

## Faire évoluer les goûts du public

Entretien avec Gérard Mortier réalisé par Leyli Daryoush

**L**EYLI DARYOUSH : Votre expérience en tant que directeur d'opéra est multiple. Vous avez dirigé le théâtre de la Monnaie, le festival de Salzbourg, la Triennale de la Ruhr, l'Opéra de Paris, et enfin le Teatro Real de Madrid. Avez-vous perçu une évolution du public ces vingt dernières années ? Il est sans doute trop tôt pour parler du Teatro Real, mais à l'Opéra de Paris où vous êtes resté pendant cinq ans, avez-vous constaté une évolution du public d'opéra ?

Gérard Mortier : Le public d'opéra est par définition conservateur. Conservateur n'a pas forcément une connotation négative. Disons que quatre-vingt-dix-neuf pour cent des gens qui vont à l'opéra y vont pour retrouver des valeurs qu'ils reconnaissent et non pour être remis en question. Il s'agit là d'une constante qu'on retrouve partout. Et même si l'on parvient à changer la mentalité du public, le conservatisme se réinstalle, sans un travail permanent de remise en question.

Il n'existe pas un public mais des publics. Le public de l'Opéra de Paris est fondamentalement conservateur et profondément provincial. C'est un public dont les réactions sont très liées à la mode. Si un metteur en scène devient à la mode, Olivier Py par exemple, il peut se permettre de choquer le public. Mais Olivier Py n'est pas avant-gardiste du tout, il est un moderniste conservateur. Rolf Liebermann, qui a dirigé l'Opéra de Paris pendant sept ans, a écrit un livre qui s'intitule EN PASSANT PAR PARIS dans lequel il décrit Paris comme une ville par laquelle toutes les choses *passent*.

Patrice Chéreau est devenu à la mode *donc* il a été aimé. Son ring à Bayreuth, aujourd'hui légendaire, a mis cinq ans à s'imposer, et il a été attaqué longuement pour sa persévérance dans la mise en scène des pièces de Bernard-Marie Koltès (reconnu aujourd'hui comme un auteur majeur) au théâtre des Amandiers de Nanterre.

À Bruxelles, au début du siècle dernier, le public d'opéra était très moderne. De nombreuses créations sont arrivées à Bruxelles bien avant Paris : WOZZECK de Berg a été créé à La Monnaie vingt ans avant l'Opéra de Paris. Quand j'ai pris la direction de La Monnaie, Maurice Béjart dominait la scène depuis plus de vingt ans. Le public était principalement un public de ballet. La sensualité de l'esthétique de Béjart a d'ailleurs joué un rôle important dans le développement culturel de la Flandre en le libérant de son puritanisme. Dans le domaine de l'opéra, il y avait surtout des productions importées d'Allemagne. Mais depuis ma direction, puis celles de Bernard Foccroulle et Peter de Caluwe, il s'y est développé un des publics les plus intéressants d'Europe. Aujourd'hui, quand je retourne à Bruxelles, je constate que le public que j'ai connu il y a trente ans est toujours présent, et je me demande si une cure de rajeunissement ne serait pas nécessaire.

L. D. : J'ai vu beaucoup de spectacles à l'Opéra de Paris durant les années où vous en étiez le directeur. Je n'avais jamais vu autant de jeunes assister à l'opéra...

G. M. : Oui, j'avais atteint d'excellents résultats à l'Opéra de Paris. Sous ma direction, l'âge moyen des spectateurs a baissé de 57 à 42. Malheureusement depuis, on a supprimé les places debout qui se trouvaient en bas pour les placer en haut. On a aussi annulé de nombreux avantages qui leur étaient destinés.

L. D. : Dans votre livre OPÉRA, DRAMATURGIE D'UNE PASSION, vous parlez de l'opéra comme d'un genre forcément politique, « dans le sens qu'il interroge la condition humaine, aussi bien dans sa situation existentielle, ses relations individuelles que dans son positionnement au cœur de la société ». Comment, concrètement, appliquez-vous cette vision politique de l'opéra ?

G. M. : Le théâtre occidental a toujours été un théâtre politique, depuis la tragédie grecque il y a 2 500 ans ! Alors, comment assurer cette dimension ? Dans le développement d'une dramaturgie d'opéra, on doit tenir compte du contexte politique de la création. Quand je parle de politique, je ne parle pas de la politique du quotidien, je ne parle pas d'un théâtre qui donne des réponses directes à des événements actuels. Ces derniers sont plutôt mis en résonance avec un passé historique.

