

PRÉAC « Opéra et expressions vocales »

Résonance 2023 – 21 mars

Raconter le réel : fait divers et actualité à l'épreuve de la scène lyrique

Introduction

Chantal Cazaux

En 2022, dans son exploration de la création lyrique contemporaine, le PRÉAC (Pôle de ressources en éducation artistique et culturelle) « Opéra et expressions vocales » (Auvergne-Rhône-Alpes) se posait la question : « Quels récits pour l'opéra aujourd'hui ? »

Quelles histoires l'opéra contemporain raconte-t-il, et comment ? La création à l'Opéra de Lyon en mai 2022 de *Shirine*, opéra composé par Thierry Escaich sur un livret d'Atiq Rahimi d'après un conte persan, mis en scène par Richard Brunel et dirigé par Franck Ollu, était l'occasion de comprendre comment le récit est, à la fois successivement et collégialement, pris en charge par le livret, la partition, la mise en scène et les interprètes (chef d'orchestre et chanteurs), depuis la genèse de l'œuvre jusqu'à sa création scénique.

La question du récit entraîne forcément une double problématique : formelle, et de fond.

À la question « L'opéra contemporain hérite-t-il de la déconstruction des formes de récit et de dramaturgie à l'œuvre dans d'autres champs artistiques ? », on a pu constater que les réponses sont plurielles et que différents modes de rapport au récit coexistent du point de vue de la forme : absolument distant (*Prometheo* de Nono en 1985), polyphonique (*Written on Skin* de Benjamin, 2012), à la première personne (*Le Journal d'Hélène Berr* de Focroulle, qui va bientôt être créé à Cherbourg), etc.

Du point de vue du fond, sans prétendre représenter exhaustivement l'ensemble de la création lyrique récente, une double polarité paraît néanmoins dominer les dernières décennies : d'un côté, un intérêt pour les sujets du « réels » issus de l'actualité (« *CNN Operas* », figures médiatiques, nouveaux enjeux de société) ; de l'autre, pour des sujets intemporels (conte – c'était le cas de *Shirine* –, fable, légende, mythe). Entre les deux se déploie tout un éventail de sujets plus ou moins intimes ou universels, biographiques ou poétiques.

Bluthaus

Cette année, la programmation de *Bluthaus* à l'Opéra de Lyon peut nous amener à réfléchir à cette déclinaison. Créé dans sa version originale en 2011 au Festival de Schwetzingen, révisé en 2014, *La Maison du crime* (ou, littéralement, *du sang*) réunit un livret de Händl Klaus et la musique de Georg Friedrich Haas, avec également celle de Monteverdi, au travers du ballet de cour *Il ballo delle ingrate* (1608) et du madrigal *Lamento della ninfa*, extrait du VIII^e livre de madrigaux du compositeur (*Madrigali guerrieri ed amorosi*, 1638).

Composée pour quatre chanteurs (plus trois enfants sopranos) et quatorze acteurs, l'œuvre situe son intrigue en Basse-Autriche et met en scène la vente par Nadja Albrecht de la maison familiale, à la suite du décès de ses parents. Peu à peu émergent les voix du passé, ravivées par la malfaisance des voisins qui tiennent à révéler aux potentiels acquéreurs la sordide histoire

des lieux : dans cette maison, son père a violé Nadja, sa mère a tué son père puis s'est suicidée. La question « comment vendre cette maison hantée par l'horreur » devient pour Nadja synonyme d'une question plus vaste et moins prosaïque : « comment se libérer de son passé ? »

