

Sciences Po Lille

Année universitaire 2023-2024

Master Management des Institutions Culturelles

Mémoire de recherche

Mettre en scène la *défaite des femmes*

la narration des trajectoires féminines et
le traitement des VSS sur la scène lyrique

Ada BAILLON

Sous la direction de Sandrine LÉVÊQUE

Sciences Po Lille n'entend donner aucune approbation ni improbation aux thèses et opinions émises dans ce mémoire de recherche. Celles-ci doivent être considérées comme propres à leur autrice.

J'atteste que ce mémoire de recherche est le résultat de mon travail personnel, qu'il cite et référence toutes les sources utilisées et qu'il ne contient pas de passage ayant déjà été utilisé intégralement dans un travail similaire.

Résumé

Face à la considération nouvelle de la société actuelle des sujets de Violences Sexistes et Sexuelles (VSS), l'art lyrique semble traversé par ces enjeux. Au sein des œuvres du canon lyrique, les trajectoires féminines telles que racontées sont marquées par des narrations de violence et de ce qui a été qualifié de *défaite des femmes*. L'œuvre *Carmen* cristallise ces débats autour des trajectoires féminines, puisque ce qui se joue dans sa scène finale peut être qualifié de féminicide. Dans ce cadre, la manière de mettre en scène ces trajectoires féminines semble être empreinte des enjeux de renouvellement des narrations et de traitement des VSS.

Cette étude s'attache à interroger les mécanismes à l'œuvre dans la narration des trajectoires féminines au regard de l'enjeu des VSS. Une enquête qualitative a ainsi été menée auprès de metteur·euse·s en scène, d'artistes lyriques et de membres de directions d'Institutions lyriques, afin d'identifier les représentations des enquêté·e·s sur le rôle de la mise en scène à l'Opéra, ainsi que sur la nécessité reconnue ou non de raconter autrement les trajectoires féminines et de dénoncer les VSS au sein des mises en scène d'Opéra. Cette étude s'attache enfin à identifier les mécanismes fondateurs au sein du champ lyrique, qui structurent à la fois le recrutement de certains profils sociologiques de metteur·euse·s en scène, mais également la nature de la production artistique qui en résulte.

Abstract

Faced with today's society's new consideration of the subjects of sexual and gender-based violence (SGBV), lyric art seems to be affected by these issues. Within the works of the operatic canon, women's trajectories as told are marked by narratives of violence and what has been described as the *Undoing of Women*. *Carmen* encapsulates these debates about women's trajectories, since what happens in the final scene can be described as femicide. In this context, the way in which these female trajectories are staged seems to be marked by the issues of renewing narratives and dealing with SGBV.

This study sets out to examine the mechanisms at work in the telling of women's stories in relation to the issue of SGBV. A qualitative survey was carried out among stage directors, opera singers and members of the management teams of opera institutions, in order to identify the representations of the respondents regarding the role of opera staging, as well as the need, acknowledged or not, to tell women's stories differently and to denounce SGBV in opera productions. Finally, this study seeks to identify the founding mechanisms within the operatic field that structure both the recruitment of certain sociological profiles of stage directors and the nature of the resulting artistic production.

Mots-clés

Violences Sexistes et Sexuelles ; Opéra ; Études de genre ; Mise en scène ; Champ artistique

Keywords

Sexual and gender-based violence ; Opera ; Gender Studies ; Stage Direction ; Artistic field

Remerciements

Mes premiers remerciements s'adressent tout naturellement à Madame Sandrine Lévêque, pour l'intérêt porté à mon sujet, ses retours toujours nourrissants, ses encouragements et sa bienveillance à mon égard.

Je remercie également Madame Caroline Clair pour son suivi, ses conseils avisés et pour tous les commentaires bienveillants exprimés dans les moments de doute.

Je remercie chaleureusement Réda Sidi-Boumedine (RSB Artists) pour son précieux carnet d'adresses qui m'a permis de contacter grand nombre des enquêté·e·s, et pour ses encouragements tout au long de mon travail.

Un grand merci à Monsieur Matthieu Rietzler pour le temps et l'enthousiasme accordés à mon travail, ses encouragements constants et ses bons conseils. Plus largement, merci à l'ensemble de mes enquêté·e·s d'avoir accepté de participer à cette enquête. Chacune et chacun a exprimé un vif intérêt pour mon travail et ce sujet, merci à toutes et tous pour ces échanges passionnants, avant, pendant, et après les entretiens.

Un merci tout particulier à Marianne Chauvin, doctorante, pour m'avoir "*marrainée*" de la sorte. Les hasards de la vie nous ont permis de nous rencontrer à un moment opportun, et nos échanges professionnels et humains ont été une véritable respiration dans mon travail, et m'ont permis de voir, comme tu me l'as dit, que la sororité peut aussi exister dans le monde de la recherche.

Merci à Monsieur Emmanuel Quinchez pour sa curiosité à l'égard de mon travail, et d'avoir accepté d'être second jury lors de ma soutenance de mémoire.

Enfin, un grand merci à mes proches, famille et ami·e·s, qui ont encouragé les moments d'élan et supporté les moments de doutes. Passionné·e·s d'Opéra ou non, pros de la recherche ou non, l'intérêt que vous avez porté à mon travail a été un précieux soutien tout au long de l'année.

Un merci et clin d'œil spécial à Louna, Estelle et Charlotte : sans le savoir, votre confiance en mes capacités et en la légitimité de ma recherche a été essentielle à l'aboutissement de ce projet.

Sommaire

| | |
|---|-----------|
| Introduction..... | 7 |
| Chapitre 1 - Raconter les trajectoires féminines à l'Opéra, une tradition ancienne face à des enjeux nouveaux..... | 23 |
| A. L'Opéra, un art historique de la "défaite des femmes" ?..... | 23 |
| 1. La défaite des femmes..... | 23 |
| 2. Les femmes telles que racontées dans les œuvres les plus jouées dans le monde.. | 27 |
| 3. Une reconnaissance de cette "défaite des femmes" par les acteur-ice-s du milieu lyrique..... | 30 |
| B. Genre & Art : l'apport des études de genre..... | 34 |
| 1. Les questions de genre dans le champ artistique et la création des œuvres..... | 34 |
| 2. La spécificité de l'Opéra dans son rapport au genre..... | 37 |
| 3. Le <i>female gaze</i> : une question de regard au sein des œuvres..... | 41 |
| C. Art et Avant-Garde : Dynamiques, interactions et transformations d'un champ artistique..... | 44 |
| 1. Les mondes de l'art, interactions et évolutions d'un champ..... | 44 |
| 2. Le modèle Bourdieusien de l'Avant-Garde..... | 49 |
| 3. Le Champ lyrique et l'Avant-Garde..... | 55 |
| Chapitre 2 - Le rôle du metteur/de la metteuse en scène d'Opéra : créer, interpréter, ou transposer ?..... | 62 |
| A. Mettre en scène l'Opéra, les techniques dramatiques classiques et nouvelles..... | 62 |
| 1. Une relation étroite avec la mise en scène de Théâtre..... | 62 |
| 2. L'enjeu dramaturgique de la mise en scène au Théâtre et à l'Opéra..... | 66 |
| 3. Des spécificités propres au champ lyrique..... | 68 |
| 4. Le Choc Chéreau..... | 70 |
| B. Le metteur/la metteuse en scène, un rôle perçu très différemment dans le champ lyrique..... | 75 |
| 1. Des résistances quant au rôle attribué à la mise en scène..... | 75 |
| 2. Le metteur/la metteuse en scène : interprète apolitique ?..... | 81 |
| 3. Le metteur/la metteuse en scène : création ou transposition ?..... | 83 |
| C. Le processus de recrutement des metteur-euse-s en scène : des effets sur la nature des productions artistiques..... | 86 |
| 1. Le recrutement des metteur-euse-s en scène et des artistes lyriques : l'alliage d'une multiplicité de mécanismes..... | 86 |

| | |
|---|------------|
| 2. Les fondements économiques et contraintes à l'origine de ces recrutements..... | 91 |
| 3. Choisir un metteur/une metteuse en scène : choisir une vision et un propos.... | 96 |
| 4. Résistances des autres acteur-ice-s du champ lyrique..... | 101 |
| Chapitre 3 - Montrer les VSS et renouveler la narration des trajectoires féminines à l'Opéra..... | 107 |
| A. Les sujets de VSS dont certain-e-s metteur-euse-s en scène se saisissent..... | 107 |
| 1. Représenter le viol et le féminicide sur scène..... | 107 |
| 2. Le regard féminin, changer de point de vue ?..... | 111 |
| 3. Réviser la scène finale de <i>Carmen</i> ?..... | 114 |
| 4. La fidélité à l'art lyrique : être fidèle à l'œuvre ou à son temps ?..... | 117 |
| B. Politiser la scène lyrique : une perception différente selon la trajectoire individuelle et professionnelle..... | 121 |
| 1. Insérer des enjeux politiques sur la scène lyrique : engagements et résistances.. | 121 |
| 2. La reconnaissance de la nécessité de contextualiser les œuvres problématiques | 124 |
| 3. Une demande de récits nouveaux par les publics ?..... | 126 |
| C. La création contemporaine comme solution ?..... | 129 |
| 1. La création contemporaine comme un moyen de réconcilier des avis divergents.... | 129 |
| 2. Un exemple perçu comme réussi : le <i>Carmen Case</i> | 131 |
| 3. Les limites de la création contemporaine..... | 134 |
| Conclusion..... | 139 |
| Bibliographie..... | 142 |
| Annexes..... | 149 |
| Annexe 1a : Grille d'entretien, Metteur-euse-s en scène..... | 149 |
| Annexe 1b : Grille d'entretien, Artistes lyriques..... | 151 |
| Annexe 1c : Grille d'entretien, Directeur-ice-s d'institutions lyriques..... | 153 |
| Annexe 2 : Tableau récapitulatif des entretiens menés et professions des enquêté-e-s. | 155 |
| Annexe 3 : Extrait du Livret de l'Opéra Madame Butterfly, Acte I..... | 156 |
| Annexe 4 : Extrait du Livret de l'Opéra Carmen, Acte quatrième, scène deuxième... | 157 |
| Table des matières..... | 158 |

Introduction

«Il n'y a rien qui appelle mes larmes autant que les larmes, non seulement celles qui sont vraies, mais les larmes quelles qu'elles soient, ou feintes ou peintes. Les morts, je ne les plains guère, et je les envierais plutôt ; mais je plains bien fort les mourants.»

Michel de Montaigne, *De la Cruauté*¹, 1595.

Dans la presse spécialisée sur l'art lyrique, un sujet revient souvent sur le devant de la scène : quelle place donne l'art lyrique aux femmes ? Cette question se pose sur deux niveaux. D'une part, la question porte sur les enjeux d'égalité de genre entre les professionnel·le·s du secteur lyrique, mais la question se pose aussi au niveau des histoires racontées à l'Opéra.

Cela puise notamment ses origines dans un ouvrage, qui a eu de larges effets dans le secteur de l'art lyrique. En 1979, la philosophe et essayiste Catherine Clément, publie l'ouvrage *L'Opéra ou La Défaite Des Femmes*². Dans cet essai, Catherine Clément questionne la place des femmes dans les narrations à l'Opéra, et s'intéresse au paradoxe de l'adoration des chanteuses lyriques, alors que sur scène, les histoires de femmes se résument à les violenter, à les trahir, à les tuer. Par l'exemple de nombreux livrets d'Opéras des XIX^e et XX^e siècles, Catherine Clément montre dans quelle mesure l'Opéra se cantonne à représenter systématiquement un destin tragique pour les femmes. Cet ouvrage a fait beaucoup réagir au sein du secteur lyrique. Hélène Seydoux, en totale opposition à cette idée, publie en 1984 *Laisse couler mes larmes*³, où elle développe, au contraire, l'idée que dans les histoires à l'Opéra, si les femmes héroïnes sont gagnantes ou perdantes, leur destin est toujours magnifié.

¹ Michel de Montaigne. *Sur l'oisiveté: et autres essais en français moderne*. Gallimard, 2015. page 75.

² Catherine Clément. *L'Opéra, Ou La Défaite Des Femmes*. B. Grasset, 1979.

³ Hélène Seydoux. *Laisse couler mes larmes : l'Opéra, les compositeurs et la féminité : essai*. Editions Ramsay, 1984.

Au regard du développement des recherches sur les questions de genre, et au croisement des enjeux de société qui structurent maintenant le débat public, il apparaît que la question de la place des femmes dans les narrations à l'Opéra peut être encore questionnée. Par exemple, dans l'œuvre *Carmen* (de Bizet, Meilhac et Halévy, en 1875), notre vocabulaire contemporain pourrait tendre à qualifier la scène finale de féminicide, où Don José assassine Carmen, parce que celle-ci se refuse à lui. Ceci est un exemple, parmi d'autres, que certaines narrations n'ont plus tout à fait le même sens aujourd'hui, dans une société où la question des Violences Sexistes et Sexuelles, et de l'égalité homme-femme, prend une grande place dans le débat public. Rappelons que les Violences Sexistes et Sexuelles (VSS) qualifient les situations de violence, de harcèlement, d'agression et de viol, commises par une personne sur autrui. Cela peut relever d'un caractère sexuel, ou en lien avec le genre de la victime⁴. Le féminicide qualifie le meurtre d'une femme ou d'une fille, en raison de son genre. Apparu dans les années 1970, le terme a été utilisé par les instances politiques internationales, et a conduit à reconnaître les violences de genre dans leurs spécificités, *via* la Convention européenne d'Istanbul (ratifiée en 2014). L'Organisation mondiale de la Santé reconnaît et emploie le terme de féminicide depuis 2012. Son utilisation est aujourd'hui fréquente dans les médias et les mondes associatifs et politiques⁵.

En 2022, les violences conjugales en France ont augmenté de 15% en un an, puisque le Ministère de l'Intérieur recensait plus de 244 000 victimes de violences physiques et morales, commises par leur partenaire ou ex-partenaire⁶. La grande majorité de ces victimes sont des femmes. En 2022, 118 femmes ont été tuées par leur conjoint ou ex-conjoint en France⁷. Au 22 avril 2024, on dénombrait un total de 45 féminicides commis en France

⁴ Secrétariat général du ministère de l'économie, des finances et de la relance, "Guide : comprendre et agir contre les violences sexistes et sexuelles au travail", consulté le 22 avril 2024.

<https://www.economie.gouv.fr/files/files/2021/guide-vss-comprendre-et-agir-2021.pdf>

⁵ Fiona Lazaar, "Rapport d'information sur la reconnaissance du terme de "féminicide"", 18 février 2020, consulté le 22 avril 2024.

<https://www.vie-publique.fr/rapport/273670-rapport-sur-la-reconnaissance-du-terme-de-feminicide>

⁶ Chiffres fournis par Communiqué de presse du Ministère de l'Intérieur, Novembre 2023, consulté le 22 avril 2024.

<https://www.interieur.gouv.fr/actualites/communiqués-de-presse/violences-conjugales-enregistrees-par-services-de-securite-en-2022>

⁷ Chiffres fournis par le Ministère de l'Intérieur, *Etude Nationale sur les morts violentes au sein du couple 2022*, Septembre 2023, consulté le 22 avril 2024.

https://www.interieur.gouv.fr/sites/minint/files/medias/documents/2023-09/DAV-RA_morts_violentes-2023_08_10.pdf

depuis le début de l'année, selon le collectif féministe *Nous Toutes*⁸. De plus, chaque année en France, plus de 93 000 femmes déclarent avoir été victimes de viol ou de tentative de viol⁹. Dans 47% des cas, c'est le conjoint ou ex-conjoint de la victime qui est l'auteur des faits. Ainsi, la question des Violences faites aux femmes, et des Violences Sexistes et Sexuelles (VSS) sont des sujets saillants dans notre société, dont à la fois des institutions politiques, des associations et la société civile se saisissent pour dénoncer ces phénomènes.

Le monde de la Culture se saisit aussi du sujet, et certaines œuvres incluent ce thème dans leur art. Par exemple, au Théâtre, dans son spectacle *Dom Juan ou le festin de pierre*, le metteur en scène David Bobée inclut ce sujet de dénonciation des violences faites aux femmes et de misogynie dans sa manière de mettre en scène l'œuvre de Molière. Dans sa note d'intention, David Bobée démontre d'ailleurs sa volonté de montrer ces violences par son travail, dans le but de les dénoncer : *“J’ai constaté que Dom Juan n’était pas problématique seulement parce que c’était une pièce misogyne mais que cette figure était l’expression de tous types de domination. Chaque scène montre une forme de domination contre laquelle je me bats dans mon travail quotidien, artistique, politique à l’endroit de la direction d’un théâtre. Chaque scène est misogyne, bien sûr, mais aussi classiste, glottophobe avec les paysannes, âgiste avec son père... Bref, c’est une accumulation de formes de dominations. [...] Dès lors, j’ai une nécessité dramaturgique à monter cette œuvre.”*¹⁰

Ainsi, la question de la misogynie et des violences faites aux femmes peut être un moteur de création et de mise en scène au Théâtre. Il en va de même à l'Opéra. Par exemple, Alexandra Lacroix a créé et mis en scène le spectacle *The Carmen Case*, conçu dès 2019 et présenté en 2023. Cette œuvre imagine l'histoire après celle qui se déroule dans le célèbre Opéra de Bizet, *Carmen*. Dans *The Carmen Case*, Carmen a été assassinée, et son ex-compagnon José avoue les faits du féminicide qu'il vient de commettre. Le spectacle est donc un huis clos qui raconte le procès de José pour féminicide. Dans cette œuvre,

⁸Nous Toutes, «Décompte des féminicides en France», consulté le 22 avril 2024.

<https://www.noustoutes.org/comprendre-les-chiffres/>

⁹Chiffres fournis par le Ministère de l'Intérieur, Novembre 2018.

<https://www.interieur.gouv.fr/Archives/Archives-des-infos-pratiques/2022-Infos-pratiques/Signalement-des-violences-sexuelles-et-sexistes/Violences-sexuelles-et-sexistes-les-chiffres-cles>

¹⁰Extrait du [dossier de production](#) du spectacle *Dom Juan ou le festin de pierre*, de Molière, mis en scène par David Bobée et créé en 2022, page 9.

Alexandra Lacroix propose donc une histoire inspirée de l'œuvre de Bizet, avec pour sujet central la question du féminicide et des violences faites aux femmes.

Sur ce même sujet, un large débat a eu lieu au sein des professionnel-le-s du secteur, sur la question de représenter un féminicide sur scène, en présentant la fin de *Carmen*. Certains metteurs en scène ont fait le choix de modifier cette scène finale. Leo Muscato, à l'Opéra de Florence en Italie, a par exemple réécrit le final, qu'il justifie de la manière suivante : "*parce qu'on ne peut pas applaudir le meurtre d'une femme*"¹¹. Dans sa version, Carmen se défend et finit par tuer Don José après lui avoir arraché son pistolet. Le metteur en scène Olivier Py a proposé à l'Opéra de Lyon en 2012, une version dans laquelle Carmen ne meurt pas, mais se lève et quitte la scène. Dans ces deux cas, les décisions de ces metteurs en scène ont vivement fait réagir certain-e-s artistes et professionnel-le-s de l'art lyrique, dénonçant une trop grande prise de liberté du metteur en scène, ou une trop forte politisation de l'œuvre originale.

Dès lors, il apparaît que la question de la représentation des violences faites aux femmes, et *a fortiori* des trajectoires féminines, est un sujet clivant sur les scènes lyriques du monde dans la dernière décennie.

La question au départ de ma recherche s'est donc posée ainsi : comment raconte-t-on aujourd'hui à l'Opéra, les trajectoires des femmes, et comment le sujet des violences faites aux femmes est abordé à l'Opéra ? L'enjeu de ma recherche est de comprendre, alors que l'Opéra propose souvent des narrations où les trajectoires féminines sont marquées par l'échec, la violence ou la mort, comment proposer des productions d'Opéra adaptées aux enjeux de société actuels, notamment aux enjeux sociaux de féminicide et de violences faites aux femmes ?

¹¹« *La fin de Carmen revisitée pour dénoncer les violences faites aux femmes* » - Radiofrance.fr, janvier 2018. Consulté le 16 décembre 2023.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/la-fin-de-carmen-revisitee-pour-denoncer-les-violences-faites-aux-femmes-4585339>

Depuis 1996, les 10 Opéras les plus joués au monde sont les suivants¹² :

1. La Flûte enchantée (Wolfgang Amadeus Mozart) - 1791
2. La traviata (Giuseppe Verdi) - 1853
3. Carmen (Georges Bizet) - 1875
4. La Bohème (Giacomo Puccini) - 1895
5. Les Noces de Figaro (Wolfgang Amadeus Mozart) - 1786
6. Tosca (Giacomo Puccini) - 1900
7. Don Giovanni (Wolfgang Amadeus Mozart) - 1787
8. Madame Butterfly (Giacomo Puccini) - 1904
9. Le barbier de Séville (Gioachino Rossini) - 1775
10. Rigoletto (Giuseppe Verdi) - 1851

Plus précisément, *Carmen* a par exemple connu 306 productions différentes et 899 représentations dans le monde lors de la saison 2023-2024¹³.

Au regard de ce recensement, on peut constater que les Opéras les plus joués dans le monde ont été composés entre le XVIII^e et le tout début du XX^e siècle. Pour nombre de ces œuvres, la narration des trajectoires féminines présente fréquemment les femmes comme perdantes, car elles sont de manière non exhaustive : violées (Donna Anna dans *Don Giovanni*), trahies (La Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée*), abandonnées (Madame Butterfly dans l'Opéra éponyme), mourantes (Violetta dans *La Traviata*), ou assassinées (Carmen, dans l'Opéra éponyme).

Ainsi, sans modifier ni la partition, (c'est-à-dire la partie musicale de l'œuvre), ni le livret (c'est-à-dire les dialogues et les indications générales de mise en scène) de ces œuvres, il apparaît que les outils de mise en scène peuvent être le moyen de raconter autrement ces histoires, et d'en valoriser autre chose que la "défaite des femmes", pour des productions d'Opéras modernes. Les choix de mise en scène, de dramaturgie, et de scénographie pourraient donc être des outils privilégiés pour raconter autrement les trajectoires des femmes. Dans un contexte de société où les enjeux de VSS, de violences conjugales et de

¹² Opérabase - Statistics, consulté le 1er novembre 2023 : <https://www.Opérabase.com/statistics/fr>

¹³ Opérabase - Statistics, consulté le 1er mai 2024 : <https://www.Opérabase.com/statistics/fr>

féminicide deviennent des enjeux politiques et sociaux majeurs, les outils de mise en scène à l'Opéra apparaissent comme le moyen pour certain·e·s artistes de politiser le propos d'un Opéra, en y insérant un caractère politique de dénonciation des violences faites aux femmes. Ainsi, politiser les histoires représentées sur les scènes d'Opéra semble être un souhait pour certain·e·s metteur·euse·s en scène, au centre de leurs choix de mise en scène.

Pour comprendre cet enjeu, il conviendra d'abord d'étudier la manière dont les trajectoires féminines sont traditionnellement présentées dans les Opéras. Pour cela, il conviendra d'analyser, via le travail des études de genre, comment les hommes et les femmes sont représentés dans l'Opéra traditionnel, et comment la question du genre a évolué dans cet art, à la fois dans sa représentation, que dans les typologies de personnages et de voix. C'est le sujet de *Genre et Opéra: L'incertitude Des Sexes*¹⁴, où Louis Bilodeau retrace la représentation du genre dans l'art lyrique au cours de l'Histoire, et montre les tendances qui parcourent cet art, en matière de narration des trajectoires féminines. Le travail de Louis Bilodeau fait la synthèse des essais respectifs précédemment cités de Catherine Clément et Hélène Seydoux, en proposant une alternative entre les deux postulats de ces autrices. Louis Bilodeau décrit la variété du traitement du sujet du genre, et montre comment la binarité des sexes n'a pas toujours été au centre des narrations à l'Opéra, tout en analysant les typologies des narrations féminines et masculines à l'Opéra, ainsi que leurs symboliques.

Il conviendra aussi d'analyser précisément les postulats de Catherine Clément et d'Hélène Seydoux. D'une part, Catherine Clément, au-delà de sa dénonciation de la passion des spectateurs et spectatrices d'Opéra pour la "défaite des femmes" présentée sur scène, analyse les livrets d'Opéra, dont les mots sont selon elle souvent masqués par la beauté de la musique. Selon elle, lire les livrets d'Opéra sans la musique permet d'en dévoiler la violence qui s'en dégage, lorsqu'il s'agit de traiter de la trajectoire des femmes. De plus, Catherine Clément démontre comment les metteur·euse·s en scène ont pris, au cours des derniers siècles, une nouvelle place, et s'approprient pleinement les œuvres, en les relisant,

¹⁴ Louis Bilodeau. *Genre et Opéra: L'incertitude Des Sexes*. Premières loges, 2022.

et en les retravaillant, pour rénover les narrations de l'Opéra. Pour Catherine Clément donc, l'enjeu de la mise en scène permet de distancier, critiquer ou au contraire poétiser, ce qui se raconte dans les Opéras traditionnels.

D'autre part, pour Hélène Seydoux, et en opposition aux postulats de Catherine Clément, la narration des trajectoires à l'Opéra ne présente pas la défaite des femmes, mais celle de la féminité, qui peut parfois être incarnée par des trajectoires d'hommes, qui embrassent leur féminité. Ainsi, pour Hélène Seydoux, les femmes ont "le beau rôle" à l'Opéra, car leurs rôles sont toujours majeurs, et leurs destins, même si tragiques, peuvent être magnifiés. Au-delà des études propres à la question du genre à l'Opéra, nous explorerons également la sociologie de l'art, et notamment le concept de genre dans l'art, qui s'établit comme un concept relationnel, où la construction du genre se fait en écho, entre le féminin et le masculin¹⁵.

L'art lyrique établit une importance égale entre la musique, le texte, l'interprétation musicale et scénique, et la réception du public. Des parallèles peuvent se faire avec la manière de mettre en scène le théâtre. En effet, une fonction principale de la dramaturgie, dans l'Opéra comme dans le Théâtre, consiste par exemple à développer la *fonction transférentielle du méchant*¹⁶, c'est-à-dire mettre en scène un personnage qui irrite le spectateur, au point de créer des émotions de rejet, de haine, de détestation, car ces émotions sont, selon Yves Lavandier, des ciments sociaux très puissants. C'est par exemple le cas dans *Carmen*, où le meurtre par Don José de Carmen peut faire fortement réagir le public. La différence de mettre en scène l'Opéra, comparativement au Théâtre, est l'insertion d'une technique vocale particulière, et d'une musique interprétée par un orchestre, qui impliquent des enjeux de musicalité, de rythme et des contraintes techniques autour desquels la mise en scène doit se construire.

Mais un point commun entre la mise en scène au Théâtre et à l'Opéra est le débat sur la place du metteur ou de la metteuse en scène. Rappelons que la mise en scène a pour fonction principale d'articuler dramaturgie et scénographie d'une œuvre, et que c'est par

¹⁵Hyacinthe Ravet. *Sociologie des arts*. Armand Colin, 2015.

¹⁶Yves Lavandier. *La dramaturgie: les mécanismes du récit cinéma, théâtre, Opéra, radio, télévision, BD*. Nouv. éd. augm. et rev, le Clown et l'enfant éd, 1997.

cet art qu'une œuvre prend sa dimension politique, dans la mesure où cela permet de stimuler le regard critique du spectateur sur les événements présentés¹⁷.

Selon Patrice Pavis, quel que soit le style de l'œuvre, le metteur ou la metteuse en scène est là pour défier l'auteur, pour proposer sa propre interprétation d'une histoire, dans le but d'aider le spectateur à comprendre l'œuvre et son message¹⁸. Le metteur ou la metteuse en scène peut donc prendre une place très importante, et modifier l'œuvre par une interprétation personnelle et particulière. Il ou elle peut par exemple faire œuvre d'historicisation, et tenter de présenter l'œuvre au plus près du contexte où elle a été créée, ou au contraire présenter l'œuvre du point de vue de notre contexte présent, en relativisant et modifiant les situations, les personnages et leurs conflits¹⁹. Un terme résume cet enjeu, qu'est le *Regietheater*. Ce terme qualifie une critique, qui désigne la manière dont certain-e-s metteur-euse-s en scène se détournent trop fortement des intentions initiales de l'auteur de l'œuvre, par une trop forte politisation de l'œuvre, où par la valorisation de certains éléments qui altèrent la manière de raconter l'histoire originale. Le qualificatif est donc une manière de décrire une perception trop forte de l'empreinte du metteur ou de la metteuse en scène sur une œuvre, au point de la desservir, selon ses détracteurs. Cela peut se traduire par le déplacement de l'histoire, du lieu et du temps d'origine vers une période plus moderne ou une période historique marquée et identifiable (par exemple placée dans un régime totalitaire), ou bien par une interprétation politique développée sur des enjeux comme le genre, la classe sociale ou l'origine ethnique d'un des personnages, quand cela n'était pas central dans l'œuvre initiale.

Ce débat s'est inscrit dans le champ du théâtre, mais prend aussi place dans le champ lyrique. Dans un article paru dans le journal suisse *Le Temps* en 2023, le ténor Emiliano Gonzalez-Toro dénonce précisément la trop grande place du metteur ou de la metteuse en scène dans les productions lyriques des dernières années²⁰. Selon lui, les interprétations des

¹⁷Chantal Guinebault. « Scénographie et représentation : une certaine façon d'appréhender le monde », *Études théâtrales*, vol. 54-55, no. 2-3, 2012, pp. 291-297.

¹⁸Patrice Pavis. *La mise en scène contemporaine*. 2e éd, Armand Colin, 2019.

¹⁹*ibidem*.

²⁰« *Quand l'Opéra doit réapprendre le respect* » - *Le Temps*, 2023. Consulté le 2 novembre 2023.

<https://www.letemps.ch/opinions/debats/quand-l-Opera-doit-reapprendre-le-respect>

metteur-euse-s en scène “*ne servent ni les interprètes, et encore moins le public*”²¹. Selon cet artiste, le *Regietheater* dessert l’art lyrique, en cherchant à aborder des thèmes contemporains via des œuvres qui ne peuvent pas représenter nos points de vue contemporains. Emiliano Gonzalez-Toro invite donc plutôt à valoriser des créations contemporaines, qui pourraient selon lui représenter plus légitimement les enjeux que l’on souhaite aborder dans notre société, et présenter les œuvres anciennes sans chercher à les calquer sur les enjeux qui nous préoccupent de nos jours. Selon cet artiste et plusieurs de ses collègues, un-e spectateur-ice qui vient pour la première fois écouter *Carmen* à l’Opéra, sera perdu-e si la mise en scène de celle-ci est une transposition “*en décalage total avec le scénario, dans une mise en scène qui va chercher à choquer plus qu’à plaire*”²². Précisons ici qu’une transposition dans le vocabulaire de la mise en scène consiste en un déplacement du contexte de la narration dans le temps ou dans l’espace.

Pourtant, Clémence Schupp développe quant à elle l’idée que les Opéras sont tous nés sous la plume d’individus qui étaient fortement impactés par les normes de la société de leur temps²³, et que l’œuvre lyrique doit être comprise dans la complexité de l’interaction entre la musique, le texte, l’interprétation musicale et scénique, et la réception du public. Pour C.Schupp, le metteur ou la metteuse en scène peut donc faire le choix d’accentuer certaines caractéristiques de l’œuvre, pour la rendre plus proche de la société actuelle. Cette différence de vision sur le metteur ou la metteuse en scène s’est récemment illustrée en Europe à propos des différentes productions de *Carmen*. Comme nous l’avons évoqué, il s’agit d’un Opéra à l’enjeu saillant, puisque la fin de l’histoire peut être définie comme un féminicide, où Don José tue Carmen parce que cette dernière le rejette. Le débat sur *Carmen* s’est notamment concentré autour des mises en scène d’Olivier Py en 2012, et de Leo Muscato en 2018. Rappelons que l’un a changé la fin en faisant se relever Carmen après le coup de feu de Don José et ainsi quitter la scène en vie, l’autre en épargnant Carmen, qui tuera finalement Don José, par défense. Ces mises en scène ont donc été

²¹ *ibidem*.

²² *ibidem*.

²³ Clémence Schupp, « L’Opéra, miroir des sociétés européennes », *Genre, sexualité & société*, 15 | Printemps 2016, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 23 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/gss/3788>

critiquées pour leur nouveauté, et leur trop grande prise de liberté par rapport à l'œuvre initiale de Bizet. Ces exemples, dont nous analyserons les réactions des professionnel·le·s du secteur lyrique, et qui seront un sujet abordé lors de nos entretiens, démontrent l'existence de l'enjeu saillant de la représentation des violences faites aux femmes, conjointement au débat sur la place de la mise en scène à l'Opéra.

Pour analyser l'enjeu qui nous intéresse ici, il convient également de faire le lien entre les choix de mise en scène relatifs aux violences faites aux femmes, et l'implantation du metteur ou de la metteuse en scène dans le champ lyrique. Dans leur article "*Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie*"²⁴, Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut développent l'idée que l'Avant-garde en art peut être un moyen de distinction, et d'insertion, pour de nouveaux entrants dans un champ artistique. Dans cet article, le concept s'applique au monde de la mode, mais cela pourrait être transposé et évoluer au sein du champ lyrique. En effet, la manière de traiter des violences faites aux femmes dans les mises en scène d'Opéra par la dénonciation de cet acte, et le choix même de présenter ce sujet sur scène, est un concept plutôt novateur, qui peut être défini comme une forme d'Avant-garde. Le terme d'Avant-garde désigne un courant artistique où des artistes agissent de manière nouvelle, voire expérimentale, dans un champ artistique et culturel. Ce phénomène s'inscrit en réaction à l'art dit "académique" d'un champ, et propose donc un nouveau paradigme. L'Avant-garde est souvent perçue comme étant en avance sur son temps, et peut être une expérimentation, pour proposer une nouvelle conception artistique qui s'inscrit dans son contexte historique, social ou politique par exemple. Bourdieu et Delsaut intègrent donc la notion d'Avant-garde à la notion de champ artistique.

Selon Pierre Bourdieu, un champ dans le domaine artistique est un espace autonome de la vie sociale, régi par des règles de fonctionnement qui lui sont propres²⁵. Ce champ est traversé par des enjeux de luttes symboliques, avec des individus qui ont des positions inégales au sein de ce champ. De ce fait, la production d'un·e artiste est déterminée par la

²⁴Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut. "Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°1, janvier 1975. Hiérarchie sociale des objets. pp. 7-36.

²⁵Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Édition revue et corrigée, Éditions Points, 2006.

position de cet individu dans le champ artistique dans lequel il ou elle s'insère. L'enjeu des individus au sein du champ artistique consiste en une lutte de pouvoir, pour atteindre les positions les plus légitimes. Dans leur analyse du champ de la mode de luxe, Bourdieu et Delsaut combinent ces deux concepts, et démontrent que le positionnement d'Avant-garde d'un-e artiste peut être un moyen pour lui ou elle d'atteindre, dans ce jeu de lutte de pouvoir, une position dominante, par un gain de légitimité induit par sa création avant-gardiste. La création d'Avant-garde est donc un moyen pour un-e artiste de gagner en pouvoir symbolique dans son champ artistique.

À notre connaissance, cette conceptualisation n'a pas été appliquée au champ artistique lyrique. Pourtant, la manière de présenter des œuvres lyriques du canon²⁶, de manière nouvelle, par l'insertion d'un engagement contre les violences faites aux femmes par des mises en scène jugées avant-gardistes, pourrait être analysé comme un moyen de s'insérer dans le champ artistique lyrique pour certain-e-s metteur-euse-s en scène, en développant des concepts d'Avant-garde au sein du champ artistique lyrique. Il conviendra donc de contribuer à l'analyse des concepts d'Avant-garde et de champ artistique, au regard de la manière dont les mises en scène relatives aux trajectoires féminines évoluent au sein du monde de l'Opéra, et de la perception de ces nouveaux paradigmes par les professionnel-le-s du secteur.

Ainsi, cette contribution à la littérature sur le sujet cherchera à questionner la manière dont les trajectoires féminines sont racontées à l'Opéra, et comment les mises en scène se distinguent parfois comme étant avant-gardistes sur la représentation des violences faites aux femmes sur scène. Ce travail d'Avant-garde devra être analysé par la manière dont ces changements de paradigme de mise en scène sont perçus par les professionnel-le-s du secteur lyrique, et de la manière dont cela illustre une quête d'insertion des metteur-euse-s en scène au sein du champ artistique lyrique.

²⁶ C'est-à-dire des œuvres reconnues comme le patrimoine artistique lyrique de référence.

Dès lors, on peut se demander : *Comment les metteurs et metteuses en scène se saisissent de la question des Violences Sexistes et Sexuelles dans leur manière de traiter les trajectoires féminines à l'Opéra, et comment ces choix de mise en scène sont perçus par les autres professionnel-le-s du champ lyrique ?*

Pour répondre à cette question, il sera nécessaire de traiter deux questions subsidiaires :

En quoi ces choix de mise en scène s'inscrivent dans une forme de politisation du champ lyrique au regard des violences faites aux femmes ? Et dans quelle mesure ces propositions de mise en scène impactent la manière dont les metteur-euse-s en scène s'insèrent dans le champ artistique lyrique ?

