre littéraire et critique est profondément nourrie par la présence de la musique. A travers un entretien avec Christophe Imperiali, l'auteur du *Chien Tristan* et *Piano chinois* nous livre une réflexion à la fois esthétique et éthique sur les différentes possibilités que la littérature et la musique offrent pour « raconter le temps ». La parole d'un auteur qui connaît profondément ces deux expressions artistiques nous semble être le meilleur hommage que l'on puisse rendre à la musique et la littérature.

Remerciements

Ce volume et l'initiative dont il témoigne n'auraient pas été possibles sans l'apport de toutes les personnes qui s'y sont investies au cours des années : qu'elles soient ici chaleureusement remerciées. L'intérêt et la confiance du Décanat de la Faculté des lettres (notamment des doyens Anne Bielman, François Rosset et Alain Boillat) ont été essentiels pour la mise en place et le soutien financier de ce projet. C'est grâce à la disponibilité du directeur de l'Opéra de Lausanne, Eric Vigié, que de nombreux étudiants de la Faculté de lettres ont pu assister, souvent pour la première fois, à un spectacle d'opéra. L'expression de notre gratitude va à Isabelle Ravussin, responsable de la médiation culturelle de l'Opéra de Lausanne, dont la gentillesse et le dynamisme constants ont été indispensables pendant ces années. La collaboration avec l'Association des Amis de l'Opéra de Lausanne (Forum Opéra), présidée par Georges Reymond, a permis d'établir un lien fécond et amical entre le public de l'Université et de la ville. Le travail de secrétariat de Francine Medana a été très précieux pour la bonne organisation et la promotion des conférences. Le soutien de Thérèse Jeanneret, directrice de l'École de français langue étrangère a été également important. Notre reconnaissance va aussi à Mathilde Reichler, qui pendant l'année 2011-2012 a contribué à améliorer l'organisation et la visibilité de cette initiative. La réalisation de ce volume a pu tirer bénéfice des compétences d'Alain Cernuschi et

d'Adriano Giardina, ainsi que du travail d'édition de Catherine Chêne : nous les remercions cordialement pour le temps et la patience dont ils ont fait preuve. Merci beaucoup à tous les conférenciers qui ont répondu à notre invitation avec générosité intellectuelle et rigueur scientifique. Nous exprimons le souhait que les étudiants qui ont découvert le monde de l'opéra grâce à ces conférences deviennent les spectateurs assidus de demain.

Chiara BEMPORAD
Haute école pédagogique de Lausanne

Gabriele BUCCHI
Université de Lausanne

ANNEXE

Historique des conférences données à la Faculté des lettres

2005

23 février 2005 : Daniela Goldin Folena, autour de *La grotta di Trofonio* d'Antonio Salieri

2010-2011

20 octobre 2010 : Luca Zoppelli, *Le style composite d'« Un bal masqué » de Verdi, entre tragédie et comédie* (autour d'*Un ballo in maschera* de Giuseppe Verdi)

17 mars 2011 : Delphine Vincent, *L'alouette au théâtre lyrique. « Roméo et Juliette » de Charles Gounod* (autour de *Roméo et Juliette* de Charles Gounod)

19 mai 2011 : Andrea Garavaglia, *« Rinaldo » de Haendel : premier opéra italien d'un Allemand à Londres* (autour de *Rinaldo* de Georg Friedrich Haendel)

2011-2012

19 octobre 2011 : Luca Zoppelli, *L'essence véritable de la tragédie. Visages de « Norma » entre Schopenhauer, Wagner et Astérix* (autour de *Norma* de Vincenzo Bellini)

22 décembre 2011 : Jean-Claude Yon, *L'opérette et les institutions musicales théâtrales du Second Empire* (autour de *La grande duchesse de Gérolstein* de Jacques Offenbach)

17 février 2012 : Gabriele Bucchi, *La solitude de l'enchanteresse : l'Arioste sur la scène de l'opéra* (autour d'*Alcina* de Georg Friedrich Haendel)

14 mars 2012 : Anselm Gerhard, *Règlement de compte « dans le jardin du Décameron » : « Falstaff » et la fin d'une époque* (autour de *Falstaff* de Giuseppe Verdi)

2012-2013

20 décembre 2012 : Jean-Claude Yon, *La naissance de l'opérette dans le Paris théâtral du Second Empire* (autour d'*Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach)

6 mars 2013 : Michele Girardi, *Sensualité et sadisme dans la Rome des papes* (autour de *Tosca* de Giacomo Puccini)

10 avril 2013 : Jacques Tchamkerten, *Arthur Honegger, Jacques Ibert et les années trente : reflets d'un humanisme musical* (autour de *L'Aiglon* d'Arthur Honegger et de Jacques Ibert)

5 juin 2013 : Pierre Michot, *De Beaumarchais à Mozart* (autour des *Nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart)

2013-2014

2 octobre 2013 : Philippe Bornet, *Entre orientalisme et art orientalisant : l'Inde de « Lakmé »* (autour de *Lakmé* de Léo Delibes)

11 décembre 2013 : Delphine Vincent, *« L'habit ne fait pas le moine »* (autour des *Mousquetaires au couvent* de Louis Varney)

13 mars 2014 : Mila De Santis, « *Un drame court, plein d'intérêt, de mouvement et surtout de passion* » (autour de *Luisa Miller* de Giuseppe Verdi)

17 avril 2014 : Luca Zoppelli, « *Une espèce d'imbroille* ». *Beaumarchais et le comique du hasard* (autour du *Barbier de Siviglia* de Gioachino Rossini)

2014-2015

29 septembre 2014 : Vincent Giroud, *Manon ou le XVIII^e siècle du XIX^e siècle* (autour de *Manon* de Jules Massenet)

11 décembre 2014 : Delphine Vincent, *Champagne, cancan et Maxim's dans l'opérette viennoise* : « *Die lustige Witwe* » de Lehár (autour de *La veuve joyeuse* de Franz Lehár)

18 mars 2015 : Damien Colas, *Tancredi et le Moyen Age à l'opéra* (autour de *Tancredi* de Gioachino Rossini)

20 mai 2015 : Etienne Barilier, « *La flûte enchantée* », *opéra de l'enfance* (autour de *Die Zauberflöte* de Wolfgang Amadeus Mozart)

2015-2016

29 octobre 2015 : Laurence Lacour, *Désaccords dans un duo : un mouvement de la vie psychique dans « L'enfant et les sortilèges »* (autour de *L'enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel)

3 décembre 2015 : Alain Perroux, autour de *My Fair Lady* de Frederick Loewe

12 avril 2016 : Adriano Giardina, « *Ariodante* » *ou la guerre de l'opéra italien à Londres* (autour d'*Ariodante* de Georg Friedrich Haendel)

26 mai 2015 : Christophe Imperiali, *Faust : du mythe à la scène* (autour de *Faust* de Charles Gounod)