

L'OPÉRA SUR LA LIGNE DE CRÊTE. SUBVERSION ET ALIÉNATION DU GENRE LYRIQUE DANS LA MISE EN SCÈNE DE *LA CHAUVE-SOURIS* PAR CÉLIE PAUTHE (JOHANN STRAUSS, BOBIGNY, 2019)

Marius MULLER¹

Résumé : Parmi les spectacles qui, depuis dix ans, sur les scènes françaises, tentent de déconstruire, réinventer voire relégitimer la forme lyrique, la mise en scène en 2019 de *La Chauve-Souris* (*Die Fledermaus*, Johann Strauss II, 1874) par Célie Pauthe à la MC 93 de Bobigny avec les chanteur·euse·s et musicien·ne·s de l'Académie de l'Opéra de Paris retiendra ici notre attention. Ce spectacle repose en effet sur une subversion manifeste des modalités institutionnelles de production et de réception des œuvres lyriques, ainsi que du système de valeurs relayé par l'œuvre de Johann Strauss et ses lectures successives. Mais au-delà des aboutissements formels et poétiques à notre sens remarquables de cette production, trois éléments touchant au propos de la mise en scène, à la politique publique de l'institution et à son mécénat en limitent selon nous significativement la portée subversive.

Mots clés : Opéra, opérette, Johann Strauss II, *La Chauve-Souris*, *Die Fledermaus*, Subversion, Opéra de Paris, décentralisation, interventions, mécénat

Abstract: *Among the shows that, for the last ten years, have attempted to deconstruct, reinvent or even relegitimize the form on French stages, the staging in 2019 of Die Fledermaus (Johann Strauss II, 1874) by Célie Pauthe at the MC 93 in Bobigny with singers and musicians from the Paris Opera Academy will be the focus of our attention. This performance is based on a clear subversion of the institutional modalities of production and reception of the lyrical works, as well as of the system of values relayed by Johann Strauss' work and by its successive readings. Beyond the formal and poetic achievements of this production, which we consider to be remarkable, three elements relating to the meaning of the staging, I argue that the public policy of the Paris Opera and its sponsorship significantly limit its subversive scope.*

¹ Doctorant en arts du spectacle, Université Rennes 2, Laboratoire CELLAM. Thèse : « Les nouvelles dramaturgies de l'opéra : déconstructions, réinventions, relégitimations du théâtre lyrique sur les scènes contemporaines », sous la direction de Timothée Picard et d'Isabelle Moindrot.

Keywords: *Opera, Operetta, Johann Strauss II, The Bat, Die Fledermaus, Subversion, Paris Opera, Theatrical decentralization, Interventions, Patronage*

Le théâtre est le lieu par excellence de la répétition, puisque la préparation d'un spectacle suppose de le répéter pendant de longues semaines pour essayer, corriger, mettre en place et réagencer les gestes, entrées, intonations, intentions, interprétations et jeux de scènes. On y monte parfois un texte de répertoire (acte de reprise, de réinterprétation donc) et l'on y joue soir après soir le spectacle ainsi imaginé (autre forme de répétition). Dans le paysage culturel contemporain, l'opéra ne semble pas constituer pour sa part un lieu ou une forme subversifs, bien au contraire. Spectacle élitiste et savant par excellence, forme de cour devenue immédiatement forme urbaine puis à laquelle on conféra des prétentions nationales au XIX^e siècle, l'opéra, aussi sophistiqué soit-il techniquement ou esthétiquement, a constitué tout au long de son histoire un relais des dominations fondées sur le genre, la classe ou l'origine ethnique.

Depuis une dizaine d'années en France, nombre de spectacles d'opéra et de théâtre musical cherchent à déconstruire, renouveler, voire relégitimer en scène le genre, les œuvres et les pratiques lyriques. Dans cette veine, *La Chauve-Souris* (*Die Fledermaus*, Johann Strauss II, 1874) par Célié Pauthé à la MC 93 de Bobigny en 2019 subvertit manifestement le système de valeurs rattaché à cette œuvre ainsi que les modalités de production et de réception ayant actuellement cours dans les institutions lyriques. Pour parodier Judith Butler, au sens lyrique et ancien de changer les paroles d'un air connu, ce spectacle semble reposer sur « un ensemble de pratiques parodiques fondées sur une théorie performative des actions lyriques, des pratiques qui sèment le trouble dans les catégories opéra, théâtre, représentation, répertoire² ». Mais *La Chauve-Souris* de Célié Pauthé nous intéresse aussi parce qu'on peut y déceler plusieurs limites à sa portée subversive, dans une perspective déjà envisagée par Judith Butler :

En soi la parodie n'est pas subversive : il faut encore chercher à comprendre comment certaines répétitions parodiques sont vraiment perturbantes, sèment le trouble, et lesquelles finissent par être domestiquées et circuler de nouveau comme des instruments de la domination culturelle³.

² BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, trad. KRAUS Cynthia, Paris, La Découverte, 2006, p. 56 : « [...] ensemble de pratiques parodiques fondées sur une théorie performative des actes de genre, des pratiques qui sèment le trouble dans les catégories de corps, de sexe, de genre et de sexualité, et qui amorcent un processus subversif de resignification et de prolifération du sens débordant du cadre strictement binaire ». La parodie impliquant de citer simultanément une référence connue et son détournement, la pensée spécifique proposée par ce procédé réside justement dans le décalage entre l'original et le possible. Nous indiquons ici la citation originale.

³ *Ibid.*, p. 262

S'intéresser à ce spectacle, c'est poser la question de l'efficacité des logiques de subversion dans le domaine lyrique. Dans quelle mesure *La Chauve-souris* de Cécile Pauthe interrompt-elle le cycle de répétition de la domination et de quelle manière cette dernière se défend-elle pour réapparaître dans de nouveaux habits contestataires ? Ce spectacle laisse en effet entrevoir la ligne de crête de la subversion lyrique, parcours périlleux dont il s'agira de décrire les aboutissements, les mécanismes aussi bien que les limites.

De Johann Strauss à Cécile Pauthe, de Vienne à Bobigny, de Garnier à la MC 93 : décentrement et subversion

Chef-d'œuvre de l'opérette viennoise, *La Chauve-Souris* a été mise en scène par Cécile Pauthe en mars 2019 à la MC93 de Bobigny avec les musicien·ne·s et chanteur·euse·s de l'académie de l'Opéra national de Paris, ensemble de jeunes artistes en perfectionnement créé par le directeur Gérard Mortier en 2005 sous le nom d'Atelier Lyrique puis remanié sous sa forme actuelle en 2015. Cette première présentation suffit à faire apercevoir un décalage du cours institué et majoritaire de production de l'opéra, comme le suggère un passage de Paris à Bobigny, du palais Garnier à une maison de la culture, des chanteurs internationaux reconnus à des artistes débutant leur carrière.

La metteuse en scène Cécile Pauthe se saisit de ces conditions de décentrement pour effectuer un travail dramatique approfondi au plateau, bouleverser les modalités de représentation de l'opéra et offrir plusieurs niveaux de lecture à cette œuvre légère et néanmoins classique, prenant ses distances avec une lecture au premier degré, oppressive et inaudible aujourd'hui.