Sur la base des apports théoriques portés à notre connaissance, nous pouvons classer les éléments de réponse à cette question de recherche sous les hypothèses suivantes :

1. Le recrutement des metteurs et metteuses en scène d'Opéra a connu des transformations dans les dernières décennies, qui valorisent aujourd'hui de nouveaux profils sociologiques d'artistes metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s dans le champ artistique lyrique, parfois originellement issu-e-s du secteur du théâtre ou du cinéma. Cela conduit à produire une vision renouvelée des manières de traiter des rapports sociaux et des questions de genre dans l'art lyrique.
2. Proposer des mises en scène qui racontent autrement l'histoire des femmes est un moyen de se démarquer pour ces néo-entrant-e-s dans le champ de la mise en scène d'art lyrique via différents procédés que sont :
 - a. Créer un décalage temporel ou spatial par rapport au contexte original de l'œuvre, pour souligner un autre enjeu, comme les VSS, que la mise en scène initiale ne soulevait pas.
 - b. Créer les conditions d'une mise en scène qui accentue les sujets violents et crus, pour provoquer de vives réactions auprès des spectateur-ice-s, notamment pour dénoncer les VSS qui se jouent dans l'œuvre présentée.

- c. Modifier l'histoire initiale de l'œuvre, en changeant explicitement de point de vue, dans le but de raconter autre chose que la "défaite des femmes".
3. Ces transformations dans les procédés de mise en scène, en lien avec le traitement des VSS et des trajectoires féminines sur la scène lyrique par les metteur·euse·s en scène néo-entrant·e·s, mettent à jour des résistances des professionnel·le·s du champ lyrique face à l'insertion des néo-entrant·e·s dans le champ et face à une forme de politisation de la scène lyrique.

Pour tester ces hypothèses, notre approche s'est formulée en une enquête qualitative, consistant en entretiens semi-directifs de quarante-cinq minutes à une heure, auprès de trois profils d'individus. L'approche qualitative était pertinente pour l'objet de notre étude, puisque cette méthode permet de laisser les enquêté·e·s raconter leurs trajectoires personnelles et professionnelles, mais aussi s'exprimer sur les sujets évoqués, afin de déterminer leur discours contrôlé, mais également leurs représentations. Les entretiens semi-directifs permettaient de diriger leurs réponses autour de sujets précis, tout en leur laissant l'amplitude nécessaire pour révéler leurs chemins de pensée, et leurs représentations induites au-delà des discours contrôlés. Cela était essentiel, dans la mesure où nos enquêté·e·s sont habitué·e·s aux formats "interview", et sont donc amené·e·s à contrôler leurs propos. Procéder à des entretiens relativement longs et semi-directifs permettait ainsi d'enrichir la nature des réponses apportées aux questions. Ces entretiens ont été menés auprès de trois profils différents.

D'une part, des entretiens ont été menés auprès de metteurs et metteuses en scène, qui travaillent régulièrement ou ponctuellement sur des productions d'Opéra. Les metteurs et metteuses en scène ont des profils variés, au regard de leur genre, de leur âge, et de leur insertion dans le secteur lyrique. Certain·e·s sont très inséré·e·s, ont commencé et poursuivi leur carrière à l'Opéra. D'autres viennent d'autres mondes artistiques (Théâtre, Arts du cirque, Arts visuels, etc), et se sont essayé·e·s à la mise en scène d'Opéra en deuxième partie de carrière. Ces profils sont ceux que nous appellerons néo-entrants, puisqu'ils sont entrés nouvellement dans le champ lyrique, après avoir été insérés dans un

autre champ artistique. Notons que les néo-entrant-e-s sont les profils minoritaires dans notre échantillon, puisqu'il a été très difficile de rentrer en contact avec ces profils, ou d'obtenir une réponse positive une fois le contact établi. Cependant, bien que nous n'ayons qu'un profil *stricto sensu* néo-entrant dans notre échantillon (en l'occurrence David Bobée, metteur en scène très inséré dans le champ théâtral), une pluralité de néo-entrant-e-s ont été évoqué-e-s, cité-e-s comme référence, et font donc partie de notre étude, dans la mesure où notre enquête se concentre aussi sur les perceptions des autres professionnel-le-s du champ, à propos des néo-entrant-e-s.

La diversité des profils de metteur-euse-s en scène réside aussi dans leur signature artistique. Certain-e-s des enquêté-e-s sont réputé-e-s pour traiter régulièrement des sujets de genre, de VSS ou de féminisme dans leurs œuvres, tandis que d'autres ne le sont pas, ou le revendiquent moins.

Certain-e-s ont déjà mis en scène *Carmen*, de diverses manières, d'autres n'ont jamais monté cette œuvre. Cette diversité permet de tester nos hypothèses, à la fois sur la question du rôle et de la place de la mise en scène, de l'insertion et des résistances à l'égard des néo-entrant-e-s, mais aussi sur la question du traitement des VSS sur la scène lyrique. L'enjeu était aussi de déterminer si les sujets tels que les féminicides et les violences faites aux femmes, et le fait de les représenter sur scène, structurent ou non, les choix artistiques des metteurs et metteuses en scène, mais aussi d'analyser les trajectoires individuelles de ces artistes, et d'en déterminer les potentielles résistances vécues face à leur insertion dans le champ lyrique.

D'autre part, l'enquête qualitative s'est tournée vers les chanteurs et chanteuses lyriques. Des hommes et des femmes ont été interrogé-e-s. Les profils d'âge, d'origine sociale, et de trajectoire professionnelle sont variés, et permettent de dégager des typologies relatives à notre question de recherche. Cela a permis d'entendre une large diversité de point de vue, sur la place des metteur-euse-s en scène et sur les enjeux de VSS dans les œuvres, mais aussi de déterminer les mécanismes à l'œuvre, entravant ou favorisant des narrations nouvelles des trajectoires féminines. Notons que certain-e-s de ces artistes ont également mis en scène des œuvres, et ont donc un profil particulier. De plus, certain-e-s de

ces artistes ont publicisé leur intérêt pour les enjeux de représentation des trajectoires féminines à l'Opéra ou leur engagement contre les VSS, tandis que d'autres n'en parlent pas publiquement. De même, certain-e-s ont dénoncé publiquement la place grandissante de la mise en scène dans les productions lyriques, tandis que d'autres ne se sont pas publiquement exprimé-e-s sur le sujet.

Enfin, des entretiens ont été menés auprès des directions des institutions lyriques et des maisons d'Opéra en France. Les directions jouent un rôle, puisqu'elles sont les instances de décision des productions, embauchent les metteurs et metteuses en scène, le casting des artistes, et choisissent en partie les œuvres présentées. L'enjeu était donc de déterminer via ces entretiens, si le sujet de narration des trajectoires féminines à l'Opéra a une place ou non dans leurs choix professionnels et artistiques, et si la valorisation de certains profils d'artistes choisi-e-s pour mettre en scène existe, dans le but de renouveler la manière de raconter les histoires des personnages féminins.

Au total, 17 entretiens ont été menés, auprès d'un panel varié de profils individuels. Ces entretiens ont été menés en présentiel ou en distanciel, entre janvier et mars 2024. Les trois grilles des entretiens sont disponibles en [annexe 1](#).

Il est nécessaire de préciser qu'un seul profil a demandé à être anonyme, puisque *Léna* est une jeune chanteuse lyrique d'une trentaine d'années dont la carrière débute. Dès lors, et afin d'assurer de se sentir libre dans ses réponses, *Léna* a fait le choix de rester anonyme. Les autres enquêté-e-s ont fait le choix de ne pas être anonymes. Cependant, et pour éviter toute mauvaise interprétation des propos extraits ici, nous avons fait le choix, dans certains cas, d'anonymiser les propos. Dans ce cas, nous préciserons à chaque fois en amont de l'extrait présenté, le profil-type de la personne ayant exprimé ce propos. Les propos seront ainsi toujours identifiables, et ancrés sociologiquement²⁷.

Un tableau récapitulatif des entretiens menés, et des professions des enquêté-e-s est disponible en [annexe 2](#).

²⁷Précisons aussi que certains extraits montreront que les enquêté-e-s tutoient l'enquêtrice. Cela s'explique par le fait que certain-e-s enquêté-e-s connaissaient cette dernière en amont de l'enquête, pour des raisons professionnelles ou amicales. Une attention a toujours été portée à assurer la neutralité des entretiens menés.

Pour traiter ce sujet, et répondre à notre question de recherche, nous articulerons notre réflexion autour de trois chapitres. Dans le premier chapitre, nous verrons que le fait de raconter les trajectoires féminines à l'Opéra est une tradition ancienne, mais qui fait aujourd'hui face à des enjeux nouveaux. L'objet sera ici de comprendre pourquoi l'Opéra peut être qualifié d'un art historiquement marqué de la "défaite des femmes", puis de questionner la relation entre l'Art (en général, et l'art lyrique en particulier) et les questions de genre, avant de voir comment l'Avant-garde peut être une occasion de renouvellement des récits, créant les conditions d'émergence d'un enjeu nouveau, auquel la narration des trajectoires féminines à l'Opéra se confronte.

Notre deuxième chapitre questionnera le rôle du metteur et de la metteuse en scène à l'Opéra. Cela se fera par une comparaison entre la mise en scène de Théâtre et d'Opéra pour en déterminer les contraintes spécifiques lyriques, mais aussi les enjeux de la mise en scène. Cela nous conduira à analyser la perception des acteur-ice-s du champ lyrique, du rôle du metteur ou de la metteuse en scène, et les mécanismes à l'œuvre dans le recrutement de ces metteur-euse-s en scène.

Enfin, la question de la narration des trajectoires féminines à l'Opéra au regard du sujet des VSS sera l'objet de notre troisième chapitre. Il sera nécessaire d'analyser le profil des metteur-euse-s en scène qui se saisissent de ce sujet, et de définir la manière dont ils et elles s'en saisissent. Nous nous attacherons aussi à comprendre la perception de ces phénomènes, mais aussi les résistances des chanteur-euse-s et des directions d'Opéra qui opèrent, et à voir comment la création contemporaine est impactée par ces enjeux.

Chapitre 1 - Raconter les trajectoires féminines à l'Opéra, une tradition ancienne face à des enjeux nouveaux

La narration de trajectoires féminines est au centre de nombreuses œuvres du canon lyrique. Mais l'Opéra entretient une relation particulière avec les histoires féminines véhiculées. Plus largement, les productions artistiques sont empreintes d'enjeux de genre que les études de genre permettent de révéler. Enfin, l'Art est pétri de dynamiques qu'il est nécessaire d'identifier pour comprendre comment de nouveaux enjeux peuvent naître au sein de traditions artistiques.

A. L'Opéra, un art historique de la “défaite des femmes” ?

L'Opéra connaît une conceptualisation de sa manière de raconter les trajectoires féminines, définie comme la “défaite des femmes”. Pour illustrer ce concept, nous analyserons trois trajectoires féminines spécifiques des œuvres du canon. Puis, nous évaluerons la perception de nos enquêté·e·s de cette “défaite des femmes”.

1. La défaite des femmes

Le concept de “défaite des femmes” naît sous la plume de Catherine Clément en 1979. Dans son ouvrage *L'Opéra, ou la Défaite des Femmes*²⁸, Catherine Clément défend l'idée que les rôles féminins dans l'art lyrique chantent éternellement leur défaite, puisque l'Opéra concentre des narrations de trajectoires de femmes prises dans des réseaux d'intrigues cruelles : “*Elles souffrent, crient, meurent, s'exposent au regard de ceux qui viennent jouir de leurs supplices feints.*”²⁹

²⁸ Catherine Clément, *L'Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes*. B. Grasset, 1979.²

²⁹ Catherine Clément, *L'Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes*. B. Grasset, 1979. Prélude.

L'autrice interroge la figure de la cantatrice, une figure de femme fatale, d'une diva, portant sur scène le destin d'une autre femme, et dont les gestes sont transformés en dramaturgie, comme la figure de la Castafiore dans les bandes dessinées des *Aventures de Tintin*, d'Hergé. La Castafiore incarne cet enjeu de théâtralité dans le geste, d'une femme représentée comme une étrange personne, une diva qui minaude et paraît assez ridicule selon l'autrice. Le terme *diva* est né sous la plume de Théophile Gauthier, et qualifie une chanteuse au talent exceptionnel, souvent "*broyée par la société machiste*" dans laquelle elle s'inscrit, mais qui triomphe sur le plan sonore³⁰. Pour Catherine Clément, la chanteuse d'Opéra n'est "pas une vraie femme, c'est une cantatrice"³¹. Cette figure de la chanteuse lyrique conduit à penser un paradoxe, puisque ces femmes très reconnues socialement, interprètent des trajectoires d'autres femmes sur scène, ayant des destins tragiques.

Par l'analyse des livrets de nombreux Opéras, l'autrice présente une typologie des trajectoires féminines à l'Opéra. Selon Catherine Clément, la mort d'une femme à l'Opéra peut être liée à la jeunesse et à l'innocence. C'est le cas dans *La Bohème*, que C. Clément qualifie "*d'Opéra de l'innocence*", où tous les protagonistes sont jeunes, et où la jeune Mimì meurt "*presque sans responsabilité, d'une mort presque naturelle*"³². Un autre grand classique des canons de l'Opéra est la figure de la femme hystérique. Pour l'autrice, Mozart a particulièrement contribué à présenter des figures féminines hystériques, au sens freudien, qui consiste à présenter des femmes menteuses, aux réactions émotionnelles fortes. Pour l'autrice, ces figures hystériques se révèlent la nuit dans les narrations, qui est un moment pour les femmes de révolte, de pleurs, d'errance, de prière, voire de meurtre. C'est notamment le cas de Madame Butterfly, qui, dans l'œuvre éponyme, se lamente, toute la nuit durant, va chercher son poignard ancestral dans la nuit, avant de se suicider au petit matin. L'autrice développe l'idée que la folie, et le coup de folie, sont caractéristiques des trajectoires féminines à l'Opéra. C'est le cas pour Lucia di Lammermoor dans l'œuvre du même nom, mais aussi pour Elvira dans *Don Giovanni*. Pour certaines, la folie mène à la mort, ou à une autre forme de défaite, comme le

³⁰ Bilodeau, Louis. Genre et Opéra: L'incertitude Des Sexes. Premières loges, 2022. Chapitre 4.

³¹ Catherine Clément, *L'Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes*. B. Grasset, 1979. Chapitre 1.

³² *ibidem*.

déshonneur par exemple. L'autrice développe aussi l'idée que les femmes sont des objets d'échange, prisonnières des questions des hommes. C'est le cas dans *Pelléas et Mélisande* par exemple. Catherine Clément écrit également que d'autre meurent de peur, de tristesse, d'angoisses, et que la mort d'une femme peut être par empoisonnement, par étouffement, poignardée. Ces morts sont parfois violentes, douces, lentes ou rapides, silencieuses ou bavardes³³. Pour l'autrice, les femmes dans les Opéras sont toujours punies d'une transgression qu'elles auraient commise. Selon elle, *La Traviata* est la figure d'une femme broyée par sa famille bourgeoise, lorsqu'elle dévie du droit chemin, mais ces transgressions peuvent aussi être relatives à des enjeux politiques, de pouvoir, sexuel, ou bien à des règles familiales ou sociales³⁴.

L'autrice reproche aux œuvres du canon une forme de misogynie permanente, mais jamais assumée, plutôt latente et implicite. *La flûte enchantée* en est pour elle un exemple frappant. Dans cette œuvre, la technique vocale requise pour endosser le rôle de la Reine de la Nuit efface ses propos. En effet, la technique très exigeante pour chanter les airs de la Reine de la Nuit séduit, inquiète et impressionne les spectateur-ice-s, mais invisibilise son propos, alors que ses paroles chantent le pur affect, et une situation où elle est perdante et déshonorée.

Cela nous mène à penser ce que Catherine Clément présente, comme le paradoxe intrinsèque au format opératique. Pour l'autrice, l'Opéra a ceci de particulier que l'histoire dans un Opéra est enrobée de musique. La musique est centrale dans l'art lyrique, les airs, et la musicalité illustrent le contexte des événements racontés, entretiennent un climat de tension ou au contraire allègent la situation. Pour Catherine Clément, il est certes possible d'apprécier uniquement la musique, mais la compréhension des paroles offre une émotion plus complète au public. Cependant, les Opéras sont parfois en langue étrangère, et quand bien-même le public comprend, la technique vocale et la musique enrobent et diluent le propos³⁵. Catherine Clément dénonce le fait qu'on fait ainsi mine de ne pas s'intéresser à l'intrigue, qui n'est que le prétexte et le support à la beauté musicale. Hors selon elle,

³³ *ibidem*.

³⁴ Catherine Clément, *L'Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes. op.cit*, Prélude et chapitre 1.

³⁵ Catherine Clément, *L'Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes. op.cit*, Prélude.

“l’inconscient n’est pas dupe [...], la musique fait oublier l’intrigue, mais l’intrigue piège l’imaginaire”³⁶. Pour l’autrice, la musique donne la profondeur aux paroles, qui relèvent du discours rationnel et conscient, tandis que la musique relève de l’inconscience, et agit donc comme un sous-texte. Mais cela conduit à magnifier des faits parfois très violents. C’est par exemple le cas dans le final de *Carmen*, où la musique est jugée comme étant magnifique, très émouvante, alors que le personnage chante qu’il revendique avoir tué Carmen.

La critique de l’autrice se fonde aussi sur le fait que l’Opéra semble cristalliser de nombreuses formes de violence et de domination. Par exemple, de nombreux Opéras prennent place dans un contexte impérialiste, ou sur fond d’exotisme : *Tosca* se déroule dans l’Italie envahie par Bonaparte, *Madame Butterfly* développe la relation entre un officier marin américain et une femme japonaise, *Tristan et Isolde* se place dans un conflit de terres irlandaises, etc. Les Opéras du canon développent aussi des thématiques d’enjeux de pouvoirs, au niveau politique, familial, ou de classe. Dans ce contexte, la narration des trajectoires féminines se cristallise autour de figures de lutte contre ces pouvoirs. Dans *Carmen*, la principale protagoniste est une gitane qui se joue des lois sociales et est une figure de révolte, Tosca tue le chef de la police romaine dans l’œuvre éponyme, etc. Ces luttes féminines conduisent souvent à être punies, et s’achèvent fréquemment par la mort du personnage féminin qui a transgressé les lois, comme le démontre Catherine Clément³⁷. L’autrice démontre par ailleurs que la séparation entre les deux genres n’est pas étanche à l’Opéra. Certains hommes dans les narrations à l’Opéra ont des trajectoires de trahison, de blessure, pleurent et se lamentent. L’autrice montre que ces hommes sont marqués d’une *étrangeté initiale*, présentés comme féminins, et sont donc voués à la défaite³⁸. L’autrice en conclut que pour qu’un individu, femme ou homme, devienne héroïne ou héros d’Opéra, il faut qu’il ou elle représente une forme de puissance désordonnée, et de déviance, qui suscite une intrigue, un complot, un rassemblement contraire des forces en place contre

³⁶ *ibidem*.

³⁷ Catherine Clément, *L’Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes. op.cit*, Chapitre 2.

³⁸ Catherine Clément, *L’Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes. op.cit*, Chapitre 6.

cette personne³⁹. Ainsi, les figures féminines sont souvent conduites à subir les assauts de ces forces antagonistes, conduisant usuellement leur destin à une fin tragique.

Catherine Clément analyse aussi les mécanismes de mise en scène face à cette “défaite des femmes”. Selon elle, la mise en scène est un travail de lecture, et cette lecture peut être distanciée, critique, poétique, rêveuse ou combative⁴⁰. Selon elle, la mise en scène est le moyen de donner une profondeur à l’histoire racontée. De ce fait pour l’autrice, la mise en scène prend une place, en ce sens qu’elle travaille et relit l’Opéra, et s’empare d’une forme de paternité des œuvres. Nous verrons que cette piste de réflexion mène à de larges débats dans le champ artistique lyrique.

Quelques limites peuvent être évoquées à propos du travail de Catherine Clément, qui fait le choix de ne se concentrer que sur les œuvres d’une période historique très spécifique, alors que le canon lyrique comprend diverses périodes. Cependant, la réception de l’ouvrage de Catherine Clément a été très forte, car son essai présentant “*l’héroïne lyrique comme éternelle victime sacrifiée sur l’autel du machisme*”⁴¹, a provoqué de vives réactions des professionnel-le-s du secteur lyrique, et a inspiré les études féministes de la musicologie anglosaxonne⁴².

Ainsi, Catherine Clément dans son ouvrage pose les bases des reproches qui peuvent être faits à l’Opéra comme étant le lieu de la *défaite des femmes*. Une étude attentive des trajectoires de trois femmes dans des Opéras du canon permettra d’illustrer le propos de l’autrice.

2. Les femmes telles que racontées dans les œuvres les plus jouées dans le monde

Pour comprendre ce concept de “défaite des femmes”, il convient de s’attarder sur des exemples précis et développés. Ici, nous développerons trois exemples, qui peuvent être considérés comme des archétypes de ce que Catherine Clément qualifie de “défaite des femmes”. Ces exemples sont présents dans trois œuvres du canon qui font partie des 10

³⁹ *ibidem*.

⁴⁰ Catherine Clément, *L’Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes*. *op.cit*, Prélude.

⁴¹ Bilodeau, Louis. *Genre et Opéra: L’incertitude Des Sexes*. Premières loges, 2022. Chapitre 5.

⁴² *ibidem*.

œuvres les plus jouées au monde, et sont donc très fréquemment montrés, et ne sont pas des exemples isolés. Ces trois exemples ont également été largement évoqués dans les entretiens menés, et permettront ainsi d'en poursuivre l'analyse par la suite. Ici, nous nous intéresserons à Donna Anna dans *Don Giovanni* (Mozart et da Ponte, 1787), Madame Butterfly dans *Madame Butterfly* (Puccini, Illica et Giacosa, 1904), et Carmen dans l'œuvre éponyme (Bizet, Meilhac et Halévy, 1875).

a. *Don Giovanni: Donna Anna, femme violée.*

La première scène de *Don Giovanni* est une scène de viol, commis par Don Giovanni à l'encontre de Donna Anna. Le père de cette dernière le surprend, et Don Giovanni l'assassine. Donna Anna, ne connaissant pas l'identité du responsable, jure de se venger. À la suite de cela, et comme l'énumère Catherine Clément, Don Giovanni aura des comportements misogynes envers Donna Elvira, courtisera la paysanne Zerlina et tentera de la forcer, mais échouera. Pour Catherine Clément, Don Giovanni est la figure de cet être transgressif, qui se joue des femmes et des dieux, et tient des propos conduisant à qualifier les femmes qu'il côtoie d'hystériques⁴³. La représentation de Donna Anna cristallise donc un enjeu de représentation de VSS et d'une tentative de viol. Comme nous le verrons ultérieurement, l'enjeu pour représenter cette scène est de ne pas romantiser ce viol, malgré la puissante musique de Mozart.

b. *Madame Butterfly: trahie et poussée au suicide.*

Dans le cas de Madame Butterfly, cette dernière meurt par son choix, face à son destin, d'un poignard hérité de son père, et que le public a vu dès sa scène de noces avec Pinkerton. Comme le montre Catherine Clément, la femme est comparée à un papillon, attrapé et piqué d'une épingle⁴⁴, dans un célèbre air de l'acte I, disponible en [annexe 3](#).

Mariée à Pinkerton, un soldat américain, la jeune japonaise Butterfly, attend son retour avec son jeune fils né de cette noce. Mais Butterfly se voit trahie par Pinkerton, qui s'est entre-temps marié avec une américaine, et qui complotte dans la nuit contre Madame

⁴³ Catherine Clément, *L'Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes*. B. Grasset, 1979. Chapitre 1.

⁴⁴ Catherine Clément, *L'Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes. op.cit*, Chapitre 2.

Butterfly, pour venir lui retirer son enfant. Butterfly, trahie et déshonorée, se donne la mort par *jigai* (suicide rituel pratiqué par les femmes, notamment les épouses et filles de samourais), avec le poignard de son père, sur lequel est gravé “*Celui qui ne peut vivre dans l’honneur meurt avec honneur*”. Butterfly meurt ainsi par son choix, mais il s’agit, selon Catherine Clément, du résultat des actions d’un homme. Sur fond d’exotisme japonisant, cette œuvre représente une trajectoire féminine de drame, conduisant à la mort d’une femme, déshonorée par un homme. Pour Catherine Clément, le fait que Pinkerton soit américain, et que Butterfly est japonaise, n’est pas un détail, car cela caractérise une forme d’exotisme et un “*malentendu colonialiste*”⁴⁵, corrélant les destins d’individus à une Histoire politique, conduisant à l’écrasement final : le suicide de Madame Butterfly.

c. Carmen: figure du féminicide.

Carmen, quant à elle, représente une femme libre, qui aime qui elle veut et transgresse les lois de la société. Carmen est une bohémienne, gitane et cigarière. Elle incarne une figure de transgression, elle est présentée comme libre. Elle rencontre Don José, et entreprend un jeu amoureux avec ce dernier. Mais elle rencontre ensuite Escamillo, et s’éprend de ce dernier. Don José cherche à retrouver l’amour de Carmen, qui résiste, et lui répond que “*Jamais Carmen ne cédera : libre elle est née, et libre elle mourra*”. Don José, de désespoir de ne pouvoir posséder Carmen, poignarde Carmen à mort, comme le montre l’extrait présenté en annexe 4.

Pour Catherine Clément, Madame Butterfly et Carmen ont des points communs, car ces deux œuvres sont empreintes d’exotisme (l’une est japonaise, l’autre gitane). Les deux femmes agissent d’elles-mêmes et meurent en conséquence des actions d’hommes. Dans notre société actuelle, cette scène finale de Carmen peut être qualifiée de féminicide. La scène relève d’un enjeu entre deux anciens amants, avec un enjeu de pouvoir et de possession, et finit par l’assassinat d’une femme, en lien avec son identité de femme. Il relève de ce que l’OMS qualifie de féminicide intime⁴⁶, commis par un ancien conjoint. La

⁴⁵ *ibidem*.

⁴⁶ “*Comprendre et lutter contre la violence à l’égard des femmes*” - Organisation Mondiale de la Santé, 2012. Consulté le 18 mars 2024.

https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/86253/WHO_RHR_12.38_fre.pdf?sequence=1

narration de la trajectoire de Carmen relève donc d'un enjeu fort, et sensible dans notre société contemporaine, car il relève de ce que l'on qualifie aujourd'hui de féminicide, et se compose d'éléments très proches de ce que l'on connaît et identifie comme tel aujourd'hui.

3. Une reconnaissance de cette “défaite des femmes” par les acteur·ice·s du milieu lyrique

Le postulat de Catherine Clément dans son ouvrage *L'Opéra ou La Défaite Des Femmes*⁴⁷ semble avoir trouvé une résonance particulière au sein du secteur lyrique dans les dernières années.

De nombreux articles, dans la presse spécialisée, évoquent la “défaite des femmes”, au regard de notre société post-mouvement #metoo : “En 1979, Catherine Clément écrit *L'Opéra ou la défaite des femmes*. Plusieurs fois réédité depuis, l'ouvrage connu à l'époque un fort retentissement et se vend depuis sans discontinuer. Plus de quarante ans après, à la lumière notamment du mouvement #metoo, les graines semées par l'auteur ont commencé à éclore dans le monde lyrique.”⁴⁸.

De plus, la reconnaissance de cette “défaite des femmes” au sein du milieu lyrique, est visible par l'existence de projets qui s'attachent à renouveler la manière de présenter les trajectoires féminines à l'Opéra. C'est le cas notamment du collectif Critical Classics, qui s'engage à sensibiliser le public au langage discriminatoire (misogyne, raciste, etc), de certains livrets d'Opéra, et invite à la discussion sur ces contenus parfois problématiques, pour prôner un Opéra “qui ne fait pas de victimes”⁴⁹, comme le site internet du collectif l'explique: “Quiconque va de temps en temps à l'Opéra connaît ce moment où l'on se demande si l'on écoute vraiment ce que l'on entend - si ce qui est chanté sur scène est vraiment que les hommes doivent diriger les femmes, sinon elles "ont tendance à sortir de leur domaine d'activité", comme le dit Sarastro sans contestation dans la "Flûte enchantée" de W.A. Mozart. Bien sûr, les opéras datent d'"hier" (ou d'"avant-hier") - ils peuvent facilement avoir

⁴⁷ Catherine Clément. *L'Opéra, Ou La Défaite Des Femmes*. B. Grasset, 1979.

⁴⁸ “L'Opéra célèbre-t-il vraiment la défaite des femmes ?” - Forumopera.com, octobre 2021. Consulté le 10 décembre 2024. <https://www.forumopera.com/lopera-celebre-t-il-vraiment-la-defaite-des-femmes/>

⁴⁹ “Des “experts” réécrivent une Flûte enchantée woke” - Diapasonmag.fr, février 2024. Consulté le 16 mars 2024. <https://www.diapasonmag.fr/a-la-une/des-experts-reecrivent-une-flute-enchantee-woke-45079.html>

*deux, trois ou même quatre cents ans. Mais dans tous les cas, ce sont de vraies personnes qui chantent sur scène pour leur public, présentant un contenu du passé avec un grand pouvoir de persuasion quant à sa pertinence pour ici et maintenant*⁵⁰.

Le collectif valorise aussi la réécriture de livrets, en le justifiant par l'existence, à l'époque de la création des Opéras du canon, de certaines modifications pour s'adapter aux circonstances locales de diffusion des œuvres. À cette heure, le collectif Critical Classics a publié le livret revu et corrigé de *La flûte enchantée*, et a annoncé travailler sur la révision du livret de *Madame Butterfly*, et de *Carmen*. L'existence de ce collectif, montre que la *défaite des femmes*, et plus généralement les discours discriminants dans l'Opéra, sont aujourd'hui pensés au regard de la sensibilité de nos sociétés contemporaines sur ces sujets, et démontre l'émergence d'une reconnaissance, notamment, de l'existence de la "défaite des femmes" à l'Opéra.

Les entretiens menés dans le cadre de cette recherche ont aussi révélé une forme de reconnaissance, de la part de l'ensemble des corps de métier de l'Opéra, de la pertinence de ce concept de "défaite des femmes". Sur les 17 personnes enquêtées, une majorité d'entre elles avaient connaissance de l'ouvrage de Catherine Clément. Qualifié "*d'ouvrage mythique*"⁵¹, certaines personnes l'ont cité au cours de leur développement, pour appuyer leur propos. Les enquêté-e-s ont reconnu, de façon assez unanime, l'existence d'une récurrence des trajectoires féminines de défaite à l'Opéra :

Si on parle des trajectoires féminines... voilà tout le 19e siècle, c'est la catastrophe parce qu'il y a que des femmes mortes, hein. Où leur seul salut... et là on peut rester avec l'exemple de Traviata ou de Rigoletto c'est un peu la même chose, tout ce qui est Wagner, chez Wagner, toutes les héroïnes meurent. La seule qui ne meurt pas, je pense, c'est Eva dans Les Maîtres chanteurs [Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg]. Sinon, Elsa, Elizabeth, Isolde, Brünnhilde, Sieglinde, vous voyez, c'est l'hécatombe ! Et c'est vrai, il faut se poser une question, comment je montre ça ?

Entretien réalisé avec Alexander Neef, Directeur de l'Opéra de Paris.

Certain-e-s enquêté-e-s ont aussi reconnu le caractère systémique de ces trajectoires

⁵⁰ "About Critical Classics" - Criticalclassics.org. Consulté le 12 avril 2024. <http://criticalclassics.org/about/>

⁵¹ Entretien réalisé avec Jérôme Gay, Président de Génération Opéra.

féminines, et le paradoxe de l'Opéra tels que présenté précédemment, où les femmes sont au premier plan et au centre des intrigues, mais subissent des destins tragiques :

Quant à la représentation des femmes, je trouve que l'opéra, à cet égard, est très ambivalent, parce que je trouve que c'est une forme qui, d'une certaine manière, connaît son apogée au dix-neuvième, qui est quand même le siècle catastrophique pour ce qui est du rôle de la femme, voilà dans la société comme image. Comme image de genre. Donc il y a quand-même vraiment un problème avec ça, c'est aussi un certain répertoire. Bon, c'est le répertoire italien, enfin le belcanto et tout. Ça je vais pas élaborer là-dessus parce que vous le savez mieux que moi, la défaite des femmes niania et tout ça... Bon, c'est assez... Mais c'est quand même paradoxal dans la mesure où ce sont quand-même des œuvres où les femmes sont souvent au premier plan. Donc oui, elles sont au premier plan pour être sacrifiées, violées, suicidées euh... devenir folles et cetera.

Entretien réalisé avec Mariame Clément, Metteuse en scène.

Les enquêté-e-s tendent majoritairement à qualifier de problématique les récits de certaines œuvres, et voient la nécessité de considérer ce phénomène de *défaite des femmes*, et de le prendre en compte dans les choix de programmation et de mise en scène :

Je veux dire, s'il y a vraiment un intérêt à être un art de répertoire, c'est-à-dire à rejouer les mêmes œuvres, à ressortir des œuvres, c'est justement de se poser la question de pourquoi il est nécessaire encore de jouer ses œuvres aujourd'hui ? D'abord, est-ce que ça l'est ? Il y a des œuvres pour lesquelles la question se pose vraiment. Pourquoi ? Si oui, si on décide que oui et qu'on la montre, pourquoi ? Pour en dire quoi ? Pour en dire quoi au public d'aujourd'hui ? Pourquoi il faut monter ces œuvres encore aujourd'hui, qu'est-ce qu'elles disent au public d'aujourd'hui et voilà, si on les montre, c'est pour ça. Évidemment, il faut se poser ces questions-là et évidemment, il y a des œuvres qu'à mon avis, il est inconscient de monter aujourd'hui sans se poser ces questions-là, et notamment Carmen.

Entretien réalisé avec Thomas Dolié, Chanteur lyrique.

Au sein du Festival et parmi les artistes qui travaillent pour le festival, évidemment, il reste toujours des résidus de comportements phallogocratiques, etc par exemple. Mais néanmoins, il y a un travail actif de sensibilisation à ces sujets au sein des équipes du Festival, de telle façon à ce qu'on ait une vigilance à tous les niveaux sur le sujet. Et encore une fois, le choix d'artistes entraîne nécessairement aussi des approches des œuvres, on essaie de ce point de vue-là de garder une certaine polyphonie au festival.

Entretien réalisé avec Timothée Picard, Conseiller artistique auprès de la direction du Festival d'Aix-en-Provence.

Après oui, ça fait partie des enjeux, ça fait partie des questions moi que j'ai posées lors de l'entretien pour le recrutement du directeur, des questions sur notamment les thématiques présentées à l'opéra, comment on peut jouer des choses qui font partie des répertoires, des grands répertoires de la musique qu'on s'attend à voir dans un opéra, mais en les plaçant dans des enjeux actuels tels que les questions de féminisme, d'égalité femme-homme, de représentation des violences faites aux femmes, mais

aussi les questions de racisme, on sait qu'il y a des grands enjeux de ce côté-là. On en a beaucoup parlé sur la danse notamment. Mais c'est la même chose sur l'Opéra où ça fait partie des choses que moi j'ai pu poser en entretien et montrer que c'était important pour nous de pas se réfugier derrière "c'est des grandes œuvres, c'est important, ça fait partie de la culture", mais vraiment d'interroger ces enjeux-là. [...] Mais je vois en tout cas que ces enjeux sont compris. En tout cas, prennent de l'importance pour le directeur de l'Opéra dans la construction de sa saison.

Entretien réalisé avec Harmonie Lecerf Meunier,
Vice-Présidente de la régie personnalisée de l'Opéra National de Bordeaux.

Dans l'ensemble, les enquêté-e-s reconnaissent cette *défaite des femmes*, et les metteur-euse-s en scène y voient un terrain fertile à l'élaboration de nouvelles lectures de ces œuvres, pour valoriser non plus seulement cette *défaite des femmes* :

N'empêche qu'elles [les femmes] sont au premier plan, donc il y a quand-même un potentiel, c'est-à-dire, on peut en faire quelque chose. Et on peut réfléchir justement sur la manière dont on peut subvertir. Moi je pense beaucoup à la subversion. Je pense que en fait ce que je fais souvent, c'est subversif, de façon presque invisible, mais... C'est des micro-choses en fait, c'est des manières de donner la parole aux femmes. Sans qu'on s'en rende compte finalement, parce qu'elles sont déjà là, elles sont au premier plan, elles chantent tout le temps, donc il suffit de décider.

Entretien réalisé avec Mariame Clément, Metteuse en scène.

Et les stéréotypes, bah c'est carrément passionnant en fait ! Peut-être tu peux trouver la captation de "Louées soient-elles", c'est un petit concert que j'avais mis en scène, et c'était sur justement les représentations féminines dans l'Opéra lié aux formations féminines dans l'histoire de l'Art quoi, avec oui ces espèces de stéréotypes de nymphes pures, jeunes qui sont à violer, et de sorcières castratrices, hystériques qui sont à brûler quoi. Oui, les sorcières et les vierges, quoi. Avec une figure, un peu une 3e figure j'ai envie de dire, un peu irréaliste, qui est la figure de la mère vierge. Impossible à tenir, impossible à tenir ! [il rit]. Mais voilà, il y a ces 3 figures-là et tout n'alterne que là-dessus quoi. Et du coup on s'est amusé avec les différents arias de Haendel à raconter un peu l'histoire de ces représentations féminines à violer ou à brûler, enfin toujours l'objet du désir masculin, ou de sa trouille, et pour arriver à des représentations plus émancipées du désir ou de la trouille de la masculinité, quoi. Et c'est ouais, c'était vraiment passionnant comme étude, avec des chanteuses géniales, qui étaient tellement contentes de régler leur compte avec ces figures féminines là qu'elles sont parfois obligées de jouer !

