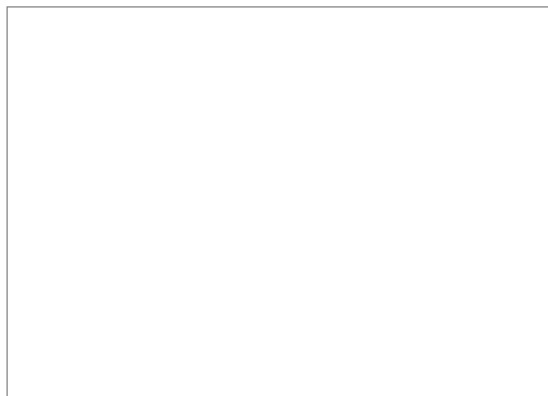


### III. Cinéastes à l'opéra<sup>[1]</sup>

***La Flûte enchantée* de Mozart par Ingmar Bergman. Les films d'opéra : Joseph Losey, Francesco Rosi, Frédéric Mitterand, Benoît Jacquot, Franco Zeffirelli. *Lohengrin* de Wagner par Werner Herzog. *La Tétralogie* de Wagner par Patrice Chéreau. *Idomeneo* de Mozart et *Aida* de Verdi par Brian Large.**

Quelques-uns se sont laissé tenter par la création d'une sorte d'oeuvre d'art totale où le cinéma jouerait de sa magie pour ouvrir la scène sur l'imaginaire. Le projet était fascinant, la plupart des réalisations ont déçu, cédant aux diverses tentations du réalisme. Personne jusqu'à présent n'est parvenu à renouveler le miracle Ingmar Bergman filmant<sup>[2]</sup> *La Flûte enchantée* de Mozart (1975). Dès la séquence de l'*Ouverture*, le charme opère. Succession de visages de spectateurs, races et âges confondus, gravitant autour d'une mystérieuse petite fille, autant d'expressions troublantes dont Bergman a le secret, montées au rythme de la musique telle que l'entend le cinéaste, sans régularité métrique. L'oeil devient interprète de la phrase mozartienne rebondissant de questions en réponses et trompant sa périodicité classique dans une pulsation irrégulière.



Quand le rideau se lève sur le plateau reconstitué en studio de l'Opéra baroque de Drottningholm, la mise en scène joue constamment de toiles peintes et d'accessoires qu'un regard enfantin aurait dotés d'irréalité magique. L'illusion théâtrale est à la fois montrée comme telle avec malice – jusqu'à circonvenir par moment les coulisses – et déroutée soudain par des instants que le cinéma peut seul inventer : portrait en médaillon de Pamina entre les mains de Tamino s'animant imperceptiblement pendant l'air *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*

tandis que s'enfle l'amour du jeune prince ; visages démultipliés et déformés de La Reine de la nuit remettant le poignard à sa fille...

Comme nous n'allions pas jouer *La Flûte enchantée* sur une scène, mais devant des micros et une caméra, nous n'avions pas besoin de grandes voix. Il nous fallait, par contre, des voix chaleureuses, sensuelles, qui aient de la personnalité. Il était, en outre, absolument décisif pour moi que la pièce fût jouée par des interprètes jeunes, naturellement proches des sauts vertigineux entre la joie et la douleur, le sentiment et la passion. Tamino doit être un beau jeune homme. Pamina, une fille délicieuse. Pour ne rien dire de Papageno et de Papagena. J'étais, de plus, fermement convaincu qu'il fallait que les trois dames soient jeunes, joyeuses et virtuoses. Mignonnes, dangereuses, avec un vrai sens de la comédie, mais aussi une chaude sensualité. Les trois garçons devaient être de petits voyous *et caetera*.

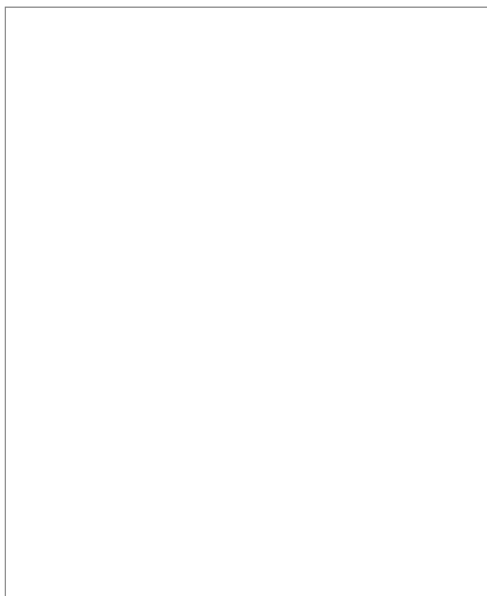
Au bout d'un temps fou, nous sommes parvenus à réunir l'ensemble, un ensemble très nordique. Chanteurs et musiciens se rencontrèrent pour une première répétition. J'ai esquissé ce que je voulais faire ressortir, ce que j'attendais de notre représentation : une atmosphère intime, humaine, sensuelle, chaleureuse, proche. Les artistes répondirent avec enthousiasme.