Circulations d'une intrigue mondaine entre espaces francophones et germaniques

La Chauve-Souris est née de transferts culturels successifs entre la France, l'Autriche et l'Allemagne. La trame dramatique trouve en effet son origine dans une farce berlinoise, *Das Gefängnis* (*La Prison*, Roderich Benedix, 1851). Celle-ci inspire un vaudeville à Meilhac et Halévy, qui acclimatent en 1872 cette intrigue bourgeoise à l'esprit parisien. Ce caractère est à nouveau adapté au tempérament brillant de Vienne, les directeurs de théâtres autrichiens cherchant des intrigues susceptibles d'attirer le public après la crise bancaire de mai 1873. Karl Haffner adapte d'abord ce *Réveillon* pour le théâtre. La pièce est finalement transposée en livret par Richard Genée. Johann Strauss en compose la musique et l'opérette en trois actes voit finalement le jour au Theater an der Wien en 1874, sous le titre *Die Fledermaus*.

L'intrigue alterne quiproquos, reconnaissances et rebondissements. Gabriel von Eisenstein s'apprête à passer huit jours en prison pour avoir insulté un officier de police qui voulait l'empêcher de battre son cocher en pleine rue. Entre alors son ami Falke, à qui, lors du carnaval de l'année précédente, il avait joué le mauvais tour de l'abandonner ivre en costume de chauve-souris, le laissant parcourir au petit matin les rues de Vienne sous les quolibets des passants. Falke persuade Eisenstein de l'accompagner au bal donné le soir même par le richissime prince Orlofsky, plutôt que de se rendre en prison. Le maître de maison accepte et fait ses adieux à Rosalinde, sa femme qui, restée seule, reçoit la visite de son amant Alfred. Ces derniers sont surpris par le directeur de la prison venu chercher Eisenstein. Pour ne pas compromettre sa maîtresse, l'amant accepte de se faire passer pour le mari et se retrouve en prison, laissant Rosalinde décidée à confondre les mensonges de son mari chez le prince Orlofsky. Sous le masque d'une comtesse hongroise, elle séduit son propre mari lors du bal et exige que celui-ci lui offre sa montre en gage de son amour. Au petit matin, en arrivant à la prison, le directeur Frank et Eisenstein, qui se sont liés d'amitié pendant la nuit, découvrent leurs véritables identités. Frank lui apprend alors qu'un autre homme occupe sa place, arrêté la veille dans les bras de sa femme. Rosalinde accourt délivrer son amant mais quand Eisenstein l'accuse d'infidélité, celle-ci lui retourne le blâme et tire la montre de sa poche. Ainsi confondu, ce dernier lui pardonne et tous les protagonistes les rejoignent pour célébrer la vengeance de la Chauve-Souris.

De « l'apocalypse joyeuse⁴ » à Terezín

Célie Pauthe fait précéder sa mise en scène d'un prologue parlé, racontant sa perplexité face à l'œuvre, son étonnement de découvrir en Strauss l'un des compositeurs préférés de Hitler – raison pour laquelle ses origines juives furent dissimulées par les autorités nazies – et le fait que les déportés du camp de Terezín avaient donné deux représentations de cette opérette en 1944. Les musicien·ne·s s'installent alors sur le côté du plateau et les chanteur·euse·s de l'Académie se présentent les un·e·s après les autres au public en mentionnant leur nationalité. C'est devant les projections d'images du voyage préparatoire de la metteuse en scène à Terezín que l'orchestre entonne l'ouverture gaie et enthousiaste de Strauss.

Célie Pauthe n'a pas voulu reproduire la représentation historique évoquée lors du prologue. Nous ne sommes à proprement parler ni dans le camp ni dans l'opérette. Les sofas renvoient certes à l'intrigue bourgeoise du premier acte. Mais d'autres accessoires nous indiquent que nous sommes dans le camp, comme les haillons dont est revêtu l'avocat ou le poêle sur lequel les acteur·rice·s

⁴ CLAIR Jean (dir.), *Vienne (1880-1938) L'Apocalypse joyeuse*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986.

réchauffent furtivement leurs mains avant d'entrer ou sortir de scène. L'ambivalence de la scène ainsi mise en lumière est également rappelée par la présence sur scène de l'orchestre ou la projection sur le décor de photos et de documents historiques. Ces sauts continus de l'opérette à Terezín et à la MC 93 multiplient les effets de théâtralité. Un tel procédé de représentation accentue et complexifie l'effet de mise en abyme que l'on peut observer dans la scène du bal. L'intrigue de Falke, le jeu des identités trompeuses et les stratagèmes de séduction des personnages font de cette scène centrale une pièce dans la pièce, concentrant les enjeux autant que les effets de l'œuvre entière. La fuite joyeuse est néanmoins interrompue par la mélancolie de la Csárdás⁵ de Rosalinde. Cette mélodie suspend l'atmosphère brillante du bal et renvoie le spectateur au récit-cadre de Terezín, appuyé par des prises de vue des monuments commémoratifs de la ville-camp tchèque-slovaque.

Le troisième acte est précédé d'un nouveau prologue à forte valeur didactique, qui met en scène le gardien ivre de la prison, par la bouche duquel la metteuse en scène semble également s'exprimer. Mêlant présent et histoire, son rôle double de gardien et de prisonnier déporté ou bien parlant en son nom propre, l'acteur évoque les conditions de vie dans ce camp conçu d'abord pour enfermer les membres de l'intelligentsia juive-allemande. Il nous présente ainsi *Theresienstadt*, film de propagande décrivant le camp comme une utopie. Les déporté·e·s sont grimé·e·s, interprétant tour à tour les malades de l'hôpital, les spectateur·rice·s et auditeur·rice·s d'un match de football, d'une pièce de théâtre, d'une conférence universitaire et de l'*Elias* de Mendelssohn.

Les plans particulièrement travaillés du metteur en scène Kurt Gerron s'inspirent aussi bien de l'esthétique expressionniste que de celle des portraits de la Renaissance. Cet usage raffiné de l'artifice visait-il à disséminer des indices dénonçant le mensonge au cœur du film ? Ou bien à contredire par l'image les accusations de décadence et de dégénérescence portées par les nazis à l'encontre des cultures et du peuple juifs ? Dans tous les cas, il s'agit, au cœur de la mort, d'une manifestation de vie troublante par sa puissance. Le gardien-prisonnier se tourne alors vers le public, posant à l'assistance la question « Pourquoi *La Chauve-Souris* ? », avant que celle-ci ne partage à haute voix ses propres éléments de réponse.

Les chanteur·euse·s concluent cette séquence en reprenant le classique de jazz yiddish « Bei Mir Bist Du Shein ». C'est sur un rythme lent et mélancolique, à la manière d'un intermède de gala et en tenue de soirée que les artistes interprètent ce standard précédemment entendu dans le film, l'émotion gagnant manifestement l'assistance. Le dernier acte, avec ses dénouements en cascade, se

⁵ « Danse populaire hongroise, autrefois en vogue dans la haute société, mais toujours exécutée par les paysans (fêtes des moissons, mariages). Le mot *csárda* désigne une auberge de la Puszta. La csardas est à deux ou à quatre temps ; elle comprend habituellement deux parties : un mouvement lent introductif (*lassu*) et un mouvement rapide et fort agité (*friss*). » LACAS Pierre-Paul, « CSARDAS ou CZARDAS, danse », *Encyclopædia Universalis*, disponible sur <https://www-universalis-edu-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/csardas-czardas> (consulté le 14 août 2023).

termine dans une explosion de joie par la reprise des principaux airs de l'œuvre, ici sous les auspices de Desnos, mort à Terezín le 8 juin 1945, dont la dernière strophe du poème « Demain » est projetée en fond de scène :

Si nous ne dormons pas
C'est pour guetter l'aurore
Qui prouvera qu'enfin
Nous vivons au présent⁶.