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Ainsi, il apparaît que le concept de "défaite des femmes", tel que développé par Catherine Clément, est connu et reconnu par les acteur-ice-s du milieu lyrique, du côté des médias, comme du côté des artistes (chanteur-euse-s et metteur-euse-s en scène), ainsi que

du côté des directions. La “défaite des femmes”, et la nécessité d’en renouveler les récits sont pensées, et considérées dans les processus de programmation, et font partie des réflexions nourrissant certains projets des dernières années.

Ce récent phénomène s’inscrit dans le continuum des réflexions sur les questions de genre au sein des productions artistiques. Pour en comprendre les enjeux et les mécanismes, il convient de définir cette relation entre Art et questions de genre.

B. Genre & Art : l’apport des études de genre

Les questions de genre pétrissent les champs artistiques et les productions artistiques qui y naissent. Au sein de ces champs artistiques, l’Opéra entretient un rapport spécifique au genre, qu’une contextualisation historique nous permettra de révéler. Enfin, le concept de *female gaze* au sein des champs artistiques nous permettra de comprendre l’apport des études de genre au sein des champs artistiques.

1. Les questions de genre dans le champ artistique et la création des œuvres

La relation entre l’Art et les questions de genre se situe sur plusieurs niveaux. D’une part, les études de genre ont contribué à questionner les rapports sociaux au regard du genre, entre les individus qui évoluent dans les champs artistiques. Les pratiques culturelles sont parfois genrées, et ne sont donc pas neutres au regard des questions de genre. Rappelons que la notion de genre, qui se pose comme un concept relationnel, est progressivement entrée dans le champ de la sociologie depuis les années 1990⁵², et a alors enrichi la pensée féministe qui s’était développée dans les champs artistiques depuis les années 1970⁵³. Cela a conduit à prendre en compte les processus d’exclusion, d’invisibilisation et d’oubli des femmes dans le milieu artistique. Les études de genre ont ainsi conduit par exemple à étudier l’histoire de l’intégration professionnelle des femmes

⁵²Hyacinthe Ravet, *Sociologie des arts*. Armand Colin, 2015.

⁵³*ibidem*.

musiciennes d'orchestre symphonique, et à identifier les mécanismes de résistance à cette entrée des femmes dans la profession, comme l'a développé Hyacinthe Ravet⁵⁴.

Pour le sujet qui nous occupe ici, rappelons que les œuvres du canon de l'Opéra sont presque exclusivement composées et écrites, pour la partition, comme pour le livret, par des hommes. Les récits qui en découlent peuvent donc être pétris du regard masculin de leurs auteurs. Pourtant, de nombreuses compositrices d'Opéra ont existé, dans des pays variés. Cependant, il semblerait que leurs œuvres n'ont pas été autant valorisées, et ne font ainsi pas partie du canon des œuvres les plus jouées et donc connues dans le monde. Citons des compositrices d'Opéra, comme Francesca Caccini, Wilhelmine de Bayreuth, Lucile Grétry ou encore Ethel Smyth⁵⁵. Conscient de cette invisibilisation des compositrices, le Centre de ressources et de promotion *Présence Compositrices* s'attache par exemple à promouvoir la diversité du répertoire, et contribue à la valorisation des compositrices via l'outil *Demandez à Clara*, qui référence les œuvres des compositrices de tout temps et toutes nationalités⁵⁶.

D'autre part, les études de genre permettent de renouveler l'analyse des œuvres artistiques elles-mêmes. Rappelons que le genre est performatif et induit un rapport au corps, comme le définit Judith Butler: "*les actes à la surface du corps, l'identité qu'ils sont censés refléter sont des fabrications élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs*"⁵⁷. Comme le développent Marie Buscatto et Sylvie Octobre⁵⁸, la notion de corps est très ancrée dans les œuvres d'art, et le corps est le support à la construction des "féminités" et des "masculinités"⁵⁹: "*le corps institue le genre autant qu'il le performe, dans le champ culturel comme ailleurs*".⁶⁰ Le postulat de ces autrices permet de mettre à jour une forme de sexualisation et de spectacularisation du corps des femmes dans l'acte artistique.

⁵⁴ Hyacinthe Ravet, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*. Editions autrement, Paris, 2011.

⁵⁵ "Dix compositrices d'opéra" - Forumopera.com, mars 2021. Consulté le 10 décembre 2023.

<https://www.forumopera.com/dix-compositrices-dopera/>

⁵⁶ "Que demander à Clara ?" - presencecompositrices.com. Consulté le 25 janvier 2024.

<https://www.presencecompositrices.com/que-demander-a-clara/>

⁵⁷ Judith Pamela Butler, et al. *Trouble dans le genre = Gender Trouble : le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte, 2006.

⁵⁸ Marie Buscatto et Sylvie Octobre. "Aux sources de l'ordre genré : des incarnations corporelles si « naturelles »". Octobre, Sylvie, et Frédérique Patureau. *Sexe et genre des mondes culturels*. Lyon : ENS Éditions, 2020. (pp. 187-194)

⁵⁹ *ibidem*.

⁶⁰ *ibidem*.

À l'Opéra comme dans d'autres formes artistiques, l'expression corporelle artistique est davantage sexualisée pour le genre féminin que pour le genre masculin, et induit une "*naturalisation inconsciente des inégalités sexuées*"⁶¹.

Ainsi, les enjeux du genre peuvent être aussi analysés dans les productions artistiques. La spécificité de l'Opéra dans son rapport au genre fera l'objet d'un développement, mais avant cela, il paraît nécessaire de situer le champ artistique musical dans sa relation aux questions de genre. La question du genre est à considérer au regard de la voix, qui est au centre de la pratique musicale de l'Opéra. Selon Mireille Ruppli, il faut considérer la voix comme un phénomène culturel et social, pétri des normes de la société dans laquelle elle s'inscrit⁶². Chaque société établit des normes de genre, qui impactent le rapport des individus à la voix. Ainsi, les sociétés occidentales, contrairement à d'autres, associent la voix grave à la notion de virilité, de masculinité, tandis que la voix aiguë est associée à la féminité. La voix est donc un outil social, que les individus emploient différemment selon leur position sur la "*scène sociale*"⁶³, car les modulations vocales, les intonations, ont une grande importance pour la bonne réception du discours. Dans les sociétés occidentales, la voix grave est associée au pouvoir et à l'autorité⁶⁴. Cela est ici présenté dans un contexte social non artistique, mais il en va de même pour la voix chantée, puisque, nous le verrons, la voix lyrique fait usage de ces typologies vocales, induisant des symboliques de genre.

Ainsi, nous voyons que les questions de genre impactent l'art à tous les niveaux. D'une part, la sociologie des artistes nous permet d'illustrer les processus de résistance et d'invisibilisation des femmes artistes, conduisant à réduire la reconnaissance de leurs œuvres au fil des siècles, et à ainsi limiter leur représentation dans les canons artistiques. Les études de genre permettent aussi de renouveler l'analyse de la nature des œuvres. En effet, porter une attention au genre dans l'analyse des représentations artistiques, permet de constater que les œuvres artistiques sont pétries des représentations genrées de nos

⁶¹ *ibidem*.

⁶² Mireille Ruppli. « 8. La voix a-t-elle un sexe ? », Évelyne Peyre éd., *Mon corps a-t-il un sexe ? Sur le genre, dialogues entre biologies et sciences sociales*. La Découverte, 2015, pp. 142-159.

⁶³ *ibidem*.

⁶⁴ *ibidem*.

sociétés, et contribuent à perpétuer ces codes de genre. Les œuvres artistiques sont donc à la fois des témoins des sociétés dans lesquelles elles ont été produites, et du rapport au genre de ces sociétés, mais aussi un support de perpétuation des normes et des représentations sociales du genre. Au regard de ce phénomène, il convient alors d'analyser la spécificité de l'art lyrique dans son rapport aux enjeux de genre.

2. La spécificité de l'Opéra dans son rapport au genre

Les œuvres d'art naissent d'artistes, des individus imprégnés des normes de leur société. Ces œuvres sont les témoins des préoccupations de leur temps. Il en est de même pour les compositeurs et compositrices d'Opéra. Comme l'explique Clémence Schupp⁶⁵, un Opéra se compose à la fois de la musique, du texte, de l'interprétation musicale et scénique, ainsi que de la réception du public. Tous ces éléments coexistent et se nourrissent mutuellement. Les Opéras du canon ont quasi exclusivement été créés par des hommes. Cela a une forte incidence sur le propos et les points de vue présentés dans leurs œuvres. Les études de genre, en lien notamment avec les études sur le cinéma, et la question du regard masculin et féminin, sont, nous le verrons, très utiles pour questionner ces œuvres créées par des hommes : nous y reviendrons.

L'étude des livrets opérée par Clémence Schupp permet de constater que les normes sociales de genres et de sexualités sont des éléments inscrits et ancrés dans le contexte artistique et historique de la création des œuvres lyriques. La première moitié du XX^e siècle est un fort moment de création des œuvres lyriques, mais aussi un temps de reconfiguration des débats sur les normes de genre et de sexualité. Cela a influencé les Opéras créés en Occident dans ce contexte. Comme le démontre Clémence Schupp, les courants de pensée sur les questions de genre dans ces sociétés contemporaines influencent la création lyrique, et l'Opéra de cette période reflète des craintes d'un contexte plus favorable aux femmes et aux homosexuel·le·s, mais aussi l'espérance de voir émerger une société plus libérale⁶⁶. L'Opéra est donc caractérisé par une étroite relation avec les questions de genre.

⁶⁵ Clémence Schupp, « L'Opéra, miroir des sociétés européennes », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 15 | 2016.

⁶⁶ *ibidem*.

La forme de l'Opéra, artificielle par nature, permet d'explorer les conventions, et notamment celles de genre. En effet, contrairement au Théâtre qui raconte souvent des histoires ancrées dans le réel et parlées, l'Opéra est un lieu artificiel par essence, puisque les histoires ne sont pas parlées, mais chantées, et soutenues par la musicalité d'un orchestre. Il existe donc un contrat tacite entre les artistes et le public, où ce dernier est invité à faire abstraction de ces artifices pour saisir la narration. Ces artifices permettent d'enrichir les narrations, et notamment d'explorer au-delà des normes de genre, qui sont fréquemment transcendées à l'Opéra⁶⁷. En effet, il n'est pas rare d'entendre une voix de femme, interpréter un rôle d'homme, comme le personnage de Léonore, qui se grime en homme dans *Fidelio* (Beethoven et Sonnleithner, 1805).

Selon Louis Bilodeau, cela s'explique par le fait que l'Opéra induit une particularité, puisque la voix et la technique vocale permettent de faire quasi-abstraction de l'apparence, et du genre de l'interprète⁶⁸. L'auteur conceptualise ainsi un rapport particulier de l'Opéra au genre, qu'il qualifie "d'*incertitude des sexes*". Pour comprendre cette particularité, il convient de prendre connaissance de quelques repères historiques de l'Opéra.

L'Opéra occidental naît et se développe en Italie au XVII^e siècle. Les chanteurs castrats (c'est-à-dire des chanteurs de sexe masculin, ayant subi une castration avant la puberté, afin de conserver le registre aigu de leur voix) se produisaient déjà, de manière non-officielle, depuis les années 1550. La fascination pour les castrats se développe en même temps que l'émergence de l'Opéra. *La Dafne* (da Gagliano et Rinuccini, 1608), est l'un des premiers opéras italiens. Dans cette œuvre, il n'y a qu'un seul rôle de femme interprété par une femme. Comme l'explique Louis Bilodeau, les autres rôles de femmes sont campés par des chanteurs hommes, ayant une voix de registre aigu⁶⁹. Dès lors, l'Opéra se positionne comme un art "défiant le bon sens du genre"⁷⁰, puisque ce n'est plus le physique qui attribue le rôle, mais la couleur et la tessiture de la voix (c'est-à-dire

⁶⁷Linda, and Michael Hutcheon. "En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera. Edited by Corinne E. Blackmer and Patricia Juliana Smith. New York: Columbia University Press, 1995." *Cambridge Opera Journal*, vol. 8, no. 3, 1996, pp. 285–90.

⁶⁸Bilodeau, Louis. *Genre et Opéra: L'incertitude Des Sexes*. Premières loges, 2022.

⁶⁹Bilodeau, Louis. *Genre et Opéra: L'incertitude Des Sexes. op.cit*, Chapitre 1.

⁷⁰ *ibidem*.

l'amplitude des notes émises). L'Opéra se développe à Venise, qui devient la capitale de l'art lyrique jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. La question de l'identité sexuelle et de genre est alors centrale. Beaucoup d'œuvres structurent leurs intrigues autour de déguisements, de masques vénitiens, de changements d'identité, incluant des fluidités de genre, des quiproquos et des imbroglios induits par des questions de genre. Cela amène aussi à des histoires de passions homosexuelles, comme résultat de ces passages entre les genres. Ainsi, Louis Bilodeau démontre que l'Opéra s'est historiquement structuré en lien avec les questions de genre, en se construisant comme un art valorisant et glorifiant l'ambivalence entre les genres⁷¹.

Les figures féminines, comme masculines à l'Opéra, sont codifiées selon leur époque, mais sont toujours traversées par les débats et les évolutions de la pensée des sociétés sur les questions de genre, comme le décrit Louis Bilodeau⁷². Chaque genre est marqué par des profils positifs, de haute valeur morale, et leur exact opposé. Les personnages féminins peuvent être des allégories positives de gloire, de paix, de victoire et d'abondance. Les personnages masculins peuvent incarner la vengeance, la rage, l'autorité, toujours renforcé par une typologie vocale. Par exemple, le jeune héros du modèle romantique du XIX^e siècle, guerrier et amoureux, sera souvent incarné par un ténor, tandis qu'un roi autoritaire, ou un dieu, sera incarné par un baryton ou une basse.

Comme nous l'avons évoqué, le genre d'un personnage d'Opéra peut s'identifier sur trois niveaux distincts, que sont la fiction (le personnage dans l'histoire), l'interprète, et la tessiture fixée par la partition, comme le schématise Raphaëlle Legrand⁷³. Ces trois niveaux de genre peuvent coïncider, mais pas toujours. La tessiture aiguë, qui peut être chantée par une femme, ou un homme, est considérée comme féminine, et donc souvent liée à des narrations féminines, et inversement pour la tessiture grave, généralement assimilée à des trajectoires plus masculines.

⁷¹ Bilodeau, Louis. *Genre et Opéra: L'incertitude Des Sexes. op.cit*, Chapitre 2.

⁷² *ibidem*.

⁷³ Raphaëlle Legrand, « 10. Orlando barocco : variations sur le sexe d'un personnage lyrique », Évelyne Peyre éd., *Mon corps a-t-il un sexe ? Sur le genre, dialogues entre biologies et sciences sociales*. La Découverte, 2015, pp. 171-186.

La fluidité et symbolique du genre, telle que construite aux origines de l'Opéra, se verra remise en question, lorsque l'Opéra se développera par exemple en France. L'Opéra italien arrive en France en 1645, sous l'impulsion du cardinal Mazarin. C'est un rapide succès. Mais Louis Bilodeau démontre une forte résistance française pour les castrats, qui se verront finalement interdits de chanter en France⁷⁴. Peu à peu, les rôles travestis disparaissent dans l'Opéra français. En parallèle de ce phénomène, les thèmes des narrations se déplacent, et ces dernières se concentrent autour du thème de la lutte contre la force des passions⁷⁵, avec un sous-texte pour les personnages féminins défini par Louis Bilodeau de la manière suivante : "*les femmes ne peuvent pas infléchir le cours de leur destin*"⁷⁶. Les femmes de fort caractère, telles que présentées à l'Opéra, sont alors vouées à des destins fatals. L'*Opera-buffa* italien se démarque alors, en proposant des trajectoires novatrices de femmes qui déjouent les plans des hommes, comme Susanna dans *Les Noces de Figaro* (Mozart, da Ponte, 1786).

Au cours du XIX^e siècle, les limites du genre deviennent très étanches : les rôles sont très sexués et genrés, les femmes suivent des trajectoires de soumission, et sont contraintes dans leurs aspirations. En 1843, l'Opéra *Don Pasquale* (Donizetti et Ruffini) est présenté, dans lequel Norina gifle Don Pasquale. Cette scène est très mal reçue par le public et la critique, qui ne peuvent concevoir un tel acte commis par une femme. *Carmen* est présentée en 1875, et s'inscrit dans cette période. Selon Louis Bilodeau, le personnage de Carmen incarne alors la femme fatale, et la "*dimension mortifère de la tentatrice*"⁷⁷, vouée à mourir pour transgression.

Ainsi, comme ce détour historique nous l'a montré, les questions du genre ont jalonné le développement de l'Opéra, et ont toujours été le témoin de la société dans laquelle ces œuvres ont été créées. L'Opéra est donc un reflet du monde, un objet de société en constante mutation⁷⁸, pour lequel les questions de genre peuvent être centrales et constitutives des narrations.

⁷⁴Bilodeau, Louis. *Genre et Opéra: L'incertitude Des Sexes. op.cit*, Chapitre 3.

⁷⁵ *ibidem*.

⁷⁶ *ibidem*.

⁷⁷ Bilodeau, Louis. *Genre et Opéra: L'incertitude Des Sexes. op.cit*, Partie 4, Chapitre 2.

⁷⁸ *ibidem*.

3. Le *female gaze* : une question de regard au sein des œuvres

Nous l'avons évoqué, les œuvres du canon à l'Opéra ont été presque intégralement composées par des hommes. Les études de genre dans l'Art ont contribué à questionner le regard et la notion de point de vue dans les œuvres. Initialement pensée pour les arts cinématographiques, la question du point de vue pourra, nous le verrons, être transposée aux œuvres lyriques.

Laura Mulvey a questionné cet enjeu du point de vue en lien avec les films hollywoodiens en 1975. Dans l'article "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*"⁷⁹, Laura Mulvey conceptualise le *male gaze*, ou regard masculin. Il s'agit de la représentation du monde et des femmes opérée dans les œuvres cinématographiques, issues d'un point de vue masculin et hétérosexuel, qui aboutit à limiter la représentation des femmes à un objet de plaisir pour l'homme. Comme le démontre Victoire Capitaine⁸⁰, le regard masculin tel que conceptualisé par Laura Mulvey se base sur les théories de psychanalyse de Freud et Lacan, et démontre que les œuvres hollywoodiennes sont empreintes de *scopophilie*, qui qualifie le plaisir de regarder, de posséder l'autre par le regard. Cette scopophilie se caractérise par le placement des femmes comme des objets à regarder dans les œuvres cinématographiques. Pour Laura Mulvey, cela participe à entretenir et à réaffirmer l'asymétrie de pouvoir au regard du genre dans la société. La conceptualisation du regard masculin interroge la triangulation entre trois formes de regard : le regard de la caméra, du public, mais aussi celui des protagonistes de l'histoire. Le regard masculin est donc sur plusieurs niveaux, et conduit selon Laura Mulvey à objectiver et érotiser les femmes, en les réduisant à la corporalité, et en leur donnant une "*fonction ornementale*" dans la narration⁸¹. Le regard est donc ici pensé comme un concept théorique, et établit une relation entre regard, pouvoir et savoir, et instaure ainsi une dynamique de domination, comme l'explique Iris Brey⁸².

⁷⁹Laura Mulvey. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, vol. 16, no 3, septembre 1975, p. 6-18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

⁸⁰Victoire Capitaine. « La série télévisée : l'arme de choix du féminisme », *Effeuillage*, vol. 7, no. 1, 2018, pp. 15-22.

⁸¹Maxime Cervulle. « Malaise dans le « male gaze » : Généalogie critique d'un concept controversé », *Études de communication*, vol. 61, no. 2, 2023, pp. 189-212.

⁸²Iris Brey. *Le regard féminin : une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier, 2020.

Face à cette tendance du regard masculin, le regard féminin ou *female gaze*, interroge dans la continuité, l'apport qu'une cinéaste, réalisatrice ou scénariste peut amener, en portant un point de vue différent d'une vision masculine sur le même sujet, dans le cadre d'un projet cinématographique. Plus largement, le *female gaze* invite les artistes, quel que soit leur genre, à proposer des points de vue féminins, sur les trajectoires féminines dans les diégèses (c'est-à-dire dans les univers narrés de l'œuvre)⁸³. Selon Iris Brey, le genre du cinéaste ne conditionne pas sa manière de filmer les personnages féminins, mais l'enjeu du *female gaze* est plutôt de s'attacher à proposer un regard faisant du personnage féminin un sujet, et plus seulement un objet⁸⁴.

Un exemple concret de cet enjeu du *female gaze* selon l'autrice se porte sur la représentation du viol. Le *male gaze*, selon elle, pousse à romantiser le viol, voire à le rendre érotique. Pour Iris Brey, la représentation du viol dans les œuvres cinématographiques, tend, si elle est empreinte du regard masculin, à renforcer les stéréotypes liés à cette agression, par des mécanismes de minimisation de la responsabilité de l'agresseur, ou la culpabilisation de la victime, et d'ainsi renforcer la culture du viol, c'est-à-dire l'ensemble des attitudes et comportements au sein d'une société qui contribuent à minimiser, voire normaliser le viol⁸⁵. Pour l'autrice, le *female gaze* permet d'éviter cet écueil, en ne faisant pas de l'agression un spectacle, du point de vue de l'homme, mais présente le viol comme "*une expérience qui marque la chair, une expérience incarnée*"⁸⁶. Par l'analyse de plusieurs œuvres, Iris Brey démontre la différence de traitement du viol selon qu'il est marqué du regard féminin ou masculin. Le *female gaze* se caractérise alors par des représentations non pas du viol comme acte, mais *via* l'étendue des conséquences et séquelles qui en résultent. De plus, le viol est peu représenté du point de vue féminin, mais lorsque c'est le cas, sa représentation en est crue, violente, et non romantisée.

Pour ce qui nous occupe ici, la question du regard est centrale. En effet, nous l'avons évoqué, les œuvres du canon ont été conçues par des hommes. Cependant, une

⁸³Victoire Capitaine. « La série télévisée : l'arme de choix du féminisme », op.cit p. 15-22.

⁸⁴Iris Brey. *Le regard féminin : une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier, 2020.

⁸⁵*ibidem*.

⁸⁶*ibidem*.

couche supplémentaire de point de vue opère par le travail du metteur ou de la metteuse en scène, qui produit, en notre temps, une lecture de l'œuvre, à un public de notre temps, interprété par des artistes de notre temps. De ce fait, ces surcouches de point de vue peuvent être des lieux d'élaboration de nouveaux récits sur la narration des trajectoires féminines, et sur les sujets relatifs aux VSS. Cette interaction et ce dialogue permanent entre une œuvre créée dans une société passée, et reprise par des artistes de notre temps, peut nous pousser à questionner l'enjeu de regard posé sur les œuvres présentées.

La question du *female gaze*, telle que développée ici, a été questionnée dans les entretiens menés lors de notre enquête de terrain, en lien avec la question du rôle du metteur ou de la metteuse en scène, et de la question du point de vue, et de la narration des trajectoires féminines. Ainsi, nous reviendrons sur cet enjeu du regard et du point de vue, en lien avec les représentations que nos enquêté·e·s ont sur ces sujets (voir Chapitre III, Partie A.2).

Par conséquent, il apparaît que les études de genre, en lien avec la sociologie de l'art et les études cinématographiques, permettent de prendre en compte la relation entre Art et questions de genre. L'Opéra, dans sa singularité, entretient un rapport aux questions de genre spécifique et paradoxal. La question du regard dans la création des œuvres interroge la prise en compte du point de vue genré, et élabore des clés de compréhension des mécanismes de genre et de leur représentation au sein des œuvres.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, rappelons que la nature de la production d'un·e artiste est, selon Bourdieu, déterminée par sa position sociale dans le champ artistique dans lequel il ou elle s'insère⁸⁷. Dès lors, la question du regard au sein des productions artistiques lyriques ne peut être complètement traitée sans conceptualiser la sociologie de l'artiste metteur·euse en scène dans le champ artistique lyrique, en lien avec la notion d'Avant-Garde.

⁸⁷Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Édition revue et corrigée, Éditions Points, 2006.

C. Art et Avant-Garde : Dynamiques, interactions et transformations d'un champ artistique

Un champ artistique se compose d'interactions ayant des effets sur le champ et sur les productions artistiques qui en résultent. Le concept de *mondes de l'art* d'Howard Becker nous permet de révéler ces transformations au sein d'un champ. En complément, la conceptualisation de Bourdieu et Delsaut d'*Avant-Garde* nous permet d'appréhender un champ artistique comme un lieu dynamique et pétri de jeux de pouvoir. Nous nous attacherons ensuite à appliquer ces deux concepts au champ lyrique, pour en comprendre les dynamiques spécifiques à ce champ artistique.

1. Les mondes de l'art, interactions et évolutions d'un champ

La sociologie interactionniste telle que conceptualisée par Howard Becker permet de penser les champs artistiques comme des lieux d'interactions dont les œuvres sont le résultat. Dans *Les mondes de l'art*⁸⁸, Howard Becker conceptualise dès 1982 la nécessité de comprendre le secteur artistique comme un environnement collectif, fait d'interactions entre une multiplicité d'individus. Pour Becker, une œuvre d'art est le résultat d'une "chaîne de coopération"⁸⁹, où la coordination de chaque individu participant est nécessaire à l'aboutissement de l'œuvre finale. Pour Becker, l'œuvre d'art ne sera définitive qu'après l'interaction d'une multiplicité d'activités, dont la conception, l'exécution, la fabrication, la distribution, les activités de renfort, l'appréciation et la critique relative à l'œuvre. L'art est donc marqué par de fortes interactions entre beaucoup d'individus : "Toutes les œuvres d'art, en somme, [...] mettent en jeu une certaine division du travail entre un grand nombre de personnes"⁹⁰. La création artistique est une entreprise collective, un processus de création dépendant d'une multiplicité d'actions. Cela induit de prendre en compte les conditions et contraintes matérielles et sociales du contexte de la production artistique. L'interaction est

⁸⁸Howard Saul Becker, et al. *Les mondes de l'art*. [Nouvelle édition], Flammarion, 2010.

⁸⁹*ibidem*.

⁹⁰*ibidem*

donc constante entre les artistes, leurs pairs, les collaborateur-ice-s techniques, les commanditaires, les diffusé-e-s, leur public, les critiques et les contraintes qui structurent leur environnement⁹¹. Ces interactions se pérennisent dans des réseaux artistiques, qui aboutissent à la formation de conventions, construisant des systèmes, que Becker nomme “*mondes de l’art*”⁹². Ces mondes de l’art ne sont pas des institutions comme on peut l’entendre au sens sociologique du terme, mais existent par les interactions qui s’y développent, autour de valeurs et conventions partagées, qui structurent donc l’expérience commune et collective d’un même “*monde vécu*”⁹³. Les mondes de l’art sont donc protéiformes, et leur structure ne peut se définir en amont de leur existence. Les réseaux ainsi établis, où sont intégrés des individus artistes, perdurent par la conservation des normes, l’adaptation à l’environnement et à ses contraintes, et la réalisation d’objectifs partagés.

La conception interactionniste que propose Becker renouvelle la place du public et des critiques dans la création artistique, et ne les place plus comme simples récepteurs comme on le faisait traditionnellement. Le public de l’artiste selon Becker n’est plus seulement une audience, mais incarne une diversité d’acteurs et actrices différencié-e-s (spectateur-ice-s, amateur-ice-s éclairé-e-s, critiques d’art, directions, etc), et qui ont une forte incidence sur la production des œuvres. Les mondes de l’art sont ainsi pétris d’un double mouvement. D’une part, les mondes de l’art sont caractérisés par une répétition d’arrangements informels entre les protagonistes, mais ils sont aussi caractérisés par une forme d’institutionnalisation et formalisation de sous-groupes de professionnel-le-s.

Les interactions à l’origine de la production artistique en conditionnent donc la nature, dans la mesure où la vision des artistes, et les conditions de réalisation sont considérées de manière égale. Les micro-décisions qui structurent la production artistique sont ainsi un ensemble d’arbitrages entre les possibilités existantes et les options défendues par les individus en interaction⁹⁴.

⁹¹ Pierre-Jean Benghozi, and Howard S. Becker. “Les Mondes de l’art.” *Revue Française de Sociologie*, vol. 31, no. 1, 1990, pp. 133-.

⁹² *ibidem*.

⁹³ *ibidem*.

⁹⁴ *ibidem*.

Pour Becker, tout le processus de la création à la diffusion puis réception sont des moments de négociations, d'ajustements, et donc de constantes interactions⁹⁵. L'enjeu de chaque individu dans ces interactions est de faire emploi des usages et contraintes de son environnement pour être intégré aux mondes de l'art, et poser son empreinte sur la définition de l'œuvre telle que les conventions vont les instaurer. Cela n'est pas sans rappeler la définition du champ artistique par Pierre Bourdieu, comme lieu de constantes luttes de pouvoir.

Le concept de champ en sociologie est développé par Pierre Bourdieu dans son analyse de l'autonomisation progressive de certains secteurs d'une société, comme le champ politique, littéraire⁹⁶ ou scientifique par exemple. Pour Bourdieu, le champ est un lieu où se jouent des forces et des luttes de pouvoir⁹⁷, marqué par une forte hiérarchie, organisant les individus membres du champ selon des positions dominantes ou dominées. Le champ est donc empreint de mouvements de concurrence, pour atteindre les positions dominantes. La hiérarchie du champ est basée sur la possession ou non des individus d'un volume de capital, dont la nature dépend du champ en question, selon les règles propres régissant les activités du champ. La combinaison de ces capitaux peut comprendre le capital économique, culturel, symbolique ou social. Les individus les plus dotés de ces capitaux occupent les positions dominantes du champ, tandis que celles et ceux moins doté-e-s (et notamment les nouveaux entrants de ce champ), se placent dans les positions dominées.

Le champ artistique tel que défini par Bourdieu dans *Les règles de l'art*⁹⁸ est pensé comme un espace autonome de la vie sociale, avec ses propres règles. Les luttes y sont symboliques, car les individus occupent des positions inégales au sein de ce champ selon sa dotation en capital économique, social et symbolique. Dès lors, il apparaît que la production d'un-e artiste sera déterminée par sa position et son insertion dans le champ artistique.

⁹⁵ *ibidem*.

⁹⁶ Pierre Bourdieu. « Le champ littéraire ». Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 89, no 1, 1991, p. 3-46.

⁹⁷ Gisèle Sapiro, et al., éditeurs. *Dictionnaire international Bourdieu*. CNRS éditions, 2020, "Structure et dynamique des champs", in "Champ".

⁹⁸ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Édition revue et corrigée, Éditions Points, 2006.

Comparativement à Howard Becker, qui conceptualise les mondes de l'art d'un point de vue interactionniste, Pierre Bourdieu pense quant à lui le champ artistique comme un concept opératoire, selon lequel la position dans les strates dominantes ou dominées de l'artiste, et donc légitime ou moins légitime, conditionne sa production artistique, et que cette production artistique est aussi marquée de cet enjeu de pouvoir pour atteindre les positions les plus légitimes du champ. Cela implique que l'on considère la production artistique comme une source de valeur, de bien symbolique, permettant à son créateur ou sa créatrice de gagner en légitimité au sein du champ, et d'y être ainsi mieux inséré-e.

Dès lors, ces deux conceptions du fonctionnement du secteur artistique par H.Becker et P.Bourdieu nous permettent de comprendre les enjeux et les mécanismes de ces secteurs, et d'ainsi questionner la potentielle insertion de profils nouveaux entrants et innovateurs dans ces sphères, et les mécanismes de transformation dans les secteurs artistiques.

Dans son ouvrage *“Les mondes de l'art”*, Becker traite du changement dans l'art. Pour l'auteur, deux mécanismes peuvent opérer. D'une part, il peut exister des micro-innovations, qui auront un faible effet de perturbation des mondes de l'art et entraîneront une simple redéfinition d'un équilibre existant⁹⁹. Si les accueils favorables des membres qualifiés et insérés dans les mondes de l'art se concentrent sur des œuvres pour lesquelles l'ancienne théorie esthétique ne parvient pas à apprécier les qualités, alors une micro-innovation opérera, et une nouvelle théorie esthétique apparaîtra pour définir plus aisément les conventions qui agissent dans les mondes de l'art.

D'autre part, un autre mécanisme de changement au sein des mondes de l'art consiste en une rupture des conventions qui constituaient le fonctionnement du monde de l'art en question. Dans ce cas, un nouveau monde de l'art se construit et se démarque des anciens : les mondes de l'art coexistent alors en concurrence¹⁰⁰. La création d'un nouveau monde de l'art vise ainsi à insérer des œuvres qui n'étaient pas reconnues dans les structures jusqu'alors existantes. Cela est donc imputé aux contraintes de l'environnement, et impose

⁹⁹Pierre-Jean Benghozi, and Howard S. Becker. “Les Mondes de l'art.” *Revue Française de Sociologie*, vol. 31, no. 1, 1990, pp. 133-

¹⁰⁰*ibidem*.

de développer de nouvelles sources de financement, de nouvelles interactions avec d'autres individus, et ainsi élaborer de nouveaux critères de jugement des productions, et de nouvelles conventions esthétiques.

Dans son ouvrage¹⁰¹, Howard Becker démontre la forte capacité de résistance au changement au sein des mondes de l'art, qui est caractérisé par une tendance persistante à maintenir à l'écart des mondes de l'art les *innovateurs*, dont les idées obligerait les autres membres de ces mondes de l'art à renouveler leurs pratiques et leurs conventions. Pour Becker, les mondes de l'art, par leur caractère de constantes interactions, connaissent des transformations incessantes, graduelles ou brutales. Les forces de changements à l'origine de ces transformations peuvent avoir une origine interne aux mondes de l'art, *via* les individus qui en font partie, mais aussi une origine externe. La spécificité du spectacle vivant pour Becker tient dans le fait que les changements sont permanents, puisque les œuvres sont par définition incarnées par le vivant, et sont donc poreuses aux changements, erreurs de texte, reconfigurations souhaitées ou non. Cependant, pour Becker, tous les mondes de l'art connaissent des changements, mais ceux-ci ne perdurent que lorsqu'ils trouvent une assise organisationnelle¹⁰².

Pour Becker, une tradition artistique est une chaîne de solutions apportées à un problème commun. Mais les changements opèrent lorsque les solutions, comme le problème, se transforment progressivement¹⁰³. Cela peut arriver sans que cela ne soit conscient pour les membres des mondes de l'art. Un exemple utilisé par Becker est celui du vibrato, c'est-à-dire la modulation périodique du son d'une note. Initialement, le vibrato en musique n'était pas très usité. Mais son utilisation progressive et presque accidentelle a fait changer la norme, et cette transformation a modifié les conventions, à tel point que l'usage du vibrato est devenu la norme, et que l'absence du vibrato est devenu l'exception. Dans le cadre de ces glissements et transformations d'un monde de l'art, les membres qui ne s'adaptent pas à ces changements imperceptibles au premier abord, risquent de se laisser distancer, et ne plus être en mesure, à terme, de rester inséré-e-s au sein des mondes

¹⁰¹ Howard Saul Becker, et al. *Les mondes de l'art*. [Nouvelle édition], Flammarion, 2010.

¹⁰² *ibidem*.

¹⁰³ *ibidem*.

de l'art.

Certaines innovations peuvent bouleverser les modes de coopération habituels : contrairement aux glissements précédemment évoqués, il s'agit alors d'une révolution, car une grande part du système des réseaux de coopération, et des conventions, seront modifiées¹⁰⁴. Il s'agit donc d'une révolution lorsque plusieurs groupes importants de membres du monde de l'art sont remplacés, sans pour autant créer un nouveau monde de l'art. Mais une condition *sine qua non* pour la pérennisation d'une révolution au sein d'un monde de l'art est que les porteurs de ces changements doivent parvenir à s'imposer et à convaincre certains membres ou tous les membres du monde de l'art, afin de pérenniser le système d'interactions et coopérations nécessaires à la production artistique, avec la conception nouvelle de la discipline¹⁰⁵. L'enjeu est donc de renouveler la nature de la coopération dans ce monde de l'art.

Enfin, puisque Becker place le public comme des membres à part entière des mondes de l'art, ayant un effet sur la nature de la production des œuvres dans un système basé sur l'interaction, l'auteur développe l'idée que certains mondes de l'art peuvent naître par la prise en compte d'une manière nouvelle d'appréhender la société et ses contraintes, et pourra se pérenniser en se développant autour d'un nouveau public¹⁰⁶.

Nous le verrons, cette conceptualisation par Becker des mondes de l'art comme enjeu d'interactions et d'évolutions, peut être intégré aux enjeux du secteur artistique lyrique. Mais avant cela, il convient d'étoffer les concepts de Becker en matière d'évolution d'un secteur artistique, *via* l'intégration du modèle Bourdieusien de l'Avant-Garde.

2. Le modèle Bourdieusien de l'Avant-Garde

Le concept d'Avant-Garde a été renouvelé par Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut, en lien avec le champ artistique. Il convient d'en définir les enjeux avant de comprendre la conceptualisation qu'en font P.Bourdieu et Y.Delsaut.

L'Avant-garde ne doit pas être confondue avec le concept de modernité. Comme le précise

¹⁰⁴ *ibidem.*

¹⁰⁵ *ibidem.*

¹⁰⁶ *ibidem.*

François Albera¹⁰⁷, un-e cinématographe sera par exemple “par nature” moderne, puisque la technologie du cinéma appartient intrinsèquement au monde moderne, mais il ou elle ne sera pas forcément d’Avant-garde, dans ce cadre moderne. L’Avant-garde n’est pas non plus un synonyme de progrès, ou d’évolution au sein du champ artistique. L’Avant-garde doit donc être comprise, non pas qu’au regard du champ artistique étudié, mais aussi au regard des positions des individus d’avant-gardes dans la société, et au regard des Institutions, du public, et de l’espace social que constitue le sous-système social de la culture¹⁰⁸.

