

L'opéra de la scène à l'écran

Le succès des diffusions d'opéra dans les salles obscures a accentué le phénomène : la consommation de spectacle lyrique se déplace progressivement de son lieu de production originel, la scène, vers les écrans, petits et grands. On ne peut se contenter du constat béat de l'accroissement du public pour un spectacle traditionnellement élitiste, sans s'interroger sur les conséquences esthétiques et économiques de ce phénomène dans le fragile équilibre du spectacle vivant.

Arrêtons-nous d'abord sur le positif : la préservation de la production contemporaine. L'économie de l'opéra contemporain est compliquée. Les grandes maisons d'opéra, soit consentantes soit par respect de quotas imposés par leurs tutelles, passent chaque année commande de créations à de (souvent) jeunes compositeurs. Ceci donne lieu à quelques représentations l'année de la création, parfois à une reprise dans la même maison ; très peu souvent à des reprises dans d'autres maisons d'opéra à l'étranger. Quelques compositeurs échappent à cette fatalité : Peter Eötvös (pour *Trois Sœurs* en particulier), Pascal Dusapin (pour plusieurs de ses opéras), Kaija Saariaho, Philippe Boesmans et, aux États-Unis, Phil Glass et John Adams.

Ces reprises vont souvent de pair avec un filmage donnant lieu à une diffusion télévisuelle et une édition DVD, mais le succès allant au succès ceci concerne le même petit noyau de compositeurs. France Télévisions a certes filmé en 2012 *Akhmatova* de Bruno Mantovani. Mais pour le reste, c'est le désert. Et le fait de constater que pour sa saison 2013/2014, l'Opéra de Paris ne programme aucun opéra postérieur à 1925 (date de *L'Affaire Makropoulos* de Janáček) n'est pas pour rendre optimiste. Tant bien même on voudrait filmer, passez, il n'y a plus rien à voir !

Ce constat est d'autant plus désolant que le décalage avec la situation de la production télévisuelle des années 70 et 80 est criant, une époque où les chaînes publiques ont pu rendre accessible (quand n'existaient ni DVD ni haute définition) l'essentiel de la production contemporaine.

Cette pénurie est d'autant plus choquante en regard de l'abondance de l'offre des opéras du répertoire en salle, à travers les grands réseaux UGC et Pathé Live, les chaînes thématiques (Mezzo) ou l'édition vidéo (DVD et Blu-ray). Même si quelques œuvres contemporaines surnagent (la saison dernière, *The Tempest* de Thomas Adès dans la production du Met), c'est le triomphe du bon et vieux répertoire, de Haendel à Puccini, de *Jules César* à *La Bohème*.

Doit-on même se réjouir d'assister à cette explosion de l'audience à travers la diffusion en salle ? Les grandes métropoles culturelles peuvent certes absorber une double offre : celle du spectacle vivant et celle des salles. Il n'en est pas de même dans des villes de province dont l'équilibre économique est souvent précaire et qui se voient confrontées à une concurrence redoutable : comment rivaliser avec les plus grandes scènes d'opéra internationales quand le critère n'est plus la nouveauté mais la célébrité des gosiers distribués dans toujours les mêmes blockbusters du répertoire ? Même le directeur du Met de New York, qui est pourtant à l'origine du phénomène opéra au cinéma, s'inquiétait récemment de ces menaces sur le spectacle vivant.

Au-delà de ces inquiétudes, que peut gagner le spectacle d'opéra à la transposition sur écran ? Il y a bien sûr des conditions optimales d'accessibilité : le spectateur est (presque) toujours situé à une place royale dans des conditions de réceptivité ménagées comme pour un public de malentendants : tout est surtitré, même le français en France, et durant l'entracte on vous prend par la main pour une visite des coulisses et des ficelles de la production.

Mais l'esthétique du spectacle d'opéra dans tout ceci ? La question est complexe car elle se situe à l'intersection de deux interventions successives et complémentaires sur le spectacle d'opéra : celle du metteur en scène, puis celle du réalisateur responsable de la captation. La captation avec son effet loupe a tendance à tirer le spectacle d'opéra vers le réalisme. Le miroir grossissant grossit les conventions du genre qui, mises à distance, en salle, peuvent

devenir franchement ridicules à l'écran. Le jeu stéréotypé dans le style mélodramatique des chanteurs (même si les choses se sont grandement améliorées...) passe mal. Les souvenirs éprouvants de ces spectacles d'un réalisme huileux sont légions : une bonne mise en scène comme celle du *Tristan* de Olivier Py ne résista pas à l'épreuve, la *Manon* de l'Opéra de Berlin avec Rolando Villazón et Anna Netrebko devenait une épreuve.

À l'inverse, les mises en scène qui résistent le mieux sont celles qui traduisent un parti pris résolu de stylisation. Je pense en premier lieu au travail de Ushio Amagatsu sur les *Trois Sœurs* de Peter Eötvös restitué dans une esthétique du buto japonais aboutissant à un monde immatériel au prodigieux pouvoir de fascination parfaitement restitué par le réalisateur Don Kent. C'est sans doute aussi parce qu'il opte pour le même parti pris de stylisation (parfois au bord du systématisme...) que les mises en scènes de Bob Wilson passent si bien à l'écran, comme ce fut le cas de son *Pelléas et Mélisande* filmé par Philippe Béziat.

En ce sens la perspective de la captation devrait être une incitation à l'audace dans le choix des mises en scène au lieu de se complaire dans le conformisme servi sur un plateau ou un écran...

Christian Labrande

Directeur de Classifilms
Responsable des programmations Musique filmée et Classique en images à l'Auditorium du Louvre à Paris et de la programmation de musique filmée du Lincoln Center à New York

—



Lundi 23 septembre
n°12 / 20h30 / UGC Ciné Cité
Opéra au cinéma
Written on Skin

Lundi 30 septembre
n°26 / 20h30 / UGC Ciné Cité
Opéra au cinéma
Une avant-première ARTE
The Perfect American



George Benjamin
© Matthew Lloyd