Des mécanismes de subversion formelle et fonctionnelle de l'opéra

Décentralisation, déterritorialisation et décentrement de l'opéra

Le spectacle, comme ses conditions de représentation, repose sur un processus de décentralisation et décentrement. La MC 93 semblait fière d'accueillir l'Académie dans ses murs, imprimant pour l'occasion des affiches « L'Opéra de Paris à Bobigny ». Car à cette décentralisation (du centre vers la périphérie parisienne) correspond aussi une délocalisation de la forme lyrique. Elle se manifeste par le passage d'un lieu consacré et réglé acoustiquement et techniquement pour cet art (l'Opéra de Paris et ses salles, Garnier et Bastille) à un autre, non consacré, moins grand ; d'un public d'habitué·e·s à un public plus accoutumé à d'autres formes de théâtre ; de modes de production spécifiquement lyriques à d'autres cadres et manières de créer et présenter un spectacle.

La décentralisation se fait ainsi décentrement, hybridation des pratiques du théâtre lyrique et du théâtre en général. Il s'agit de transformer les méthodes traditionnelles de travail et de production des opéras (temps de répétition court, suivi de la partition considérée comme originale). Le temps de répétition est allongé, un travail de création et de recherche dramaturgique est mis en place au plateau, les effectifs orchestraux et vocaux sont réduits. L'œuvre se voit ainsi augmentée et réécrite. De tels procédés affectent également les règles de la réception, en recherchant la participation du public ou en sollicitant d'une manière inédite son attention. La réduction d'orchestre suscite en effet un jeu entre l'attendu et l'entendu. Les variations, en apportant à la fois nouveauté et reconnaissance, stimulent l'écoute et l'attention des spectateur·rice·s. Faire jouer de jeunes chanteur·euse·s, prendre au sérieux l'opérette légère, traiter la forme lyrique avec désinvolture (au sens mélioratif de détachement libre et élégant) constituent autant de jeux originaux, articulant les couples théâtre/opéra, amateur et professionnel, joyeux et indigné, savant et populaire. Le·a spectateur·rice est ainsi retenu·e dans un entre-deux propice à garder ses sens et sa conscience en éveil, seuil où le lyrique se donne à voir et à entendre.

⁶ DESNOS Robert, « Demain » (1942), in *Destinée arbitraire* (1975), Paris, Gallimard, 2011, p. 183.

Toutes ces pratiques dessinent un mouvement de « réappropriation du répertoire⁷ » qui prend le contre-pied du processus historique d'appropriation du genre par l'élite. L'idéalisation de l'auteur lyrique, le respect intégriste de l'œuvre originale et l'intériorisation des réactions des spectateur·rice·s ont achevé tout au long du XIX^e siècle de faire de l'opéra un genre savant. C'est tout le contraire qui est ici mis en place : affranchissement de la figure de l'auteur, intervention voire déconstruction en scène des partitions, stimulation et recherche des manifestations de l'assistance. La décentralisation ou délocalisation du spectacle, tout comme le décentrement des modes de création et de réception lyrique provoquent une déterritorialisation de l'opéra, au sens auquel Deleuze emploie le terme dans *L'Anti-Œdipe* (1972). Cette déterritorialisation libère l'œuvre et la forme d'un ensemble de relations – lieux, modes d'écoute, de création consacrés – pour créer un nouvel agencement. La mise en scène de *La Chauve-Souris* travaille ainsi de l'intérieur la pertinence des structures lyriques en général et les subvertit en perturbant le cours normal, ou plutôt considéré comme tel, de création et de réception de ce type de spectacle.

De l'intervention sur l'œuvre à son altération

Si l'on se détache du paradigme des modes d'écoute et de production du spectacle pour s'intéresser au spectacle produit dans ce cadre, on peut observer un travail de déconstruction, voire de subversion de l'opéra, opéré notamment à travers le principe d'intervention sur l'œuvre. En effet avec cette *Chauve-Souris*, Cécile Pauthe et les artistes prennent part à un processus de création qui n'appelaient traditionnellement pas leur participation. Ils et elles interviennent de manière à modifier l'organisation dramatique d'une œuvre canonique. Coupes, réductions, adaptations et interventions donnent lieu à un travail de réécriture des dialogues et de la musique qui affecte significativement l'intégrité de l'opérette de Strauss.

Cette pratique est à recontextualiser dans une histoire plus large de l'opéra et de sa mise en scène. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, l'adaptation, le pastiche, la parodie et le mélange des genres, sont, écrit Timothée Picard, « très en vogue et bien propre[s] à conférer à l'opéra une popularité sans cesse renouvelée⁸ ». Dans ce cadre spécifique de création et de réception, l'intégrité et l'autorité des œuvres lyriques sont impensables. Au cours du long XIX^e siècle cependant, un nombre toujours plus croissant d'artistes, institutions, critiques et intellectuels a contribué à mettre en minorité cette « indiscipline dramaturgique⁹ ». Qu'ils et elles le fassent en conscience ou bien emportés dans un processus de mutation esthétique général, c'est toujours pour établir le « respect de l'intégrité des

⁷ MOINDROT Isabelle, « Agir sur le monde. Mettre en scène le répertoire d'opéra aujourd'hui », *La Scène lyrique. Échos et regards, Théâtre/Public* n°228, Gennevilliers, Éditions Théâtrales, avril-juin 2018, p. 19.

⁸ PICARD Timothée, « L'opéra aujourd'hui : élitiste ou populaire ? », *L'Opéra aujourd'hui, Europe* n°1051-1052, Paris, Europe, novembre-décembre 2016, p. 116.

⁹ Titre du colloque sur la dramaturgie organisé par Anne Pellois et Olivier Neveux (ENS de Lyon, 25-27 mars 2019).

œuvres chantées en langue originale et en intégralité¹⁰ ». Timothée Picard rattache cette attitude de déférence à une appropriation du genre par les élites au XIX^e siècle, sur le modèle de la séparation entre culture bourgeoise et culture populaire formulé en 1988 par Lawrence W. Levine¹¹.

L'activité de mise en scène a elle aussi largement contribué à ce mouvement esthétique fait de circulations artistiques internationales. Dès la fin du XIX^e siècle, « les metteurs en scène vont d'abord s'attacher à restaurer l'unité et l'intégralité des textes dramatiques – quitte à s'en détacher ensuite –, imposant par là une relation forte à l'objet textuel, créatrice et critique¹² ».

Les préfigurateurs de l'art de la mise en scène à l'opéra ouvrirent ainsi la voie. Quand à Bayreuth Wagner développait le concept d'œuvre d'art totale, Verdi publiait à Milan ses *Disposizioni Sceniche*. Les prescriptions de ce dernier pour la mise en scène de ses œuvres tout comme sa conception de « tableaux sonores¹³ » contribuèrent à intégrer l'organisation de l'espace scénique dans l'écriture musicale elle-même. De cette manière le compositeur étendait son autorité artistique de la fosse à l'aire de jeu dévolue aux acteurs, soit l'« ensemble des signes disposés sur le lieu scénique¹⁴ ». En cherchant à maîtriser toutes les données de la réalisation scénique de leurs œuvres et à les inscrire dans leur écriture même, Wagner et Verdi contribuèrent à donner son statut d'œuvre à ce que l'on pourrait appeler le texte lyrique. Au tout début du XX^e siècle, des pionniers de l'art de la mise en scène comme Appia et Craig continuèrent dans cette même veine, justifiant l'étroite association des poétiques musicales et scéniques qu'ils souhaitaient réaliser sur les théâtres par leur connaissance précise et leur interprétation originale de la partition et du livret¹⁵.