La production de C(H)ŒURS d'Alain Platel en est un exemple. Quand Verdi compose le chœur *Patria oppressa* dans MACBETH, il lance un appel contre la domination de l'État autrichien. Dans LOHENGRIN et LES MAITRES CHANTEURS, Wagner lance aussi des appels pour la formation d'une nation allemande. Or, regardant la révolte arabe, ce projet a encore plus évolué parce qu'il nous a semblé clair, que les chœurs de Verdi et de Wagner, composés en 1848 étaient le reflet social de leur temps, et pouvaient renvoyer au network de solidarité que les Arabes avaient créé grâce à Internet, Facebook, Twitter, et leurs téléphones portables.

On doit toujours tenir compte du contexte politique quand on analyse les opéras. Les grands héros verdiens par exemple sont des outsiders. Otello est un noir, le Trouvère est une sorte de terroriste, la Traviata est une prostituée, Rigoletto est un marginal. Je crains que peu d'aficionados d'opéra n'inviteraient ces personnages à dîner chez eux...

Analysons aussi LA CLÉMENCE DE TITUS de Mozart, créée à Prague en 1791, soit deux ans après la Révolution Française pour le couronnement de l'empereur autrichien Léopold II comme roi de Bohême. Mozart y affirme que la clémence est la plus grande vertu de celui qui possède le pouvoir. Le contexte du dernier air de Titus





C(H)ŒURS, musique de Richard Wagner et Giuseppe Verdi, chorégraphie d'Alain Platel, interprété par Les Ballets c de la b et le chœur et orchestre du Teatro Real de Madrid (Coro Intermezzo et Orchestre Symphonique de Madrid) dirigé par Marc Poillet, mars 2012.  
Photo Javier del Real.

*Se all'impero* l'exprime clairement : si je ne peux pas régner avec l'amour de mon peuple, si la dictature est la seule issue possible, alors il vaudrait mieux que je ne règne pas. Or cet opéra est présenté au moment où la sœur de l'Empereur, Marie-Antoinette, est emprisonnée à la Bastille et que d'autres aristocrates ont été tués par les Jacobins. Imaginons à présent qu'on présente LA CLÉMENCE DE TITUS à Monsieur Georges W. Bush – après les attentats de 11 Septembre – et vous comprendrez la dimension politique de l'opéra.

*L. D.* : Comment se crée l'identité d'une maison d'opéra ? C'est à partir de 1995, à Salzbourg, que vous avez décidé de vous concentrer autour d'une idée de programmation bien précise. Comment mettez-vous en place cette dramaturgie de la programmation ?

*G. M.* : Je n'aime pas qu'une programmation soit comparable à un supermarché de productions diverses. Je suis un élève d'Ariane Mnouchkine, de Peter Stein ou de Peter Brook, ces grands hommes de théâtre qui m'ont appris durant les années 70 que le système du répertoire, avec parfois plus de quarante pièces durant l'année, était quelque chose de dépassé.

Pour que chaque pièce soit mise en valeur dans sa spécificité, on doit trouver des programmations dans lesquelles le public traverse des paysages différents chaque année. Il est très important de représenter les pièces dans un certain contexte. Le public d'opéra venu pour se divertir a tendance à oublier cette valeur contextuelle de l'œuvre. Je souhaite mettre tout en œuvre pour qu'il ne l'oublie pas.

Prenons un exemple. LA FEMME SANS OMBRE de Richard Strauss n'est pas une œuvre géniale. Mais si on place cet opéra en lien avec une FLÛTE ENCHANTÉE, c'est-à-dire dans celui d'une quête initiatique de soi, la pièce prend une autre dimension.

*L. D.* : La programmation 2011-2012 du Teatro Real à Madrid accorde une place majeure à des œuvres destinées à un public jeune. S'agit-il ici d'une nouvelle orientation de votre dramaturgie ? Quelles sont les missions d'un directeur d'opéra vis-à-vis des jeunes générations ?

*G. M.* : Les gens pensent que l'opéra est une forme d'art destinée aux grands bourgeois, aux hommes d'affaires et aux banquiers. Je pense en revanche que l'opéra est une forme d'art qui s'adresse aussi bien aux intellectuels qu'au peuple.