L'idée principale, c'était d'être le plus près possible des personnages de contes. Tours de magie et miracles scéniques arrivent comme en passant : tiens, voilà la cour d'un palais, voilà la neige qui tombe, voilà un mur de prison et soudain c'est le printemps<sup>[3]</sup>.

Le rayonnement des chanteurs est en effet tel qu'il permet aussi bien une vue d'ensemble que la saisie proche d'un visage dans toutes les nuances de la peine ou de la joie. Dès lors on ne se posera plus jamais la question pendant tout l'opéra de la durée d'un plan, de l'angle ou du mouvement de la caméra qu'on dirait lovée dans l'âme du sonore. L'amour de Bergman pour la musique est si profond qu'il ne cesse de sourire de son objet, drôle ou sérieux, tendre ou terrible, familier ou idéal : un double de Mozart.

Ce qui ne l'empêche pas de prendre à une ou deux reprises quelques libertés. La plus flagrante intervient dans le *Quintette* du premier acte, lorsque les Trois dames évoquent les Trois garçons qui guideront Tamino et Papageno vers le domaine de Sarastro. Chez Bergman ce sont les enfants eux-mêmes qui chantent le passage en descendant des cintres dans un jouet-montgolfière, alors que les

dames disparaissent sous un filet opaque. Jolie note de féerie. La musique n'en souffre pas plus – le registre vocal est le même – que si l'on distribue le rôle des enfants à des voix féminines, ce qui se fait souvent.



Quand on sait comment Bergman a toujours marié ses emprunts à la musique avec l'image, dans un grand nombre de ses films, il faut encore lire comment il s'est mis ici modestement à l'écoute de Mozart :

Au cours de ma carrière, je n'ai guère monté d'oeuvres musicales. Pour une raison gênante : mon amour de la musique est pratiquement resté sans écho. Je souffre d'une totale incapacité à me souvenir d'une suite de notes ou à la reproduire. Je reconnais rapidement un passage, mais j'ai de la peine à le situer et je ne peux ni le chanter, ni le siffler. C'est pour moi un travail herculéen que d'apprendre une oeuvre musicale à peu près par coeur. Je passe des jours et des jours avec mon magnétophone et la partition; mon incapacité est parfois paralysante, parfois ridicule.

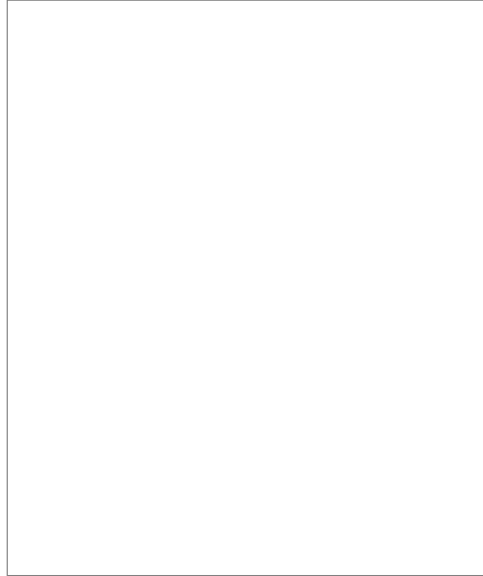
Cette lutte acharnée a peut-être un aspect positif : je suis obligé de m'occuper indéfiniment de l'oeuvre. J'ai le temps d'écouter chaque mesure, chaque battement, chaque instant avec soin.

Mon spectacle surgit de la musique. Impossible d'emprunter un autre chemin. Mon invalidité m'en empêche[4].

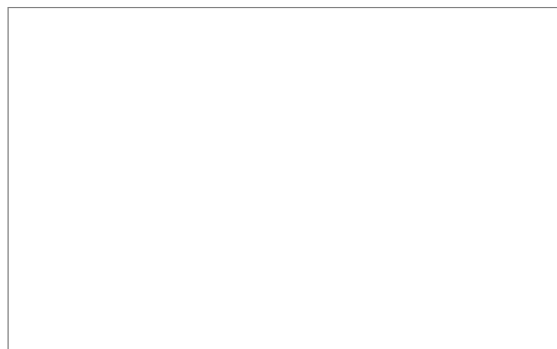
\*

Quatre ans plus tard, l'ambitieux projet de confier *Don Giovanni* à Joseph

Losey[5] mettait dans son jeu toutes les cartes maîtresses : cinéaste célèbre, distribution internationale pré enregistrée, tournage dans des lieux prestigieux (Venise, les Villas palladiennes, le théâtre *Olimpico* de Vicence).