Ce fut également le cas pour une nouvelle génération d'artistes de théâtre après-guerre, comme Wieland Wagner dans le cadre du nouveau Bayreuth ou Walter Felsenstein au Komische Oper. Qui de plus légitime en effet que le propre petit-fils de Richard Wagner pour dénazifier les œuvres du musicien national et démembrer l'œuvre d'art totale ? Wieland dissocia le livret et la partition originaux de ce que nous pourrions appeler le texte scénique wagnérien, c'est-à-dire le style de mise en scène pensé et institué par le maître de Bayreuth. Suivis *à la lettre*, le texte et la musique de son aïeul étaient cependant mis en scène dans des espaces minimalistes inouïs, habillés

¹⁰ PICARD Timothée, « L'opéra aujourd'hui : élitiste ou populaire ? », art. cit., p. 116.

¹¹ LEVINE Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. VANHEE Olivier, Paris, La Découverte, 2010.

¹² MOINDROT Isabelle, « Avant-propos », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, CNRS éditions, 2006, p. 8.

¹³ COLAS Damien, « Verdi et le tableau sonore », dans CAZAUX Chantal (dir.), *Verdi mode d'emploi, L'avant-scène opéra*, hors série, 2012.

¹⁴ BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 75.

¹⁵ RIVIÈRE Jean-Loup, *Le Monde en détails*, Paris, Seuil, 2015, p. 285 : « Dans la grande rénovation de l'art de la mise en scène, la musique a joué un rôle très important. Je citais Meyerhold, on pourrait aussi parler de Craig ou d'Appia. Chez ces metteurs en scène, et ceux qui ont eu le talent de poursuivre et développer leurs intuitions, la musique n'est pas un assaisonnement du drame, une illustration, un accompagnement, mais un critère, un principe fondateur. » Les rapports entre dramaturgie, mise en scène et musique chez ces deux pionniers sont étudiés en détail dans BABLET, Denis, *Correspondance inédite entre Adolphe Appia et Edward Gordon Craig (1914-1924) Édition critique et commentée*. Thèse secondaire, directeur de thèse : M. le professeur Jacques Schérer, 1965.

par la lumière et parés d'objets artistiques abstraits. L'interprétation du drame et l'esthétique visuelle de ces réalisations se trouvèrent ainsi débarrassées de toutes les références folkloriques naguère intégrées à l'imaginaire nazi et ouvrirent l'œuvre à d'autres rivages herméneutiques.

De l'autre côté du rideau de fer et dans une perspective radicalement différente, Walter Felsenstein renouvela lui aussi la mise en scène lyrique, abordant l'opéra comme une forme de *Musiktheater*. Sur le plan théâtral d'abord, il mobilisa les chanteurs et chanteuses dans le travail de répétition comme des acteurs de théâtre. Sur le plan interprétatif ensuite, il réalisa sur scène un travail herméneutique critique caractéristique de la mise en scène lyrique en Allemagne de l'Est. Cette conception concernait aussi bien les œuvres savantes que les opérettes. « Composées en forme de divertissement, elles recèlent le plus souvent une critique sociale qu'il est possible de faire apparaître¹⁶ » affirmait le directeur du Komische Oper à Berlin Est, cherchant inlassablement à rendre dans la représentation l'intelligibilité (*Verständlichkeit*) de l'œuvre.

C'est progressivement pendant le dernier tiers du XX^e siècle que cette méthode dramaturgique s'est propagée à la scène lyrique d'Europe de l'Ouest, à travers ce que l'on appela alors la révolution de la mise en scène à l'opéra. Elle se caractérisait par la reconnaissance du metteur en scène lyrique comme auteur non seulement de la mise en scène mais aussi de l'interprétation du texte – marquée par l'analyse et la représentation des processus socio-historiques de la fable. Une réalisation pionnière dans ce domaine fut *L'Enlèvement au sérail* du brechtien italien Giorgio Strehler donnée au Festival de Salzbourg en 1965. Elle fut suivie cinq ans plus tard par le *Fidelio* viennois d'Otto Schenk¹⁷ et bien entendu par les « *Rings* du centenaire¹⁸ » (1976-1980) de Luca Ronconi à Milan et Florence, Götz Friedrich à Londres, Joachim Herz à Leipzig, Ulrich Melchinger à Cassel, Patrice Chéreau à Bayreuth et enfin Peter Stein et Klaus Michael Grüber à Paris.

Naguère vu comme intemporel, le drame wagnérien fait irruption sur les scènes dans toute son historicité, reflétant la révolution industrielle dont il est le produit et lourd des récupérations dont il a fait l'objet. [...] Parallèlement, la recherche d'une qualité spectaculaire hors norme, qui avait constitué la marque de la révolution wielandienne, connaît un nouvel acmé, l'ancien sublime étant ressourcé dans les eaux vives d'une théâtralité à dimension humaine et dans une palette plus variée de références à l'histoire de l'art. Enfin, une sensualité frémissante – celle des couleurs, des éclairages, des corps,

¹⁶ FELSENSTEIN Walter cité dans LONCHAMPT Jacques, « Walter Felsenstein le Brecht de l'Opéra », *Le Monde*, 7 juillet 1971, disponible sur https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/07/01/walter-felsenstein-le-brecht-de-l-opera_2454255_1819218.html (consulté le 3 mars 2023).

¹⁷ Voir à propos de cette production MULLER Marius « Entre patrimoine et réinventions : les mises en scène de *Fidelio* sur les scènes autrichiennes contemporaines (2015-2020) » in CANDONI Jean-François (dir.), *Beethoven, compositeur autrichien ?*, *Austriaca*, n°93, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2024 (à paraître).

¹⁸ MULLER Marius, « The centenary *Rings*: decentering the Patrice Chereau revolution », communication au 21st Quinquennial IMS Congress (IMS2022), School of Philosophy of the National and Kapodistrian University of Athens, 22 août 2022.

des regards, des passions et des transgressions diverses – investit ces « années-Chéreau » et crée enfin cette culture partagée, par laquelle la mise en scène d’opéra reprend place dans l’art contemporain¹⁹.

Tous ces régimes successifs de mise en scène lyrique, qu’il s’agisse de mise en scène d’opéra ou bien d’opérette, ont en commun de reposer sur le paradigme de la sacralité du texte musical dont Lydia Goehr a retracé l’historique dans *Le Musée imaginaire des œuvres musicales*²⁰.

Néanmoins, l’entrecroisement relativement récent en France des formes du théâtre musical et de l’opéra²¹, associé au développement dans les années 2010 d’une « dramaturgie sensible²² » – qui déplace l’intérêt pour l’analyse socio-historique de la fable au profit de questionnements plus subjectifs – marque un nouveau développement de la mise en scène lyrique dans lequel s’inscrit la réalisation de Cécile Pauthé et de l’Académie de l’Opéra de Paris.