Ainsi, l’Avant-garde est une notion protéiforme. Le terme “Avant-garde artistique” naît dans les années 1820. Il est difficile de définir précisément l’Avant-garde, tant ce concept qualifie des situations très variées. Cependant, selon Anne Tomiche, quelques caractéristiques permettent d’identifier la dynamique des Avant-gardes dans nos sociétés¹⁰⁹. Anne Tomiche souligne un point commun des mouvements d’Avant-garde du début du XX^e siècle : l’engagement politique. Les Avant-gardes artistiques se construisent autour d’individus très engagé-e-s dans des combats politiques, et ont souvent pour contexte des moments sociaux de bouleversements¹¹⁰ (nouvelles technologies, nouvelles normes sociales, etc). Pour François Albera, les groupes d’Avant-garde sont des lieux d’articulation entre art et politique, plus seulement au sein même des œuvres, mais dans la pratique même du groupe. Les œuvres ne sont plus seulement des porte-paroles de courants de pensées ou de luttes sociales et politiques, mais les avant-gardistes adoptent une pratique politique dans le champ artistique, et se basent sur cela pour penser leur intervention dans le champ social¹¹¹.

Cet enjeu politique de l’Avant-garde peut être aussi pensé en termes de genre. Les Avant-gardes artistiques en Occident se développent au début du XX^e siècle, en parallèle des mouvements des suffragettes en Angleterre, et plus largement, en parallèle de

¹⁰⁷François Albera. *L’Avant-garde au cinéma*. Armand Colin, 2005.

¹⁰⁸ *ibidem*.

¹⁰⁹Anne Tomiche. *La naissance des Avant-gardes occidentales*. Armand Colin, 2015.

¹¹⁰ *ibidem*.

¹¹¹ François Albera. *L’Avant-garde au cinéma*. Armand Colin, 2005.

mouvements féministes et visant à faire du genre un sujet politique¹¹². Anne Tomiche démontre que les mouvements d'Avant-garde, notamment les futuristes¹¹³ et les vorticistes¹¹⁴, sont les mouvements artistiques qui ont pris des positions très claires sur les questions sociales des femmes et du féminisme, en dialogue avec l'enjeu politique que portaient alors les suffragettes britanniques. Anne Tomiche en conclut que les mouvements d'Avant-gardes sont des environnements politisés, poreux aux enjeux de société qui impactent la société dans laquelle ces mouvements se développent.

Un autre aspect commun aux mouvements d'Avant-garde est la modalité de leur apparition. Les Avant-gardes apparaissent comme un acte de refus aux normes sociales, artistiques et politiques d'une société, et agissent par coups d'éclats, manifestes, actions provocatrices, etc¹¹⁵. Les mouvements d'Avant-garde se constituent par une volonté de "faire événement", et de lier leur art aux enjeux sociaux et politiques du monde dans lequel ces artistes évoluent¹¹⁶. L'enjeu pour les avant-gardistes est donc aussi de rendre poreuse la frontière entre monde artistique et société.

Dans leur article "*Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie*"¹¹⁷, Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut renouvellent le concept d'Avant-garde, et l'intègrent dans la conceptualisation telle que pensée par Bourdieu du champ artistique et de ses dynamiques. Bourdieu et Delsaut se concentrent sur le champ de la haute couture et de la mode de luxe. Rappelons qu'un champ est pensé par Bourdieu comme un lieu de concurrence et de lutte de pouvoir hiérarchisé selon le degré de possession de capital des individus. Dans ce cadre, Bourdieu et Delsaut pensent le monde de la mode de luxe comme un champ artistique concurrentiel, impacté par les conditions d'entrée des individus dans cette compétition, et s'attachent donc à analyser les stratégies d'insertion et d'évolution des individus nouvellement entrants dans ce champ. Ainsi, Bourdieu et

¹¹² Anne Tomiche. *La naissance des Avant-gardes occidentales*. Armand Colin, 2015.

¹¹³ Le futurisme est un mouvement littéraire et artistique d'Avant-garde au début du XX^e siècle en Europe.

¹¹⁴ Le vorticisme est un mouvement artistique britannique du début du XX^e siècle.

¹¹⁵ "AVANT-GARDE" - Encyclopaedia Universalis, 2017. Consulté le 18 décembre 2023.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/Avant-garde/>

¹¹⁶ *ibidem*.

¹¹⁷ Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut. "Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie". In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 1, n°1, janvier 1975. Hiérarchie sociale des objets. pp. 7-36.

Delsaut distinguent les entreprises dominantes et bien insérées, comme les maisons Dior et Balmain, et les entreprises néo-entrant,es, comme Paco Rabanne. Dans ce champ, il apparaît que les néo-entrant-e-s cherchent à tirer parti de cette compétition au sein du champ, par des stratégies de distinction fondées sur la production d'un "*art dit de recherche*", "*tapageur*", aux "*audaces un peu agressives*"¹¹⁸. Dans le monde de la mode de luxe, les artistes néo-entrant-e-s affirment leur identité artistique en opérant des ruptures et des distinctions par rapport aux artistes préalablement installé-e-s dans le champ. Dès lors, "*le jeu des nouveaux entrants consiste à peu près toujours à rompre avec certaines des conventions en vigueur (en introduisant par exemple des mélanges de couleurs ou de matières jusque-là exclus), mais dans les limites des convenances et sans mettre en question la règle du jeu et le jeu lui-même*"¹¹⁹. Cette analyse n'est pas sans rappeler la conceptualisation de Becker des mondes de l'art¹²⁰, qui souligne l'évolution des artistes au sein d'un univers de contraintes et d'interactions, dont les changements doivent renouveler les conventions artistiques, tout en s'assurant de rester inséré au sein du monde de l'art. Pour Bourdieu et Delsaut, les néo-entrant-e-s sont associé-e-s à des concepts comme la liberté, la fantaisie, la nouveauté. Les tentatives d'insertion des néo-entrant-e-s rappellent constamment aux dominant-e-s du champ la nécessité de confirmer leur autorité en maintenant leur assise en tant que prescripteur du bon-goût et défenseur des conventions qui structurent le champ.

Bourdieu et Delsaut s'intéressent aussi au profil individuel et à la trajectoire des néo-entrant-e-s dans le champ artistique de la haute couture. Pour cela, ils analysent les caractéristiques sociologiques des couturiers traditionnels. Il apparaît que leurs points communs sont d'être originaires des fractions dominantes de la bourgeoisie, notamment de province, d'avoir fait des études conduisant usuellement aux fractions dominantes (hautes écoles), ou qui conduisent aux professions artistiques proches de ces fractions dominantes (Beaux-Arts). De plus, ces couturiers dominants dans le champ de la haute couture ont tous envisagé des carrières artistiques dans leurs trajectoires personnelles¹²¹.

¹¹⁸*ibidem*.

¹¹⁹Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut. "Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie" *op.cit*, page 12.

¹²⁰Howard Saul Becker, et al. *Les mondes de l'art*. *op.cit*

¹²¹Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut. "Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie" *op.cit*, page 32.

Les profils sociologiques des fractions dominantes de ce champ sont donc assez homogènes, et partagent un habitus¹²² commun selon Bourdieu et Delsaut. Ces fractions dominantes cultivent un langage commun ainsi que des conventions pour se distinguer et s'identifier au sein du champ. De la même manière, les néo-entrant-e-s avant-gardistes partagent un langage et des conventions pour se distinguer de cette fraction dominante, tout en assurant leur insertion au sein du champ. Cette stratégie de distinction peut inviter les néo-entrant-e-s à prendre "*des airs de révolutionnaire*"¹²³, si cela leur permet d'attirer une clientèle tentée de nier le monopole de la fraction dominante. Ces stratégies de distinction provoquent une dynamique pour les dominant-e-s comme pour les dominé-e-s au sein du champ, de rupture avec les canons, et "*condamne le créateur à se renouveler*"¹²⁴ pour à nouveau se distinguer.

Pour Bourdieu et Delsaut, le profil des néo-entrant-e-s a une incidence forte sur leurs actes au sein du champ. Les dispositions liées à l'habitus (ici la trajectoire passée) des individus, lorsqu'ils et elles entrent dans le champ, les poussent à adopter des stratégies de distinction du rôle attribué aux positions dominantes qu'ils et elles cherchent à atteindre au sein de ce champ. Par exemple, c'est Courrèges qui, le premier, a renouvelé la pensée du rôle que l'on attribuait traditionnellement au couturier au sein de la haute couture. Pour Bourdieu et Delsaut, cela s'explique par la trajectoire atypique de Courrèges, qui, contrairement aux fractions dominantes de la haute couture, avait une origine sociale populaire et avait fait des études scientifiques. Dès lors, pour Bourdieu et Delsaut, la trajectoire qui fait d'un individu un néo-entrant dans un champ artistique, conditionne son rapport aux conventions de ce champ, et en renouvelle l'approche.

De plus, il est nécessaire de considérer le temps de travail de consécration, au-delà du temps de travail de production d'une œuvre artistique. En effet, Bourdieu et Delsaut montrent que l'autonomisation du champ artistique a donné une plus grande place à l'image sociale de l'artiste : la vie d'un artiste fait partie de son œuvre et lui donne de la valeur¹²⁵. Cela fait

¹²² Manière d'être et disposition d'esprit. Système de dispositions réglées commun à un ensemble social.

¹²³ Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut. "Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie" *op.cit*, page 13.

¹²⁴ Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut. "Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie" *op.cit*, page 17.

¹²⁵ Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut. "Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie" *op.cit*, page 28.

partie des stratégies de distinctions des avant-gardistes, et de la nécessité de valoriser cette part de consécration, en tentant d'entretenir des liens forts avec les critiques, les directions d'Institutions : *“vendant à plein temps leur discours et leur comportement d'artiste, aussi bien à leurs concurrents qu'aux démarcheurs et aux acheteurs potentiels.”*¹²⁶

Cette conceptualisation de l'Avant-garde et du positionnement des néo-entrant·e-s dans un champ artistique n'est pas sans rappeler le travail de Becker dans *“Les mondes de l'art”*¹²⁷.

Les interactions qui façonnent et perpétuent le champ artistique sont aussi étudiées par Bourdieu et Delsaut, qui reconnaissent la nécessaire interaction entre une multiplicité d'individus membres du champ pour asseoir la légitimité d'un·e artiste : *“Le pouvoir du “créateur” n'est autre chose que la capacité de mobiliser l'énergie symbolique que produit l'ensemble des agents engagés dans le fonctionnement du champ, journalistes objectivement chargés de faire valoir les opérations des “créateurs” (avec tout l'appareil de journaux et de revues qui rend possible leur action), intermédiaires et clients d'avance convertis, autres “créateurs” enfin qui, dans et par leur concurrence même, affirment la valeur de l'enjeu de la concurrence”*¹²⁸.

Toute une chaîne d'individus est donc nécessaire à reconnaître la légitimité d'un·e artiste, et c'est tout l'enjeu des néo-entrant·e-s : *“Constituer un capital symbolique de légitimité susceptible d'être lui-même transféré sur des objets ou sur des personnes, c'est être en mesure [...] de faire fonctionner à son profit des cycles de consécration de plus en plus longs, donc de plus en plus indépendants des relations directes d'intérêt partagé et de s'approprier ainsi une part de plus en plus grande du produit du travail de consécration qui s'accomplit dans un champ déterminé.”*¹²⁹

Au regard de cette conceptualisation des enjeux d'insertion de néo-entrant·e-s avant-gardistes au sein d'un champ artistique, il paraît intéressant de tenter d'appliquer cette conceptualisation au champ artistique lyrique, et d'en questionner la portée.

¹²⁶ *ibidem*.

¹²⁷ Howard Saul Becker, et al. *Les mondes de l'art*. [Nouvelle édition], Flammarion, 2010.

¹²⁸ Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut. “Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie” *op.cit*, page 24.

¹²⁹ Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut. “Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie” *op.cit*, page 29.

3. Le Champ lyrique et l'Avant-Garde

Ici, nous tenterons d'appliquer la théorie de l'Avant-garde et des interactions entre néo-entrant-e-s et champ artistique de Bourdieu et Delsaut au champ artistique lyrique. L'Avant-garde comme mouvement artistique suppose un positionnement particulier de la création artistique en porosité avec les enjeux de son temps. Une subtilité du format opératique est que les œuvres du canon sont préexistantes, et que la création d'un metteur ou d'une metteuse en scène se base sur les contraintes d'une œuvre préexistante à son travail. Son empreinte existe donc dans les mécanismes de dramaturgie et de scénographie qu'il ou elle s'attachera à défendre dans la mise en scène de cette œuvre.

Nous l'avons vu, les mondes de l'art sont selon Becker marqués par des interactions entre individus autour de valeurs et de conventions, qui structurent l'expérience partagée d'un même "monde vécu"¹³⁰. La création artistique est donc poreuse au monde social vécu par son créateur ou sa créatrice. Or, dans la mesure où la prise en compte des VSS par nos sociétés et sa dénonciation sont constituantes de notre environnement social dans la dernière décennie, il apparaît que la mise en scène des productions lyriques peut être le lieu de dénonciation des VSS, et le moyen pour les metteur-euse-s en scène qui se saisissent du sujet, de s'intégrer au sein du champ lyrique. La dénonciation des VSS dans les mises en scène lyriques pourrait donc être le signe d'appartenance à un monde vécu commun, revendiqué par les artistes néo-entrant-e-s d'Avant-garde.

Au cours de notre enquête de terrain, des néo-entrants ont été interrogés. Rappelons dans ce cadre qu'un-e néo-entrant-e est un-e artiste qui a originellement construit sa carrière de metteur-euse en scène dans un autre secteur qu'à l'Opéra (théâtre, cinéma, *etc*), et qui a commencé à mettre en scène à l'Opéra en seconde partie de carrière. L'entrée dans ce nouveau champ artistique peut être confrontée à des résistances du champ. Dans nos entretiens, les néo-entrants sondés sont minoritaires, car il était très difficile de parvenir à les rencontrer. Mais de nombreux néo-entrant-e-s ont été cité-e-s par l'ensemble de nos enquêté-e-s, nous permettant d'évaluer les représentations que les personnes membres du

¹³⁰Pierre-Jean Benghozi, and Howard S. Becker. "Les Mondes de l'art." *Revue Française de Sociologie*, vol. 31, no. 1, 1990, pp.133-.

secteur de l'Opéra (artistes, directions, autres metteur-euse-s en scène) ont de ces néo-entrant-e-s. C'est à cette occasion qu'il est apparu que les enquêté-e-s pensaient des néo-entrant-e-s qu'ils se saisissent du sujet des VSS en particulier.

Dans le Così [fan tutte]¹³¹ qu'on a présenté alors avec quelqu'un qui effectivement est peut-être intéressant de ce point de vue-là, c'est... Ah, j'ai plus son nom... Christophe Honoré, pardon ! Bon, qui lui traite plutôt d'autres sujets, le sujet de l'homosexualité ou du genre dans son théâtre et dans son cinéma. Bon, là évidemment, c'était un autre sujet. Et là effectivement, il l'a beaucoup traité avec la violence, la violence faite aux femmes, il l'a montré et parce que il y avait justement cette idée de, non pas de montrer des femmes d'ailleurs qui étaient un peu stupides, de ce point de vue-là, c'était pas inintéressant parce qu'il montrait en fait l'ambiguïté de femmes qui en fait avaient très bien vu l'échange, et n'étaient pas dupes, donc. Voilà donc ça c'était... et qu'il y avait des vraies histoires qui se créent donc de ce point de vue-là c'était plutôt intéressant.

Entretien réalisé avec Caroline Sonrier, Directrice de l'Opéra de Lille.

Ici, le profil de néo-entrant cité est Christophe Honoré, originellement metteur en scène de théâtre et réalisateur au cinéma. Très reconnu et inséré dans les champs du théâtre et du cinéma, son travail artistique se concentre souvent sur les questions de genre. Il a également traité de sujets comme l'homosexualité et l'homoparentalité dans ses œuvres. Il apparaît que ce profil de néo-entrant s'est donc également saisi du sujet de la violence dans une perspective genrée, dans le cadre de son travail à l'Opéra.

Cet exemple ne semble pas être un cas isolé, dans la mesure où de nombreux entretiens ont mis à jour une représentation partagée par nombre des enquêté-e-s, selon laquelle les néo-entrant-e-s ont des manières nouvelles de traiter de ces sujets, et permettent globalement de renouveler le traitement des trajectoires féminines des œuvres lyriques. Cette représentation est partagée par la quasi-totalité de notre panel d'enquêté-e-s provenant des directions :

Et donc on se retrouve parfois avec... je pense à Richard Brunel, par exemple à l'Opéra de Lyon, le directeur que je connais [...]. Lui n'invite quasiment que des directeurs de théâtre parce que lui-même est un directeur de théâtre au départ. Et ils pensent qu'effectivement ces directeurs-là qui ont une approche, oui, sans doute plus intellectuelle des œuvres d'Opéra, des œuvres patrimoniales d'Opéra, apporteront un regard différent et montreront autre chose comme s'il y avait une première couche à enlever, puis on voit, on pénètre plus dans la forme opératique, dans le sujet opératique pour

¹³¹ Opéra de Mozart et da Ponte, 1790.

en tirer quelque chose. [...]Donc il y a vraiment toutes ces démarches-là de : est-ce qu'on aborde quelque chose de nouveau avec le théâtre ?

Entretien réalisé avec Jérôme Gay, Président de Génération Opéra.

Il y a toujours eu ça. Pour le coup, le milieu de l'Opéra a toujours, depuis très longtemps on va dire depuis les années 70, depuis l'époque Chéreau, enfin même bien avant. L'Opéra a toujours fait appel soit à des très bons artisans à l'intérieur on va dire, du monde de l'opéra, ou à des artistes extérieurs dont on pensait qu'ils pourraient renouveler l'approche, le regard, les pratiques de l'opéra. Donc ça a été des hommes de théâtre et des femmes de théâtre dans les années 70 par exemple Chéreau, c'est un exemple typique, ça a pu être des cinéastes. Donc au festival, en effet, on en a eu un certain nombre dont Christophe Honoré, ça peut être des plasticiens, des peintres. Donc ça, c'est une pratique ancienne et courante et que l'on continue très largement de pratiquer, en particulier au festival et en particulier où on a presque affaire davantage à des profils venant d'autres disciplines que des gens de l'Opéra stricto sensu.

Entretien réalisé avec Timothée Picard, Conseiller artistique auprès de la direction du Festival d'Aix-en-Provence.

Et en tout cas, nous, à Rennes, on essaie... J'aime beaucoup l'idée qu'il y ait une très grande diversité d'approches des œuvres. Donc on a des gens qui sont plutôt parfois des metteurs en scène d'opéra, très traditionnels, entre guillemets en tout cas, plutôt je dirais pas traditionnels, mais conventionnels, qui sont dans les conventions de la mise en scène d'opéra. Parce que j'ai absolument rien contre ça. Mais par contre, j'adore aussi faire des pas de côté. L'année dernière, on a confié une mise en scène à Phia Ménard¹³² c'était forcément, comment dire... iconoclaste, c'était super. On confie aussi pas mal de premières mises en scène d'opéra. Ça, c'est une chose que j'aime bien à des gens qui viennent plutôt du théâtre, parce que je trouve que ça renouvelle l'approche. Ça a été le cas avec Mathieu Bauer¹³³, avec Louise Vignaud¹³⁴, ça va être bientôt le cas avec Simon Delétang¹³⁵. [...] Et parfois, on fait aussi appel à des gens qui viennent plutôt de la chorégraphie, parfois des arts du cirque, parfois du théâtre, parfois de l'opéra. Mais voilà, j'aime bien cette idée qu'il y ait une pluralité d'approches des œuvres. [...] Et puis effectivement, ça apporte souvent un regard un peu différent sur une œuvre, parfois qui est très pertinent, parfois moins. Voilà moi j'aime bien, en tout cas je ne voudrais pas ne faire que des productions avec des gens qui ne font que de l'opéra, ça m'intéresserait pas.

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

Il apparaît donc que les néo-entrant-e-s sont perçu-e-s comme apportant un nouveau regard sur les œuvres d'Opéra, et sont moins conventionnel-le-s dans leur approche artistique.

Cela rappelle la conception Bourdieusienne des transformations qui peuvent opérer dans

¹³² issue des mondes de la danse et du cirque.

¹³³ issu du théâtre.

¹³⁴ issue du théâtre.

¹³⁵ issu du théâtre.

un champ, et qui viennent prioritairement des néo-entrant-e-s. En effet, selon Bourdieu dans “*Les règles de l’art : genèse et structure du champ littéraire*”¹³⁶, l’initiative des changements dans un champ vient des néo-entrant-e-s, qui sont plus démunis-e-s du capital spécifique de ce champ nécessaire à être dans la fraction dominante, et doivent donc s’engager dans un processus de légitimation. De ce fait, leur existence au sein du champ dépend de leur affirmation d’une identité spécifique, d’une différence, pour “*se faire un nom*”¹³⁷, en imposant des modes d’expressions et de pensée nouveaux, en rupture avec les mécanismes habituels du champ en question. Ainsi, les mécanismes de distinction tels que conceptualisés par Bourdieu sont exprimés dans le champ lyrique, où les néo-entrant-e-s, pour se faire un nom, proposent des points de vue et modes d’expressions nouveaux sur les œuvres du canon.

Cependant, ces mécanismes nouveaux ne peuvent se pérenniser que par la rencontre entre deux processus, l’un interne au champ, l’autre externe au champ artistique en question¹³⁸. Les néo-entrant-e-s ne peuvent pérenniser leur insertion s’ils ou elles rompent trop brutalement avec les normes de production en vigueur, auquel cas ils ou elles subiront un déficit de reconnaissance et de consécration¹³⁹. D’autre part, l’avant-gardisme des néo-entrant-e-s ne pourra être légitimé qu’à la faveur de changements externes au champ, comme une rupture sociale ou politique, ou par l’apparition de nouvelles catégories de consommateur-ice-s en affinité avec ces nouveaux profils artistiques, qui assureront alors la réussite de leurs productions¹⁴⁰. Enfin, selon Bourdieu, l’action subversive de l’Avant-garde, qui vise à modifier les conventions du champ en les faisant apparaître comme dépassées, trouve un soutien dans l’usure des effets, dans la routinisation de la production, et pourra donc faciliter l’insertion des néo-entrant-e-s dans le champ¹⁴¹.

Dans ce cas, on peut envisager la politisation du sujet des VSS au sein de nos sociétés comme le changement externe au champ artistique favorisant l’insertion des

¹³⁶Pierre Bourdieu. *Les règles de l’art : genèse et structure du champ littéraire*. Édition revue et corrigée, Éditions Points, 2006. p378 à 398.

¹³⁷ *ibidem*.

¹³⁸Pierre Bourdieu. *Les règles de l’art : genèse et structure du champ littéraire. op.cit*, p416 à 421.

¹³⁹ *ibidem*.

¹⁴⁰ *ibidem*.

¹⁴¹ *ibidem*.

néo-entrant-e-s au sein du champ artistique lyrique. Les néo-entrant-e-s valorisent donc d'autres traitements du sujet des VSS dans leur mise en scène d'Opéra, pour ainsi favoriser leur insertion dans le champ, afin de transformer les conventions esthétiques du champ sur le sujet, tout en assurant d'être suffisamment reconnu-e-s pour s'insérer durablement dans le champ. Rappelons aussi que l'aspect politique est central dans l'émergence des mouvements d'Avant-garde, en lien avec des bouleversements sociaux et politiques des sociétés où ces mouvements naissent. On peut donc envisager la lutte contre les VSS comme une source politique nourrissant un traitement renouvelé des trajectoires féminines au sein de la mise en scène d'art lyrique.

Bourdieu évoque également la nécessité pour les néo-entrant-e-s d'être soutenu-e-s par des personnes intermédiaires, qui sont les garde-fous entre champ artistique et contraintes économiques¹⁴² (diffusion, directions, etc). Cela rappelle les interdépendances et interactions telles que conceptualisées par Becker¹⁴³. Pour s'insérer dans un champ, les néo-entrant-e-s doivent être soutenu-e-s par les directions. Au vu des extraits cités, il apparaît que les directions sont plutôt favorables à l'émergence de nouveaux récits et modes d'expressions, et sont donc des soutiens utiles à l'insertion des néo-entrant-e-s dans le champ lyrique. Rappelons que ces relations d'interdépendance entre individus du champ déterminent le travail artistique, puisque les contraintes du champ structurent les possibilités d'expression et de création artistique¹⁴⁴. Le fait que les directions soient favorables aux nouveaux récits, et notamment sur le sujet des VSS, peut être identifié par les néo-entrant-e-s, et ainsi favoriser leur axe de travail sur ce sujet, afin de pérenniser leur insertion dans le champ lyrique.

Cependant, quelques résistances à ces transformations du champ et à l'insertion des néo-entrant-e-s peuvent exister. La distanciation des factions dominantes du champ face aux néo-entrant-e-s peut se faire par la revendication d'un langage, d'un vocabulaire, et de

¹⁴² Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire. op.cit.*, p85 à 192.

¹⁴³ Howard Saul Becker et al. *Les mondes de l'art.* [Nouvelle édition], Flammarion, 2010.

¹⁴⁴ Sylvia Faure. *Corps, savoir et pouvoir.* Presses universitaires de Lyon, 2021, <https://doi.org/10.4000/books.pul.10140.p.157-158>

codes du champ, que les néo-entrant-e-s ne maîtriseraient pas. Ce type de discours est apparu dans les entretiens, et notamment de la part de personnes très insérées dans le champ lyrique. Ici, l'extrait présenté est tiré de l'entretien mené avec un chanteur lyrique, ayant une carrière de plus de vingt-cinq ans dans le monde de l'Opéra. On peut donc considérer que cet enquêté fait partie de la fraction dominante du champ lyrique, dans la mesure où il est très inséré et reconnu dans le champ. Ici, il s'exprime sur l'arrivée à l'Opéra de metteurs et metteuses en scène issu-e-s d'autres secteurs artistiques :

Je pense que c'est pas du tout idiot, je pense que c'est très intéressant, mais, il y a un grand mais. C'est : les gens qui viennent d'un autre milieu que celui de l'Opéra doivent être accompagnés par des gens qui peuvent leur expliquer les codes, qui peuvent leur expliquer le vocabulaire, qui peuvent leur expliquer la méthodologie aussi. [...] Et objectivement parlant, il peut arriver que ça se passe très bien, mais souvent il faut être encadré. [...] Et souvent ce qui se passe avec les metteurs en scène qui ne viennent pas de ce monde-là, c'est qu'ils ont pas forcément ces codes et que s'ils ne sont pas accompagnés, c'est jamais facile. Et si on leur offre un accompagnement de personnes qui sont là aussi, en plus des assistants, pour les aiguiller, pour emmagasiner les belles idées qu'ils peuvent avoir, les nouveaux codes qu'ils peuvent avoir et en même temps les faire entrer dans un vocabulaire et une manière, une méthodologie qui correspond à notre milieu, alors je pense que c'est souvent une très belle option et ça peut être un vrai fiasco si c'est pas le cas.

Il apparaît donc que l'usage des codes, langages et conventions propres au champ lyrique, sont des moyens de différenciation des fractions dominantes du champ, par rapport aux néo-entrant-e-s et aux innovateurs et innovatrices qui ne les maîtriseraient pas. Cela témoigne d'une forme de résistance face à l'arrivée des innovations portées par les néo-entrant-e-s.

Tous ces éléments nous laissent à voir la compatibilité entre le champ lyrique, et les conceptualisations de Becker des mondes de l'art, et de Bourdieu et Delsaut des processus d'insertion des néo-entrant-e-s et des avant-gardistes dans un champ. Des occurrences opèrent entre les concepts proposés par ces sociologues et les mécanismes à l'œuvre dans le champ lyrique, tels qu'apparus au sein des entretiens menés.

Ainsi, il apparaît que la question de la narration des trajectoires féminines a connu une transformation et une reconnaissance de la nécessité d'en renouveler le traitement, au regard de la politisation du sujet des VSS. Les œuvres du canon de l'Opéra racontent des trajectoires féminines particulières, qui peuvent être questionnées au regard de la sensibilité de nos sociétés aux enjeux de VSS. L'Opéra a un positionnement particulier dans son rapport au genre, et la question du regard est spécifique dans cet art, où les œuvres ont été créées principalement par des hommes, dans le passé, mais sont présentées aujourd'hui, par des artistes moins homogènes dans leurs profils sociologiques et de genre. La conceptualisation des dynamiques propres à un champ artistique, telle que proposée par Becker, Bourdieu et Delsaut, nous permet de penser le champ lyrique comme un lieu d'interconnexions entre différents types de métiers, mais aussi comme un lieu de concurrence et de distinction entre une fraction dominante du champ, et des néo-entrant-e-s notamment issu-e-s d'autres champs artistiques, et qui cherchent à renouveler les conventions du champ lyrique, tout en assurant la pérennité de leur insertion dans ce champ.

Au regard de cette analyse, il semblerait que les metteurs et metteuses en scène se saisissent du sujet des VSS dans les œuvres lyriques de manière différenciée selon leurs trajectoires personnelles, professionnelles, et leur position dominante ou non dans le champ lyrique. De la même manière, la perception des autres professionnel-le-s sur le travail des metteur-euse-s peut être pétrie des enjeux de concurrence intrinsèques au champ lyrique.

Il apparaît donc que la manière dont les metteurs et metteuses en scène se saisissent de la question des VSS à l'Opéra et la perception de ces choix par les autres métiers de l'Opéra sont pétries des dynamiques sociologiques intrinsèques à ce champ.

Dès lors, il semble nécessaire de questionner le rôle du metteur ou de la metteuse en scène d'Opéra, pour comprendre les évolutions et les dynamiques qui traversent la création artistique et la mise en scène à l'Opéra.

Chapitre 2 - Le rôle du metteur/de la metteuse en scène d'Opéra : créer, interpréter, ou transposer ?

Pour situer le rôle du metteur ou de la metteuse en scène dans le champ, il paraît nécessaire d'identifier les techniques dramatiques classiques et nouvelles qui structurent le champ lyrique. Les entretiens nous ont également permis d'identifier une perception très différenciée selon les profils, du rôle imputé aux metteur·euse·s en scène d'Opéra. Enfin, il apparaît que définir les mécanismes à l'œuvre dans le recrutement des metteur·euse·s en scène permet d'en révéler les effets sur les productions artistiques qui en découlent.

A. Mettre en scène l'Opéra, les techniques dramatiques classiques et nouvelles

La mise en scène d'Opéra puise ses racines dans les mécanismes de mise en scène du Théâtre. Ces deux formes d'art du spectacle vivant partagent un attrait fort pour l'enjeu dramaturgique. Cependant, l'Opéra comporte des contraintes spécifiques qui différencient l'Art lyrique du Théâtre et les mises en scène qui composent ce champ artistique. Enfin, le travail de mise en scène de Patrice Chéreau semble avoir renouvelé les techniques et le rôle attribué à la mise en scène à l'Opéra.

1. Une relation étroite avec la mise en scène de Théâtre

La mise en scène a été théorisée et développée dans la discipline du Théâtre. Cette théorisation est étroitement liée à celle qui s'est développée à l'Opéra. Ici, nous étudierons les théorisations de la mise en scène chez Max Reinhardt et Bertolt Brecht, avant de préciser les enjeux de la mise en scène et les débats constitutifs du monde du Théâtre.

a) Max Reinhardt et Bertolt Brecht : penser un théâtre de la mise en scène

Max Reinhardt (1873-1943) propose au début du XX^e siècle un théâtre ancré dans la tradition, mais résolument novateur, en inscrivant la mise en scène comme centrale dans la production théâtrale. Il participe à réformer le théâtre européen au sortir de la Première Guerre mondiale. La conception Reinhardtienne de la mise en scène la place au centre du spectacle vivant, dont la fonction est de “*redonner vie aux textes, en les sortant de leur tombeau livresque*”¹⁴⁵, dans un but de se détacher de l’unique valorisation des textes théâtraux. Max Reinhardt propose la mise en scène comme une œuvre totale, alliant de nombreux types d’art (théâtre, musique, peinture) au sein de ses mises en scène. Inspiré par Richard Wagner au Festival de Bayreuth, Reinhardt défend l’idée d’art total, alliant plusieurs techniques et disciplines dans le but d’enrober le spectateur ou la spectatrice et l’ensemble de ses sens. Inspiré par les mouvements d’Avant-garde, il explore les techniques scéniques rendues possibles par les innovations techniques des décors et des lumières. Il accorde également un rôle majeur à l’acteur-ice, et s’attache à l’élaboration d’un alliage complexe entre diction, langage corporel et émotion pour valoriser les œuvres présentées. Il s’attache également à défendre un théâtre accompagnant les transformations sociales de son temps¹⁴⁶.

Dans la même période, le dramaturge allemand Bertolt Brecht (1898-1956) théorise la mise en scène de Théâtre. Il pense la mise en scène comme étant responsable de “*transformation du monde*”¹⁴⁷, Brecht contribue à autonomiser la mise en scène du texte, puisqu’il invite à se détacher du texte quand cela est nécessaire. Pour Brecht, le metteur en scène doit défendre un point de vue critique sur l’œuvre qu’il traite, et en reconnaître les contradictions¹⁴⁸. Le metteur en scène selon Brecht a pour rôle de reconnaître la dramaturgie d’une œuvre, et de trouver les moyens scéniques permettant de l’illustrer, et de la découvrir d’un nouvel œil, par le dégagement d’une fable. Le metteur en scène a donc

¹⁴⁵Florence Baillet. « Max Reinhardt, inventeur d’un théâtre de la mise en scène », *Études Germaniques*, vol. 289, no. 1, 2018, pp. 129-132

¹⁴⁶Marielle Silhouette. *Max Reinhardt: l’avènement du metteur en scène*. Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2017. p17.

¹⁴⁷Patrice Pavis. *La mise en scène contemporaine*. 2e éd, Armand Colin, 2019.

¹⁴⁸ *ibidem*.

un rôle de créateur, et se doit de défendre un point de vue sur l'œuvre qu'il traite¹⁴⁹.

Brecht défend également la *distanciation* ou *effet d'étrangeté*. Ce processus consiste à rendre étrange et donc critiquable ce qui semblait trop familier dans l'œuvre *via* des procédés artistiques dénonçant la manière habituelle de représenter un objet, et d'ainsi en déconstruire la perception¹⁵⁰. Cet outil est proposé par Brecht, car il souhaite rompre avec l'illusion théâtrale, et ainsi inviter le spectateur à la réflexion, à développer son regard critique sur l'œuvre. Dans ce cadre de mise en scène de la distanciation, l'acteur-ice doit raconter, et non incarner, et susciter la réflexion plutôt que l'identification. L'idée est donc de briser la passivité linéaire du spectateur, en créant un effet d'étrangeté. Cela peut se concrétiser par des techniques de mise en scène comme l'adresse au spectateur, le jeu des acteur-ice-s depuis le public, la référence directe à un enjeu social, etc.

Brecht invite les metteur-euse-s en scène à prendre en compte le profil du public, pour adapter les effets scéniques et ainsi présenter au mieux les diégèses¹⁵¹, en considérant l'effet produit. Pour ce faire, Brecht établit une "table des effets possibles", un exercice pour le metteur ou la metteuse en scène consistant à évaluer, au regard du profil des spectateurs et spectatrices, la pertinence des différents effets de mise en scène. Ainsi, l'idée est de quantifier l'impact des effets de mise en scène (comme les marques historiques, les effets de distanciation, les effets esthétiques, la destruction de l'illusion, etc), afin d'optimiser les effets, selon le profil du public¹⁵².

Cette technique nous invite à formaliser les débats de mise en scène au Théâtre, pour comprendre l'enjeu de la mise en scène d'une œuvre.

b) Le Regietheater

Patrice Pavis situe les débuts de la mise en scène dans la première moitié du XX^e siècle¹⁵³. Bien que cette date soit discutable, elle permet de placer la mise en scène comme un enjeu de représentation, pour adapter les œuvres aux changements de la constitution

¹⁴⁹ *ibidem*.

¹⁵⁰ Marielle Silhouette, et al., éditeurs. *Bertolt Brecht, la théorie dramatique*. Klincksieck, 2012.

¹⁵¹ *i.e.* mécanismes de narration.

¹⁵² Patrice Pavis. *La mise en scène contemporaine*. 2e éd, Armand Colin, 2019.

¹⁵³ *ibidem*.

des publics. Patrice Pavis définit la mise en scène comme le réglage du théâtre pour les besoins de la scène et du public, qui met ainsi le théâtre en pratique selon un système implicite d'organisation du sens¹⁵⁴. Dans son acception étendue, la mise en scène qualifie donc tous les aspects liés à l'ordre spatial et temporel, ainsi que les décors, la scénographie, la dramaturgie, l'éclairage, les costumes, les sons, la musique, etc. Pour Patrice Pavis, le metteur en scène apparaît pour s'émanciper de l'auteur et le défier, et aider le spectateur à mieux comprendre la pièce présentée en proposant sa propre interprétation de la scène. Nous le verrons, cet enjeu est central dans les débats relatifs à la mise en scène à l'Opéra. Patrice Pavis dresse une typologie des mises en scène des textes classiques au Théâtre¹⁵⁵. On peut notamment citer:

- la reconstitution archéologique : une tentative illusoire de recréer parfaitement les mêmes conditions de l'œuvre telles que présentées à l'origine
- l'historicisation : la présentation de l'œuvre du point de vue du présent.
- la pratique signifiante : qui s'attache à ne pas présenter de signification globale, mais ouvre l'œuvre à la pluralité des significations possibles.
- la dénégation : une mise en scène qui cherche à paraître invisible, neutre, bien que cela soit illusoire, car une lecture n'est jamais neutre, universelle ou immédiate, selon Patrice Pavis.