En sorte de pré-écho, Haas a recours à Monteverdi, à travers deux partitions qui sont autant d'évocations de portraits féminins douloureux – musique du passé venant elle aussi « hanter » son langage contemporain. Composé sur un livret d'Ottavio Rinuccini, le *Ballet des ingrates* fut créé en 1608 sous le titre *Mascherata della ingrata* ou Mascarade des ingrates, et publié trente ans plus tard dans le VIII^e livre de madrigaux. Il mêle ballet et parties vocales. Quand on songe qu'il fut commandé pour les festivités du mariage de François Gonzague de Mantoue avec Marguerite de Savoie, son argument retors peut surprendre. Qu'on en juge : aux portes de l'Enfer, l'Amour demande à Pluton de faire sortir les âmes des « ingrates », ces femmes qui ont délaissé leurs amants, afin d'exhiber à tous les tourments qui les attendent. L'une des ingrates chantera en guise de conclusion : « *Apprendete pietà, donne e donzelle* » (Apprenez la pitié, dames et demoiselles). Précisons que la version publiée en 1638 fait provenir les dames non plus de Mantoue mais du « *Germano Impero* » (l'Empire germanique) et de la région du Danube (« *sull'Istro* »), ce qui renforce le rapprochement avec la localisation autrichienne du livret de *Bluthaus*, sans compter la dimension d'outre-tombe mise en abyme d'un livret à l'autre (les ingrates revenues des enfers, telles les voix du passé hantant Nadja).

Sur des vers du même Rinuccini, le *Lamento della ninfa* exprime la souffrance de l'amour trahi, entre tristesse et colère¹. La nymphe y est seule dans la nuit pour crier sa douleur face aux cieux.

Résonances avec l'actualité

À sa création en 2011, *Bluthaus* a immédiatement été perçu comme un opéra faisant écho à deux faits divers récents survenus en Autriche mais ayant défrayé la chronique médiatique internationale, tant leur charge tragique était stupéfiante.

D'une part, l'histoire de Natascha Kampusch : enlevée à l'âge de dix ans par Wolfgang Přiklopil, elle est séquestrée de 1998 à 2006 dans un abri souterrain aménagé sous la maison de ce dernier à Strasshof, dans la banlieue de Vienne. Son ravisseur se suicide le jour de sa fuite. Deux ans plus tard, elle devient propriétaire de la maison où elle a été enfermée. En 2010, elle publie un livre témoignage sous le titre *3096 jours* (durée de sa réclusion). Elle a toujours refusé de s'exprimer publiquement sur les éventuelles agressions sexuelles qu'elle aurait subies de la part de Přiklopil, ne les confirmant ni ne les niant, considérant que cela relève de son intimité.

D'autre part, l'affaire Josef Fritzl, révélée en 2008 : ayant fait croire à une énième fugue de sa fille Elizabeth, cet homme la séquestre et la viole pendant 24 ans dans la cave insonorisée

¹ I. Non havea Febo ancora / recato al mondo il dì / ch'una donzella fuora / del proprio albergo uscì.

Sul pallidetto volto / scorgease il suo dolor, / spesso gli veniva sciolto / un gran sospir dal cor.

Sì calpestando fiori, / errava hor qua, hor là, / i suoi perduti amori / così piangendo va :

II. « Amor, » dicea, il ciel / mirando il piè fermò / « dove, dov'è la fé / che 'l traditor giurò ?

Fa che ritorni il mio / amor com'ei pur fu, / o tu m'ancidi, ch'io / non mi tormenti più. »

Miserella, ah più no, / tanto gel soffrir non può.

« Non vo' più ch'ei sospiri : se non lontan da me, / no, no, che i suoi martiri / più non dirammi, affé !

Perché di lui mi struggo / tutt'orgoglioso sta, / che sì, che sì se 'l fuggo / ancor mi pregherà ?

Se ciglio ha più sereno / colei che 'l mio non è, / già non rinchiede in seno / Amor sì bella fé.

Né mai si dolci baci / da quella bocca havrai, / né più soavi ; ah, taci, / taci, che troppo il sai. »

III. Sì tra sdegnosi pianti / spargea le voci al ciel ; / così ne' cori amanti / mesce Amor fiamma e gel.

de leur maison de Amstetten (en Basse-Autriche), où vit son épouse, la mère d'Elizabeth. Sept enfants naissent des viols successifs : l'un meurt peu après sa naissance (le père brûle le cadavre dans la chaudière) ; trois grandissent détenus avec leur mère ; trois autres sont « adoptés » par Fritzl et son épouse, Fritzl ayant obligé Elizabeth à écrire des lettres d'abandon et prétendu avoir trouvé les petits sur le seuil du domicile. En 2008, Fritzl doit conduire à l'hôpital l'aînée des enfants, Kerstin, alors âgée de 19 ans. Un avis de recherche pour la mère est alors lancé à la télévision. Elizabeth le voit depuis sa prison et convainc Fritzl de la laisser se rendre au chevet de sa fille. L'affaire éclate.