Dans ce contexte, le·a metteur·euse en scène n’est plus seulement l’auteur·ice de la partie seconde et manquante d’une œuvre dramatique qu’est la mise en scène, mais revendique par son geste l’auctorialité d’une œuvre nouvelle, utilisant l’œuvre première (texte et partition) comme matériau d’une création inédite. Alors que « tout porte à croire que l’acte de mise en scène est aujourd’hui une recréation²³ », Simon Hatab remarque que

l’œuvre devient le lieu d’une tension – et parfois d’un conflit – entre deux auctorialités, l’une attestée, l’autre revendiquée avec force, un espace de dialogue entre le librettiste, le plus souvent absent, et le metteur en scène, bien présent, un “dialogue avec les morts” pour reprendre la belle expression de Heiner Müller²⁴.

La Chauve-Souris de Cécile Pauthé est un cas d’école des phénomènes d’intervention et de réappropriation dont les opéras sont aujourd’hui l’objet. De telles altérations parodiques bouleversent les modalités de création et de réception du genre et renégocient les caractéristiques fondamentales de l’expression lyrique. Ce sont là autant de caractéristiques de la subversion des formes artistiques. Le risque demeure néanmoins que de telles pratiques reterritorialisent *ailleurs* ce qui a été déterritorialisé *ici*, autrement dit que la parodie reprenne avec variation ou sur un nouveau plan le cycle de répétition un temps suspendu. À bien des égards, la réalisation de Cécile Pauthé

¹⁹ MOINDROT Isabelle et MULLER Marius, « Mettre en scène le *Ring* en France de l’après-guerre à nos jours : un défi impossible ? », dans MIRANDE Marion, VALLET-COLLOT Catherine (dir.), *L’Aventure du Ring en France, 2020* (inédit, publication annulée à la suite de l’annulation de l’exposition pendant la crise du Covid).

²⁰ GOEHR Lydia, *Le Musée imaginaire des œuvres musicales*, trad. JAQUET Christophe, Philharmonie de Paris, 2018.

²¹ Sur ce sujet voir LE BLANC Judith et HATAB Simon (dir.), *Musique !, Théâtre/Public*, n°243, Gennevilliers, Éditions Théâtrales, avril-juin 2022 et DARYOUSH Leyli, « Des adaptations d’opéras au théâtre musical, naissance d’un nouveau genre ? » dans « Théâtre, Musique. Variations contemporaines », *Alternatives théâtrales*, n° 136, Bruxelles, Alternatives théâtrales, novembre 2018, p. 71-78.

²² MOINDROT Isabelle, « Dramaturgies sensibles », *Le Théâtre à l’opéra, la voix au théâtre. Alternatives théâtrales*, n° 113-114, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2012, p. 5.

²³ HATAB Simon, « Dmitri Tcherniakov ou le metteur en scène auteur », *L’Opéra aujourd’hui, Europe, op. cit.*, p. 85.

²⁴ *Ibid.*, p. 84.

semble particulièrement admirable au niveau du développement de l'esthétique de la mise en scène lyrique en France. On peut néanmoins isoler trois limites à la démarche subversive de cette *Chauve-Souris*, aussi bien sur le plan de la forme que sur ceux des modes de création et de réception du spectacle.

De la suspension du cycle de répétition du même à sa reprise

Les limites d'un « procès en nazification²⁵ » selon Marie-Aude Roux

Cette première limite tient à la lecture que fait Pauthe de l'œuvre de Strauss. Elle a été formulée dans la foulée de la création du spectacle par la critique dramatique, notamment dans *Le Monde* par Marie-Aude Roux. Le fait de regarder l'opérette de 1874 au prisme de la déportation des juifs d'Europe n'apporte pour la journaliste aucun supplément ou renouvellement original à la compréhension de l'œuvre. On peut aussi s'interroger sur la portée subversive d'un propos manquant, selon elle, de pertinence. Elle qualifie la démarche de « mise en abyme narcissique²⁶ » et voit dans le prologue de cette mise en scène l'aveu si ce n'est d'une incompréhension, du moins d'un malentendu. En effet pour Marie-Aude Roux « un long texte liminaire explique comment, ne sachant pas quoi faire de l'œuvre, [Célie Pauthe] s'est sauvé la mise en découvrant que *La Chauve-Souris* avait été jouée dans le camp de Terezin en 1944²⁷ ». La journaliste ajoute avoir ressenti la séquence présentant le film *Theresienstadt* comme

[u]n long moment de solitude pour le spectateur, sidéré par cette charge contre-productive, qui semble annihiler les bons moments. Ceux où Célie Pauthe met en mouvement et en espace la musique, oubliant un instant ce procès en nazification qui fait injure aux prisonniers, pour qui l'art et la création transcendaient l'horreur du quotidien et l'inextinguible désir de vivre²⁸.

Si cette affirmation relève de l'opinion et reste invérifiable, le malaise qui s'ensuit, comme aux grandes heures du *Regietheater*, engage le spectateur à se positionner face à la légèreté de l'œuvre et à un système de valeurs qui atténuent par la plaisanterie des rapports de classe et de genre violents. Pour Marie Aude-Roux cette ambivalence est déjà perceptible dans la composition vocale :

²⁵ ROUX Marie-Aude, « *La Chauve-Souris* nazifiée par Célie Pauthe », *Le Monde*, 19 mars 2019.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

Quant au spleenétique prince Orlofsky de Jeanne Ireland, dont le riche timbre de mezzo et le magnétisme ravageur semblent contenir ce qu'il faut de morgue et de désespérance, il offre la quintessence de cet esprit viennois qui fait si peur à Cécile Pauthe²⁹.

Elle souligne que cette manière de mettre en scène *La Chauve-Souris* a néanmoins connu plusieurs précédents. « Ce fleuron de l'opérette viennoise, qui noie dans les excès de la fête sa nostalgie, a souvent servi d'exutoire : dans cette musique de 1874, les gènes des pires maux du XX^e siècle³⁰ », elle prend pour exemple la réalisation de Hans Neuenfels en 2001, produite par l'iconoclaste Gérard Mortier à la tête du festival de Salzbourg, qui fit scandale en son temps. Ce spectacle est une illustration exemplaire de l'esthétique du *Regietheater*, qui consiste à associer déconstruction de l'œuvre et volonté d'inciter le public à prendre parti esthétiquement, intellectuellement et politiquement.

2001 est en effet une année charnière puisqu'elle signe la conclusion d'une décennie de réexamen de l'histoire autrichienne. L'étude de nouvelles archives par les historiens au moment de la fin de la Guerre Froide avait fait voler en éclat l'*Opfermythos*, le mythe d'une Autriche victime de l'annexion nazie, sans responsabilité dans le génocide. Or, l'année même de cette production, l'extrême droite venait de retrouver le pouvoir en Autriche pour la première fois depuis trente ans. David Moss campait à Salzbourg un Orlofsky moins extravagant que décadent, débrillé, crasseux et toxicomane, qui au prix d'un travail sonore particulièrement élaboré, alternait dans le célèbre couplet « Chacun à son goût » voix aiguë et voix grave éraillée, devant une foule divisée par les vivats et les huées. On pourrait également évoquer la mise en scène de Coline Serreau qui fit grand bruit la même année, une composition de banderoles au cours du bal laissant apercevoir furtivement une croix gammée sur la scène de l'opéra Bastille. Pour Marie-Aude Roux, de telles mises en scène critiquent avec plus de pertinence la continuité idéologique, souterraine mais puissante, qui va de l'apocalypse joyeuse à l'Holocauste.