En découle un questionnement sur la place de la mise en scène dans l'œuvre, notamment formulée par la critique du Regietheater qu'on peut traduire comme *théâtre de metteur en scène*. Apparu dans les années 1970, on qualifie de Regietheater les pièces de théâtre dans lesquelles les idées du metteur ou de la metteuse en scène prennent le pas sur les idées de l'auteur-ice créateur-ice de l'œuvre. La critique se formule comme un rapport trop fort de la mise en scène à l'interprétation pour le temps présent. Le Regietheater critique donc les mises en scène lorsqu'elles se détournent des intentions initiales de l'auteur-ice et détournent l'attention du contenu initial de l'œuvre.

Le Regietheater peut également prendre une connotation positive, puisque certain-e-s

¹⁵⁴ *ibidem*.

¹⁵⁵ *ibidem*.

metteur-euse-s en scène ont retourné le stigmate¹⁵⁶, et défendent la nécessité de réinterpréter les œuvres du passé.

La critique de Regietheater apparaît notamment à propos de mises en scène qui déplacent l'espace et/ou le temps d'origine vers une période plus moderne ou historiquement identifiable (notamment dans un contexte de régimes totalitaires), modifient la diégèse par rapport à l'originale, ou bien soulignent un enjeu de race, de classe ou de genre, lorsque cela n'était pas abordé dans l'œuvre originale.

L'existence de la critique du Regietheater témoigne d'un enjeu nouveau au théâtre, puisqu'au fil du temps, le spectacle vivant a progressivement présenté des œuvres du passé, créant un décalage entre le temps de la création artistique, et celui de sa diffusion et rediffusion. Dès lors, les reprises des œuvres du passé ont été prises en charge par des tierces personnes, qui n'étaient pas les créateurs ou créatrices à l'origine de l'œuvre. Le Regietheater cristallise les débats relatifs à cette nouveauté.

Ce passage sur la mise en scène de Théâtre paraît essentiel pour interroger les enjeux de mise en scène à l'Opéra. En effet, l'Opéra, au-delà de son aspect musical, contient des contraintes partagées avec le Théâtre. De ce fait, des débats inhérents au Théâtre ont vu le jour de la même manière au sein du champ lyrique, qui connaît lui aussi cette dichotomie entre temps de création et temps de diffusion artistique. Dès lors, les débats inhérents à la mise en scène de Théâtre constituent des clés de lecture utiles à l'analyse de la mise en scène à l'Opéra.

2. L'enjeu dramaturgique de la mise en scène au Théâtre et à l'Opéra

Comme l'explique Catherine Ailloud-Nicolas¹⁵⁷, la dimension esthétique à l'Opéra se concentre au sein de la musique. La scénographie et donc la mise en scène à l'Opéra placent de ce fait la dramaturgie, et non pas l'esthétique, au premier plan. Dès lors, la dramaturgie, la scénographie, et la mise en scène forment les conditions d'émergence du

¹⁵⁶Pour reprendre l'expression du sociologue Erving Goffman.

¹⁵⁷Catherine Ailloud-Nicolas. « Scénographie, mise en scène, dramaturgie à l'Opéra », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 20, no. 2, 2017, pp. 41-49.

sens à l'Opéra. La dramaturgie est reconnue par nos enquêté-e-s metteur-euse-s en scène comme inhérente au format opératique :

La dramaturgie et la direction d'artiste elle permet vraiment de tout faire [...] Les amoureux de la musique sans image, s'ils veulent pas d'image ou de traduction ou de dramaturgie, ils peuvent aller voir des concerts hein, mais si tu vas voir un opéra, alors de toutes façons tu es confronté à un miroir tendu sur ton époque. De toutes façons. Si t'aimes pas ça, va pas à l'opéra.

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

La dramaturgie est l'art de la représentation de l'action, du récit. Dans le spectacle vivant, le spectateur ou la spectatrice est un partenaire essentiel dans la construction dramaturgique, selon Yves Lavandier¹⁵⁸. L'enjeu de la dramaturgie est de faire éprouver des émotions au public, dont l'origine est un conflit, sa perspective et sa résolution. Pour Yves Lavandier, la dramaturgie imite la vie, qui est construite de conflits¹⁵⁹. Comme la vie du public est, elle aussi, construite de conflits, présenter des conflits est un facteur de plausibilité pour le public, qui admet la diégèse comme plausible, puisqu'il y a conflit. Il est aussi facteur d'identifications de deux types : l'identification intellectuelle et émotionnelle. Les dramaturgies s'attacheront à stimuler l'une, l'autre, ou les deux.

La dramaturgie, selon Yves Lavandier¹⁶⁰, est constituée d'une chaîne formée d'un personnage, animé par un objectif, qui rencontre un obstacle, générant un conflit et une émotion pour le personnage, mais aussi pour le public. La dramaturgie s'attachera à présenter les enjeux et motivations du personnage, qui peut être sympathique ou antipathique. L'objectif doit être efficace, c'est-à-dire rapidement connu ou perçu pour le public, justifié et complexe à atteindre. Les obstacles peuvent être protéiformes. Leur origine peut être externe ou interne au contexte du personnage, mais l'essentiel est de créer les conditions pour accentuer l'intensité de cet obstacle, car la dramaturgie tient sur ce maillon de la chaîne.

Ces mécanismes peuvent être un terrain fertile pour expliquer ce qu'on appelle la *défaite des femmes* à l'Opéra, puisque souvent, ces trajectoires féminines au destin tragique sont

¹⁵⁸Yves Lavandier. *La dramaturgie: les mécanismes du récit cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, BD*. Nouv. éd. augm. et rev, le Clown et l'enfant éd, 1997.

¹⁵⁹ *ibidem*.

¹⁶⁰ *ibidem*.

structurées autour de cette chaîne. Les femmes et leurs trajectoires sont au centre de la dramaturgie.

Yves Lavandier traite également de la fonction des personnages antagonistes : “*les méchants*”¹⁶¹. Pour l’auteur, les antagonistes dans les dramaturgies ont une fonction transférentielle, car le rejet, la haine, la détestation sont des ciments sociaux puissants. Ainsi, l’auteur développe l’idée que les “méchants”, doivent être nuancés, pour permettre cette fonction, et regrette que le répertoire compte peu de “méchants nuancés”¹⁶².

La dramaturgie comme ciment de la mise en scène ainsi résumée peut s’appliquer à la fois aux enjeux du Théâtre, comme aux enjeux de l’Opéra. Cependant, le champ lyrique est traversé par des contraintes spécifiques à la forme opératique.

3. Des spécificités propres au champ lyrique

Au Théâtre, la question du rythme, du son, des bruitages, et de la musique, fait partie des enjeux de la mise en scène. À l’Opéra, ces enjeux sont globalement évacués, car la musique est constitutive de l’Opéra, et son interprétation est prise en charge par un-e chef-fe d’orchestre, les chanteur-euse-s, et les musicien-ne-s de l’orchestre.

Cet enjeu est reconnu par un de nos enquêtés néo-entrants :

Le rythme est pris en charge par le chef. Tu peux pas changer un mot donc t’as aucun travail d’adaptation à faire donc tu dois te démerder avec ce qui est écrit. Donc, la moitié de ton travail, il est pris par le chef d’orchestre, quoi. Donc toi tu fais juste quoi... de la direction d’acteurs, de la dramaturgie, de l’espace et de la scénographie, enfin tout ce qui est plus le plus cool dans ce métier !

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Cette spécificité de la prise en charge d’une partie des mécanismes de la mise en scène par la musique, induit que le langage et le sens des diégèses à l’Opéra sont donc aussi en partie pris en charge par la musique¹⁶³. Les textes (dans ce cas les livrets), ne sont donc pas comparables aux textes de Théâtre. Mais alors, “*un metteur en scène est-il à l’Opéra plus*

¹⁶¹ *ibidem.*

¹⁶² *ibidem.*

¹⁶³ Carlo Zuccarini. *Enjoying the Operatic Voice*. 1st ed., Vernon Art and Science Inc, 2018. p56.

bridé qu'au théâtre ?”. C'est la question que s'est posée Danielle Chaperon¹⁶⁴, qui analyse le traitement de la *fable* et de *l'intrigue* dans les mises en scène d'Opéra. La fable est selon elle “*l'histoire racontée par l'équipe de mise en scène et qui résulte de l'appropriation de l'action proposée dans le texte opératique (le livret)*”, tandis que l'intrigue est “*la dynamique de la réception qui peut être énoncée en termes de tension, de nœud et de dénouement*”¹⁶⁵. Pour l'autrice, le texte à l'Opéra devient un *architexte*, dans la mesure où ils sont beaucoup joués, et que les textes des œuvres du canon sont ainsi très connus par le public. Cette notion d'architexte explique selon elle la tension intrinsèque à l'Opéra, entre attentes du public et des critiques, et réalisations de mise en scène. Dans le cadre d'un architexte, le public adoptera une posture qui consistera à “faire semblant” de ne pas connaître les événements à venir, pour profiter du spectacle. Le public attendra donc que la mise en scène lui rappelle les événements, en accord avec ses attendus et ses souvenirs. Dans le cadre d'interprétations qualifiées de Regietheater, le public sera alors surpris par la contradiction entre ses attendus et la réalisation de la diégèse¹⁶⁶. Dès lors, tandis que la musique ne semble pas être modifiée, la contrariété du public viendrait de cette contradiction entre ses attendus et la représentation des événements sur scène. À l'Opéra, la contrainte musicale est souvent respectée. De ce fait, le champ des libertés pour la création d'une nouvelle production à partir d'une œuvre d'un canon résidera dans la mise en scène, qui cristallise ainsi les débats sur la réalisation scénique de l'œuvre initiale.

La spécificité de l'Opéra sur les questions de mise en scène est un argument souvent cité par les enquêté-e-s pour dénoncer la trop grande place de la mise en scène dans les productions lyriques actuelles. La quasi-totalité des enquêté-e-s ont évoqué les contraintes techniques spécifiques à l'Opéra et la priorité qui devait selon eux et elles incomber à la musique plutôt qu'à la mise en scène. En voici quelques extraits :

Il faut que ces personnes [les metteurs en scène] aient une vraie connaissance de la voix, des exigences d'opéra, ce qu'il faut pour projeter sa voix au-dessus d'un orchestre de 60 personnes quelle que ce soit

¹⁶⁴Danielle Chaperon. « Une mort lente (Don Giovanni, Claus Guth, Salzbourg, 2008) », *Fabula / Les colloques*, Crime et châtimeur : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019) (dir. Gabriele Bucchi, Lise Michel).

¹⁶⁵ *ibidem*.

¹⁶⁶ *ibidem*.

la mise en scène. Et je pense que c'est ça parfois qui est en manque, il y a un manque de vraiment comment ça marche, tout d'abord une salle de répétition à l'opéra, parce que c'est pas comme au théâtre, c'est pas comme au théâtre ! Et deuxièmement, les exigences vocales.

Entretien réalisé avec Caroline MacPhie, Chanteuse lyrique.

On a monté par exemple un Eliogabalo¹⁶⁷ à l'Opéra de Paris avec Thomas Jolly qui aujourd'hui va s'occuper de la mise en scène des JO. Et Thomas Jolly c'était sa première mise en scène d'Opéra et objectivement, il avait fait beaucoup de théâtre avant, il avait donc les codes du théâtre. Mais les codes de l'Opéra sont très différents et donc de se retrouver avec quelqu'un qui chante et qui doit performer vocalement, ce qui correspond presque à un acte sportif, et qui, pendant quelques minutes, pendant plusieurs dizaines de secondes, ne peut pas bouger parce qu'il fait quelque chose d'extrêmement difficile et donc doit contrôler sa ligne de chant, enfin il doit être dans une performance musicale. Parfois je le sentais un petit peu déboussolé. Et donc ils doivent trouver aussi comment travailler avec des gens qui parfois doivent... Enfin une partition c'est déjà énormément d'informations et il arrive très souvent qu'un metteur en scène qui ne vient pas de l'Opéra ne sache pas lire la musique déjà, même pas forcément qui vient pas de l'opéra, mais ça arrive souvent, ce qui est problématique. Vous devez [...] savoir analyser une partition, en comprendre la difficulté, en comprendre les contraintes, c'est aussi pouvoir les utiliser à profit pour une mise en scène.

Entretien réalisé avec Emiliano Gonzalez Toro, Chanteur lyrique.

Le format opératique apparaît donc comme un média du spectacle vivant particulier à mettre en scène. Proche du Théâtre dans sa structure de mise en scène, la spécificité musicale de l'Opéra impose un rapport renouvelé à la mise en scène, rythmé et structuré par la musique. Cette spécificité est saisie par les artistes lyriques, qui les premier-e-s, sont des chanteur-euse-s et non des comédien-ne-s. Dès lors, il apparaît que certaines résistances à la mise en scène d'Opéra par des néo-entrant-e-s issu-e-s d'autres champs artistiques sont expliquées par les artistes lyriques par cette spécificité musicale de l'art lyrique. Nous y reviendrons.

Il est à présent nécessaire de citer un bouleversement majeur dans la manière de mettre en scène à l'Opéra, porté par un metteur en scène néo-entrant : Patrice Chéreau.

4. Le Choc Chéreau

Évoquer le travail de Patrice Chéreau à l'Opéra est apparu essentiel, tant il a été cité au cours de notre enquête de terrain. Sur les dix-sept entretiens menés, Patrice Chéreau et

¹⁶⁷ de Francesco Cavalli.

son travail ont été naturellement évoqués treize fois. Patrice Chéreau semble donc être une référence, reconnue par tous les métiers étudiés de l'Opéra, sans distinction de profil. Mais la manière de se saisir de cette référence, diffère selon le propos et les profils de nos enquêtés-e-s.

Patrice Chéreau, selon la typologie précédemment évoquée, peut être identifié comme un metteur en scène néo-entrant dans le champ lyrique. Il a par la suite été totalement inséré au sein du champ, et vaut aujourd'hui comme référence, tant il semble avoir marqué les pratiques de mise en scène à l'Opéra, en symbolisant une véritable rupture :

Il y a un fossé générationnel entre la génération qui a connu grosso modo les années 70 et aujourd'hui. C'est-à-dire que nous aujourd'hui, les gens, enfin les gens de votre âge, sont nés après Chéreau quoi ! Mais pour les gens qui ont vécu dans les années 70 et qui ont connu le choc du Ring à Bayreuth, il y a un avant et un après c'est-à-dire qu'il y a eu un chien dans un jeu de quilles et puis voilà, quelqu'un qui a révolutionné un petit peu le flon-flon traditionnel de ce qui se faisait avant !

Entretien réalisé avec Mathilde Étienne,
Chanteuse lyrique et metteuse en scène.

Patrice Chéreau (1944-2013) a d'abord évolué dans le monde du Théâtre, où il y défend un théâtre politique, et s'affiche comme une personnalité politique de gauche. Il ne cache pas son homosexualité et évoquera ce thème, et plus largement les questions du genre, dans plusieurs de ses œuvres. Il devient largement reconnu en Europe pour ses mises en scène novatrices de grands classiques du Théâtre. Il dirigera également le Centre dramatique national Théâtre Nanterre-Amandiers de 1982 à 1990. En parallèle de son travail de metteur en scène au Théâtre, il met en scène à l'Opéra, de plus en plus régulièrement. Il marquera les esprits par sa mise en scène de *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner, dans le cadre de la production du Ring du centenaire du Festival de Bayreuth, en 1976. Au moment de cette production, Patrice Chéreau a trente-et-un ans et n'a mis en scène que deux Opéras. Il n'est donc pas tout à fait inséré dans le champ lyrique, mais il est reconnu dans le champ du théâtre. Il a donc le profil néo-entrant.

Sa mise en scène se situe volontairement dans un contexte de révolution industrielle, transposant les dieux en bourgeois capitalistes, les Nibelung (personnages des légendes germaniques) en prolétaires, et les filles du Rhin en danseuses de Cancan ou prostituées.

L'interprétation de l'œuvre wagnérienne est jugée profonde, symbolique et complexe¹⁶⁸, en développant une réflexion sur la richesse, la liberté, le pouvoir et la lutte des classes. Cette production marque aussi les esprits par une interprétation plaçant le théâtre au centre de l'Opéra. Patrice Chéreau défend son souhait de se débarrasser de deux siècles de mise en scène qui auraient perdu le sens dramaturgique. La trajectoire de Chéreau rappelle celle de Courrèges, dans le monde de la mode de luxe, telle que décrite par Bourdieu et Delsaut dans leur article¹⁶⁹. En effet, Courrèges est néo-entrant, en raison de sa trajectoire atypique qui le mène à s'imposer dans le monde de la mode de luxe. Bourdieu et Delsaut démontrent que Courrèges a largement renouvelé la pensée du rôle incombé au couturier de haute couture. Dans l'art lyrique, il apparaît que Chéreau a endossé ce même profil-type. Issu d'un autre monde de l'art, et ayant une trajectoire atypique, Chéreau finira par imposer la manière dont il entend le rôle du metteur en scène d'Opéra, qui deviendra la nouvelle norme au sein du champ lyrique.

Le *Ring* a été hué lors de la première représentation pour sa modernité, vue comme un blasphème, mais deviendra finalement mythique, redéfinissant les normes de la mise en scène à l'Opéra. Patrice Chéreau, vient du champ du Théâtre, avec ses propres codes et défend la mise en scène comme centrale, et comme un lieu d'interprétation sur la lutte des classes. Son travail a donc pu être identifié comme *Regietheater*, puisqu'il en remplit les critères.

Dans les entretiens menés, il apparaît que P.Chéreau marque la consécration de la venue des metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s dans le champ lyrique :

C'est pas linéaire comme historique, mais il y a les grands artistes, Wieland Wagner ou Chéreau, qui arrivent et qui ont une vision très forte et la vision l'emporte un petit peu sur les habitudes que le public a. Donc ça a créé toute une génération, bon, plusieurs générations de gens qui sont venus du théâtre, donc metteur en scène de théâtre qui se sont mis à l'opéra.

Entretien réalisé avec Mathilde Étienne,
Chanteuse lyrique et metteuse en scène.

¹⁶⁸ «III. The Ring cycle of the century (1976-1980)» - Operadeparis.fr. Consulté le 16 mars 2024.

<https://www.operadeparis.fr/en/visits/exhibitions/patrice-crereau-staging-the-opera/iii-the-ring-cycle-of-the-century-1976-1980>

¹⁶⁹ Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut. «Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°1, janvier 1975. Hiérarchie sociale des objets. pp. 7-36.

Pour le coup, le milieu de l'Opéra a toujours, depuis très longtemps on va dire depuis les années 70, depuis l'époque Chéreau [...], l'Opéra a toujours fait appel soit à des très bons artisans à l'intérieur, on va dire du monde de l'opéra, ou à des artistes extérieurs dont on pensait qu'ils pourraient renouveler l'approche, le regard, les pratiques de l'opéra. Donc ça a été des hommes de théâtre et des femmes de théâtre dans les années 70 par exemple Chéreau, c'est un exemple typique.

Entretien réalisé avec Timothée Picard,
Conseiller artistique auprès de la direction du Festival d'Aix-en-Provence.

Il apparaît que Patrice Chéreau, est identifié comme un profil néo-entrant ayant été ensuite consacré au sein du champ lyrique, car reconnu et inséré durablement dans ce champ. Il est donc cité, par les profils néo-entrants comme un exemple, une référence, à laquelle les néo-entrant-e-s s'identifient :

La mise en scène c'est un art de l'instant, là où des partitions, des livrets, des œuvres sont des traces qui sont faites pour traverser les siècles et être mises dans les mains de metteurs en scène du futur qui viendront nous contredire nous-mêmes en nous trouvant bien ringards quoi ! Donc en fait, ouais, je trouve qu'il y a vraiment une grosse fainéantise intellectuelle, une forme de conservatisme un peu idiot parce que conserver quoi ? Puisque de toute façon on est déjà dans la trahison quoi. Et que de toute façon quand on est un bourgeois fainéant, il est bien plus facile de taper sur le metteur en scène que de taper sur Beethoven. Et les bourgeois fainéants de l'époque de Beethoven sans doute lui tapaient dessus un peu. Mais depuis qu'il est mort et qu'on a dit que c'était un génie, plus personne s'y aventurera. Bon, ben voilà. Les gens criaient contre Patrice Chéreau et ses mises en scène hein ! Aujourd'hui, c'est la référence absolue chez tous les bourgeois quoi.

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Le lien ici établi entre les “bourgeois” et la reconnaissance de Chéreau au sein du champ par un profil néo-entrant, montre ce choc Chéreau, et la représentation de Chéreau comme un néo-entrant ayant réussi à s'insérer dans le champ lyrique.

À l'inverse, les profils de chanteur-euse-s, très inséré-e-s dans le champ lyrique, et qui apparaissent comme résistant-e-s à l'insertion des néo-entrant-e-s dans ce champ, citent Chéreau comme une exception, non représentative, mais qui a provoqué une mode -illégitime à leurs yeux- de faire appel à des metteur-euse-s en scène d'autres champs à l'Opéra :

Encore une fois, le public, la majorité du public, ne vient pas voir un metteur en scène. Tout le monde s'en fout, tout le monde s'en contrefout ! Je vous rappelle ce que je disais tout à l'heure : les stars du lyrique, on est des stars d'un tout petit monde, tout petit monde. Vous pouvez avoir Jonas Kaufmann assis à côté de vous dans le métro, personne ne sait qui c'est. Personne ne viendra lui dire “Ah vous êtes Monsieur Kaufmann !”.

[...] Et si eux qui sont des étoiles de notre monde lyrique, personne ne les connaît au niveau populaire global, imaginez ce qu'une poignée de metteurs en scène des festivals à gauche à droite qui font des trucs borderline... Tout le monde se tape en fait en vrai, ils comptent pas du tout, c'est pas eux, ils vont pas rester dans la postérité ! Ce qui va rester c'est les voix, c'est pas les mises en scène. Éventuellement, il y a une exception qui confirme la règle avec Chéreau sur son Ring à Bayreuth il y a 40 ans. Mais ça reste... Enfin je veux dire, chaque fois que vous parlez de ça, tout le monde dit "Ah oui, mais alors Chéreau !", je leur dis oui, mais Chéreau, c'était il y a 40 ans quoi les gars ! Ya longtemps. Aujourd'hui. Aujourd'hui, qui ? Qui dans les mises en scène fait une mise en scène qui va perdurer pendant 40 ans ? Personne. Tout le monde s'en fout.

Entretien réalisé avec Emiliano Gonzalez Toro, Chanteur lyrique.

Patrice Chéreau, par son travail et son profil sociologique, marque un tournant dans la conception de la mise en scène à l'Opéra. Reconnu encore aujourd'hui, les enquêté-e-s se saisissent de son histoire, pour des raisons différentes. En effet, bien que tous les métiers, et tous les profils le citent, il apparaît que les enquêté-e-s identifié-e-s comme néo-entrant-e-s le citent comme un exemple de réussite, d'insertion, depuis un autre champ vers le champ lyrique. Dans d'autres cas, citer le "choc Chéreau" est un moyen, pour les profils résistants à l'entrée des néo-entrant-e-s, de situer historiquement l'apparition des néo-entrant-e-s dans le champ, et de démarquer cette personnalité aujourd'hui reconnue, des autres néo-entrant-e-s.

Ainsi, la mise en scène à l'Opéra trouve ses fondements dans les mêmes théorisations que la mise en scène de Théâtre. Cependant, la mise en scène à l'Opéra se démarque par quelques contraintes spécifiques qui ont une incidence sur les mécanismes de mise en scène choisis. La manière de mettre en scène à l'Opéra a connu un bouleversement dans les années 1970, incarné par le travail de Patrice Chéreau. Ce néo-entrant, issu du champ du Théâtre, a contribué à renouveler les normes et conventions de mise en scène du champ lyrique.

Au-delà des mécanismes de mise en scène, il apparaît que le rôle attribué au metteur ou à la metteuse en scène est sujet à beaucoup de débats au sein du champ lyrique. Il convient d'analyser la teneur de ces débats et leurs effets.

B. Le metteur/la metteuse en scène, un rôle perçu très différemment dans le champ lyrique

Les entretiens ont révélé une perception très différenciée selon les profils du rôle de la mise en scène à l'Opéra. Des résistances ont émergé à propos du rôle des metteur-euse-s en scène, révélant une dichotomie entre un rôle d'interprète apolitique, ou un rôle de création ou de transposition.

1. Des résistances quant au rôle attribué à la mise en scène

Le débat sur la place de la mise en scène à l'Opéra, et les critiques sur le Regietheater secouent le champ lyrique depuis quelques années. Le débat a été nourri en septembre 2023, lors de la publication d'une tribune publiée sur le sujet.

a. L'exemple de la Tribune d'Emiliano Gonzalez Toro

Le 12 septembre 2023, le célèbre ténor suisse Emiliano Gonzalez Toro signe dans le journal *Le Temps* une tribune intitulée "*Quand l'Opéra doit réapprendre le respect*"¹⁷⁰.

Dans ce texte, il dénonce la multiplication de mises en scène trop éloignées de l'œuvre : "*Dans ce type de production, les artistes doivent subir des situations parfois humiliantes, qui représentent une « vision » de metteur en scène qui ne respecte ni la partition ni le livret. Il arrive que ces situations nous mettent en danger vocalement, tout en desservant in fine et l'œuvre, et l'interprète.*"¹⁷¹

Selon Emiliano Gonzalez Toro, ces dérives s'apparentent à du Regietheater : "*cela fait presque dix ans que je n'ai plus chanté dans une mise en scène traditionnelle. À part de rares exceptions, la plupart des salles sont tombées dans une forme d'uniformisation où le*

¹⁷⁰ "*Quand l'Opéra doit réapprendre le respect*" - LeTemps.fr, septembre 2023. Consulté le 16 octobre 2023.

<https://www.letemps.ch/opinions/debats/quand-l-opera-doit-reapprendre-le-respect>

¹⁷¹ *ibidem*.

«Regietheater» est devenu la norme. C'est-à-dire des productions où la vision du metteur en scène prime sur celle de l'auteur et du compositeur¹⁷².

Selon lui, les mises en scène sont aujourd'hui trop provocatrices, et présentent des récits trop contemporains et éloignés de l'œuvre originale : « Cette vision déconstruit : on n'a plus rien sur scène, du moins plus rien qui n'ait directement à voir avec le livret, l'histoire et la musique ; plus que des corps nus, de la violence, de la drogue, de la prostitution... »¹⁷³.

Le ténor dénonce ainsi la place grandissante de la vision du metteur ou de la metteuse en scène sur les productions d'œuvre lyrique, qui serait selon lui la raison de la désaffection du public. Cet article a fait vivement réagir, et nombre de professionnel-le-s ont commenté, soutenu ou dénoncé cette tribune. Nous y reviendrons.

Au cours de notre enquête de terrain, Emiliano Gonzalez Toro a été interrogé. Nous sommes bien sûr revenus sur le propos de cette tribune, mais également sur sa réception. Emiliano Gonzalez Toro affirme que sa vision est partagée par beaucoup de chanteur-euse-s lyriques :

Il y avait quelques personnes qui mettaient quelques nuances, mais globalement on est tous d'accord. Une grosse majorité de mes collègues sont exactement sur la même veine que moi. Je vous citerai pas la centaine de messages privés que j'ai reçue de très grandes stars qui m'ont tous dit merci hein, pour la tribune.

Entretien réalisé avec Emiliano Gonzalez Toro, Chanteur lyrique.

Emiliano Gonzalez Toro dénonce le Regietheater dans son aspect hégémonique. Selon lui, les œuvres ne sont plus que présentées comme des relectures, des transpositions dans le temps présent, et cela conduit selon lui à un certain élitisme :

Le problème, il vient pas tellement du fait qu'il y a de la création contemporaine ou de la mise en scène contemporaine sur des œuvres qui ne le sont pas. À la rigueur, pourquoi pas ? Ça fait partie de la pluralité disciplinaire et le potentiel droit à l'expressivité dans tout. Pourquoi pas, mais à partir du moment où moi je constate que depuis 11 ans je ne fais plus que ça, alors j'ai un problème. [...] Alors j'ai pas de problème si on en fait une ou 2 sur 8 productions, ou 2 ou 3 ou 4 à la rigueur sur 8

¹⁷²Thierry Hillériteau, «Emiliano Gonzalez Toro: «Il faut recréer les conditions de la magie de l'opéra»» (<https://www.lefigaro.fr/musique/emiliano-gonzalez-toro-il-faut-recreeerles-conditions-de-la-magie-de-l-opera-20230920>) Publié le 20 septembre 2023, consulté le 16 octobre 2023.

¹⁷³ *ibidem*.

productions. Mais je pense qu'il en faut pour tout le monde encore une fois et je pense qu'il faut pas se priver d'une partie du public, surtout si elle est majoritaire.

Entretien réalisé avec Emiliano Gonzalez Toro, Chanteur lyrique.

Les metteur·euse·s en scène seraient donc aujourd'hui des figures trop prenantes dans l'élaboration des productions lyriques de notre temps, imposant un regard trop contemporain sur les œuvres du canon.

Cette tribune est assez centrale dans l'analyse de la place attribuée à la mise en scène à l'Opéra, tant par le fond du propos que par la réception de cette tribune et les réactions qui en ont découlé. Cela témoigne d'une réelle divergence de points de vue sur le sujet au sein des professions du champ lyrique.

b. Réception de cette tribune par les acteur·ice·s du champ lyrique

Cette tribune a provoqué beaucoup de réactions au sein du champ lyrique. Au cours de notre enquête de terrain, tous les profils rencontrés ont été interrogés sur le sujet. La grande majorité des enquêté·e·s connaissait cette tribune et son propos, hormis les néo-entrant·e·s.

Un autre événement est à citer sur le sujet. Le 6 novembre 2023, l'association des Artistes Lyriques UNiSSON organise une réunion publique en ligne intitulée "*Les mises en scène actuelles sont-elles à l'origine de la désaffection du public pour l'Opéra ?*", et convie Emiliano Gonzalez Toro à l'événement. Ce soir-là, une vingtaine de chanteur·euse·s lyriques et de metteur·euse·s en scène se réunissent et échangent sur la tribune, dont six de nos enquêté·e·s. Au cours de cette réunion et pendant près de trois heures, la tribune d'Emiliano Gonzalez Toro est évoquée, et chacun·e réagit. Cette réunion entre professionnel·le·s de l'Opéra a démontré la pluralité d'avis sur le sujet et la vivacité du débat. Les entretiens menés dans le cadre de cette recherche, à la suite de l'événement, ont permis de dresser une typologie sur la place accordée à la mise en scène par les acteur·ice·s du champ lyrique selon leurs profils sociologiques.

Dressons d'abord le profil-type des enquêté·e·s soutenant le point de vue de la

tribune, et dénonçant la place grandissante de la mise en scène et de ses trop grandes prises de liberté par rapport à l'œuvre originale.

Un seul profil de Direction soutient ce point de vue :

Une chose est certaine, c'est que déjà, l'opéra, c'est la musique. Avant le théâtre. Déjà on ne chamboule pas la musique. [...] Et effectivement, dès l'instant où on chamboule un peu tout ça, ça me gêne un peu. [...] On voit très bien ce qu'est la Regie allemande, vous voyez, où effectivement, il y a énormément de transcriptions de mise en scène, on voit à chaque fois Carmen on la voit dans une casse de voiture. Il y a beaucoup aujourd'hui, de bidets, de consultations gynécologiques. C'était le cas dans le Macbeth à Salzbourg, où on commençait par une scène dans un cabinet gynécologique de Lady Macbeth. On voit beaucoup de casses, de SS, tout ça on a vu, on a revu. Ça devient une forme de norme maintenant c'est... ça devient un peu ridicule, hein. C'est quelque chose qui était effarant il y a quelques années maintenant, c'est devenu presque un toc.

Entretien réalisé avec Jérôme Gay, Président de Génération Opéra.

Peu de chanteur-euse-s interrogé-e-s soutiennent explicitement la tribune. Cependant, parmi les profils de chanteur-euse-s partageant le point de vue d'Emiliano Gonzalez Toro, ils et elles sont des artistes ayant déjà 10 à 20 ans de carrière au sein du champ lyrique. Ils sont donc très inséré-e-s dans ce champ. Le soutien accordé à la tribune est souvent combiné aux profils ayant exprimé des résistances quant à l'intégration de profils de metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s au sein du champ lyrique :

Encore une fois, ça dépend qui. Les metteurs en scène de théâtre ont vraiment afflué dans le milieu. Et bien sûr ceux-là, des fois, ils demandent des choses assez extrêmes aussi, en termes de jeu [...] Je suis complètement d'accord avec Emiliano.

[...] Mais tu vois ça par exemple, je l'ai vécu un peu plus tard donc j'avais un peu plus de bouteilles. Donc j'ai donné, voilà, j'ai compris ce qu'elle [une metteuse en scène néo-entrante] cherchait et j'ai cherché à comprendre en travaillant avec elle. Et ça, c'était suffisant pour que ça matche entre nous. Mais moi, ça me coûtait quand-même, parce que ces tableaux-là, ce cru, cette cruauté, cette mocheté, tu vois ? Et qui est pas forcément nécessaire. On n'a pas besoin d'être aussi frontal à l'opéra. On n'est pas là pour dévoiler ou pour montrer ses engagements, d'opinion politique ou quoi à l'opéra. Moi je trouve que ça n'a rien à faire là.

Les personnes partageant le point de vue développé dans la tribune sont donc des profils qui ont déjà une longue carrière au sein du champ, y sont fortement insérés, et qui expriment des résistances à l'égard des profils néo-entrant-e-s dans la mise en scène d'Opéra.

Les personnes interrogées qui s'opposent explicitement au point de vue d'Emiliano Gonzalez Toro ont des profils plus variés. Notons que les positions corporelles et mimiques lorsque la tribune était évoquée témoignaient souvent d'une certaine tension générale sur le sujet.

Tous les profils de metteur-euse-s en scène, néo-entrant-e-s ou non, rejetaient cette tribune. Il est nécessaire de souligner le fait que seul-e-s les néo-entrant-e-s n'avaient pas connaissance de cette tribune. Mais tous et toutes avaient connaissance du débat général à propos de la place de la mise en scène à l'Opéra. Tous et toutes reconnaissent la place primordiale accordée à la mise en scène, et de la diversité de points de vue sur une œuvre que cela implique :

Moi je pense qu'on est au service de l'œuvre vraiment et c'est pas un postulat que de dire ça c'est une réalité, je veux dire... Nous on créé un univers pour raconter l'histoire, mais en fait, on raconte l'histoire qui est déjà écrite, qui existe déjà. Après on peut raconter ça de 1000 façons [...] Je pense qu'on est des interprètes d'une œuvre en fait. On donne à voir, alors on est peut-être l'interprète principal parce que c'est notre vision qui est mise en avant, mais moi je pense que fondamentalement, le rôle du metteur en scène, c'est de raconter l'histoire. Et après il y a 1000 façons de raconter l'histoire. Oui on peut prendre des libertés avec un livret.

Entretien réalisé avec Pierre-Emmanuel Rousseau, Metteur en scène.

De plus, les profils de Directions qui ne soutiennent pas le point de vue de la tribune sont variés (tant au regard de la taille du lieu qu'ils ou elles dirigent que de leur profil personnel). Cela peut s'expliquer par le fait que ce sont les Directions qui engagent les metteur-euse-s en scène. Tous les profils de Directions soulignent une trop grande généralisation dans cette tribune :

Alors pour parler de la tribune d'Emiliano, là pour le coup moi j'étais très très très choquée parce que ça, c'est vraiment une vision très très rétrécie je pense quand même de ce qu'est l'opéra, où l'opéra, c'est quand même effectivement, bah oui, une œuvre, une voix, mais c'est aussi du théâtre ! Enfin, c'est aussi justement faire passer quelque chose à un public et pas seulement une espèce de livre d'images.

Entretien réalisé avec Caroline Sonrier, Directrice de l'Opéra de Lille.

Je pense que la critique d'Emiliano... enfin la tribune d'Emiliano parle de son expérience à lui dans certaines maisons très précises et je pense qu'il généralise une chose qui n'est pas juste de généraliser. [...] Ce qu'il appelle et le terme en plus est assez discutable, Regietheater, parce que de toute façon...

ça veut dire le théâtre porté par un metteur en scène. Donc par définition tout théâtre est Regietheater enfin. Je pense qu'il y a du bon et du moins bon. Il y a des grandes réussites et des loupés. Et je pense que se dire que tout le Regietheater serait à jeter ? Non, clairement pas, pas du tout. Que il y ait eu des excès, sans aucun doute. Que il y ait des personnes qui ont plutôt cherché à détricoter une œuvre plutôt que la servir, sans aucun doute, mais... Mais après ça, c'est notre responsabilité de faire des choix et des bons choix, enfin....

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

Du côté des chanteur·euse·s ne soutenant pas la tribune, il est intéressant de constater que ces personnes sont insérées dans le champ lyrique, mais sont aussi connues dans ce champ pour participer à des productions lyriques novatrices et engagées sur des propos féministes ou souhaitant renouveler le traitement des œuvres du canon lyrique :

Les metteurs en scène ne sont pas des interprètes. Les chanteurs sont des interprètes, les chefs d'orchestre sont des interprètes, les metteurs en scène ne sont pas des interprètes, les metteurs en scène sont des auteurs et des autrices, et ils créent des œuvres. Alors ils créent des œuvres, parfois à partir d'œuvres du passé, mais ils créent des œuvres d'aujourd'hui, ils créent des spectacles d'aujourd'hui qui doivent s'adresser à un public d'aujourd'hui. [...]