Deux « maisons de l'horreur » situées en Basse-Autriche (quoique distinct de lui, le *Land* de Vienne est enclavé dans le *Land* de Basse-Autriche), deux vies volées par une emprise pédophile ou incestueuse : le parallèle avec *Bluthaus* semble évident – même si, contrairement à ces apparences, il n'a pas guidé la conception du livret de Händl Klaus. Natascha, Elizabeth, Nadja peuvent-elles « apprendre la pitié » ?

Opéra et fait divers : premiers exemples

L'attrait de l'opéra pour le fait divers tragique n'est pas neuf. Il est la plupart du temps stimulé par une source littéraire qui s'est approprié l'événement rapporté. On distinguera le fait divers au sens strict, « nouvelle ponctuelle, peu importante » (selon la définition du *Petit Robert*) impliquant a priori des « anonymes » et qui peut se trouver médiatisée pour sa valeur de scandale – on parle alors d'« affaire ». On exclura donc ici d'autres champs de l'actualité qui ont aussi inspiré l'opéra : événements impliquant des figures publiques² ou de portée politique, catastrophes naturelles, etc.

Longtemps ces « chiens écrasés » ne furent même pas envisagés comme des sujets potentiels : l'opéra baroque puis classique préférait la mythologie ou l'histoire ancienne, avec pour protagonistes des dieux ou des rois – laissant, à compter de la naissance de l'*opera buffa*, le petit peuple et ses intrigues quotidiennes au répertoire léger.

Le cas fondateur est peut-être l'histoire de « Léonore ». Jean-Nicolas de Bouilly était commissaire de la Révolution à Tours lorsque, sous la Terreur, une femme se déguisa en homme pour entrer dans la prison de la ville et faire libérer son mari. Il en tira un livret pour l'opéra à sauvetage de Gaveaux *Léonore ou L'Amour conjugal* (1798). Le sujet fut repris pour le *Fidelio*³ de Beethoven où, pour libérer son époux Florestan emprisonné, Léonore se déguise en homme et pénètre la prison sous le nom de Fidelio. Il n'est pas anodin qu'il s'agisse d'un opéra « à sauvetage », genre considéré comme moins noble que l'opéra *seria*.

À l'autre bout du siècle, *Pagliacci* de Leoncavallo (1892) s'inspire, d'après le compositeur lui-même, d'un fait divers calabrais que son père magistrat aurait eu à juger : le

² La définition de la figure publique est parfois floue, ou variable avec le temps. *Powder Her Face* de Thomas Adès (1995) évoque ainsi le scandale médiatique ayant entouré le divorce du duc et de la duchesse d'Argyll en 1963, provoqué par les frasques sexuelles de cette dernière. Oubliée aujourd'hui, la duchesse était en son temps une figure du gotha anglais médiatique. *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino (1998) met en scène le meurtre par le compositeur Gesualdo de sa femme Maria d'Avalos, en 1590 à Naples, événement qui défraya alors la chronique ; son livret est dérivé de l'ouvrage de Cicognini *Il tradimento per l'onore* (1664). Seul compositeur à être passé « de l'autre côté du miroir » du fait divers, Gesualdo est un sujet de choix : Alfred Schnittke (1934-1998) lui a consacré son dernier opéra (*Gesualdo*, 1995), Luca Francesconi a repris le sujet dans son *Gesualdo considered as a murderer* (2004), suivi par Mark André Dalbavie avec son propre *Gesualdo* (2010).

³ L'ouvrage est créé en 1805 dans sa première version intitulée *Léonore*, remanié sous le même titre l'année suivante, puis plus profondément modifié en 1814, sous son titre définitif.

meurtre par un comédien de son épouse et de l'amant de celle-ci, en pleine représentation de théâtre ambulant. Le vérisme – courant littéraire à l'origine – participe alors d'un nouveau rapport des créateurs lyriques au réel, d'un nouvel intérêt pour la « petite histoire » – pas forcément authentique, mais recrée comme telle.