Il n'en demeure pas moins que c'est un jugement sévère de la réalisation de Cécile Pauthe. Peut-être parce que Marie-Aude Roux évalue ce travail avec les lunettes du *Regietheater* ou de la « dramaturgie sensible³¹ », alors qu'il relève du paradigme du théâtre musical, radicalement différent comme nous l'avons vu plus haut³². Dans une perspective inverse, on pourrait formuler l'hypothèse que Cécile Pauthe traduit la perspective interprétative du *Regietheater* dans le langage du *Musiktheater* actuel. Nous ne pourrions donc trancher sur cette première limite, qui tient du débat d'idées sur les formes et les fonctions de la scène lyrique contemporaine.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ MOINDROT Isabelle, « Dramaturgies sensibles », art. cit.

³² Voir LE BLANC Judith et HATAB Simon (dir.), *Musique !, Théâtre/Public, op. cit.*

Un décentrement qui pose question

La deuxième limite que l'on pourrait relever porte sur le dispositif de production en lui-même. Elle est inhérente au système de production théâtral public en France, et dénoncée de manière récurrente depuis 1968 et la déclaration de Villeurbanne³³. Elle pose la question des publics, et celle des limites de la décentralisation théâtrale en France. Nous ne proposerons pas d'étude quantitative ou qualitative sur le public présent à chaque représentation mais verrons plutôt comment le spectacle de Célie Pauthe s'inscrit dans les termes de ce débat initié dans l'après-guerre.

La décentralisation ambitionnait alors de faire du théâtre « un service public, tout comme le gaz, l'eau, l'électricité³⁴ » selon la formule de Jean Vilar, et d'offrir aux travailleur·euse·s « le droit à la détente, le droit aux heures libres, le droit donc à la culture³⁵ ». On pourrait analyser le geste inaugural de Vilar comme la restitution au peuple (dans son double sens de population et de classe populaire) de la jouissance des fruits du travail des générations précédentes de la classe productive. Dans ce système de pensée, si Corneille ou Johann Strauss ont pu consacrer leur vie à écrire des œuvres dramatiques ou musicales, c'est qu'une classe oisive à l'origine de ces divertissements s'appropriait les fruits du labeur de l'immense majorité de la population. Les limites de ce théâtre de « service public » au cœur de l'action et des politiques culturelles en France, tout comme les limites du mouvement de réappropriation des œuvres du répertoire par son public légitime ont été maintes fois relevées sous différentes formes. D'abord, par l'opposition entre création artistique et éducation populaire au sortir de la guerre ; mais aussi à travers la distinction entre le « public » des théâtres et le reste de la population n'y ayant pas accès (le « non-public³⁶ » en 1968) ; ou encore par la mise en avant dans les années 1980 du rôle des institutions dans la reproduction des pratiques socio-culturelles.

La diffusion de la création, l'éducation à l'art, la médiation artistique ou l'action sociale et culturelle continuent aujourd'hui encore d'être inscrites dans les textes encadrant l'activité des théâtres publics. Une hypothèse serait que ces termes hérités de l'ambition du théâtre de service public aient été à un moment plus ou moins récent détournés de leur sens et fonctions originels.

³³ Le 25 mai 1968, les directeurs des Maisons de la Culture et Centres Dramatiques Nationaux ainsi qu'Ariane Mnouchkine, directrice du Théâtre du Soleil, présente avec le statut d'observatrice, réunies à l'invitation de Roger Planchon au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, réclament une réforme et une augmentation des moyens de la politique culturelle, pour développer l'action culturelle et la création théâtrale, afin d'élargir le public des institutions dramatiques décentralisées.

³⁴ VILAR Jean, « Le TNP, service public » (1953), dans *Le Théâtre, service public* (1975), Gallimard, 1986, p. 173.

³⁵ *Ibid.*, p. 524.

³⁶ « Déclaration de Villeurbanne », citée dans URFALINO Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Pluriel, 2004, p. 241-242 : « Il y a d'un côté le public, notre public [...] ; et il y a, de l'autre, un "non-public" : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas. »

Ainsi l'impératif « de renouvellement des publics³⁷ » pourrait renvoyer à l'élargissement des publics souhaité par les générations de 1946 et 1968, pour œuvrer à la démocratisation de cet art historiquement élitiste. Le renouvellement des publics est de fait présenté comme une ambition sociale répondant aux missions de service public du théâtre subventionné qu'est l'opéra. Ici, le cahier des charges est parfaitement rempli par notre production :

L'Opéra national de Paris a pour mission de rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres du patrimoine lyrique et chorégraphique et de favoriser la création et la représentation d'œuvres contemporaines. À cet effet, il présente des spectacles tant à Paris qu'en province ou à l'étranger et s'attache à diffuser ses productions par des moyens audiovisuels. Il contribue à la formation et au perfectionnement des chanteurs, des danseurs et des chefs de chant. Il participe au développement de l'art lyrique et chorégraphique en France³⁸.

On pourrait envisager le décentrement et la décentralisation de la *Chauve-Souris* non pas comme une tentative de restitution de l'opéra à des publics qui n'en jouissent pas à travers une déconstruction des formes et des œuvres héritées, mais plutôt comme une tentative de séduire de nouveaux publics pour remplacer une audience vieillissante, afin de faire perdurer un répertoire et une pratique anciens. C'est en ce sens que l'on pourrait considérer l'impératif de renouvellement des publics comme un détournement, au moins partiel, de ce cahier des charges inspiré de l'ambition socio-culturelle d'après-guerre. On peut retenir l'hypothèse que l'institution considère les spectateur·rice·s comme des êtres interchangeables et le public comme une ressource humaine, car elle limiterait la portée subversive de cette *Chauve-Souris*, en dépit du bien-fondé et de l'ambition du travail formel des artistes.

Un mécénat problématique

La dernière limite est elle aussi inhérente au système de production, en particulier celui de l'Opéra national de Paris et son Académie. En effet le mécène principal de l'Académie est la fondation Bettencourt Schueller, fonds pour les sciences de la vie, la culture et l'action sociale, qui promeut les valeurs d'une société inclusive. C'est, avec neuf cents millions d'euros, la fondation la

³⁷ Voir à ce propos : JACOBI Daniel et MARCHIS-MOUREN Laure, « Renouvellement des publics de la culture » *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 20 octobre 2016. Dernière modification le 10 mars 2023. Disponible sur : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/renouvellement-des-publics-de-la-culture> (consulté le 17 mars 2023).

³⁸ « Décret n°94-111 du 5 février 1994 fixant le statut de l'Opéra national de Paris », *Journal Officiel de la République Française*, n° 33 du 9 février 1994, disponible sur <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000728843/#:~:text=L'Op%C3%A9ra%20national%20de%20Paris%20a%20pour%20mission%20de%20rendre,la%20repr%C3%A9sentation%20d'oeuvres%20contemporaines.&text=Il%20participe%20au%20d%C3%A9veloppement%20de,lyrique%20et%20chor%C3%A9graphique%20en%20France> (consulté le 14 mai 2021).

mieux dotée de France³⁹. Ses statuts nous apprennent qu'elle a été « fondé[e] en 1987 par Liliane Schueller Bettencourt, André Bettencourt son mari et Françoise Bettencourt Meyers leur fille, dans le souvenir de Monsieur Eugène Schueller, créateur de L'Oréal⁴⁰ ». Ainsi le paradoxe, si ce n'est le problème, est que ce spectacle condamnant le judéocide ait pour mécène une fondation portant la mémoire d'un des principaux collaborateurs français.