C'est là mon grand point de désaccord avec Emiliano. Et il le sait parce que je m'en suis pas caché. Il faut que les metteurs et les metteuses s'emparent des œuvres. Il faut qu'ils nous racontent des histoires d'aujourd'hui à partir des œuvres. Il faut qu'ils nous montrent ce qui est problématique dans les œuvres. Il s'agit pas forcément de les réécrire, il s'agit pas de les changer, il s'agit juste de faire sentir dans la façon qu'on a de les monter que on est en train de vous montrer ça et ça c'est un problème. [...] Et moi je me sens très mal à l'aise dans un projet quand ces choses là ne sont pas traitées.

Entretien réalisé avec François Rougier, Chanteur lyrique.

Pour moi ça n'a aucun sens de dire ça ! Sinon voilà, on fait du musée, mais on ne fait plus du spectacle vivant. Le spectacle vivant, c'est bien de proposer une lecture, une interprétation de l'œuvre, alors après on peut changer des petits bouts, on peut si on veut. Oui pourquoi pas ? Moi je l'ai fait, j'ai fait des productions de Carmen qui étaient par ailleurs très traditionnelles, mais où c'était Michaela qui poussait la main de Don José pour tuer Carmen à la fin. Bon, pourquoi pas !

Entretien réalisé avec Thomas Dolié, Chanteur lyrique.

Ainsi, il apparaît que les acteur·ice·s du champ lyrique ont largement connaissance de ce débat sur la place de la mise en scène. Le positionnement de chacune et chacun est très influencé par sa trajectoire personnelle et professionnelle sur le sujet. De ces réactions à propos de la tribune d'Emiliano Gonzalez Toro, on peut questionner le rôle du metteur ou de la metteuse en scène d'Opéra. Les deux sections suivantes analyseront les deux typologies principales décrivant la mise en scène. Nous interrogerons donc le rôle du

metteur ou de la metteuse en scène, en tant qu'interprète apolitique, ou comme artiste de création et transposition.

2. Le metteur/la metteuse en scène : interprète apolitique ?

La typologie ici présentée est le résultat des entretiens menés. Il est apparu, au cours de cette enquête de terrain, que la résistance aux metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s coïncidait avec une vision du rôle de metteur-euse en scène comme interprète apolitique de l'œuvre.

Cette conception du rôle de la mise en scène positionne le metteur ou la metteuse en scène comme passeur ou passeuse de l'œuvre, qui ne doit pas poser son empreinte sur celle-ci. Dans cette conception, le metteur ou la metteuse en scène n'est pas créateur ou créatrice, et ne doit pas imposer la vision de son temps, et sa vision politique sur l'œuvre. Cette vision est minoritaire, mais elle reste fermement défendue, notamment par certain-e-s artistes lyriques, très inséré-e-s dans le champ, et/ou ayant une carrière de plus de 15 ans dans le champ lyrique. Ce profil-type partage également, en écho à cette conception de la mise en scène, un point de vue de résistance à l'insertion des néo-entrant-e-s et des nouvelles narrations des trajectoires féminines.

Les extraits ici présentés ont été exprimés par des artistes lyriques (hommes et femmes) de plus de 15 ans de carrière :

En fait, j'ai commencé à refuser pas mal de propositions parce que ça me convenait pas en fait. Et le choix du metteur en scène est très important pour moi. Parce que je me suis retrouvée à travailler sur des œuvres que j'aimais beaucoup, à faire des choses qui non seulement me convenaient pas, mais me choquaient et c'était très compliqué d'arriver sur le plateau et de faire quelque chose de façon professionnelle donc, et en même temps d'être en friction. Enfin plus qu'en friction, en opposition totale. [...] Moi j'ai fait plusieurs Carmen par exemple et j'ai moi-même travaillé dessus donc c'est très compliqué d'arriver et de voir des choses qui sont à l'inverse de ce qu'on imagine. Mais c'est des choses qui sont un peu caricaturales.

Ces profils regrettent une starification du metteur ou de la metteuse en scène, conduisant à poser une empreinte trop forte sur les œuvres telles que présentées :

L'histoire des metteurs en scène, c'est une histoire, vraiment du 20e siècle et 21e siècle. C'est une histoire moderne. C'est comme l'histoire du chef d'orchestre quoi. C'est venu très très tard et y a une espèce de starification et du chef d'orchestre, et du metteur en scène avec des modes hein.

Aujourd'hui, c'est le metteur en scène, mais ça peut bouger [...]. On perd, on a perdu le côté artisanal de l'interprétation au profit d'un statut d'artiste-créateur, en fait, qui pour moi est anachronique, voilà.

Cette conception de la mise en scène déplore que les metteur-euse-s en scène, et plus particulièrement les néo-entrant-e-s ne considèrent pas assez le discours porté par l'œuvre, et imposent leur point de vue sur l'œuvre :

Je pense que c'est pas les seuls [les néo-entrant-e-s] hein, mais même les metteurs en scène d'Opéra en général, ils prennent pas assez en considération le contexte global d'une œuvre, son écriture, sa période. Le discours sous-jacent, une analyse... Enfin, tous les livrets ont quelque chose à nous raconter et vouloir écarter l'histoire pour en refaire autre chose, ça me dérange pas en soi, sauf que ça doit être du coup pas être annoncé comme l'œuvre telle qu'elle est.

Parmi nos interrogé-e-s, aucun profil de metteur-euse-s en scène, ou issu-e-s des directions ne partagent ce point de vue.

Cependant, les metteur-euse-s en scène qui ne sont pas néo-entrant-e-s ont évoqué ce point de vue, et ont admis avoir évolué sur la question. Selon ces interrogé-e-s, leur volonté initiale en tant que metteur-euse en scène était d'être un-e interprète apolitique, mais ont constaté, au fil de leurs expériences, que cela était impossible :

J'ai aussi appris à, tout en gardant mon humilité par rapport aux œuvres, à perdre ma naïveté et mes illusions de transparence absolue, parce que je crois que ça n'existe pas, en fait. C'est-à-dire que de même que la page blanche n'existe pas complètement, de même, la transparence absolue comme metteur en scène de toute façon n'existe pas. Et je pense que c'est un peu naïf, voire malhonnête, de considérer qu'il y a un degré 0 de lecture, parce qu'en fait il n'y a pas de degré 0 de lecture. Et que toute lecture est déjà une interprétation, et donc en fait nier cette existence-là, ça revient, précisément, à véhiculer des clichés et à ne rien remettre en question, et à transmettre un point de vue en fait, qui est déjà là. [...] Donc moi, je pense que... les interprétations sont autorisées et bienvenues parce que... c'est du spectacle vivant ! Donc... si on veut du musée, il faut aller au musée, ou écouter des disques.

Entretien réalisé avec Mariame Clément, Metteuse en scène.

Pour ces metteur-euse-s en scène, défendre une vision de la mise en scène comme interprétation apolitique conduirait à défendre une forme de *muséographie* des œuvres¹⁷⁴ du canon, ce qui entre en contradiction avec leur manière de penser le spectacle vivant.

Cet autre extrait partage ce point de vue, et montre l'impossible neutralité de la mise en scène :

¹⁷⁴ en figeant les œuvres au fil du temps.

Je me suis rendue compte avec effarement que ce que je croyais être justement un point de vue neutre et une espèce de transparence et de transmission, était une illusion puisque je voyais que en fait ce qui avait pu m'intéresser dans l'œuvre 3 ans auparavant, était plus tout à fait ce qui m'intéressait dans l'œuvre 3 ans après. Et qu'avec la même candeur de penser que j'étais en train de raconter l'histoire, tout simplement [fait des guillemets avec ses mains], bah en fait je la racontais différemment. Et je pense que toute mise en scène est la rencontre forcément entre voilà... entre une œuvre et une metteuse en scène, un metteur en scène à un certain moment. Donc il y a certaines préoccupations qui sont filtrées par l'œuvre ou qui infusent dans l'œuvre. Et bon, voilà, c'est les préoccupations qui sont les miennes.

Cette conception s'oppose donc à la mise en scène comme interprétation apolitique, et constitue ainsi la deuxième typologie, plaçant la mise en scène comme lieu de création ou de transposition.

3. Le metteur/la metteuse en scène : création ou transposition ?

Cette conception de la mise en scène la place dans un enjeu de création d'un univers scénique, à partir de l'œuvre originale, ou dans un enjeu de transposition, qui consiste à insérer le propos de l'œuvre originale dans un autre contexte scénique, pour en dévoiler un propos plus contemporain.

Les membres des directions positionnent les metteur-euse-s en scène dans ce principe de mise en scène, comme le montrent ces extraits choisis:

Ah oui, le metteur en scène a un rôle crucial parce que j'ai besoin du metteur en scène et de son équipe pour nous proposer une version parce que si on veut donner l'œuvre, il faut bien s'arrêter sur une version. Et c'est pas la vérité sur l'œuvre, mais il faut que quelqu'un me dise, "don Giovanni, on va le faire comme ça" par exemple. Et évidemment après c'est un débat. Est-ce que c'est la bonne approche, est-ce que ça correspond à une sensibilité d'aujourd'hui, est-ce qu'on peut encore toujours faire ça de cette façon-là ? Est-ce qu'il faut contextualiser ? [...] Je pense qu'il y a une liberté de lecture.

Entretien réalisé avec Alexander Neef, Directeur de l'Opéra de Paris.

Capter effectivement, l'émotion d'une œuvre par tel ou tel dispositif, même si on change un peu quelque chose ou beaucoup parfois, ça peut nous révéler quelque chose. Il y a des mises en scène d'Olivier Py par exemple, je pense à un Dialogue des Carmélites absolument extraordinaire. Parce que ça nous parle, parce qu'il a su trouver quelque chose. Donc tout ça c'est au fond l'intelligence. [...] C'est l'intelligence du créateur.

Entretien réalisé avec Jérôme Gay, Président de Génération Opéra.

Les metteur·euse·s en scène, tous profils confondus, partagent aussi ce positionnement, et considèrent leur métier comme un rôle de création et de transposition des œuvres du canon :

Par essence, le metteur en scène est auteur. C'est son statut. Moi je dépose mes œuvres à la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) en tant qu'auteure, aussi bien qu'un compositeur. Un chef d'orchestre est interprète. Un metteur en scène est auteur, c'est son statut, donc c'est comme ça. Donc c'est même pas mon point de vue, c'est la réalité. [...] Donc ça, on l'oublie souvent que c'est son statut. Autant au théâtre c'est très clair, le metteur en scène, est là pour créer une vision, un regard, une perspective. [...] Donc ça c'est sans être mon point de vue, normalement c'est son rôle.

Entretien réalisé avec Alexandra Lacroix, Metteuse en scène.

Il faut des artistes, pas des gens qui juste prennent le livret et se disent "ça se passe dans une grotte donc on va faire des fausses grottes" quoi. Tu vois ? À un moment, faut des créateurs pour mettre en scène des livrets, des histoires, des récits et trouver leurs clés de résonance avec l'époque dans laquelle on vit quoi. Faut pas qu'on oublie qu'on s'adresse à des contemporains quoi.

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Ce point de vue partagé par les metteur·euse·s en scène contribue à valoriser le rôle de la mise en scène dans sa capacité à renouveler les propos des œuvres du canon, et notamment les trajectoires féminines.

Moi j'essaie de faire ce travail de décryptage avant, mais chaque matin je me dis bon alors qu'est ce que je vais travailler là ? Quel est l'enjeu, quel est l'objectif ? Qu'est-ce qu'on pourrait chercher dans ça ? [...] Tu vas pas d'un bon point au point B quoi, jamais, jamais, jamais ! Par contre je prépare très très fort : qu'est-ce qu'on veut dire du personnage ? Comment justement on tord une représentation surannée d'un rôle de femme, ou une représentation toxique de la masculinité, ou comment on arrive à contredire les choses ? Et on peut tout contredire, c'est ça qui est génial, on peut tout contredire !

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Pour moi la liberté de chaque auteur est un peu de faire ce qu'il pense juste de faire à ce moment-là. Il y a pas une façon, une bonne façon de faire, mais le tout c'est de bien le faire et de le faire de façon sensée, réfléchi, documentée, travaillée. [...] Je cherche à valoriser les œuvres du répertoire, l'histoire, tout en la questionnant sur les endroits qui me semblent aujourd'hui pas adaptés ou peut être plus éloigné de nos problématiques. [...] Elles posent des problématiques notamment sociales, de genre enfin sur des thématiques... et qu'on se questionne par rapport à ces éléments.

Entretien réalisé avec Alexandra Lacroix, Metteuse en scène.

Ce point de vue est partagé par les artistes lyriques dont les profils sont favorables à l'insertion des néo-entrant-e-s, et défendant la nécessité de renouveler les récits des trajectoires féminines dans les œuvres du canon :

Bref, toujours est-il qu'on crée des spectacles aujourd'hui et que les metteurs en scène ne sont pas des interprètes. Les chanteurs sont des interprètes, les chefs d'orchestre sont des interprètes, les metteurs en scène ne sont pas des interprètes, les metteurs en scène sont des auteurs et des autrices, et ils créent des œuvres. Alors ils créent des œuvres, parfois à partir d'œuvres du passé, mais ils créent des œuvres d'aujourd'hui, ils créent des spectacles d'aujourd'hui qui doivent s'adresser à un public d'aujourd'hui. [...] Il faut qu'ils nous montrent ce qui est problématique dans les œuvres. [...] Alors comment ? C'est très compliqué. Et franchement faut pas me demander à moi comment, parce que c'est pas mon boulot. Mais je pense que c'est de la responsabilité des créateurs aujourd'hui de ne pas éluder ces questions.

Entretien réalisé avec François Rougier, Chanteur lyrique.

Ainsi, la conception du rôle de la mise en scène dans le champ lyrique se distingue entre deux typologies, l'une plaçant la mise en scène comme un outil d'interprétation neutre et apolitique, l'autre la plaçant comme un outil de création et transposition des œuvres du canon. Comme nous l'avons évoqué, le positionnement des enquêté-e-s sur le sujet est très en lien avec leur manière de considérer la nécessité ou non de renouveler la trajectoire des narrations féminines, et l'insertion des néo-entrant-e-s dans le champ. Il apparaît donc que ces problématiques coexistent et structurent les positionnements des individus sur ces sujets respectifs.

De ce fait, la perception du rôle des metteur-euse-s en scène dans le champ lyrique peut être très différenciée, et ce sujet participe à la vivacité des débats présents au sein du champ.

Notons cependant, que les processus de décision et de recrutement des metteur-euse-s en scène ont une incidence très forte sur les propositions artistiques qui en résultent, et sur l'insertion des néo-entrant-e-s dans le champ. Il paraît donc nécessaire d'en analyser les mécanismes.

C. Le processus de recrutement des metteur·euse·s en scène : des effets sur la nature des productions artistiques

Le processus de recrutement des metteur·euse·s en scène d'Opéra, tel qu'identifié au cours des entretiens, révèle qu'il se construit autour d'une multiplicité de mécanismes interconnectés. Ce processus de recrutement s'insère dans les fondements économiques propres au fonctionnement de l'art lyrique en France. De plus, l'arbitrage d'un recrutement d'un·e metteur·euse en scène spécifique se révèle aussi comme étant le choix d'une vision et d'un propos spécifique sur une œuvre. Cela semble être l'objet de critiques par certains profils spécifiques du champ lyrique, dont nous nous attacherons à identifier les arguments.

1. Le recrutement des metteur·euse·s en scène et des artistes lyriques : l'alliage d'une multiplicité de mécanismes

Les entretiens menés auprès des Directions et des metteur·euse·s ont permis de déterminer le processus de recrutement de ces derniers dans les productions lyriques. Nous verrons que ces mécanismes de recrutement ont une incidence sur la production artistique qui en résulte.

Plusieurs mécanismes peuvent conduire à recruter un·e metteur·euse en scène en particulier. En général, il apparaît qu'un directeur ou une directrice d'Opéra peut faire le choix de présenter une œuvre, et que le metteur ou la metteuse en scène soit choisi·e en conséquence. Autrement, la direction peut avoir le désir de présenter le travail d'un·e metteur·euse en scène spécialement, et montera ce projet avec cette personne, l'œuvre sera alors choisie en aval du choix du metteur ou de la metteuse en scène. Ces deux types de mécanismes opèrent pour nombre des directions interrogées :

Alors il y a pas de schématique, il y a pas de règles. Parfois, on a vraiment le désir de présenter une œuvre, soit parce qu'elle a pas été présentée depuis longtemps à Rennes, soit parce qu'il y a un plaisir particulier avec cette œuvre. Je sais pas, c'est l'exemple de Rake's Progress. Je voulais absolument faire Rake's Progress parce que j'adore cette œuvre. Voilà, donc ça arrive qu'on parte d'une œuvre, ça

arrive aussi qu'on parte vraiment d'artistes. [...] Mais le choix du metteur en scène, il est très tôt, parfois on choisit une œuvre en fonction du metteur en scène. [...] Donc ça va aussi dans ce sens-là. Mais en tout cas ça intervient dès le début du projet, le choix du metteur en scène ou de la metteuse en scène, c'est à J-2, 3 ans.

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

Le paramètre primordial pour Pierre Audi, c'est la constitution du couple des maîtres d'œuvre, c'est-à-dire un ou une chef.fe d'orchestre et un ou une metteur en scène, metteuse en scène. Donc c'est constituer ce couple-là autour d'un projet. Voilà, voir s'il émerge un projet, une œuvre enfin... Mais malgré tout, ça n'est pas que cela, il y a aussi l'équilibre d'une programmation sur une année précise et puis aussi déployée dans le temps donc malgré tout, on réfléchit aussi quand même malgré tout dans notre réflexion.

Entretien réalisé avec Timothée Picard, Conseiller artistique
auprès de la direction du Festival d'Aix-en-Provence.

Il apparaît que la manière “classique” de choisir un-e metteur-euse en scène est de faire ce choix après avoir défini l'œuvre qui sera présentée :

Déjà, un directeur artistique choisit un titre avant même de choisir le metteur en scène. [...] Après, une fois qu'on a l'œuvre, et bien on a tout ce qui est le choix du metteur en scène.

Entretien réalisé avec Jérôme Gay, Président de Génération Opéra,
anciennement directeur de l'Opéra de Toulon.

Cependant, certaines directions reconnaissent préférer choisir le metteur ou la metteuse en scène en amont du choix de l'œuvre, lorsque des affinités particulières existent entre une maison d'Opéra et un-e metteur-euse en scène :

En fait, c'est l'idéal, c'est effectivement quand je peux travailler avec un metteur en scène avec qui j'ai envie de travailler et un chef d'orchestre. L'idéal est même de commencer par le metteur en scène en fait, quand j'ai eu des occasions de discuter avec un metteur en scène avec qui j'avais envie de travailler, je commence toujours par savoir ce qu'il a envie de faire et moi, je propose 2-3 œuvres. Voilà, ça se passe comme ça. Donc ça c'est le cas de figure, je trouve le plus intéressant. [...] C'est pour ça qu'en fait a priori je commençais toujours plutôt par les metteurs en scène, de savoir en fonction vraiment du travail de création qu'ils font sur une mise en scène, quel type d'œuvre en fait il faut leur proposer.

Entretien réalisé avec Caroline Sonrier, Directrice de l'Opéra de Lille.

Un directeur artistique choisit le titre, sauf s'il a une relation privilégiée avec un metteur en scène et que le metteur en scène lui dicte, lui souffle à l'oreille, “tiens, j'ai envie de faire ça”. Et là, boum, ça va matcher, ok, on y va et on y va ensemble. Ça, il y a quelques maisons en France qui travaillent

régulièrement avec les mêmes metteurs en scène parce qu'ils ont, voilà, ils aiment bien, il y a aussi une question humaine bien entendu. Et donc on retrouve le même metteur en scène dans la même maison pendant un certain nombre d'années jusqu'au départ du directeur.

Entretien réalisé avec Jérôme Gay, Président de Génération Opéra,
anciennement directeur de l'Opéra de Toulon.

Il est intéressant de noter que les représentations des artistes lyriques sur les processus de recrutement peuvent être erronées, comme en témoigne cet extrait d'entretien d'un artiste lyrique de plus de 15 ans de carrière :

Je suis pas directeur d'une maison d'opéra. Moi, si je l'étais, je peux vous donner une hypothèse, je partirais d'abord des chanteurs pour ensuite choisir une équipe artistique autour des chanteurs. Mais je ne sais pas si les autres font comme ça.

Au vu des entretiens menés avec les Directions, les artistes lyriques ne sont que très rarement choisi-e-s en amont du choix de l'œuvre et du metteur ou de la metteuse en scène. De plus, l'artiste lyrique n'a que rarement connaissance de la personne qui mettra en scène la production pour laquelle il ou elle s'engage, lorsque l'artiste signe son engagement, et cela dépend aussi de son insertion au sein du champ :

Alors c'est très marrant que tu poses la question, on en parlait y a pas longtemps avec Réda [son agent]. C'est compliqué. Alors quand t'es toute jeune, tu sors du conservatoire, t'as peu d'expérience, on te connaît à peine, ça fait très vite, très prétentieux si tu cherches à trop savoir. Non, mais en fait, on te donne du boulot, on te donne ta chance, tu fermes ta gueule et tu cherches pas trop à... dès que ton agent, parce que j'ai eu la chance de tout de suite en sortant du conservatoire, d'avoir un premier agent. Quand je lui ai posé ces questions-là, il était un peu, presque un peu surpris que je lui pose la question. Et moi, c'était pas forcément au départ pour faire une sélection, mais c'était par intérêt, pour se projeter, parce qu'on est vraiment, il y a beaucoup d'inconnues en fait, tu connais pas les chanteurs, tu connais pas le chef, tu connais pas le metteur en scène, c'est quand même un peu... Alors de temps en temps, il y avait des informations qui venaient spontanément parce qu'ils avaient déjà leur distribution, que c'était un gros projet, et donc ils t'annoncent la couleur et des fois tu sais pas quand tu signes. Donc au petit bonheur la chance.

Entretien réalisé avec Amel Brahim-Djelloul, Chanteuse lyrique.

Ce type de propos est revenu très régulièrement dans les entretiens menés auprès des artistes lyriques. Il apparaît donc que les artistes lyriques ne sont pas du tout intégrés dans les processus de recrutement des metteur-euse-s en scène, et plus encore, qu'un-e artiste lyrique jeune ne sera généralement pas en mesure de connaître l'identité de la personne en charge de la mise en scène, ni de refuser un contrat pour des raisons économiques.

Ces contraintes économiques sont renforcées par le genre. En effet, il apparaît que les chanteuses lyriques sont davantage mises en concurrence, et sont donc contraintes d'accepter les engagements, même si elles n'ont pas connaissance de la nature de la production :

Oui, quand t'es jeune... Enfin parce qu'on a pas forcément d'agents, parce que on connaît pas forcément nos droits et on n'a jamais été aussi nombreuses à vouloir faire ce métier et aussi nombreuses à vraiment bien chanter. Donc en fait t'es pas contente, il y en a 100 derrière qui t'attendent, qui veulent ta place. On est vraiment prêtes à, ouais, à courber l'échine et tout.

Entretien réalisé avec "Léna" (anonyme), jeune chanteuse lyrique.

Il se trouve que j'ai beaucoup de chance. Je suis ténor [il rit]. Et voilà comme beaucoup de choses dans la vie et... bon déjà je suis ténor donc je suis un homme. Donc comme pour beaucoup de choses dans la vie, c'est plus facile que d'être une femme. Voilà, la vie est plus simple pour les hommes que pour les femmes. C'est très injuste, mais c'est une réalité et donc je fais partie des gens qui peuvent refuser. Et en plus d'être un homme, je suis ténor et donc je suis dans ce qu'on considère encore plutôt comme une tessiture rare [...] c'est quand même une réalité de ce métier. [Les chanteuses soprano] sont très nombreuses et [...] j'ai plutôt l'habitude de dire que on peut être une excellente soprano et ne pas avoir de travail, et on peut être un ténor très moyen et avoir du travail, et je pense que c'est assez vrai. Parce qu'en gros le ténor, à partir du moment où il sait faire les notes, il va avoir du travail.

Entretien réalisé avec François Rougier, Chanteur lyrique.

Les artistes lyriques inséré-e-s dans le champ établissent des stratégies pour contourner le manque d'information sur la nature des productions, et se basent sur la réputation des maisons d'Opéra pour accepter ou non certains engagements :

Réda [son agent] sait que il y a des maisons où c'est pas la peine de proposer mon nom. Et quelque part, je pense que ça tombe bien parce que j'ai pas l'impression que ces maisons demandent régulièrement des nouvelles de ce que je fais ou aient envie de m'embaucher. Donc si l'Opéra de Marseille a envie de monter des opéras comme il les monte et a un public pour les voir comme ça, tant mieux pour lui, moi j'ai pas très envie d'y participer. [...] Mais voilà je sais qu'il y a quelques maisons où j'ai pas spécialement envie d'aller et finalement ça tombe bien puisque elles me proposent pas de travailler chez elle. [il rit] Après, il y a des maisons où les choses sont un peu... peuvent être assez différentes donc là du coup ben oui on prend plus ou moins un risque.

Entretien réalisé avec François Rougier, Chanteur lyrique.

Cette tendance à accepter ou non un contrat selon le lieu de production peut s'expliquer par des stratégies de programmation très différentes selon les lieux de production, et la taille des Institutions :

Alors on dit que dans le Sud de la France, c'est plutôt l'Opéra italien, dans le Nord, c'est plutôt tel type d'opéra, il y a des maisons d'Opéra qui sont effectivement très contemporaines, qui peuvent donner à leur public des choses qui sont un peu plus radicales. Dans le Sud, à Marseille par exemple, on dit "Ah bah c'est forcément les œuvres de patrimoine, il faut donner et notamment de patrimoine dix-neuvième siècle italien", voilà. Chaque maison a sa couleur. [...] Donc voilà c'est très différent selon les lieux je dirais. On ne programme pas à Rennes comme programme à Strasbourg ou comme on programme à Montpellier. Voilà, c'est absolument différent.

Entretien réalisé avec Jérôme Gay, Président de Génération Opéra,
anciennement directeur de l'Opéra de Toulon.

Il apparaît donc que les processus de recrutement des metteur·euse·s en scène, et plus généralement de l'équipe artistique sont conditionnés par le lieu, la taille, et les stratégies de programmation des maisons d'Opéra, qui sont relativement identifiées par les artistes lyriques.

Les directions ont donc un pouvoir fort sur la constitution des équipes artistiques des productions, puisqu'elles choisissent à la fois les artistes metteur·euse·s en scène et les chanteur·euse·s.

Cela est aussi perçu par les metteur·euse·s en scène :

Mais c'est toujours comme ça, c'est-à-dire que c'est toujours un théâtre qui vous appelle parce qu'en fait, c'est comme ça que ça marche : ils font leur programmation et après ils remplissent d'une certaine manière, donc. Voilà donc ils disent telle saison, on va faire ça, ça, ça, ça et ça. Et Ben qui on va engager pour faire ça, ça, ça, ça et ça. Donc ils vous appellent et ils vous proposent un projet...

Entretien réalisé avec Mariame Clément, Metteuse en scène.

Les néo-entrant·e·s issu·e·s du théâtre comparent les processus de recrutement des équipes artistiques au Théâtre et à l'Opéra, et reconnaissent une plus forte concentration du pouvoir de décision par les Directions à l'Opéra :

Alors à l'opéra, contrairement à ici [au Théâtre du Nord] où c'est moi qui choisit évidemment ce que je veux monter, c'est les maisons d'Opéra qui décident de monter une œuvre et qui en réalisent le cast. Et moi je fais partie du cast quasiment. Le chef est choisi par la direction de l'opéra, le directeur aussi et après ensemble, on construit, une traduction de cette œuvre, une transmission de cette œuvre. Et sur le cast, j'ai pas mon mot à dire. Et tant mieux, ce qui est casté c'est des voix. Avant d'être autre chose, c'est des voix, quand tu fais de l'Opéra, tu respectes avant toute chose la musique quoi.

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Ce profil néo-entrant parvient cependant à imposer ses propres contraintes, dans ce système de contraintes de recrutement :

Et ça du côté des directions de l'opéra, au contraire, ils sont très demandeurs de lectures nouvelles et tout ça, enfin de mon expérience hein, je sais pas si c'est ça dans l'absolu, mais enfin ceux qui me proposent qui viennent me chercher, moi pour faire des opéras, forcément ils attendent d'avoir des lectures... [...] Par contre, ce que j'arrive à imposer et ce que ce j'impose tout simplement hein, c'est que dans une distribution, sur les solistes il faut absolument qu'il y ait au moins une personne racisée, voilà. Donc y a des maisons d'Opéra avec qui ça passe pas, donc bah je suis pas le bon metteur en scène, donc merci beaucoup, au revoir. Et puis d'autres qui au contraire sont très contents que ça les oblige à faire l'effort pour lequel intellectuellement ils sont d'accord mais quand même dans la pratique ils sont pas encore complètement passés à l'acte. Ben ça les oblige à... et donc donc voilà. C'est super !

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Il est donc intéressant de voir que ce profil néo-entrant perçoit que son recrutement par une direction témoigne d'une volonté de changement de regard sur les œuvres, et intègre les contraintes existantes dans le champ lyrique (et différentes de son champ artistique d'origine) pour imposer un critère de recrutement qui lui tient à cœur.

Ainsi, le recrutement d'un-e metteur-euse en scène est soumis à une multiplicité de mécanismes, dont les artistes chanteur-euse-s et metteur-euse-s se sentent plutôt dépossédé-e-s au profit des Directions.

Mais ces recrutements sont aussi soumis aux contraintes économiques qui pétrissent le fonctionnement de la production artistique dans le champ lyrique.

2. Les fondements économiques et contraintes à l'origine de ces recrutements

Comme présenté précédemment, Becker démontre que les mondes de l'art sont pétris de contraintes, qui structurent l'élaboration et le résultat des productions artistiques¹⁷⁵. Dans le cas du champ lyrique, les contraintes économiques semblent profondément impacter les processus de recrutement des metteur-euse-s en scène, et les productions artistiques qui en résultent.

¹⁷⁵ Howard Saul Becker, et al. *Les mondes de l'art*. [Nouvelle édition], Flammarion, 2010.

Les enquêté-e-s ont exprimé une perception du champ lyrique comme étant pétri de contraintes économiques aux enjeux forts. L'Opéra est un art qui a la spécificité de beaucoup dépendre de subventions pour fonctionner correctement. Les subventions sont souvent conditionnées à des impulsions politiques locales, puisque les collectivités contribuent financièrement au bon fonctionnement des maisons d'Opéra en France. Pour les enquêté-e-s, cela explique la frilosité des Directions à partager le pouvoir dans les processus de recrutement :

Au final quand même, donc l'opéra, ça coûte cher. Donc l'opéra, c'est un endroit où on dissipe assez peu le pouvoir, c'est-à-dire que la direction de la maison tient les choses. Et tient les choses parfois de façon un peu trop exclusive [...] et aussi prend assez peu de risques, voire n'en prend pas du tout. Et ça se voit à plusieurs endroits.

Entretien réalisé avec François Rougier, Chanteur lyrique.

L'impulsion politique est perçue, notamment par les artistes lyriques, comme un levier encourageant les Directions à chercher à renouveler les récits des œuvres du canon :

En tout cas, ce qui est sûr, c'est que c'est ça vient effectivement du politique. Je sais qu'à Bordeaux par exemple, ben la mairie, la nouvelle mairie écologiste a beaucoup poussé au moment du recrutement du directeur d'Opéra pour que dans le projet artistique, la question de l'image de la femme à l'Opéra soit questionnée, dans le projet artistique. [...] Je dirais qu'il y a une volonté de la part de certains directeurs, parce qu'ils doivent obéir à leur tutelle, hein, que les villes sont les financiers majoritairement des théâtres donc bah quand ils disent "il faut que ça aille dans cette direction-là", ils font ce qu'ils peuvent pour que ça aille. [...] Après, est-ce que c'est le cas à chaque fois ? Je ne sais pas, mais je le pense. En tout cas, chaque fois qu'il y a une municipalité de gauche à tendance comme ça, écologiste ou autre, on sent que ça va plus vers ça.

Entretien réalisé avec Thomas Dolié, Chanteur lyrique.

Cette impulsion politique qui conditionne le financement de l'Opéra à un renouvellement des narrations dans les œuvres du canon est un mécanisme assumé par Harmonie Lecerf-Meunier, élue EELV de la mairie de Bordeaux, et Vice-Présidente de la régie personnalisée de l'Opéra de Bordeaux :

Je pense qu'il faut défendre ces valeurs dans tous les pans de la société, y compris les pans culturels et y compris à l'opéra. Je pense que l'Opéra ne peut plus être une sorte d'îlot à part et loin du reste où... Parce que c'est pas un petit théâtre d'un petit coin de la ville. C'est un truc extrêmement central dans la ville, rien que par son positionnement, et puis extrêmement cher : la forme de l'opéra, que ce soit l'Opéra dans sa forme artistique ou dans sa forme d'établissement, ça coûte extrêmement cher, extrêmement cher à la collectivité. La culture, d'un point de vue général, est un très gros investissement d'argent public, donc on peut pas se dire que c'est ok, qu'il y aurait une forme

culturelle qui coûte beaucoup d'argent public, mais qui est complètement en dehors de tous les enjeux de société. Nous, à gauche et chez les écologistes, on n'est absolument pas contre qu'il y ait des choses qui coûtent très cher en argent public. On est d'ailleurs pour un investissement massif de l'argent public dans les services publics et pour même une augmentation de cette utilisation de l'argent public des dépenses publiques, on pense qu'il faut dépenser pour le bien public. On est pour la Sécurité sociale à son maximum, c'est pas un problème que l'Opéra nous coûte cher. Mais il doit défendre un projet de société qui correspond à des valeurs actuelles.

L'exemple de l'Opéra de Bordeaux démontre que la contrainte économique, corrélée à une contrainte politique, peut agir sur le recrutement de metteur-euse-s en scène susceptibles de favoriser un renouvellement des trajectoires féminines. Ce mécanisme fait écho avec un enjeu d'assurer la venue du public dans les salles d'Opéra, condition nécessaire à assurer la pérennité du modèle lyrique, tant au regard de l'enjeu économique que de l'enjeu politique. Ainsi, l'impulsion politique poussant à renouveler les récits à l'Opéra est aussi liée à une pression d'assurer le remplissage des salles d'Opéra.

Ce mécanisme est reconnu par une grande part des enquêté-e-s membres de Directions, comme le montre cet extrait :

Aujourd'hui, il y a une telle pression politique, on est dans un tel marasme, aussi économique sur le plan de l'opéra, qu'on a besoin quand même d'une chose, c'est que le public soit dans la salle. C'est la seule chose qui nous tient parce que les élus sont à 2 doigts de fermer le robinet des opéras. En tout cas, ils ferment petit à petit, voilà. C'est la seule chose qui tienne, c'est le public. Si un jour ou l'autre il y a plus de public dans les salles, ben là ils fermeront complètement. Donc l'estimation du directeur, c'est de dire, "Allez, je vais donner au public ce qu'il a besoin de voir".

Entretien réalisé avec Jérôme Gay, Président de Génération Opéra.

À l'inverse, ce mécanisme peut être un objet de critique pour les artistes lyriques, qui perçoivent l'insertion de néo-entrant-e-s dans le champ comme étant uniquement basé sur des leviers économiques :

Mais souvent qu'est ce qu'on voit ? On voit des noms, on voit du name dropping, on voit du Buzz, on veut faire du Buzz. Donc effectivement pour faire du Buzz, Eh Ben on va faire venir Klapisch, on va faire venir les gens qui vont faire du people quoi. Voilà, ça fait bien des gens de cinéma, des gens peut-être un peu subversifs. On a eu au Châtelet Fanny Ardant, qui a fait une mise en scène, voilà des gens du cinéma, du théâtre. Alors ça n'a qu'un mérite, c'est que ça fait parler de ce théâtre dans la presse et c'est le seul but, le seul but voulu et le fait que ces gens-là n'aient aucune compétence pour

faire une mise en scène d'opéra, parce qu'effectivement une mise en scène d'opéra, c'est très spécifique, c'est très complexe.

Les directions elles-aussi, perçoivent l'arrivée de néo-entrant-e-s en nombre comme étant animé par des raisons économiques, signe d'une précarité dans le monde culturel :

Bon aujourd'hui donc, il y a beaucoup plus de metteurs en scène de théâtre qui sont associés et je dois dire que je reçois beaucoup de propositions de metteurs en scène de théâtre parce que l'Opéra attire énormément et tant mieux parce que c'est aussi du grand spectacle. Or le théâtre aujourd'hui, pour des raisons financières et que malheureusement aujourd'hui, on connaît tous, il a beaucoup réduit ces formats de théâtre. Le théâtre, c'est beaucoup des petits groupes d'interprète, c'est voilà, il y a pas cette dimension quand même spectaculaire de voilà, du grand spectacle et de ce rapport aussi avec la musique qui crée quand-même quelque chose enfin de cet art total, hein, dont on parle dans l'Opéra et qui les attire beaucoup en fait aujourd'hui. Donc ça les metteurs en scène de théâtre, ça vient à la fois des maisons d'opéra, mais aussi beaucoup des metteurs en scène de théâtre.

Entretien réalisé avec Caroline Sonrier, Directrice de l'Opéra de Lille.