Il ne s'agit pas d'éduquer au sens strict mais de guider parmi les nombreux choix possibles. C'est ma conception de la démocratie : créer des possibilités pour que personne ne soit exclu. Cela ne concerne pas seulement les jeunes mais aussi les catégories sociales





PERSÉPHONE d'Igor Stravinski, sur un poème d'André Gide, mise en scène Peter Sellars, direction musicale Teodor Currentzis, Teatro Real (Madrid), janvier 2012.  
Photo Javier del Real / Teatro Real.

qui n'ont pas de grandes ressources financières comme les professeurs et les intellectuels.

Comment faire évoluer les goûts du public ? Quand j'ai été nommé en Espagne, j'ai étudié son histoire et sa langue parce qu'on ne peut pas travailler dans une ville dont on ne parle pas la langue. Je tiens compte du lieu de travail tout en ne tenant pas compte du *goût* du lieu dans lequel je travaille. Le goût d'un certain public espagnol, ce sont les grands décors rouge et or de Monsieur Zeffirelli, repris d'une façon absolument abominable et banale par Messieurs Giancarlo del Monaco et Hugo de Ana, bref ce triangle d'un théâtre assez laid que beaucoup de gens apprécient. Je n'ai pas servi ce goût-là, de même que je n'ai pas servi le goût du bel canto. Je pense devoir tenir compte des racines plus profondes du lieu, Madrid, ce qui va bien au-delà du Teatro Real.

Le problème du Teatro Real est que le bâtiment, avec ses murs massifs, fait penser à un tombeau. Il fait face au palais royal et tourne le dos à la ville. J'ai mis des banderoles pour attirer le public, mais ce n'est pas suffisant. Je cherche encore à transformer cette maison inhospitalière pour les gens d'aujourd'hui. Il faut briser son apparence afin que le public ose y mettre les pieds.

*L. D.* : Nous vivons aujourd'hui dans un monde

en crise qui affecte tous les secteurs de la société. Il s'agit d'une crise économique sans précédent, mais aussi d'une crise de la culture occidentale, avec la remise en cause de la dimension prométhéenne de l'homme. Quelle réponse l'opéra peut-il apporter à cette réalité amère ?

*G. M.* : La crise aujourd'hui dépasse la crise économique. Il s'agit d'une crise comparable à celle qui nous a mené en Europe du Moyen Âge aux Temps Modernes. C'est la crise du capitalisme sauvage dans laquelle on ne veut faire que de l'argent avec de l'argent et qui n'a plus rien à voir avec le libéralisme du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est la crise de la fragmentation de la communication par les nouvelles technologies et qui réduit cette soi disant communication à l'information égocentrique en réduisant l'autre au voyeurisme. C'est la crise d'une Europe qui a perdu ses visions parce qu'elle a perdu la mémoire des deux guerres mondiales les plus horribles dans l'histoire du monde.

La tâche de l'intellectuel consiste à en analyser les raisons, à formuler des réponses positives en traçant les chemins pour en sortir. Cela exige des idées visionnaires et à long terme.

*L. D.* : Quelle est la fonction créatrice d'un directeur



Pavel Cernoch et Ekaterina Scherbachenko dans YOLANTA de Piotr Illich Tchaïkovski, mise en scène Peter Sellars, direction musicale Teodor Currentzis, Teatro Real (Madrid), janvier 2012.  
Photo Javier del Real / Teatro Real.

opéra ? Jusqu'à quel degré peut-il être impliqué dans une production ? En quoi être à l'origine d'une production constitue-t-il une propriété intellectuelle ? voire une signature artistique ?

*G. M.* : La tâche d'un directeur d'opéra est d'abord de développer une programmation qui devrait être chaque année comme un voyage avec son public à travers différents paysages très précis. Puis, d'être le médiateur entre le chef d'orchestre, le metteur en scène et les chanteurs pour le dessiner aussi bien que possible. Cela demande bien sûr une implication très forte dans tous les domaines de la production, non pas comme inquisiteur mais plutôt comme point de repère pour tous ceux qui participent à cette création.

*L. D.* : Dans votre ouvrage, vous vous interrogez sur le peu de place accordé à l'opéra du XX<sup>e</sup> siècle et à la création dans les maisons d'opéra. Quelle est votre politique en ce domaine ? Quel rôle accordez-vous à votre prochaine création, THE LIFE AND DEATH OF MARINA ABRAMOVIC ?