Né en 1881, Eugène Schueller, « fils de pâtissier alsacien devenu préparateur en pharmacie [...] devient un homme d'affaires riche et prospère, qui se mêle aussi de politique⁴¹ ». Il finance à partir de 1936 l'organisation d'extrême droite la Cagoule « et, en 1940, il accueillera le régime de Pétain comme une “délivrance”⁴² », participant dans la foulée à la fondation du Mouvement Social Révolutionnaire (MSR) puis du Rassemblement National Populaire (RNP), organisations œuvrant à construire « la nouvelle Europe en coopération avec l'Allemagne et toutes les autres nations européennes libérées comme elle du capitalisme libéral, du judaïsme, du bolchévisme et de la franc-maçonnerie⁴³ ». Président du comité technique d'économie générale du RNP, il développe ses vues dans *La Révolution de l'économie*⁴⁴ où il propose une traduction économique de la Révolution nationale, qui substituerait au salariat une rémunération à la tâche, et au syndicalisme un corporatisme fondé sur l'intéressement des salariés. Inquiété à la Libération, il échappe à l'épuration judiciaire, pour avoir protégé, caché et exfiltré plusieurs familles de confrères ou collaborateurs juifs et financé un maquis à partir de 1943⁴⁵. À l'issue de la guerre, L'Oréal fera ainsi partie des sociétés n'ayant pas subi de destruction de leur capital.

Comme toute activité de mécénat, celle de la fondation Bettencourt Schueller met en œuvre trois stratégies. Une stratégie d'occupation de l'espace consistant à associer le nom de Schueller et des Bettencourt à une institution prestigieuse ; une stratégie de pouvoir visant à influencer, voire peser sur les choix artistiques d'une institution théâtrale, définissant ou du moins contribuant à définir les parties du répertoire à valoriser et la manière de les représenter ; une stratégie de prestige enfin, qui consiste à réévaluer « le souvenir de Monsieur Eugène Schueller, créateur de L'Oréal⁴⁶ », atténuant

³⁹ VULSER Nicolas, « Mécénat : la Fondation Bettencourt Schueller ne répond positivement qu'à 5 % des sollicitations », *Le Monde*, 8 octobre 2021, disponible sur https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/10/08/la-fondation-bettencourt-schueller-ne-repond-positivement-qu-a-5-des-sollicitations_6097643_3234.html (consulté le 17 mars 2023).

⁴⁰ FONDATION BETTENCOURT SCHUELLER, « Statuts », 1987, disponible sur https://www.fondationbs.org/sites/default/files/2023-02/statuts_fbs.pdf (consulté le 17 mars 2023).

⁴¹ CHARPIER Frédéric, « De la collaboration économique au recyclage des “collabos” », dans CHARPIER Frédéric, COLLOMBAT Benoît, ORANGE Martine *et al.* (dir.), *Histoire secrète du patronat de 1945 à nos jours. Le vrai visage du capitalisme français*, Paris, La Découverte, 2014, p. 40-41.

⁴² *Ibid.*

⁴³ MARSEILLE Jacques, *L'Oréal, 1909-2009*, Perrin, 2009, p. 98.

⁴⁴ SCHUELLER Eugène, *La Révolution de l'économie*, Paris, Denoël, 1941.

⁴⁵ Information dont la véracité est sujette à caution, voir HAMEL Ian, *Les Bettencourt, derniers secrets*, Paris, L'Archipel, 2013, p. 131-132.

⁴⁶ FONDATION BETTENCOURT SCHUELLER, « Statuts », art. cit.

son investissement dans la collaboration et l'antisémitisme d'État par l'association de son nom à des valeurs positives (inclusivité, diversité sociale et artistique, création musicale...). Ce mécénat constitue, de manière plus ou moins consciente ou intentionnelle, un retournement de fait de la portée subversive de l'œuvre, la dénonciation culturelle de la Shoah étant récupérée pour honorer la mémoire d'un antisémite et d'un collaborateur de premier plan. Peut-être est-ce là la principale contradiction interne, l'impensé problématique de cette *Chauve-Souris*.

Conclusion

Si l'analyse de ces trois limites dresse un tableau relativement sévère de la portée critique de la *Chauve-Souris* de Célie Pauthe, cette réalisation n'en demeure pas moins admirable concernant les voies actuelles de renouvellement de l'opéra, dont la pierre de touche est l'expérience sensible contradictoire des spectateur·rice·s qui y ont assisté. Loin de toute volonté de provocation gratuite (il y aurait au passage beaucoup à dire sur ce reproche conservateur souvent adressé à l'égard des œuvres contestataires), la *Chauve-Souris* de Bobigny subvertit de fait les modalités de création de l'opéra, en décentralisant et décentrant sa production, et en intervenant de manière forte sur la partition et le livret dans une perspective de remise en cause de la sacralité de l'œuvre et du domaine d'exercice de l'auctorialité de Strauss. Les artistes, la metteuse en scène, l'Académie de l'Opéra de Paris, la MC 93 et l'Opéra de Paris lui-même suspendent ainsi le cycle de la répétition du même. Ils altèrent ce processus par la déconstruction, c'est-à-dire l'identification et la critique du système de valeurs charrié par la répétition impensée de l'œuvre, absorbant radicalement le « *pourquoi* » de l'œuvre dans un « *comment* » représenter, jouer, interpréter⁴⁷. De cette manière, c'est une autre *Chauve-Souris* qui est créée à partir de l'œuvre de Strauss.

L'entreprise n'en est pas moins menacée, voire rattrapée par des mécanismes visant à la réintégrer dans le champ des « instruments de la domination culturelle⁴⁸ », à travers un retour de bâton symbolique. L'ambition de subversion serait soit limitée en elle-même (c'est la critique du « procès en nazification » esquissée par Marie Aude-Roux), soit limitée par le cadre de production (problèmes inhérents à la décentralisation théâtrale, aux politiques culturelles et à la logique du mécénat).

Sur cette ligne de crête, une question décisive et à laquelle nous ne pourrions pas répondre ici serait de savoir à quel point les artistes ont conscience de ces mécanismes de récupération et de domestication, et au premier chef celui du mécénat paradoxal de la fondation Bettencourt Schueller.

⁴⁷ BARTHES Roland, « Écrivains et écrivants », *Essais Critiques*, 1964, Paris, Seuil, p. 148 : « L'écrivain est un être qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment* écrire. »

⁴⁸ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 262.

Au-delà de ce spectacle en particulier, c'est une question primordiale, car elle touche à la légitimité des formes et du théâtre lyrique dans le monde contemporain.

Particulièrement aboutie sur le plan du travail théâtral de l'opéra⁴⁹, cette réalisation investit l'œuvre d'un puissant réseau d'émotions pour en renouveler la réception et l'interprétation. Une telle opération, potentiellement subversive, pose dans la représentation lyrique elle-même la question de la légitimité formelle. Il en va de même des limites rencontrées par ce dispositif, dont l'étude nous permet d'examiner l'adéquation entre les formes et les fonctions à définir ou redéfinir de l'opéra. Dans des termes que n'aurait pas renié la génération des « dynamiteurs⁵⁰ » du Ring, la question est celle de la responsabilité sociale et politique de l'art et des artistes. Elle est centrale pour l'opéra dont la crise – consubstantielle au genre depuis son apparition à l'aube de la modernité – a pris un nouveau tournant existentiel depuis la pandémie de Covid. Aussi bien dans ses réalisations effectives que dans ses limites, la démarche de Célie Pauthe interroge indéniablement la responsabilité de la forme lyrique. Voilà qui pose une nouvelle et dernière question, que nous laisserons volontairement ouverte : quelle forme l'opéra, genre élitiste par excellence mais qui contient en lui-même « bien des éléments progressistes⁵¹ », peut-il produire pour empêcher qu'il ne rentre dans le rang politique, idéologique, économique, écologique de la domination ? Soit, en termes barthésiens : comment l'opéra peut-il déjouer le pouvoir ?