Il est intéressant de noter qu'à partir du vérisme, le rapport plus étroit établi entre l'intrigue d'un livret lyrique et le réel non seulement constitue un cas particulier d'inspiration littéraire, mais aussi influe sur le langage vocal et le régime de « réalisme » de l'émission chantée, qui peut – plus ou moins – s'agréger à la technique lyrique.

Le fait divers comme source d'inspiration infuse ensuite l'Europe entière. Inachevé à la mort d'Alban Berg (1885-1935), *Lulu* fait ainsi intervenir le personnage de Jack l'Éventreur, tueur en série qui sévit dans le quartier londonien de Whitechapel en 1888 et qui, dans l'opéra, assassine Lulu en direct. La référence provient de la source littéraire : la pièce de théâtre *La Boîte de Pandore* de Wedekind (1902), qui inspire entre-temps le film *Lulu* de Pabst (1929). De même, l'autre opéra de Berg, *Wozzeck* (1925), s'inspire de la pièce *Woyzeck* de Büchner (1836), laquelle s'appuyait sur un événement réel survenu en 1821 – l'assassinat par un soldat de sa maîtresse. Dmitri Chostakovitch (1906-1975) fait de même avec *Lady Macbeth de Mzensk* (1934), d'après une nouvelle de Leskov (1865) elle aussi inspirée d'un fait divers survenu peu de temps en amont.

Au même moment, une nouvelle génération de compositeurs choisit pour protagonistes de petites gens haussées par un moment de bascule funeste à la stature de héros (ou anti-héros) tragiques – sans pour autant s'appuyer sur des événements réels, mais plutôt sur une littérature spécifique. C'est par exemple le cas de Benjamin Britten (1913-1976) avec *Peter Grimes* (1945, d'après un poème de Crabbe) ou *Billy Budd* (1951, d'après Melville), qui semblent tous deux interroger les enjeux sociaux ou sociétaux derrière le crime qui sert de nœud à l'intrigue : la mort douteuse d'un jeune mousse au service d'un marin qui le bat, le meurtre involontaire de son harceleur par un jeune marin souffre-douleur.

Le fait divers comme fait de société

Car souvent, le fait divers trouve tout son sens ou toute sa valeur dramaturgique dans le contexte politique ou social où il s'insère. Certains exemples cités ci-après débordent ainsi sa définition initiale pour emprunter à la chronique historique – ou, selon les nuances, politique, géo-politique, sociétale, historico-religieuse, etc.

Connu surtout pour ses musiques de film, ses comédies musicales et ses adaptations de Weill, Marc Blitzstein (1905-1964) destinait au Metropolitan Opera de New York son « grand œuvre », un opéra consacré à l'affaire Sacco et Vanzetti – deux anarchistes italiens exécutés en 1927 aux États-Unis et dont la culpabilité fit polémique. Mais Blitzstein est malmené par la commission maccarthyste en 1958, ce qui conduit à l'abandon de la commande du Met. Le compositeur laisse la partition inachevée⁴ et est assassiné en Martinique dans des conditions obscures en 1964.

Contemporain du projet de Blitzstein, *Assassinio nella cattedrale* d'Ildebrando Pizzetti (1958) s'inspire de la pièce de T.S. Eliot *Murder in the Cathedral* (1935), évoquant l'assassinat de l'archevêque de Cantorbéry Thomas Becket en 1170. Également issue de la chronique

⁴ La partition de *Sacco et Vanzetti* fut complétée par Leonard Lehrman et créée en 2001 dans le Connecticut.

politico-religieuse, l'affaire des possédées de Loudun : en 1632, des Ursulines semblent possédées et accusent le prêtre Urbain Grandier de sorcellerie. Il sera torturé et brûlé vif. Plusieurs historiens prêtent à Richelieu un rôle dans l'acharnement judiciaire contre la victime. L'affaire inspire un roman à Aldous Huxley en 1952, adapté en pièce par John Whiting puis en opéra par Krzysztof Penderecki (*Les Diables de Loudun*, 1969).