*G. M.* : En ce qui concerne l'opéra du XX<sup>e</sup> siècle, précisons tout d'abord que nous vivons au XXI<sup>e</sup> siècle, et que c'est la première fois dans l'histoire de la

musique que l'on n'écoute pas la musique de son temps. Aujourd'hui, on écoute surtout la musique classique des siècles précédents. Au temps de Mozart, on ne jouait ni du Bach ni du Haendel ! Nous avons donc la tâche de mettre en valeur la musique de notre siècle. Quand il s'agit de la musique d'un Bartók ou d'un Stravinsky, les gens s'écrient souvent : « Ouh que c'est moderne ! » Mais non ! Il s'agit là d'une musique qui date de plus d'un siècle ! Il y a donc un problème de capacité d'écoute. Durant le XX<sup>e</sup> siècle, un clivage s'est produit entre l'éducation musicale de chaque individu et la spécialisation de la musique : il s'est creusé un énorme fossé entre le public et les compositeurs.

Qu'est-ce que la création aujourd'hui ? Cela peut être une nouvelle œuvre bien sûr, mais cela peut être aussi l'exploitation d'un répertoire existant dans un contexte différent. Il s'agit là alors d'une autre forme de création. C'est le cas de C(H)ŒURS d'Alain Platel, mais c'est aussi celui de IOLANTA et PERSÉPHONE, deux pièces que j'ai associées, que je ne veux jouer qu'ensemble, pour rehausser leur dimension spirituelle.

Dans le projet THE LIFE AND DEATH OF MARINA ABRAMOVIC, j'y exploite de la musique existante, avec l'apport d'Anthony and The Johnsons, de Willem Dafoe, de Marina Abramovic et de Bob Wilson.



Cette création est ponctuelle, mais qu'importe ! Il s'agit d'une expérience qui, à un certain moment, a enthousiasmé un nouveau public pour le théâtre musical.

*L. D.* : Il existe aujourd'hui de nouveaux moyens de diffusion d'opéra que sont les transmissions en direct des captations scéniques. Nous parlons ici des représentations télévisées sur *Arte* ou *Mezzo* ou bien des représentations en *live* du Metropolitan Opera de New-York (Met) diffusés dans le monde entier. Ces nouveaux moyens de diffusion influencent-ils l'identité de l'opéra ?

*G. M.* : Je crois que tout moyen de diffusion est quelque chose de positif en soi. Mais une retransmission en direct n'est qu'une photocopie de l'original. Le grand problème est que les gens prennent la photocopie pour une œuvre d'art. Les opéras filmés sont rarement réussis. Même le DON GIOVANNI d'un grand cinéaste comme Joseph Losey n'est pas abouti.

Les transmissions à la télévision ou sur Internet sont d'une grande utilité pour autant qu'elles incitent les gens à venir au spectacle vivant. Au début de ma direction à La Monnaie on a réalisé quatre retransmissions télévisées par an et cela m'a beaucoup aidé à créer mon public. L'idée était que le public vienne à La Monnaie par la suite et non qu'il s'en éloigne.

La transmission en direct d'un opéra est une bonne chose pour les villes qui n'ont pas de maisons d'opéras. Mais je trouve ridicule que le Metropolitan Opera de New-York diffuse ses productions à Paris, une ville où plus d'un million de spectateurs suivent chaque année un spectacle d'opéra.

J'aurais souhaité un échange entre Paris et New-York, avec la retransmission des spectacles du Palais Garnier au Met et vice-versa. Mais Peter Gelb a refusé et il préfère nous inonder de mises en scènes conventionnelles dans de mauvaises réalisations.

Pourtant je trouve important de faire participer des gens qui ne vivent pas dans les grandes villes aux spectacles que nous produisons, mais je m'oppose à la mode *live* du Met. Réfléchissez aussi au mot *live*. Ce n'est pas du *live* puisque vous ne voyez pas la réaction de celui qui est à côté de vous. Ce *live* est faux, on crée l'illusion du direct, mais on ne voit pas tout de la scène, on ne vous en montre qu'un aspect, autrement dit, on vous impose une vision. On dit que c'est du *live* parce cela se vend mieux.

La musique et l'opéra sont de tous les arts ceux dont on profite le mieux en le vivant directement. Tous les autres moyens ne sont qu'une forme de documentation. En revanche, ce qui est important, c'est le rassemblement d'une communauté pour vivre ensemble des émotions qui incitent à réfléchir.

Bruxelles, 22 février 2012.