Une telle abondance de biens a fait plutôt mentir le proverbe. Les extérieurs, si beaux soient-ils, se révèlent peu favorables à l'opéra, comme le montre un Don Ottavio arpentant assez vainement un parc pendant son air. Le spectacle tourne vite au voyage touristique de luxe, certes bien filmé, mais sans invention proprement cinématographique qui décollerait du reportage. Sans doute Losey avait-il derrière lui, à 70 ans, ses meilleurs films. Par surcroît, ni la direction d'orchestre ni certains des chanteurs ne faisaient oublier de plus mozartiens précédents[6].



Ce sont un peu les mêmes illusions qui marqueront *Carmen* de Bizet vue par Francesco Rosi[7] (1984), *Madame Butterfly* de Puccini par Frédéric Mitterrand[8] (1989), entre autres projets du même genre inspirés par Daniel Toscan du Plantier, jusqu'à *Tosca* de Puccini[9] (2001) par Benoît Jacquot[10].

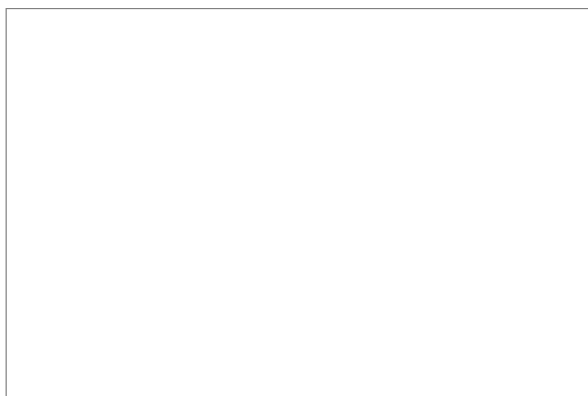
Lorsque Franco Zeffirelli filme *La Traviata* (1992), sa double expérience de metteur en scène d'opéra et de cinéaste évite ces pièges, mais confirme une esthétique de décorateur, sage dauphin en cela de Lucchino Visconti. On se souvient surtout de la présence scénique, plus que vocale, de la belle Teresa Stratas et de l'idée (play-back aidant) de ne pas lui faire ouvrir nécessairement la bouche quand elle chante [11].

\*

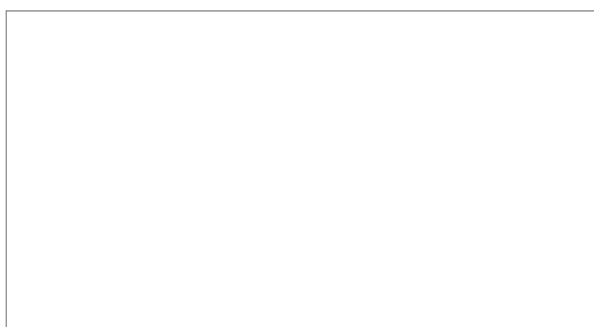
Toutefois la perspective change dès lors qu'il s'agit d'une représentation et non plus de recourir à tous les artifices d'un tournage (diversité des lieux, play-back, etc.) Curieusement, une des plus belles réussites en ce domaine vient de quelqu'un qui avoue le même handicap que Bergman.

J'avais 13 ans. Un matin, en classe, mon professeur m'a demandé de chanter une mélodie populaire. Ma voix muait. J'ai refusé durant une heure, puis j'ai cédé sous la pression de mes camarades, privés de récréation par ma faute. À cet instant, j'ai pensé que je ne pourrais plus jamais produire ni écouter la moindre note[12].

Sans doute pourquoi lorsque Wolfgang Wagner propose à Werner Herzog de mettre en scène *Lohengrin* à Bayreuth, il se heurte d'abord à un refus. Qui cède bientôt devant l'écoute : « À l'audition du Prélude, j'ai été comme touché par la foudre. Mon existence en fut illuminée ». Le spectacle qu'il invente alors n'a rien des clichés modernistes déjà en vogue à la fin des années 80.