En 1991, la prise d'otage par des terroristes palestiniens du navire de croisière *Achille Lauro* en 1985, et le meurtre du passager juif-américain Leon Klinghoffer inspirent à John Adams *The Death of Klinghoffer* (1991). Quatre ans plus tard, l'assassinat du politicien Harvey Milk, élu de San Francisco et militant pour les droits des homosexuels, survenu en 1978, inspire à Stewart Wallace son opéra *Harvey Milk*. Milk, Sacco et Vanzetti, Thomas Becket, Urbain Grandier ou Leon Klinghoffer sont entrés dans l'Histoire par leur mort tragique, mais surtout par le contexte historique, social et politique dans lequel elle s'inscrit. Ils sont des exemples de faits divers devenus faits de société.

Cette éphémère célébrité funeste est l'un des aspects qui ont pu valoir à l'opéra américain des années 1970-1990 la critique d'être trop porté sur les sujets médiatiques – on a parlé de « *CNN operas* ». Dans le même ordre d'idée, la version vidéo de référence de *The Death of Klinghoffer*, supervisée par le compositeur et le metteur en scène de la création, est un film-opéra, non seulement avec tout le vocabulaire du cinéma ou de la télévision (plan en extérieur, caméra à l'épaule au milieu des personnages, etc.) mais avec leur façon de traiter sans distance la violence à l'écran : ce choix, à l'opposé d'une mise à distance scénique ou d'une esthétisation, est révélateur.

On s'aperçoit avec le recul que le mouvement a perduré, mais tout en se nuancant, cherchant peut-être une plus grande universalité dans des personnages moins exposés, parfois moins identifiés. Et peut-être en se colorant d'une particularité nouvelle : la violence en lien avec la jeunesse, ou l'enfance.

Le legs social en question

Le recul manque encore pour savoir s'il s'agit d'une tendance de fond. Mais pas une décennie ne passe sans qu'un opéra ne vienne mettre en scène un fait divers évoquant des violences entre jeunes, ou infligées à des jeunes.

Ainsi dans *Dead Man Walking* de Jake Heggie (2000), d'après le roman homonyme et autobiographique d'Helen Prejean, qui a également inspiré un film à Tim Robbins – en français, *La Dernière Marche*. Le fait divers (l'assassinat de deux jeunes gens par les frères De Rocher) constitue ici le prologue du livret, dont les deux actes se concentrent sur l'accompagnement par sœur Helen de Joseph De Rocher, condamné à mort, jusqu'à son exécution.

Dix ans plus tard, la délinquance juvénile est également en amorce de *Two Boys* de Nico Muhly (2011), qui déroule une enquête inspirée de faits réels : en 2003 à Manchester, un jeune adolescent en manipule un autre via internet pour qu'il l'assassine.

Tout récemment, *Innocence* de Kajia Saariaho (2021) se distance de l'anecdote identifiable en essentialisant un fait divers tragiquement récurrent (une tuerie de masse scolaire), pour en explorer les contre-coups auprès des victimes, des complices du tueur et de leurs familles respectives, et travailler la tension à la manière d'un thriller. Le livret ne renvoie plus alors à un événement singulier, daté et localisé, avec des personnages identifiés, mais retrouve valeur universelle. Si le spectateur peut le relier à l'évidence avec les tueries de masse

nord-américaines, il faut rappeler que son action se déroule en Finlande – un pays qui a hélas connu des événements similaires.

Il faut alors regarder ce qui se cache derrière le fait divers et en fait un symptôme ou une métaphore d'un enjeu plus vaste : « raconter le réel » est un moyen précieux pour décrypter le monde et donner à réfléchir, faire Histoire humaine de la « petite » histoire. Nombre des opéras prenant pour point de départ un fait divers sanglant interrogent, chacun à sa manière, le contrat social, et le moment où sa mécanique se grippe. La perpétuation (ou pas) de ce contrat social interroge alors, quant à elle, la faillite du legs générationnel. Qu'avons-nous fait à (ou de) nos enfants ? Qu'un fait divers touche, ou implique, un enfant, et les écrans s'embrasent. Délinquance dite « gratuite » et recours à la peine de mort (*Dead Man Walking*), confusion entre réalité et virtualité (*Two Boys*), harcèlement scolaire et recours à la violence (*Innocence*) : la jeunesse maltraitée, l'emprise, la perte de repères traversent ces œuvres, et c'est aussi le cas de *Bluthaus*.