Ce point de vue est partagé par les metteur-euse-s en scène fortement insérés dans le champ lyrique, comme en témoigne ce metteur en scène :

Je pense que les metteurs en scène de théâtre ils viennent aussi beaucoup à l'Opéra parce qu'on gagne beaucoup mieux notre vie. Non mais faut appeler un chat un chat hein !

Les néo-entrant-e-s reconnaissent que l'Opéra est un lieu qui alloue des sources financières bien plus importantes que dans leur champ artistique d'origine:

Metteur en scène d'Opéra c'est un métier de fainéant. [il rit] t'as pas les contraintes techniques du genre tu sais, au théâtre tu te dis "Ah je voudrais une statue de cheval". Au théâtre ils te disent "aaah c'est compliqué, les budgets, c'est cher machin tout ça. Tu voudrais pas prendre un petit cheval, tu le mets en vidéo ?", et tout ça. [il rit] Et à l'Opéra c'est : "je voudrais un cheval, nana tout ça", "oh tu voudrais pas le faire de 3 mètres de haut plutôt ? Puis on aura un problème hein, c'est qu'on arrivera pas à le réaliser avant après-demain !" [il rit]

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Il apparaît donc que la contrainte économique est reconnue par tous et toutes, mais que la représentation de nos enquêté-e-s sur le sujet est réellement conditionnée par leur champ artistique d'origine, et leur profil professionnel.

Enfin, il est apparu au cours de nos entretiens que la pression économique est une contrainte ayant de larges effets, pas seulement sur les recrutements des équipes artistiques, mais aussi sur les productions artistiques elles-mêmes.

En effet, les Directions sont les décisionnaires des recrutements, mais ont aussi un regard sur la création artistique, puisqu'elles ont également un rôle de direction artistique :

Effectivement, en tant que direction artistique, oui, forcément, on est complètement, enfin, je suis complètement impliquée dans le processus. [...] On a une première présentation un an avant, d'un projet, toujours, c'est ce qu'on appelle la maquette. Et où donc le metteur en scène raconte son projet avec la scénographie et on déroule tout l'opéra, donc pour voir justement, si voilà, si ça fonctionne, alors c'est beaucoup du point de vue technique, du point de vue du budget, du point de vue de la faisabilité de sécurité, du point de vue... Voilà, on voit toutes ces choses-là, mais évidemment aussi justement de voir si on raconte bien l'histoire ou pas.

Entretien réalisé avec Caroline Sonrier, Directrice de l'Opéra de Lille.

Évidemment, l'institution qui programme a un droit de regard, oui, sur le projet qu'on lui propose. Et elle peut, dans le dialogue avec les artistes, l'infléchir dans un sens ou dans un autre. D'abord, évidemment, elle est maîtresse du choix des artistes qu'elle fait donc évidemment, ça oriente aussi de telle et telle manière. [...] Et ensuite quand le projet est proposé et dans ses différentes phases, évidemment la maison est susceptible d'intervenir pour dire, soit ça ne marche pas sur le plan technique, soit ça ne va pas sur le plan financier, soit ça paraît devoir être précisé, retravaillé sur le plan artistique et ça c'est le cas dans les différentes phases du processus, très en amont, au moment de la présentation de maquettes et même au moment du spectacle.

Entretien réalisé avec Timothée Picard, Conseiller artistique auprès de la direction du Festival d'Aix-en-Provence.

Ainsi, l'enquête de terrain, contrairement à ce qu'on pouvait envisager, a permis de dévoiler le pouvoir fort des Directions, et l'incidence qu'elles peuvent avoir à la fois sur le recrutement des metteur-euse-s, mais aussi sur les propositions artistiques qui en résultent. Comme l'avait théorisé Becker, la production artistique lyrique résulte d'une somme de contraintes, et les mises en scène d'Opéra sont donc la somme d'interactions entre une multiplicité de partenaires, à la fois politiques, économiques et artistiques, et pétris des contraintes intrinsèques au champ lyrique.

Au-delà de l'enjeu du processus de recrutement des metteur-euse-s en scène, il apparaît que choisir un profil de metteur-euse en scène relève d'un arbitrage pour les directions, relatif à une vision et un propos.

3. Choisir un metteur/une metteuse en scène : choisir une vision et un propos

Ici, nous analyserons les représentations des membres de Directions à propos de la distinction entre profils de metteur·euse·s issu·e·s du champ lyrique, et néo-entrant·e·s issu·e·s d'autres champs artistiques. Puis, nous verrons les représentations sur ce même sujet des metteur·euse·s en scène, et les processus de différenciation et de légitimation adoptés par les deux types de profils.

a. La distinction entre profils du champ lyrique et néo-entrant·e·s

Les membres de Directions interrogé·e·s ont exprimé des représentations distinguant les deux types de profils de metteur·euse·s à deux niveaux.

D'une part, selon les Directions, les metteur·euse·s en scène néo-entrant·e·s se distinguent des autres metteur·euse·s en scène d'Opéra par l'utilisation de techniques artistiques différentes, et une approche de travail renouvelée :

Les langages sont pas les mêmes. Si on utilise la vidéo, si on utilise la danse, chaque spécialité artistique engage nécessairement une manière différente de s'emparer de l'œuvre, donc oui. Mais, et probablement aussi, chaque artiste vient avec, non seulement donc ses pratiques, mais aussi ses habitudes de travail, sa culture, etc. Et donc peut-être que l'implication est plus globale. C'est pas uniquement un cinéaste au sens où il va employer de la vidéo. [...] Mais il vient aussi avec d'autres pratiques, une autre culture, donc il apporte peut-être plus que simplement sa spécialité artistique.

Entretien réalisé avec Timothée Picard, Conseiller artistique
auprès de la direction du Festival d'Aix-en-Provence.

Ce que je trouve intéressant quand on a des artistes metteurs en scène metteuses en scène, qui sont pas spécialistes de l'opéra, c'est qu'il y a une fraîcheur dans le rapport au chanteur et aux chanteuses qui est différente.

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

Et donc là Ben je l'ai proposé à Alex Ollé¹⁷⁶ donc de La Fura dels Baus¹⁷⁷, parce qu'il y avait ce côté d'image et de voilà de vidéos qui me semblaient pouvoir très bien aller avec ces tempêtes, ces voilà ces grands moments comme ça, dramatiques qu'on entend vraiment dans la musique et qui sont difficiles à réaliser sur scène et surtout le travail qu'il fait avec les vidéos me semblait voilà vraiment vraiment bien.

Entretien réalisé avec Caroline Sonrier, Directrice de l'Opéra de Lille.

¹⁷⁶ Metteur en scène théâtral espagnol.

¹⁷⁷ Troupe de théâtre espagnole.

Les metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s sont donc pensé-e-s par les Directions comme susceptibles d'apporter des nouveaux codes, permettant de renouveler le langage et les conventions de mise en scène d'Opéra.

D'autre part, selon les Directions, ces usages de techniques artistiques différentes par les metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s les distinguent, et induisent l'émergence de visions et lectures nouvelles des œuvres du canon. Les Directions semblent avoir une représentation commune des néo-entrant-e-s comme se différenciant des metteur-euse-s en scène d'Opéra par les regards qu'ils et elles posent sur les œuvres du canon lyrique :

Alors je pense en premier lieu que ça vient des directions d'Opéra qui ont en tête depuis longtemps de renouveler la mise en scène d'opéra, de renouveler la façon dont on présente les opéras. Et on a eu quand même beaucoup, beaucoup de metteurs en scène spécialisés dans l'Opéra qui avaient une façon d'aborder justement la musique... C'est souvent d'ailleurs des gens qui étaient souvent musiciens, qui étaient souvent directeurs eux-mêmes des opéras d'ailleurs, et avec une approche de l'Opéra finalement très traditionnelle, très démonstrative en fait, je dirais très opératique, voilà. Et qui a mis l'Opéra quand même dans un carcan qui n'évoluait pas beaucoup, donc d'où l'envie d'aller chercher des metteurs en scène de théâtre pour avoir, voilà des metteurs en scène qui s'intéressent aux livrets, au travail d'acteur. Mais qui ont des exigences importantes en termes de temps de travail par exemple.

Entretien réalisé avec Caroline Sonrier, Directrice de l'Opéra de Lille.

L'Opéra a toujours fait appel soit à des très bons artisans à l'intérieur, on va dire du monde de l'opéra, ou à des artistes extérieurs dont on pensait qu'ils pourraient renouveler l'approche, le regard, les pratiques de l'opéra. Donc ça a été des hommes de théâtre et des femmes de théâtre dans les années 70 par exemple Chéreau, c'est un exemple typique, ça a pu être des cinéastes. Donc au festival, en effet, on en a eu un certain nombre dont Christophe Honoré, ça peut être des plasticiens, des peintres. Donc ça, c'est une pratique ancienne et courante et que l'on continue très largement de pratiquer, en particulier au festival et en particulier où on a presque affaire davantage à des profils venant d'autres disciplines que des gens de l'Opéra stricto sensu.

Entretien réalisé avec Timothée Picard, Conseiller artistique
auprès de la direction du Festival d'Aix-en-Provence.

J'adore aussi faire des pas de côté. L'année dernière, on a confié une mise en scène à Phia Ménard c'était forcément, comment dire... iconoclaste, c'était super. On confie aussi pas mal de premières mises en scène d'opéra. Ça, c'est une chose que j'aime bien à des gens qui viennent plutôt du théâtre, parce que je trouve que ça renouvelle l'approche. Ça a été le cas avec Mathieu Bauer, avec Louise Vignaud, ça va être bientôt le cas avec Simon Delétang. [...]

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

Les représentations des Directions démontrent une distinction opérée entre les néo-entrant-e-s et les metteur-euse-s en scène inséré-e-s dans le champ d'Opéra, tant sur le plan technique et artistique que sur le plan des visions proposées sur les œuvres.

b. Des stratégies de distanciation et de légitimation des metteur-euse-s en scène originaires du champ lyrique et des néo-entrant-e-s

L'enjeu ici est d'analyser les stratégies de distinction opérées par les metteur-euse-s en scène originaires du champ lyrique, par rapport aux néo-entrant-e-s, et les stratégies des néo-entrant-e-s opérées pour légitimer leur insertion dans le champ lyrique.

Les metteur-euse-s en scène originaires du champ lyrique interrogé-e-s ont des profils assez homogènes, puisqu'ils et elles ont fait des études supérieures littéraires ou artistiques à un haut niveau (École normale supérieure en lettres, Beaux-Arts, Conservatoire national de région). Ces profils tendent à toujours rappeler qu'ils ou elles ne "viennent pas du théâtre", et se distinguent ainsi des néo-entrant-e-s :

En fait je viens pas du théâtre, je viens vraiment de...de l'opéra, enfin je suis pas venue à la mise en scène par le biais du théâtre, mais plutôt à la mise en scène par le biais de l'opéra, enfin. Et j'ai toujours aimé l'Opéra parce que voilà, j'en ai toujours écouté. C'est un art qui m'a toujours passionnée.

[...]Et voilà, et après j'ai fait des stages, des assistanatats et puis de fil en aiguille je suis devenue metteuse en scène, mais voilà, encore une fois je suis pas venue à la mise en scène d'Opéra par la mise en scène de théâtre, mais plutôt à la mise en scène par l'amour de l'opéra, donc plutôt dans l'autre sens.

Entretien réalisé avec Mariame Clément, Metteuse en scène.

Ces profils peuvent aussi manifester une certaine résistance à l'égard de l'insertion des néo-entrant-e-s dans le champ lyrique :

Bah moi je pense que c'est beaucoup de snobisme. Je pense que les metteurs en scène de théâtre ils viennent aussi beaucoup à l'Opéra parce qu'on gagne beaucoup mieux notre vie. Non mais faut appeler un chat un chat hein ! Que tous les cinéastes qui ont fait de l'Opéra se sont cassé la gueule. Mais tous, à part Patrice Chéreau [...] Voilà donc je pense aussi que ça inhibe beaucoup de metteurs en scène qui viennent d'un autre univers et parce que ouais, c'est vraiment d'autres... un autre média quoi. Donc je pense que c'est compliqué, et je suis pas sûr que ça renouvelle tant le genre que ça. Et puis je dis, et ça j'assume, je pense qu'il y a un petit snobisme à dire "ce sera plus intéressant avec quelqu'un qui vient pas du milieu ça va faire bouger les choses," etc...

Entretien réalisé avec Pierre-Emmanuel Rousseau, Metteur en scène.

Ces processus de distinction ne sont pas sans rappeler les théories Bourdieusiennes précédemment présentées. De plus, rappelons que le champ artistique lyrique est traversé d'une concurrence accrue. Ces stratégies de distinction des metteur-euse-s en scène du champ par rapport aux néo-entrant-e-s peuvent donc s'apparenter à un processus de résistance à l'entrée de ces profils concurrents.

Les néo-entrant-e-s n'ont pas explicitement exprimé leur avis à propos des metteur-euse-s plus inséré-e-s dans le champ lyrique. Cependant, ce néo-entrant semble cultiver une certaine distance d'une part, à propos du champ lyrique :

Je n'avais jamais vu d'Opéra avant de mettre en scène un opéra. [il rit] [...] Je suis pas assez calé, je suis pas assez cultivé je crois. Je suis pas assez cultivé pour connaître bien les œuvres, ce qu'elles recèlent

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Mais il semble également cultiver une distance à l'égard des metteur-euse-s en scène d'Opéra, qui peut s'apparenter à une stratégie de distinction :

Ouais, c'est bien, c'est cool, j'aime bien l'opéra. C'est un métier de fainéant. Metteur en scène d'Opéra c'est un métier de fainéant. [il rit] Parce que tu fais que des trucs cool en fait. Tous les gens qui sont autour de toi sont des virtuoses, t'as pas les questions de production, t'as pas les contraintes techniques [...] Enfin donc si tu veux t'as une espèce de liberté totale, en plus le rythme est pris en charge par le chef. Tu peux pas changer un mot donc t'as aucun travail d'adaptation à faire donc tu dois te démerder avec ce qui est écrit. Donc, la moitié de ton travail, il est pris par le conducteur, quoi. Donc toi tu fais juste quoi de la direction d'acteurs, de la dramaturgie, de l'espace et de la scénographie, enfin tout ce qui est plus le plus cool dans ce métier !

Ouais, ouais, ils se la pètent hein les metteurs en scène d'Opéra. Ils se la jouent ! [il rit]

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Cette apparente distinction d'avec les metteur-euse-s en scène d'Opéra semble répondre à la perception de l'enquêté selon laquelle le fait de venir d'un autre champ artistique (ici le théâtre) est la raison pour laquelle les Directions font appel à lui. L'enquêté semble donc entretenir sa distance d'avec les metteur-euse-s en scène d'Opéra, pour cultiver l'idée qu'il incarne une possibilité de proposer une vision nouvelle sur les œuvres, ce qui correspond à une demande des Directions :

Et ça du côté des directions de l'opéra, au contraire, ils sont très demandeurs de lectures nouvelles et tout ça, enfin de mon expérience hein, je sais pas si c'est ça dans l'absolu, mais enfin ceux qui me proposent qui viennent me chercher, moi pour faire des opéras, forcément ils attendent d'avoir des lectures...

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

De plus, ce néo-entrant semble identifier les metteur·euse·s en scène inséré·e·s dans le champ comme susceptibles de proposer des visions surannées sur les œuvres :

Bah faut des artistes, c'est tout ! Il faut des artistes, pas des gens qui juste prennent le livret et se disent ça se passe dans une grotte donc on va faire des fausses grottes quoi. Tu vois ? À un moment, faut des créateurs pour mettre en scène, des livrets, des histoires, des récits et trouver leurs clés de résonance avec l'époque dans laquelle on vit quoi. Et pas être un espèce de vieux bazar, qui reproduit sans voir le problème de "bon, pourquoi est ce que c'est un problème d'exotiser un corps racisé ou d'érotiser un corps féminin", tu vois ? [...] Simplement si on peut éviter de faire du mal aux gens. C'est pas mal... Enfin tu peux continuer hein, mais t'es juste un ringard quoi ! Ben pour la mise en scène c'est pareil, tu peux continuer hein, mais t'es un ringard. [il rit]

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

La distanciation des néo-entrant·e·s par rapport aux autres metteur·euse·s en scène d'Opéra semble donc être une stratégie de légitimation pour leur insertion. En effet, la capacité à naviguer entre leur champ d'origine et le champ lyrique semble être le moyen pour les néo-entrant·e·s de conserver et revendiquer une fraîcheur de regard, qui facilite leur insertion dans le champ lyrique, et consiste donc en un équilibre fragile entre s'insérer et se détacher du champ, pour être perçu comme apportant une vision renouvelée sur les œuvres.

Ainsi, il apparaît que pour chacun de ces deux profils de metteur·euse·s en scène, se distancer de l'autre profil est un moyen d'asseoir sa légitimité, et de jouer des contraintes concurrentielles du champ lyrique pour confirmer ou entretenir sa propre insertion au sein du champ lyrique.

Il convient à présent d'analyser les stratégies de résistance qui peuvent être opérées par les Directions et les artistes lyriques à l'égard des metteur·euse·s en scène néo-entrant·e·s.

4. Résistances des autres acteur-ice-s du champ lyrique

Comme évoqué précédemment, la spécificité de l'art lyrique dans ses enjeux de mise en scène réside dans la place accordée à la musique, tant dans le rythme, que dans la narration des diégèses. Cette spécificité est citée par nombre d'enquêté-e-s pour justifier leur résistance face à l'insertion de metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s, qui n'auraient pas la connaissance nécessaire à l'appréhension de cette spécificité musicale. Mais il apparaît que cet argument dissimule d'autres formes de résistance.

a. Une exigence de prioriser et de maîtriser la musique...

La nécessité de maîtriser les enjeux musicaux est largement évoquée par les membres de directions, lorsqu'ils évoquent leurs critères d'arbitrage dans le recrutement des metteur-euse-s en scène :

Voilà moi j'aime bien, en tout cas je ne voudrais pas ne faire que des productions avec des gens qui ne font que de l'opéra, ça m'intéresserait pas. La question de la diversité, je trouve qu'elle doit se retrouver là aussi. Enfin, on a fait une mise en scène d'Opéra avec Jos Houben et Emily Wilson qui sont des gens qui viennent vraiment des arts burlesques, c'était génial, c'était vraiment génial ! Ils connaissent bien la musique : par contre voilà pour moi, le point commun de tout ça, c'est des gens qui ont une très forte sensibilité musicale. J'ai jamais appelé un metteur en scène ou une metteuse en scène qui ne vient pas de l'Opéra mais où je sens pas qu'il y a une grande sensibilité musicale. [...] Et puis une manière de rythmer la mise en scène.

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

Mais cet argument relatif aux contraintes musicales de l'Opéra semble être largement employé par les profils d'artistes lyriques relativement résistant-e-s à l'insertion de metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s comme le montre ces deux extraits :

C'est-à-dire jusque dans les années 60, il y avait des gens dont le métier, c'était metteur en scène d'Opéra et c'était des gens qui étaient plus des artisans en fait. Moi c'est un petit peu ça que j'essaie de retrouver, c'est à dire des gens qui ne se posent pas en artistes ou ayant une vision, c'est des gens qui vont faire en sorte que l'œuvre à un moment donné arrive sur scène et soit entendue. [...] Et puis je dirais depuis une vingtaine d'années, ça a encore changé, c'est-à-dire qu'on a commencé à faire venir des gens qui avaient rien à voir avec l'opéra, enfin des réalisateurs de cinéma. [...] mais il y a très très peu de réalisateurs de cinéma qui comprennent le langage de la musique en fait, qui sachent lire une partition et qui sont intéressés par le style. [...] Et après moi, j'ai vu l'arrivée des vidéastes, voilà donc des gens qui avaient même pas de culture de cinéma ! Donc des vidéastes, enfin des artistes contemporains qui font de la vidéo donc qui ont pas de culture classique, qui ont pas de culture littéraire, pas de culture musicale, même pas de culture, de cinéma, pas de théâtre. [...] Mais au moment de choisir quelqu'un qui va mettre en scène ou diriger, il faut quand même que

les compétences entrent en jeu à un moment donné quoi. C'est la difficulté.

Une partition c'est déjà énormément d'informations et il arrive très souvent qu'un metteur en scène qui ne vient pas de l'Opéra ne sache pas lire la musique déjà, même pas forcément qui vient pas de l'opéra, mais ça arrive souvent, ce qui est problématique. [...] Et souvent ce qui se passe avec les metteurs en scène qui ne viennent pas de ce monde-là, c'est qu'ils ont pas forcément ces codes et que s'ils ne sont pas accompagnés, c'est jamais facile. Et si on leur offre un accompagnement de personnes qui sont là aussi, en plus des assistants, pour les aiguiller, pour emmagasiner les belles idées qu'ils peuvent avoir, les nouveaux codes qu'ils peuvent avoir et en même temps les faire entrer dans un vocabulaire et une manière, une méthodologie qui correspond à notre milieu, alors je pense que c'est souvent une très belle option et ça peut-être un vrai fiasco si c'est pas le cas.

Plus largement, l'exigence musicale est saisie par une pluralité de profils :

En fait, ce qui me choque, c'est même pas enfin... Je sais pas comment dire, paradoxalement, j'ai l'impression que c'est même pas qu'ils respectent pas le livret, c'est que j'ai l'impression qu'ils le connaissent finalement pas, ils le connaissent pas et ils s'en foutent quoi. Et c'est pas tant les livrets que aussi la partition, parce que il y en a plein qui sont pas musiciens. Et ça pourrait ne pas être un problème mais... Mais par contre faut quand même qu'il y ait une démarche. Enfin en fait si il y a que le livret ou l'histoire qui t'intéresse, tu montes du théâtre. Enfin si tu décides de monter une œuvre avec de la musique, il faut quand même faire un minimum un peu en avant quoi.

Entretien réalisé avec "Léna" (anonyme), jeune chanteuse lyrique.

Je suis très pour les metteurs en scène qui viennent d'un autre monde, je pense que c'est très enrichissant. Mais il faut que ces personnes aient une vraie connaissance de la voix, des exigences d'opéra, ce qu'il faut pour projeter sa voix au-dessus d'un orchestre de 60 personnes quelle que ce soit la mise en scène. Et je pense que c'est ça parfois qui est en manque, il y a un manque de vraiment comment ça marche, tout d'abord une salle de répétition à l'opéra, parce que c'est pas comme au théâtre, c'est pas comme au théâtre !

Entretien réalisé avec Caroline MacPhie, Chanteuse lyrique.

Ce type de propos est revenu très régulièrement dans les entretiens menés auprès des artistes lyriques. Cela peut s'expliquer par le fait que les artistes lyriques dédient leurs études, puis leur temps professionnel à la musique, au chant, et placent donc l'exigence de technique musicale au centre de leur pratique, de leurs perceptions des autres acteur-ice-s du champ lyrique, et voient la compétence musicale comme gage de qualité dans leurs relations professionnelles à l'Opéra.

Cependant, il apparaît que cette importance accordée à la compétence musicale des metteur-euse-s en scène a toujours été le premier argument cité, avant que ne soient

développés des arguments supplémentaires pouvant expliquer la résistance aux metteur·euse·s en scène néo-entrant·e·s.

b. ...qui dissimule d'autres mécanismes de résistance face à la place du metteur/de la metteuse en scène néo-entrant·e

En effet, l'argument de la nécessaire compétence musicale dont les néo-entrant·e·s seraient dépourvu·e·s a toujours été, dans un premier temps, présenté par nos enquêté·e·s comme la seule raison à leur résistance. Cependant, les discours élaborés à la suite du développement de cet argument dans les entretiens étaient toujours complétés par d'autres arguments, bien différents de la seule compétence musicale. Il est intéressant de noter que ces arguments émergeaient souvent en fin d'entretien, lorsque l'enquêté·e semblait moins attentif·ve au contrôle de ses propos.

Ici, nous sommes en mesure de dresser une typologie de quatre arguments cités très régulièrement dans les entretiens, pour exprimer une résistance à une insertion récurrente de metteur·euse·s en scène néo-entrant·e·s dans le champ lyrique.

Un corollaire de l'exigence musicale des artistes consiste à développer l'idée que les néo-entrant·e·s n'accordent pas assez d'importance à la musique, et se concentrent davantage sur le visuel de l'œuvre, parce que cela est plus proche des exigences de leur champ artistique d'origine :

Et une autre pépite, j'ai travaillé un de mes premiers contrats ici avec un vidéaste, mais extrêmement talentueux, qui savait pas du tout de quoi il s'agissait, La flûte enchantée. Il avait dans sa tête toutes les images, tout le côté technique, c'était merveilleux, c'était beau ce qu'il faisait, ce qu'il créait, mais il était uniquement concerné par l'image ! Encore une fois, il faut qu'il y ait une discussion, il faut qu'il y ait un échange entre les directions d'Opéra et ces gens de l'extérieur de notre monde.

J'ai travaillé aussi avec Christian Hecq et Valérie Lesort qui eux apportaient... c'était sur le Domino noir de Auber. Et il y avait un apport visuel parce que Valérie est plasticienne. Donc il y avait un travail sur les marionnettes, il y avait un travail sur des éléments animés au milieu du spectacle et tout ça. Donc il avait ce pas de côté-là après est ce qu'il y avait une réflexion dramaturgique très profonde sur l'ouvrage et sur ce qu'il raconte ? Non. Mais parce que c'est pas leur endroit.

Le second argument a été principalement porté par des directions, et consiste à affirmer que l'insertion des néo-entrant·e·s se fait pour de mauvaises raisons, qui a été qualifié de

buzz, comme le montrent ces quatre extraits :

*Cédric Klapisch, bon pour moi je sais pas si voilà, ça a vraiment été convaincant. [...]
Voilà bon, Cédric Klapisch, je pense qu'il y avait aussi un côté, un nom qui peut attirer du monde.*

Pourquoi on fait ça ? Ben, on fait ça déjà pour un coup de pub. Lorsqu'on invite Woody Allen à faire une mise en scène d'opéra, évidemment, ça va attirer l'attention de toute une profession.

Mais parce que faut à tout prix faire du Buzz, faut à tout prix... Voilà. Sauf qu'en fait, c'est ringard de faire ça...

Mais souvent qu'est ce qu'on voit ? On voit des noms, on voit du name dropping, on voit du Buzz, on veut faire du Buzz. Donc effectivement pour faire du Buzz, Eh Ben on va faire venir Klapisch, on va faire venir les gens qui vont faire du people quoi. Voilà, ça fait bien des gens de cinéma, des gens peut-être un peu subversifs. On a eu au Châtelet Fanny Ardant, qui a fait une mise en scène, voilà des gens du cinéma, du théâtre. Alors ça n'a qu'un mérite, c'est que ça fait parler de de ce théâtre dans la presse et c'est le seul but, le seul but voulu.

Cet argument du *buzz* tend à décrédibiliser le travail des néo-entrant-e-s, en renvoyant le recrutement de ces artistes par le champ lyrique, non pas à des raisons d'intérêt artistique, mais à des raisons financières propres au champ lyrique.

En parallèle de cet argument, des profils variés ont aussi dénoncé l'insertion des néo-entrant-e-s comme motivée par des raisons financières et de prestige que représenterait le champ lyrique :

Oui, enfin moi, moi en fait, ce qui m'embête, c'est que j'ai un peu l'impression des fois que l'Opéra, c'est le Saint Graal de la mise en scène, parce que c'est principalement des gens qui viennent du théâtre ou du cinéma. Et que les budgets sont dithyrambiques par rapport au théâtre, donc là on a l'impression que c'est la poule aux œufs d'or.

Entretien réalisé avec "Léna" (anonyme), chanteuse lyrique.

Bah moi je pense que c'est beaucoup de snobisme. Hein, donc voilà. Je pense que les metteurs en scène de théâtre ils viennent aussi beaucoup à l'Opéra parce qu'on gagne beaucoup mieux notre vie.

Entretien réalisé avec Pierre-Emmanuel Rousseau, Metteur en scène.

Cela renvoie à l'idée que le champ lyrique serait un champ spécifique et plus prestigieux, et que l'arrivée de nouveaux artistes dans le champ serait motivée par des raisons jugées illégitimes.

Une autre champ de justification à la résistance de l'insertion des néo-entrant-e-s dans le champ consistait pour les enquêté-e-s, et notamment pour les professions artistiques (metteur-euse-s en scène et artistes lyriques), à réfuter la pertinence des visions proposées

par les néo-entrant-e-s sur les œuvres du canon. Contrairement aux membres de Directions qui justifiaient le recrutement de néo-entrant-e-s par leur faculté à proposer des visions renouvelées des œuvres du canon, notamment à propos des trajectoires féminines, les professions artistiques tendaient à réfuter cette capacité des néo-entrant-e-s, et rejetaient de ce fait la pertinence de les insérer dans le champ :

Voilà donc je pense aussi que ça inhibe beaucoup de metteurs en scène qui viennent d'un autre univers et parce que ouais, c'est vraiment d'autres... un autre média quoi. Donc je pense c'est compliqué, et je suis pas sûr que ça renouvelle tant le genre que ça.

Entretien réalisé avec Pierre-Emmanuel Rousseau, Metteur en scène.

Après, est-ce que ces personnes-là traitent les sujets très différemment ? J'en sais rien. J'en sais rien, je sais pas. [...] Depuis plusieurs années, l'Opéra Comique, une grande mode d'invités, des gens du Français [La Comédie Française] à mettre en scène de l'Opéra. J'ai rarement été convaincu. [...] Les spectacles que j'ai faits à l'Opéra comique avec des metteurs ou des metteuses du Français étaient globalement des spectacles qui se tenaient. Est-ce que c'était des spectacles qui révolutionnaient l'Opéra et qui apportaient une vraie vision différente des ouvrages ? J'en suis pas persuadé.

Entretien réalisé avec un artiste lyrique.

Ainsi, il apparaît qu'au-delà de l'argument de la compétence musicale initialement présenté, les résistances à l'insertion de metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s se constituent autour de différentes thématiques, qui tendent à délégitimer la pertinence de leur insertion dans le champ lyrique.

Cela fait écho aux conceptualisations de Bourdieu du champ artistique comme lieu de concurrence basée sur des positions hiérarchiques fondées sur la possession de capital spécifique. Dans ce cas, la concurrence artistique peut conduire les artistes lyriques et metteur-euse-s en scène non néo-entrant-e-s à adopter des stratégies de délégitimation des metteur-euse-s néo-entrant-e-s. Tandis que les Directions et metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s revendiquent la légitimité de ces dernier-e-s en ce que ces profils néo-entrants peuvent contribuer positivement à la création artistique du champ lyrique, les autres profils tendent au contraire, à se distinguer des profils néo-entrants en mettant en avant la spécificité des conventions propres au champ lyrique, dont les néo-entrant-e-s seraient dépourvu-e-s.

Ainsi, il apparaît que la mise en scène d'Opéra s'inscrit dans un rapport proche, mais aussi distancié aux conventions de mise en scène du Théâtre. De cette conception de la mise en scène d'Opéra découle des représentations différenciées du rôle du metteur ou de la metteuse en scène. De plus, les professionnel-le-s du champ lyrique tendent à se saisir de l'enjeu de la mise en scène de manière très différenciée selon leur propre trajectoire personnelle et professionnelle dans le champ lyrique, qui est pétri de contraintes, politiques et économiques, conditionnant le positionnement des individus dans le champ, les décisions prises, et la production artistique qui en résulte. Le processus de recrutement spécifique qui opère dans les productions lyriques témoigne de ces rapports de force, et des représentations qui se jouent dans la création d'une équipe artistique autour d'une production d'une œuvre du canon lyrique. Il apparaît que ces processus de recrutements ont connu un renouvellement face aux contraintes économiques et politiques qui pèsent sur le champ lyrique, ayant un effet sur les profils recrutés pour mettre en scène l'Opéra. Les rapports de force existants permettent de révéler des formes de résistance à l'insertion de metteur-euse-s en scène, dont les fondements peuvent être expliqués par le caractère concurrentiel du champ lyrique. Articuler les profils des professionnel-le-s avec leurs représentations des néo-entrant-e-s, permet de rendre compte de ces mécanismes de concurrence et de leurs effets sur le fonctionnement du champ lyrique.

Au regard de la théorisation ici proposée, et de l'analyse des fonctionnements du champ ainsi présentés, il convient à présent de lier les enjeux de renouvellement de narration des trajectoires féminines avec les forces qui opèrent sur le processus de mise en scène à l'Opéra. L'enjeu sera donc ici, au regard de l'enquête de terrain, de lier la structure du champ lyrique et des individus qui le composent avec les enjeux artistiques et politiques que caractérise le traitement des VSS dans les mises en scène d'Opéra. C'est l'objet de notre Chapitre 3.

Chapitre 3 - Montrer les VSS et renouveler la narration des trajectoires féminines à l'Opéra

Montrer les Violences Sexistes et Sexuelles à l'Opéra fait partie des enjeux de renouvellement des trajectoires féminines du canon. Les entretiens ont permis de révéler les mécanismes et les décisions opérantes pour certain-e-s metteur-euse-s en scène, qui interrogent les sujets de VSS dans leur travail. Cela s'insère dans un débat plus général qui anime le champ lyrique, à propos de la légitimité ou non de rendre la scène lyrique politique, en intégrant des sujets politiques de notre société au sein des visions proposées sur les œuvres du canon. Ce sujet est perçu très différemment selon les profils, et est constitué d'autant d'engouements que de résistances. Face à ce débat sur la politisation de la scène lyrique, la création contemporaine a été citée comme outil de référence pour politiser la scène lyrique.

A. Les sujets de VSS dont certain-e-s metteur-euse-s en scène se saisissent

Certain-e-s metteur-euse-s en scène cherchent à intégrer les sujets de VSS à leur travail de mise en scène à l'Opéra. Questionner la représentation du viol et du féminicide sur scène en est un exemple. Un autre mécanisme consiste à poser un regard nouveau sur les œuvres du canon, en lien avec le concept de *female gaze*. De ce nouveau regard posé sur les œuvres découlent un vif débat sur la manière de représenter le meurtre de Carmen dans la scène finale de l'œuvre éponyme. Cet exemple illustre, nous le verrons, une forte dichotomie entre un engagement de *fidélité aux œuvres*, ou de *fidélité à son temps*.

1. Représenter le viol et le féminicide sur scène

En lien avec l'existence reconnue par nos enquêté-e-s d'une forme de "défaite des femmes" dans les trajectoires féminines à l'Opéra, l'enjeu de représenter des violences faites

aux femmes a été évoqué.

Les personnes interrogées se positionnent différemment sur cette question, notamment selon leur genre. Les metteurs en scène expriment moins de frilosité à cet égard que les metteuses en scène. Néo-entrants ou non, les metteurs en scène défendent la nécessité de représenter cette violence sur scène, pour les dénoncer :

Oui, le sujet de la domination, et de l'humiliation et de l'appropriation est violent. C'est le sujet qui est violent. Et nous on représente ça, c'est-à-dire c'est presque un terrain d'expérimentation de : oui le théâtre, il doit continuer à représenter le monde. Le monde est violent donc on doit pouvoir représenter cette violence-là au plateau, sans violenter ni les acteurs ni le public, c'est-à-dire pouvoir donner des outils critiques à tout le monde pour pouvoir regarder ces violences-là et les analyser et en faire leçon quoi. [...] On peut continuer à tout faire et tout représenter à l'Opéra, juste pas n'importe comment. C'est-à-dire que représenter un féminicide, c'est pas grave, on peut le faire. C'est même important en fait, de mettre ça sur la scène et d'en faire débat et de le proposer au regard critique.

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Les metteurs en scène perçoivent la violence de ces VSS comme des outils utiles pour représenter et dénoncer les VSS sur scène :

C'est comme le viol de Donna Anna; je veux dire, ça commence "paf paf paf", et il y a une femme qui se fait violer, on peut pas... Mais ça, c'est le boulot de metteur en scène, hein, de s'y coller, hein. C'est pas agréable à faire, hein. Moi quand j'ai réglé un viol collectif dans Les Fées du Rhin d'Offenbach, c'est pas, c'est pas rigolo à faire. Sauf que bah voilà c'est hyper... ça dénonce tout, voilà. [...] Ce n'est pas parce que on représente de la violence que c'est une glorification ou une sanctuarisation de la violence.

Entretien réalisé avec Pierre-Emmanuel Rousseau, Metteur en scène.

Ces artistes metteurs en scène reconnaissent la nécessité de s'interroger sur ces représentations des VSS, pour éviter l'écueil de la romantisation de ces violences :

Donc il est là le traitement, c'est respecter la souveraineté des gens, en fait. Respecter la représentation [...] Et pas être un espèce de vieux bazar, qui reproduit sans voir le problème de "bon, pourquoi est ce que c'est un problème d'exotiser un corps racisé ou d'érotiser un corps féminin", tu vois ? C'est pas d'ordre moral hein, c'est tout l'inverse de ce qu'ils disent, hein, c'est l'absolu liberté ce que je défends hein, c'est pas la cancel culture ou le puritanisme ou je sais pas quoi. C'est, c'est tout l'inverse quoi ! C'est : aucun problème à représenter du sexe ou de la violence hein. Aucun ! Mais avec des gens qui savent ce qu'ils font et qui savent pourquoi ils le font et qui sont responsables de ce qu'ils font devant des gens qui savent ce qu'ils vont voir. Enfin, je veux dire, c'est du respect, quoi.