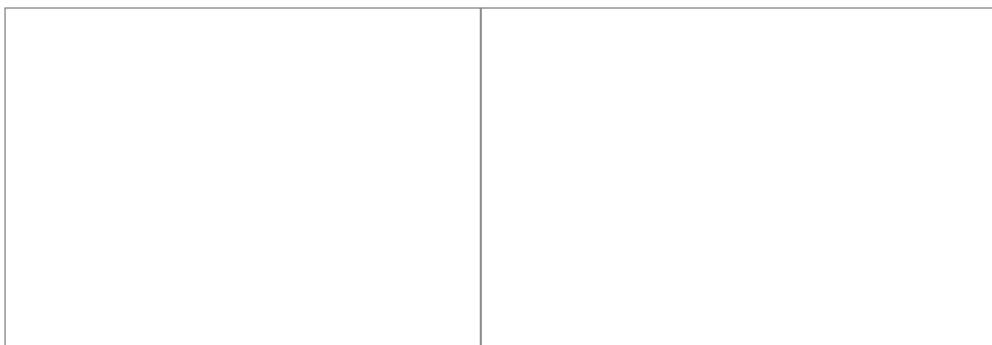
Les décors hivernaux, les architectures ruinées, recréent plutôt un lointain Moyen Âge aussi bien qu'un rappel des tableaux de Caspar David Friedrich, références à la fois justifiées par la légende et par le siècle wagnérien.



Mais l'osmose anachronique se double de ressources actuelles, fumées et rayons laser, lors de l'apparition et de l'adieu de Lohengrin. L'alchimie porte autant la marque du cinéaste qu'elle transfigure la musique<sup>[13]</sup>. « L'opéra me semble aussi illusoire que le cinéma, mais ici il faut transformer un monde en musique. J'insiste : une transmutation, pas une illustration. » Et d'excellents chanteurs, Cheryl Studer (Elsa), Paul Frey (Lohengrin), jeunes et beaux, n'ont rien à redouter de la caméra de Brian Large.

Brian Large est une grande figure de l'image musicale animée, docteur en musique et en philosophie après des études à la *Royal Academy of Music* de Londres, on ne compte plus les mises en scène qu'il a filmées. Il a notamment fait partie de l'événement Boulez-Chéreau à Bayreuth. Cette *Tétralogie*, inaugurée en 1976, a fait scandale avant d'entrer dans la légende révolutionnaire. Filmée en

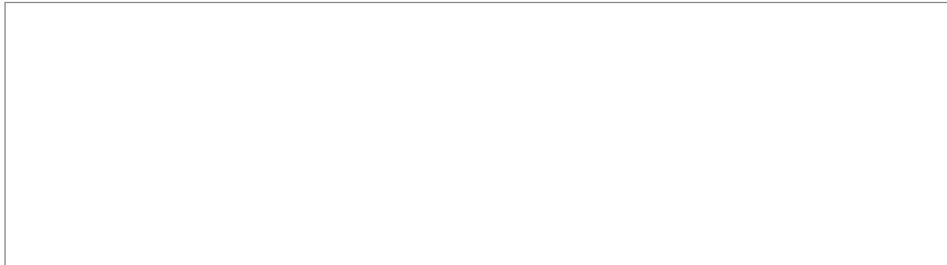
1980 après certains remaniements de la production, elle témoigne de visions plus (les deux premiers volets) ou moins inspirées par le pessimisme assez wagnérien de Patrice Chéreau, mêlant mythologie revue par la bourgeoisie romantique, références aux goûts personnels du compositeur et rappels funestes plus contemporains.



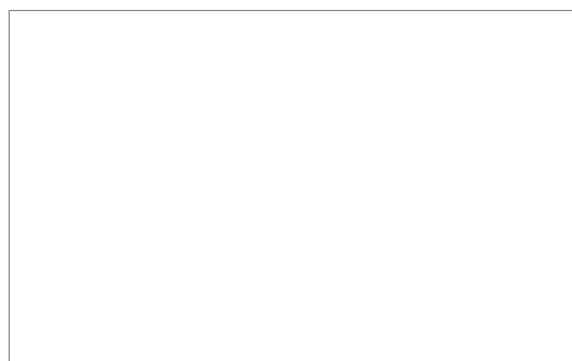
La synthèse, surtout sensible dans la direction de Pierre Boulez, ne se fait pas toujours et non plus dans une distribution vocale oscillant entre le meilleur (Jeannine Altmeyer, Peter Hofmann, Matti Salminen, Hanna Schwarz, Heinz Zednik) et la nécessité de combler tant bien que mal l'absence de grandes voix wagnériennes (Gwyneth Jones, René Kollo, Donald McIntyre). La maîtrise de Brian Large tire certainement le parti le plus intelligent du spectacle filmé[14].