Le livret de Händl Klaus renvoie aux mêmes interrogations, thématiques en inceste, absence de protection, passé traumatique. Mais qu'il soit ou pas inspiré des affaires Kampusch et Fritzl, emblématiques de ces questions, est quasiment secondaire : le compositeur lui-même renvoie plutôt à une autre emprise générationnelle, en rien moins grave, celle du nazisme.

Né en 1953, Georg Friedrich Haas s'exprime ainsi au sujet de son opéra :

« My parents abused me emotionally. They were Nazis, and they forced on little Georg their so-called “ethos”, their web of lies, their perverted morality. Later, as an adult, I too – like Nadja – found my memories poisoned. In a figurative sense, Nadja’s story is my story. [...] Unlike Händl Klaus, I never thought about the possibility that Nadja might later commit suicide. On the contrary. Emptying the “bloodhouse” and packing away the remains, cutting off all access from outside and smashing the window panes to allow fresh air to enter – this I saw as the precondition for leaving the house forever. Provided one confronts the painful truth – like Nadja at the end of the opera⁵. »

La « maison de l'horreur » est alors métaphore d'un pays, et les « cadavres dans le placard » (qu'ils soient ceux de ses parents morts hantant Nadja, ou les corps comme morts de jeunes filles emmurées vivantes) témoignent d'un passé non soldé. Haas et Klaus sont tous deux Autrichiens⁶ et, comme celles d'Elfriede Jelinek ou de Thomas Bernhard, leur œuvre interroge de fait le rapport de l'Autriche à ses démons, et le traumatisme subi par la génération innocente des enfants.

*

⁵ Cité dans *Georg Friedrich Haas. An Opera Trilogy*, éd. Ricordi / Universal Music Publishing Germany, 2019, p. 5. Texte original en allemand, traduit en anglais par Richard Toop.

⁶ Leur collaboration s'est poursuivie avec deux autres opéras dont l'action se situe à la frontière entre vie et mort : *Thomas* (2013), qui débute par la mort d'un patient à l'hôpital et évoque le deuil de ceux qui restent, et *Koma* (2016), qui suit une femme dans le coma, de nouveau à l'hôpital, et fait faire au spectateur l'expérience temporaire d'un noir complet.

Présent depuis longtemps au cinéma, le fait divers réel est de plus en plus inspirateur de la littérature⁷ et de la série télévisée⁸. Le développement des médias de masse puis des réseaux sociaux, la bascule de l'information vers le sensationnel, le voyeurisme macabre cultivé comme gage de part de marché, en font aujourd'hui une source d'inspiration susceptible de toucher le plus grand nombre, d'autant qu'elle flatte également le « quart d'heure de célébrité » promis à chacun et la confusion croissante entre vie privée et vie publique, en faisant du quidam un héros possible, et du quotidien une histoire exceptionnelle.

Pourtant, il est évident que ni *Bluthaus* ni *Innocence*, pour reprendre ces deux exemples très récents, ne s'inscrivent dans une telle optique. L'opéra et le théâtre ont-ils une façon particulière de traiter l'adaptation scénique de tels sujets ? Quels processus sont à l'œuvre dans la transformation (sublimation ?) du fait divers en *œuvre*, tant personnelle qu'universelle, en propos universel et non plus anecdotique ? Telles sont les questions que soulève notre objet d'étude – des questions qui touchent chacun au cœur, qu'il soit ou pas lyricophile.

Chantal Cazaux

⁷ Voir par exemple *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère (2000) d'après l'affaire Romand, *Claustria* de Régis Jauffret (2012) d'après l'affaire Kampusch. Mais n'oublions pas que *Madame Bovary* (1857) prend sa source dans le suicide de Delphine Delamare (1848), ou que tout le *Crime de l'Orient-Express* (1934) est construit sur l'affaire du « bébé Lindbergh » (1832)...

⁸ Rien qu'en France tout récemment : *Grégory* (2019), *Laëtitia* (2020), etc.