Bibliographie

« Décret n°94-111 du 5 février 1994 fixant le statut de l'Opéra national de Paris », *Journal Officiel de la République Française*, n°33 du 9 février 1994, disponible sur <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000728843/#:~:text=L'Op%C3%A9ra%20national%20de%20Paris%20a%20pour%20mission%20de%20rendre,la%20repr%C3%A9sentation%20d'oeuvres%20contemporaines.&text=Il%20participe%20au%20d%C3%A9veloppement%20de,lyrique%20et%20chor%C3%A9graphique%20en%20France> (consulté le 14 mai 2021).

BABLET, Denis, *Correspondance inédite entre Adolphe Appia et Edward Gordon Craig (1914-1924) Edition critique et commentée*. Thèse secondaire, directeur de thèse : M. le professeur Jacques Schérer, 1965

BARTHES Roland, « Écrivains et écrivains », dans *Essais Critiques*, 1964, Paris, Seuil, p. 147-154.

⁴⁹ Pour reprendre la métaphore du titre de la célèbre revue *Travail théâtral* (1970-1979), succédant à *Théâtre populaire*, et dont le comité de rédaction rassemblait notamment Bernard Dort, Denis Bablet, Émile Copfermann et Françoise Kourisly.

⁵⁰ LONCHAMPT Jacques, « *Siegfried*, par Ronconi, à Florence. Venu trop jeune dans un monde trop vieux ? », *Le Monde*, 6 février 1981, disponible sur https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/02/06/siegfried-par-ronconi-a-florence-venu-trop-jeune-dans-un-monde-trop-vieux_3039222_1819218.html (consulté le 3 mars 2022).

⁵¹ BARTHES Roland, « Les fantômes de l'opéra » (1973), in *Œuvres Complètes*, t. II, 1966-1973, Paris, Seuil, 1994, p. 491.

BARTHES Roland, « Les fantômes de l'opéra », in *Œuvres Complètes*, tome II, 1966-1973, Paris, Seuil, 1994, p. 490-491.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, trad. KRAUS Cynthia, Paris, La Découverte, 2006, p. 56.

CHARPIER Frédéric, « De la collaboration économique au recyclage des “collabos” », dans CHARPIER Frédéric, COLLOMBAT Benoît, ORANGE Martine, *et al.* (dir.), *Histoire secrète du patronat de 1945 à nos jours. Le vrai visage du capitalisme français*, Paris, La Découverte, 2014, p. 39-48.

CLAIR Jean (dir.), *Vienne (1880-1938) L'Apocalypse joyeuse*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986.

COLAS Damien. « Verdi et le tableau sonore », in CAZAUX Chantal (dir.), *Verdi mode d'emploi, L'avant-scène opéra*, hors-série, 2012.

DARYOUSH Leyli, « Des adaptations d'opéras au théâtre musical, naissance d'un nouveau genre ? » dans « Théâtre, Musique. Variations contemporaines », *Alternatives théâtrales*, n° 136, Bruxelles, Alternatives théâtrales, novembre 2018, p. 71-78.

DELEUZE Gilles, Guattari Félix, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

DESNOS Robert, « Demain », *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, 2011.

FONDATION BETTENCOURT SCHUELLER, « Statuts », 1987, disponible sur https://www.fondationbs.org/fr/liseuse_pdf/3647 (consulté le 14 mai 2021).

GOEHR Lydia, *Le Musée imaginaire des œuvres musicales*, trad. JAQUET Christophe, Philharmonie de Paris, 2018.

HAMEL Ian, *Les Bettencourt, derniers secrets*, Paris, L'Archipel, 2013.

HATAB Simon, « Dmitri Tcherniakov ou le metteur en scène auteur », *L'Opéra aujourd'hui, Europe*, n° 1051-1052, novembre-décembre 2016, p. 83-88.

JACOBI Daniel et MARCHIS-MOUREN Laure, « Renouveau des publics de la culture » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 20 octobre 2016. Dernière modification le 10 mars 2023. Disponible sur : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/renouveau-des-publics-de-la-culture> (consulté le 17 mars 2023).

LE BLANC Judith, HATAB Simon (dir.), *Théâtre/Public*, n° 243, Gennevilliers, Éditions Théâtrales, avril-juin 2022.

LEVINE Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. VANHEE Olivier, Paris, La Découverte, 2010.

LONCHAMPT Jacques, « Walter Felsenstein le Brecht de l'Opéra », *Le Monde*, 7 juillet 1971, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/07/01/walter-felsenstein-le-brecht-de-l-opera_2454255_1819218.html (consulté le 3 mars 2022).

LONCHAMPT Jacques, « Siegfried, par Ronconi, à Florence. Venu trop jeune dans un monde trop vieux ? », *Le Monde*, 6 février 1981, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/02/06/siegfried-par-ronconi-a-florence-venu-trop-jeune-dans-un-monde-trop-vieux_3039222_1819218.html (consulté le 3 mars 2022).

MARSEILLE Jacques, *L'Oréal, 1909-2009*, Paris, Perrin, 2009.

MOINDROT Isabelle, « Avant-propos », dans *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, Paris, CNRS éditions, 2006.

MOINDROT Isabelle, « Dramaturgies sensibles », *Le Théâtre à l'opéra, la voix au théâtre. Alternatives théâtrales*, n° 113-114, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2012, p. 5.

MOINDROT Isabelle, « Agir sur le monde. Mettre en scène le répertoire d'opéra aujourd'hui », *La Scène lyrique. Échos et regards, Théâtre/Public* n° 228, Gennevilliers, Éditions Théâtrales, avril-juin 2018, p. 14-19.

MULLER Marius « Entre patrimoine et réinventions : les mises en scène de *Fidelio* sur les scènes autrichiennes contemporaines (2015-2020) » dans CANDONI Jean-François (dir.), *Beethoven, compositeur autrichien ? Austriaca*, n° 93, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2024 (à paraître).

PICARD Timothée, « L'opéra aujourd'hui : élitiste ou populaire ? », *L'Opéra aujourd'hui, Europe*, n° 1051-1052, Paris, Europe, novembre-décembre 2016, p. 113-125.

RIVIÈRE Jean-Loup, *Le Monde en détails*, Paris, Seuil, 2015

ROUX Marie-Aude, « *La Chauve-Souris* nazifiée par Cécile Pauthe », *Le Monde*, 19 mars 2019.

SCHUELLER Eugène, *La Révolution de l'économie*, Paris, Denoël, 1941.

URFALINO Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Pluriel, 2004.

VILAR Jean, *Le Théâtre, service public* (1975), Paris, Gallimard, 1986.

VULSER Nicolas, « Mécénat : la Fondation Bettencourt Schueller ne répond positivement qu'à 5 % des sollicitations », *Le Monde*, 8 octobre 2021, disponible sur https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/10/08/la-fondation-bettencourt-schueller-ne-repond-positivement-qu-a-5-des-sollicitations_6097643_3234.html (consulté le 17 mars 2023).