Au début de sa carrière, il a étroitement collaboré avec Benjamin Britten pour filmer certains de ses opéras et surtout un *Idomeneo* tout entier imprégné du goût passionné de Britten pour Mozart (1969). Que l'opéra soit chanté en anglais s'oublie très vite, qu'il y ait certaines coupures aussi ; que Peter Pears ait parfois des moments tendus ne compte pas en regard de son émotion et de sa stature sculpturale. Tous ceux qui l'entourent (Heather Harper, Anne Pashley, Robert Tear) sont de magnifiques voix mozartiennes. Quant à l'Électre de Ray Woodland, elle fait partie de ces mystères britanniques : à peine connue en son temps et oubliée depuis lors, voix de bronze et d'argent, superbe tragédienne, a-t-il existé jusqu'aujourd'hui une pareille incarnation ? Brian Large a filmé[15] ces grands personnages, la raisonnable mise en scène de Colin Graham – et même le décor

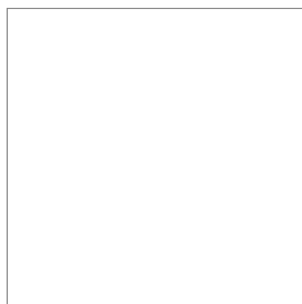
crétois, un peu trop ressemblant aux restaurations d'Arthur Evans à Cnossos –, très certainement inspiré par Britten, dont on sait qu'il a été des plus exigeants[16] sur la manière de reconstituer pour la télévision ce spectacle conçu pour le Festival d'Aldeburgh.



Je n'ai pas connaissance de beaucoup d'autres très nombreuses réalisations de Brian Large, souvent dédiées à des opérations de prestige (Les trois ténors, Cecilia Bartoli, etc.) Je m'en tiendrai à un exemple où il n'est pas guidé par un cinéaste comme Chéreau ou Herzog ni par un compositeur de la stature de Britten : *Aida* de Verdi à l'Opéra de San Francisco[17] en 1981. Distribution éclatante, menée par Margaret Price et Luciano Pavarotti, mais direction placide de Garcia Navarro. Décors, costumes et mise en scène prétendant au luxe mais d'un académisme de carton-pâte. Reconnaissons que la tâche du réalisateur n'était pas facile, mais qu'il est peu inspiré au point de multiplier les gros plans individuels – non seulement dans les airs, mais malheureusement dans les duos ou trios. Sur Pavarotti dont le visage n'exprime jamais qu'un chant en force, quoique superbe et sur Margaret Price, voix aussi vaillante que subtile, jeu théâtral conventionnel. L'apparence physique de ces deux stars opulentes achève de détourner le regard vers l'oreille.



Seule l'étonnante Amneris de Stefania Toczyska réussit à mettre d'accord l'image et le son : elle défie à chaque apparition direction d'acteurs, direction musicale et réalisation cinématographique par une présence scénique et vocale à la Callas.



---

[1] Les quelques photos incluses dans certaines parties de ce texte ne sont là que pour donner une idée un peu concrète de ce dont je parle. Si un auteur de ces clichés objecte à leur utilisation, je lui serais reconnaissant de me le signaler.

[2] 2 DVD Opening.

[3] Ingmar Bergman, *Images*, Gallimard, 1992, p. 342.

[4] Ingmar Bergman, *Laterna magica*, Gallimard, 1987, p. 252.

[5] 3 DVD Gaumont.

[6] Edda Moser, Kiri Te Kanawa, Teresa Berganza, Ruggiero Raimondi, José van Dam, Orchestre de l'Opéra de Paris, Lorin Maazel.

[7] DVD Sony pictures.

[8] DVD Columbia Tristar.

[9] DVD Opus Arte.

[10] Qui avait pourtant commencé sa carrière par un exceptionnel documentaire sur Alfred Deller dont il sera question plus loin.

[11] DVD Deutsche Grammophon.

[12] Propos, comme les suivants, recueillis dans *L'Express* du 23 septembre 1993.

[13] 2 DVD Deutsche Grammophon, 1991. Werner Herzog a tourné en 1994 un documentaire sur son expérience wagnérienne : *Die Verwandlung der Welt in Musik*, que je n'ai pas eu l'occasion de voir et qui n'a malheureusement pas été édité en DVD.

- [14] 7 DVD Deutsche Grammophon.
- [15] 2 DVD Decca, parus seulement en 2008.
- [16] Voir la notice accompagnant le DVD.
- [17] DVD NVC ARTS.