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

À l'inverse, les metteuses en scène ont exprimé une plus grande résistance à l'idée de représenter les VSS sur scène. La metteuse en scène Alexandra Lacroix nous a d'ailleurs confié avoir été approchée pour monter une production de *Carmen*, qu'elle a décliné, car elle s'est dite "très embêtée" à l'idée de devoir représenter ce féminicide, sans pouvoir aisément en dénoncer la violence. Cet événement a d'ailleurs été à l'origine de la création de son projet *Carmen Case*, que nous évoquerons ultérieurement.

La metteuse en scène Mariame Clément a, elle aussi, exprimé une résistance à l'idée de représenter les VSS sur scène. Elle dit d'ailleurs à propos de sa mise en scène de *Carmen* et du féminicide qui en résulte :

Je voulais montrer que c'était moche et je voulais la montrer résister aussi. Je voulais montrer qu'elle a peur, qu'elle résiste. Enfin qu'elle veut pas mourir en fait ! Donc je voulais montrer la laideur de ce crime. Et en même temps... En même temps, je voulais pas le montrer parce que je ne voulais pas, j'aime pas montrer des viols sur scène, je voulais pas montrer un crime parce que je veux pas en rajouter un, à ceux qui existent déjà.

Plus largement, et au-delà des seuls profils de metteur-euse-s en scène, il apparaît que les personnes ayant exprimé une affinité avec les idées féministes (qui a pu être évaluée par des occurrences d'emploi des mots *féminisme, lutte féministe, empowerment, female gaze, parcours de réparation*, etc), ont exprimé de plus grandes résistances à la représentation des VSS sur scène. Harmonie Lecerf-Meunier, élue EELV de la mairie de Bordeaux, et Vice-Présidente de la régie personnalisée de l'Opéra de Bordeaux, en est un exemple :

Moi on me dit souvent, "mais si c'est féministe ou c'est favorable à la lutte, parce que voilà, on montre des violences, mais on montre aussi que c'est pas bien les violences". Mais en fait ça n'apporte rien au combat juste ! C'est pas parce qu'on montre des violences et qu'on se dit que tout le monde sait que c'est pas bien d'être méchant avec les femmes que ça va faire avancer la cause des violences faites aux femmes. Moi, j'arrive dans un stade de ma vie où je ne supporte plus les représentations des martyrs féminins. Je supporte plus ça, je supporte plus les séries, les films ou même les romans où on voit des femmes souffrir en long, en large, en travers, parce qu'en fait ça c'est pas dénoncer leur violence. Les représenter c'est pas les dénoncer et qu'en plus dans ces œuvres-là, il y a une romantisation de ces violences. Et je crois que c'est sur ça qu'on doit jouer principalement, arrêter cette romantisation de la violence et être beaucoup plus direct et beaucoup plus clair sur la problématique de cette violence. Donc là, ça demande quand même de toucher aux œuvres ou de

toucher aux manières de les mettre en scène.. Mais je crois qu'on peut s'interroger vraiment sur la pertinence de mettre en scène systématiquement des femmes victimes des violences.

Notons de plus que les profils féminins de chanteuses lyriques ont exprimé de réelles difficultés personnelles à interpréter ces VSS sur scène, dans le cadre de leur travail :

Ah oui, il y en a une qui me vient là tout de suite. C'était les Indes Galantes. C'était à Bordeaux. C'était la mise en scène de Laura Scozzi. Moi je l'ai vécu vraiment quand-même... Comme je suis entière, donc quand je joue, je suis dans la situation. Et franchement dans les Apaches, le viol... Il fallait rechanter juste derrière. Je veux dire, t'es mal, vraiment tu vois, parce qu'elle voulait que ça soit assez vrai et tout. Et elle a trouvé une bonne candidate en ma personne. J'arrivais pas à faire moins, parce que je peux pas. C'est ça que j'adore dans le fait de jouer. Sinon bah, on fait une version de concert tu vois. Mais euh pff... [...] ça rend un peu fou. De passer de la nana violée, battue après, et voilée derrière. Avec tout ce défilé de femmes un peu chiennes tu sais ? C'est quand même...

Entretien réalisé avec Amel Brahim-Djelloul, Chanteuse lyrique.

Certains profils masculins ont aussi souligné en dehors des entretiens cette difficulté à voir leurs collègues féminines interpréter des situations de VSS.

Les metteur-euse-s en scène ont d'ailleurs évoqué cette nécessaire prise en compte des effets de ces scènes sur les interprètes :

Tout se fait en équipe hein , on travaille avec de la matière vivante donc à partir de là... Et puis surtout quand on va régler ce genre de scène, il faut que tout soit millimétré, chorégraphié. [...] il faut que le cadre soit d'une précision extrême. Et la chose première, c'est que l'interprète soit ok avec ça. Donc moi, si je vais faire une scène comme ça, très amont, j'en parle avec la chanteuse ou le chanteur qui va devoir faire ça.

Entretien réalisé avec Pierre-Emmanuel Rousseau, Metteur en scène.

Ainsi, il apparaît que représenter un viol ou un féminicide sur scène est un enjeu particulier, pris en considération à la fois par les artistes lyriques dans leurs pratiques professionnelles, mais aussi par les metteur-euse-s en scène. Certain-e-s font le choix de représenter cette violence de manière explicite sur scène, dans le but d'en montrer la violence et de dénoncer ces faits. D'autres font le choix de limiter la représentation des VSS, précisément parce qu'elles et ils reconnaissent la violence qu'elles induisent, à la fois en termes de représentations des trajectoires féminines, mais aussi parce que cela peut avoir des effets sur les interprètes.

2. Le regard féminin, changer de point de vue ?

Nous l'avons abordé dans notre Chapitre 1, la question du regard est un concept central dans l'art, lorsque celui-ci est lié aux enjeux de genre. La question du regard a été prise en main par nos enquêté-e-s, qui semblent se saisir des enjeux du point de vue comme un outil pour renouveler leur narration des trajectoires féminines. Les profils féminins semblent les plus à même d'évoquer cette question du point de vue.

C'est notamment le cas de Mariame Clément, metteuse en scène, qui défend son attention portée à l'enjeu du point de vue :

Toute lecture est déjà une interprétation, et donc en fait nier cette existence-là, ça revient, précisément, à véhiculer des clichés et à ne rien remettre en question, et à transmettre un point de vue en fait, qui est déjà là. [...] En être conscient et s'interroger sur ce rôle qu'on a, bah c'est la manière de transmettre intelligemment une œuvre, c'est-à-dire : qui raconte l'histoire, comment on la raconte, de quel point de vue on la raconte ? Parce que même dans ces œuvres qui existent comme ça en elle-même, il y a un point de vue, il y a un point de vue implicite, il y a enfin, voilà, les exemples que j'utilise toujours, c'est Salomé et Carmen. Mais il y a tout à fait un point de vue dans ces œuvres. Donc c'est intéressant justement de s'interroger dessus et d'être conscient de son propre point de vue comme metteuse en scène ou comme metteur en scène.

Pour Mariame Clément, la *défaite des femmes* à l'Opéra est très liée à la forte emprise du regard masculin posé sur les trajectoires féminines :

Je sens souvent que les personnages féminins sont un peu englués dans plusieurs strates de points de vue masculins, il y a une histoire originale, puis un librettiste, puis un compositeur. Souvent, il y a un chef d'orchestre. Et puis... Et souvent il y a une tradition aussi de metteur en scène et de scénographe et de costumier. Enfin, ça fait beaucoup d'hommes pour une femme, généralement ! [elle rit]

Le travail de metteuse en scène de Mariame Clément s'attache donc à poser un regard féminin sur ces trajectoires féminines :

Je pense que quelqu'un qui analyse de l'extérieur pourrait dire que oui, il y a des choses qu'on remarque dans mes mises en scène. Il y a sans doute une sorte d'empowerment des personnages féminins. Une manière de pas prendre pour argent comptant des rapports de genre en particulier je pense. [...] Redonner la parole aux personnages féminins, prendre en main le récit du point de vue féminin. [...] C'est peut-être des constantes de mon travail, voilà et travailler sur le désir, le fait que les personnages féminins soient pas que les personnages désirés, mais aussi des personnages désirants par exemple, c'est important pour moi.

Ces idées telles que présentées par Mariame Clément se placent clairement dans la filiation de la conceptualisation du *female gaze*. Dès lors, il apparaît que la mise en scène est saisie par certain·e·s professionnel·le·s comme un outil pour proposer un regard féminin porté sur les trajectoires féminines à l'Opéra.

Les profils de metteuses en scène, ainsi que les profils néo-entrant·e·s sont ceux qui défendent le plus l'idée de proposer un regard féminin sur les trajectoires féminines. Cela passe également par une attention portée aux interprètes, pour qu'elles puissent incarner des trajectoires féminines moins marquées par la *défaite des femmes* :

Dans Louées soient-elles¹⁷⁸, c'était vraiment passionnant comme étude, avec des chanteuses géniales, qui étaient tellement contentes de régler leur compte avec ces figures féminines là qu'elles sont parfois obligées de jouer ! D'abord, il faut leur redonner de l'autorité, c'est que ce sont les premières à contredire ces rôles aujourd'hui. Même dans des mises en scène extrêmement classiques avec un metteur en scène idiot qui leur demande, "vas-y, mets-toi à genoux, vas-y, pleure et lève les bras vers le ciel". Bah elles trouvent toujours le moyen de résister et de se défendre, de sauver leur peau. Voilà et ouais donc du coup quand elles bossent avec moi, évidemment enfin ça leur fait un bien fou quoi parce qu'on découvre ensemble des outils, des outils de sauver ces personnages en fait, de permettre à ces personnes de pas souffrir et pas avoir honte de ce qu'elles font de pas être en contradiction avec leur vie au quotidien et puis aussi de sauver ces personnages quoi. De les empêcher de crever pour rien quoi, tu vois ?

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Concrètement, changer de point de vue sur les œuvres et poser un regard féminin sur les trajectoires féminines des œuvres du canon a été défini par ces profils interrogés, et ce notamment à propos de l'œuvre *Carmen* :

Il y a un vrai point de vue dans Carmen qui est le point de vue de don José. Je crois que l'histoire est racontée du point de vue de don José, en fait, parce que quand on voit, c'est chronologiquement, c'est l'histoire de don José. C'est-à-dire c'est don José qui rencontre Carmen, puis la manière dont ils tombent amoureux, puis la séparation, puis le meurtre.[...]Mais ça, c'est écouter don José, mais c'est ne pas écouter Carmen. [...] Donc en fait, je me suis rendue compte que, instinctivement comme souvent, j'allais suivre le point de vue par défaut sans m'interroger sur ce point de vue [...] Mais en fait si on écoute vraiment ce qu'elle dit... C'est ça que je veux dire par donner la parole, c'est ne pas disqualifier la parole des femmes dans l'opéra.

Entretien réalisé avec Mariame Clément, Metteuse en scène.

¹⁷⁸ Spectacle de David Bobée et Corinne Meyniel, sur des musiques d'Haendel. (Opéra de Rouen-Normandie)

Il est intéressant de noter que les profils féminins de metteuses en scène interrogées ont plus de réserve à l'idée de représenter les scènes de violence que l'on peut qualifier de VSS. Cela n'est pas sans rappeler l'analyse d'Iris Brey¹⁷⁹, qui démontrait les différences genrées des représentations du viol par des réalisateurs ou des réalisatrices, et le fait que le viol est par exemple peu représenté par un regard féminin. Dans le cadre de notre enquête de terrain, il apparaît que les artistes défendant un enjeu de regard féminin, et particulièrement les metteuses en scène, sont les profils les plus frileux à mettre en scène explicitement les VSS à l'Opéra. Mais ces mêmes profils ont exprimé un fort attachement à traiter des effets des VSS dans leurs mises en scène d'Opéra.

Enfin, la question du regard est aussi évoquée par les directions, mais *via* d'autres enjeux. Les directions, parce qu'elles sont les profils recrutant les metteur-euse-s en scène, sont parfois tentées de privilégier le recrutement d'une metteuse en scène, dans le but de s'assurer d'un regard féminin sur une œuvre dont les trajectoires féminines sont réputées difficiles :

Moi je suis en train de travailler sur un projet de Cosi, qui pour moi est le plus bel Opéra de Mozart, c'est juste que c'est inmontable Cosi. Parce que c'est compliqué à monter, il se passe pas grand chose et par exemple la question de l'image des femmes dans Cosi pour moi est compliquée et donc moi je me vois pas moi, directeur blanc de 40 ans confier Cosi dans 3 ans à un metteur en scène homme, j'ai pas envie. J'ai envie plutôt d'avoir un regard féminin sur Cosi parce que je pense que c'est ça qui est juste aujourd'hui.

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

*Je sais que effectivement il y a des directeurs d'Opéra qui veulent confier Carmen à une femme. [...]
En tout cas c'est sûr que oui, il y a quelques contrats passés avec des femmes metteuses en scène pour ces raisons-là, ça c'est clair.*

Entretien réalisé avec Caroline Sonrier, Directrice de l'Opéra de Lille.

Ainsi, la question du point de vue, et l'enjeu d'apposer un regard féminin sur les œuvres du canon, semble être un sujet pris en charge dans une certaine mesure par les artistes ainsi que les directions.

Nous l'avons évoqué, *Carmen* cristallise ces enjeux de mise en scène et de traitement des

¹⁷⁹ Iris Brey. *Le regard féminin : une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier, 2020.

VSS sur scène. Il s'agit donc à présent d'analyser les mises en scène de cette œuvre et la perception de ces dernières par nos enquêté-e-s.

3. Réviser la scène finale de *Carmen* ?

Dans son ouvrage, Louis Bilodeau constate que l'œuvre *Carmen* connaît de larges révisions, car selon lui, la société supporte de moins en moins "*le triste sort de la femme victime du pouvoir masculin*"¹⁸⁰. Louis Bilodeau présente la mise en scène d'Olivier Py à Lyon en 2012, qui transpose l'action dans un music-hall, où Carmen est meneuse de revue. Dans cette production, la scène finale est modifiée et Carmen se relève après avoir été poignardée, et se retire de scène lentement. Dans une autre production en 2018, Leo Muscato à Florence modifie le dénouement et propose une version dans laquelle Carmen, dans un geste de défense, tire un coup de revolver sur Don José. Pour l'auteur, ces types de productions polarisent, car ces productions sont perçues comme de "*géniales réinterprétations ou fruit d'élucubrations d'artistes en mal d'originalité*"¹⁸¹. Cela a été confirmé lors de nos entretiens. Tous les profils interrogés avaient connaissance de l'existence de ces mises en scène modifiant la fin de *Carmen*, mais les avis étaient très divergents.

D'une part, certains profils reconnaissent la problématique que peut soulever cette œuvre :

Carmen qui est pour moi assez... Qui est pour moi un Opéra assez problématique dans son histoire puisqu'il se termine précisément sur un féminicide, mais précisément à la seconde près, note finale, féminicide, noir. Et là on se lève et on applaudit à tout rompre ce qui en fait vient d'être un féminicide, donc qui est assez typique pour moi, l'Opéra de Carmen.

Entretien réalisé avec Harmonie Lecerf Meunier,
Vice-Présidente de la régie personnalisée de l'Opéra National de Bordeaux.

Globalement, tous les profils défendent la nécessité de continuer à présenter *Carmen*, et ce de façons très variées :

Je pense par ailleurs qu'on peut mettre en scène Carmen et le féminicide d'une manière qui dénonce de manière odieuse le féminicide, enfin, c'est... Le représenter n'est pas forcément le cautionner. Tout dépend comment c'est traité et par ailleurs je n'ai rien contre une proposition intelligente et

¹⁸⁰Louis Bilodeau. *Genre et Opéra: L'incertitude Des Sexes*. Premières loges, 2022.

¹⁸¹*ibidem*.

intéressante qui serait très radicale et qui proposerait des solutions autres parce que ça nous parle aussi. On connaît très bien Carmen. Bon ben voilà, mais une fois un metteur en scène propose, ou une metteuse en scène propose que ça se passe autrement. Ben j'ai rien contre, faut juste pas que ça devienne un principe qu'on peut plus représenter Carmen autrement que par le meurtre de Don José par Carmen. Voilà.

Entretien réalisé avec Timothée Picard, Conseiller artistique
auprès de la direction du Festival d'Aix-en-Provence.

Les interprétations sont autorisées et bienvenues parce que... c'est du spectacle vivant !

Entretien réalisé avec Mariame Clément, Metteuse en scène.

Bah c'est un vaste sujet, parce que effectivement, l'Opéra est un... comment dire... un vieil art, qui est donc bourré d'histoires du 18e du 17e du 16e du 19e, voilà qui vont plus du tout pour aujourd'hui. Mais c'est pas pour autant qu'il faut pas les représenter, c'est pas pour autant que c'est mal et c'est pas pour autant... Voilà, je pense, c'est important de contextualiser mais, oui bah il y a une prise de conscience que certains livrets sont difficilement défendables, ça c'est sûr.

Entretien réalisé avec Pierre-Emmanuel Rousseau, Metteur en scène.

Certain-e-s enquêté-e-s défendent une position contre les changements de la scène finale de Carmen, en prônant l'idée que dénoncer les faits de féminicide peut se faire sans modifier cette scène finale :

De là à ne pas les représenter ou changer les noms de personnages ou vraiment faire des pirouettes comme a fait Leo Muscato, à Florence où Carmen tue don José... On peut très bien monter Carmen et dénoncer que c'est un féminicide, voilà et le dénoncer, le montrer. Et après c'est comment on montre la folie de don José qui l'amène à commettre l'irréparable sur Carmen. Ça c'est le boulot du metteur en scène. Mais c'est pas parce qu'on représente un féminicide qu'on glorifie un féminicide. C'est pas parce qu'on représente un viol qu'on est violeur.

Entretien réalisé avec Pierre-Emmanuel Rousseau, Metteur en scène.

Je pense qu'on peut monter la Carmen de Bizet en ayant un regard d'aujourd'hui et en faisant en sorte que le spectateur s'interroge sur ce qui est en train de se passer sans pour autant changer la fin. Il y a aucune raison de changer la fin de Carmen. Bien sûr que c'est problématique que ce type tue cette femme, mais c'est pas en faisant une fin où elle va le tuer ou où lui ne va pas la tuer qu'on va porter un regard sur les problématiques de cet ouvrage. C'est justement en ne changeant rien à l'histoire, mais, en trouvant les moyens de faire en sorte que le spectateur ne s'apitoie pas sur don José à la fin. Parce qu'il y a une mécanique.

Entretien réalisé avec François Rougier, Chanteur lyrique.

D'autres rejettent ces modifications pour éviter de poser notre contexte de société sur une œuvre du passé :

Et puis aujourd'hui une tendance, mais qui est pas propre à l'opéra, qui est de vouloir corriger un petit peu les œuvres en remplaçant des mots ou en changeant la fin, en se disant en fait non, [elle grimace], c'est don José qui meurt et c'est pas, c'est pas Carmen. [silence, elle réfléchit] Je comprends l'idée, mais c'est c'est... enfin je crois... Enfin je préfère qu'on réécrive une Carmen moderne et on change la fin, on change le texte et on change la musique aussi ! Plutôt que de réécrire une œuvre qui... qui est bah qui est déjà faite en fait ! Qui va pas bouger. [...] Donc je vois pas l'intérêt de le corriger, sinon de rendre tout lisse.

Entretien réalisé avec Mathilde Étienne,
Chanteuse lyrique et metteuse en scène.

*Si ça vous pose un problème, il faut pas faire Carmen, tout simplement ! [il rit]
On peut pas à mon sens amener un débat d'aujourd'hui, de 2024, sur une œuvre qui a été composée 2 siècles plus tôt, dans d'autres contextes, dans une autre société, dans un autre... on peut pas, c'est pas possible à mon sens.*

Entretien réalisé avec Emiliano Gonzalez Toro, Chanteur lyrique.

Mais c'est compliqué, mais c'est parce que ces œuvres étaient nées, étaient créées dans une époque extrêmement patriarcale. Dans lequel nous vivons toujours, hein, mais beaucoup moins. Donc il faut en même temps accepter que les codes étaient différents, donc Carmen, elle meurt à la fin, je peux pas changer ça !

Entretien réalisé avec Caroline MacPhie, Chanteuse lyrique.

À l'inverse, certain·e·s enquêté·e·s cautionnent les choix de changement de la scène finale de *Carmen*. Les directions se sont par exemple montrées favorable à l'idée de produire dans leur Institution, des versions de *Carmen* modifiant la scène finale :

Franchement, j'en échangeerais avec la mise en scène, le metteur ou la metteuse en scène, mais ça me dérangerait absolument pas de changer. Ça me poserait vraiment aucune difficulté parce que je pense qu'on trahit pas l'œuvre à changer ça, vraiment. Et puis à l'inverse, si le metteur en scène me dit "moi j'y tiens beaucoup", mais qu'il a des bonnes raisons, je m'y opposerais pas non plus.

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

Moi, j'ai aucun problème avec le choix d'un metteur en scène ou d'une metteuse en scène de dire "musicalement, et littéralement dans le texte, ça se termine comme ça, mais moi, je vais vous montrer dans la mise en scène qu'il y a un sous-texte. Je vous montre parce que voilà, vous écoutez la musique, vous écoutez le texte. Moi je peux vous montrer qu'il y a une tension, qu'il y a un truc que je n'aime pas aujourd'hui. J'ai une vision des choses qui est différente". [...] Bizet, il va très très loin en nous montrant une femme très libre qui fait beaucoup de choix. Mais en son temps, il ne trouve pas d'autres conclusions que de la faire mourir assassinée par son amant. Mais aujourd'hui, dans le

contexte tout à fait différent du 21e siècle, je peux montrer à la fois ce féminicide, et peut-être aussi pousser la pensée de Bizet et de ses librettistes, par la mise en scène.

Entretien réalisé avec Alexander Neef, Directeur de l'Opéra de Paris.

Ainsi, il apparaît que mettre en scène *Carmen* et plus précisément sa scène finale, cristallise les enjeux de mise en scène que la narration des trajectoires féminines, en lien avec les enjeux de VSS représente. Les arguments en faveur d'une modification *via* la mise en scène, ou contre ces changements, rejoignent une dichotomie identifiée au cours de notre enquête de terrain : la fidélité aux œuvres face à la fidélité à son temps.

4. La fidélité à l'art lyrique : être fidèle à l'œuvre ou à son temps ?

La notion de fidélité a été récurrente dans les entretiens. Des enquêté-e-s s'attachent à prioriser ce que nous appellerons ici la *fidélité aux œuvres*, c'est-à-dire qu'ils défendent la nécessité de ne pas insérer nos enjeux politiques et de société, dans la production lyrique. La *fidélité aux œuvres* s'attacherait donc à produire les œuvres au plus près des conditions de création des œuvres. Cela conduit ces enquêté-e-s à ne pas défendre la nécessité de renouveler les narrations des trajectoires féminines au regard de l'enjeu des VSS. À l'inverse, certain-e-s enquêté-e-s défendent la *fidélité à leur temps*, avec l'idée que le public d'Opéra est composé de membres d'une société pétrie d'enjeux de société spécifiques, et de sujets politiques, comme la lutte contre les VSS par exemple. Cela pousse ces profils à défendre la nécessité de renouveler la narration des trajectoires féminines et le traitement des sujets des VSS sur scène.

La fidélité aux œuvres a pu être identifiée par l'occurrence de l'emploi de termes comme "respect" et "fidélité" à l'œuvre. Cet extrait en est l'exemple :

Je suis désolée c'est pas que la musique, un opéra, c'est toute une histoire. Donc là tu respectes pas la base de l'histoire, la base de l'œuvre. Et tout d'abord, il y avait la nouvelle, il y avait le roman et puis il y avait l'Opéra. Donc je suis désolée ça c'est pas... Tu respectes pas l'œuvre ! [à propos des modifications de la scène finale de Carmen]

Entretien réalisé avec Caroline MacPhie, Chanteuse lyrique.

La *fidélité aux œuvres* se place en opposition à une transposition de l'œuvre dans notre

temps présent, avec nos enjeux de société actuels :

Moi je trouve que c'est plus intéressant d'aller dans une autre époque, plutôt que rester dans la nôtre, c'est... enfin c'est pour ça que moi je vais au théâtre ou au cinéma. [...] Donc je trouve ça dommage de tout ramener à nous parce que nous, ben on connaît, enfin, il suffit d'allumer la télé, c'est bon. Tandis que aller à l'opéra, pour moi, c'est le même émerveillement, enfin dans l'idéal, que d'aller dans un musée ou d'aller voir des peintures merveilleuses du Caravage ou de Poussin et de se dire bon je comprends pas tout, mais c'est beau quoi.

Entretien réalisé avec Mathilde Étienne,
Chanteuse lyrique et metteuse en scène.

La *fidélité aux œuvres* est un concept pensé et défendu par les profils résistants à l'insertion de metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s. Par conséquent, ce concept est plus largement défendu par des profils d'artistes lyriques, très inséré-e-s dans le champ lyrique.

Ce concept est identifié, par celles et ceux qui ne le défendent pas, comme une forme de défense d'une *muséographie*, qui serait contraire au spectacle vivant :

Je pense que se placer sur le terrain de l'esthétique ou d'une fidélité absolue à la lettre... enfin, à ce moment-là, on est dans un travail de reconstitution, de muséographie, de voilà... Ça peut être intéressant d'ailleurs, moi j'aime bien, je trouve ça passionnant de faire des spectacles dans les conditions de l'époque, mais c'est une démarche artistique, ça ne peut pas être la seule. [...] Mais pour moi ça n'a aucun sens de ne faire que ça ! Sinon voilà, on fait du musée, mais on n'est plus du spectacle vivant. Le spectacle vivant, c'est bien de proposer une lecture, une interprétation de l'œuvre, alors après, on peut changer des petits bouts, on peut si on veut. Oui pourquoi pas ?

Entretien réalisé avec Thomas Dolié, Chanteur lyrique.

C'est aussi justement faire passer quelque chose à un public et pas seulement une espèce de livre d'images. [...] Et quand on vient voir un spectacle qui reproduit exactement ces images-là, bah effectivement il y a tout un public qui est content. [...] Donc là c'est vraiment de la reproduction, oui, de, d'image d'Épinal enfin voilà.

Entretien réalisé avec Caroline Sonrier, Directrice de l'Opéra de Lille.

C'est des créations théâtrales d'aujourd'hui l'opéra, on n'est pas un musée, on n'a pas vocation à faire Carmen, où n'importe quelle œuvre selon la tradition, parce que, en plus, quand on parle de tradition, on parle de tradition des 50 dernières années.

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

La *fidélité aux œuvres* est identifiée par les profils qui souhaitent s'en détacher et nuancer cette nécessité à respecter l'œuvre telle qu'elle a été conçue :

Mon point de vue, c'est qu'on des interprètes d'aujourd'hui, qui vivons dans le monde

d'aujourd'hui, et qui devons nous adresser au public d'aujourd'hui. Et j'ai un gros problème avec la notion de respect des œuvres. Et de respect des compositeurs et de respect des librettistes.

Entretien réalisé avec François Rougier, Chanteur lyrique.

Ce qui est compliqué, c'est qu'on aborde un sujet qui est une sorte de serpent de mer qui est un peu abyssal et qui est très inflammable aujourd'hui, c'est la question de l'interprétation des œuvres, de la question de la fidélité à une œuvre qui, à mes yeux est engagée dans une dialectique, c'est-à-dire qu'il y a des fidélités qui sont finalement des trahisons et des apparentes trahisons qui sont en fait très fidèles à quelque chose de l'œuvre, ou en tout cas en révèle quelque chose de façon très juste. Cette question-là, elle est abyssale.

Entretien réalisé avec Timothée Picard,
Conseiller artistique auprès de la direction du Festival d'Aix-en-Provence.

Les partisan·e·s de la *fidélité à leur temps* à l'inverse, défendent l'idée que traiter une œuvre au sein de notre société actuelle impose d'adapter l'œuvre aux enjeux de notre temps. Cela rappelle la conceptualisation citée précédemment de Bertolt Brecht, sur la nécessité d'adapter les mécanismes de mise en scène au profil du public visé. La *fidélité au temps* reconnaît l'interaction entre l'œuvre et le public du temps présent :

Il y a l'œuvre-même, telle qu'elle a été écrite il y a 50, 150, 250, 300 ans, et je crois que l'œuvre en elle-même ne change pas. Un truc donc qui... voilà une partition imprimée, à la fin ça ne change pas. Ce qui change c'est les gens qui font le spectacle. [...] Je ne peux pas aujourd'hui réaliser une partition du 16e siècle, du 17e même 20e siècle avec des gens du 20e siècle. Je suis bien obligé de demander aux artistes du 21e siècle de les donner, de les réaliser pour un public du 21e siècle. Du coup, on est avec un matériel qui est pas nécessairement contemporain, mais qui devient contemporain, parce qu'il faut qu'on le réalise. [...] Du coup on peut revenir sur ces œuvres, les œuvres ne changent pas. Mais notre regard sur les œuvres et les thèmes qui sont traités dans l'œuvre changent et c'est informé par notre quotidien, par ce qu'ils passent dans notre vie et dans la vie des artistes ou ce que les artistes, qui conçoivent des productions, ils ont envie de nous montrer.

Entretien réalisé avec Alexander Neef, Directeur de l'Opéra de Paris.

On crée des spectacles aujourd'hui et que les metteurs en scène ne sont pas des interprètes. [...] Ils créent des œuvres, parfois à partir d'œuvres du passé, mais ils créent des œuvres d'aujourd'hui, ils créent des spectacles d'aujourd'hui qui doivent s'adresser à un public d'aujourd'hui.

Entretien réalisé avec François Rougier, Chanteur lyrique.

La mise en scène, c'est pas une traduction de ce qui est écrit dans le livret, c'est forcément un espèce de médiateur entre hier et aujourd'hui, entre une œuvre et un public, quoi. Et si tu oublies aujourd'hui et le public, bah vaut mieux pas faire d'Opéra quoi, voilà.

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

La conceptualisation de la *fidélité au temps* rappelle la conceptualisation précédemment citée d'Howard Becker des mondes de l'art, qui place le public et les contraintes de la société et du champ artistique comme parties intégrantes des mondes de l'art, dont la production artistique résulte.

Enfin, les partisans de la *fidélité au temps* développent l'idée que la place de la mise en scène s'est imposée au fil du temps, lorsque le temps de création est devenu très distancé du temps de la représentation. Le métier de metteur-euse en scène est donc apparu dans le but d'arbitrer la manière de jouer et d'interpréter l'œuvre. De ce fait, les partisans de la *fidélité au temps* se distinguent de la *fidélité à l'œuvre*, en la montrant comme impossible. La *fidélité au temps* est défendue par les profils de metteur-euse-s en scène, néo-entrant-e-s ou non, et par une majorité des membres de Directions.

Cette dichotomie entre fidélité à l'œuvre ou à son temps, témoigne d'une considération très différenciée de la nécessité de renouveler les récits à l'Opéra, et notamment la manière de représenter les VSS.

Ainsi, il apparaît que les sujets de VSS sont des éléments pris en compte par les metteur-euse-s en scène d'Opéra. Ces artistes s'attachent à proposer un regard nouveau sur les œuvres et les récits qui en résultent. La scène finale de *Carmen* cristallise les enjeux de mises en scène relatifs aux VSS, et dévoilent des perceptions du sujet très différenciées de la part des enquêté-e-s. De cette perception différenciée, il a pu être dressé une dichotomie entre les profils s'attachant à être fidèles à l'œuvre, des profils voulant être fidèles à leur temps. Il en va de même à propos de la politisation de la scène lyrique. Cette différence de considération semble être conditionnée par le profil des individus, leur profession, mais aussi leur trajectoire professionnelle.

B. Politiser la scène lyrique : une perception différente selon la trajectoire individuelle et professionnelle

La politisation de la scène lyrique cristallise une conception très différenciée de ce que doit proposer la scène lyrique, selon les profils. L'insertion d'enjeux politiques dans les productions artistiques est caractérisée par autant d'engagements en sa faveur que de résistances. Un accord est en revanche trouvé sur la nécessité de contextualiser certaines œuvres, dont les propos peuvent être qualifiés de problématiques dans notre société actuelle, mais la concrétisation de cette contextualisation s'illustre de manière très diverse. Un autre enjeu consiste à interroger la représentation de nos enquêté-e-s sur une potentielle demande de nouveaux récits par les publics d'Opéra.

1. Insérer des enjeux politiques sur la scène lyrique : engagements et résistances

La variété des profils rencontrés permet de démontrer que la trajectoire personnelle et professionnelle conditionne certains positionnements, et notamment à propos de politiser ou non la scène lyrique. La résistance face à l'insertion des néo-entrant-e-s peut ainsi être liée à une résistance à l'idée d'amener des sujets politiques à l'Opéra.

En effet, les profils néo-entrant-e-s défendent l'idée que renouveler la narration des œuvres du canon lyrique, et notamment à propos des trajectoires féminines, relève d'une forme d'engagement politique qui peut être moteur de la création artistique :

Nos outils politiques, ils doivent nous obliger à faire du meilleur théâtre, pas nous empêcher de faire du théâtre ! Et comment tu fais ça, c'est-à-dire en gros, comment tu te passes de cette tradition qu'un féminicide doit être sublime, sacrificiel, esthétisé, érotisé, banalisé. Ben non, un féminicide, c'est un féminicide, c'est d'une violence sans nom. Et bah montre ça quoi ! Montre la violence, assure-toi que tes interprètes ne sont pas en situation de violence, mets-toi en accord avec eux sur ce qu'on veut dire de ça, qu'on soit fiers de représenter la violence.

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Ce profil néo-entrant défend l'idée que ces regards nouvellement critiques sur les œuvres

du canon sont des transformations nécessaires à l'Opéra :

Bah il faut des artistes, [...] et pas être un espèce de vieux bazar, qui reproduit sans voir le problème de "bon, pourquoi est ce que c'est un problème d'exotiser un corps racisé ou d'érotiser un corps féminin", tu vois ? [...] Simplement si on peut éviter de faire du mal aux gens. C'est pas mal... Enfin tu peux continuer hein, mais t'es juste un ringard quoi ! Ben pour la mise en scène c'est pareil, tu peux continuer hein, mais t'es un ringard. [il rit]

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Cela n'est pas sans rappeler l'idée défendue par Becker¹⁸² selon laquelle les glissements et transformations qui opèrent dans un monde de l'art imposent aux membres inséré-e-s dans ce monde de l'art de s'adapter à ces changements de pratique, sans quoi ils et elles risqueraient d'être distancé-e-s et, à terme, moins inséré-e-s que les néo-entrant-e-s dans le monde de l'art.

Ici, l'idée d'insérer des enjeux politiques semble marquer un de ces glissements du monde de l'art. Par l'emploi du terme "ringard", David Bobée défend l'idée que ne pas insérer une dénonciation d'un féminicide par exemple dans la mise en scène d'une œuvre, relève d'une forme dépassée de mise en scène.

Cette idée d'art politique peut être aussi défendue par certains autres profils de metteur-euse-s en scène, et notamment par Mariame Clément, qui s'est montrée très engagée sur la question de la lutte contre les VSS, aussi au sein de son travail de mise en scène :

Nommer les choses, c'est déjà bien, c'est déjà important et on ne peut pas dire que Carmen n'est pas un féminicide puisque on le voit avec nos yeux d'aujourd'hui. Et donc on le reconnaît pour ce que c'est, et je pense au contraire que ne pas le nommer, ne pas faire le lien, c'est très dangereux parce que ça, ça perpétue cette cécité qu'on a quand on va au spectacle, comme si, en particulier à l'opéra, comme si on éteignait les cerveaux et qu'on disait [elle prend une voix légère et humoristique] : "Ah bah là, j'y vais pour fermer les yeux, écouter la musique. Et c'est très beau et je ne réfléchis pas". Je pense que divertissement et réflexion sont absolument pas incompatibles.

Pour Mariame Clément, l'Opéra est un lieu qui doit être nécessairement irrigué par les enjeux politiques d'une société, et ne pas être épargné de ces enjeux :

¹⁸² Howard Saul Becker, et al. *Les mondes de l'art*. [Nouvelle édition], Flammarion, 2010.

Et ne pas nommer ça, je trouve ça très dangereux parce que tant qu'on sera choqué en lisant les journaux le jour et en lisant cette statistique des féminicides en disant "ohlala c'est terrible faut qu'on fasse quelque chose", mais que le soir même, on ira à l'Opéra dire "Oh, c'est tellement émouvant. Quelle belle histoire d'amour", bah on n'arrivera pas à faire baisser la statistique parce que tant que ça, tant que cette violence-là fera partie inconsciemment de la définition de ce que c'est que l'amour pour nous comme société, bah ça va pas baisser.

Mariame Clément insère donc complètement le champ lyrique dans la société, et identifie des interactions nécessaires entre monde lyrique et société. Cela rappelle bien sûr la conceptualisation de Becker précédemment évoquée, selon laquelle un monde de l'art se transforme et évolue en interaction avec les contraintes et enjeux de la société dans lequel ce monde de l'art s'inscrit.

Cette défense de l'Opéra comme un lieu politique est un principe défendu par les artistes néo-entrant-e-s, et par les metteuses en scène engagées sur les enjeux de renouvellement des points de vue sur les œuvres lyriques. Les metteurs en scène non néo-entrants n'ont pas exprimé un avis en faveur de la politisation de la scène lyrique.

Nous pouvons donc constater que le genre et la trajectoire professionnelle ont une incidence sur le positionnement de ces individus à propos de la politisation de la scène lyrique.

Penser l'art lyrique comme un lieu politique est une forme d'engagement globalement soutenu par les Directions, et relativement moins par les artistes lyriques.

En effet, face à ces engagements pour politiser la scène lyrique, les profils d'artistes lyriques, réfutent l'insertion d'idées politiques sur la scène lyrique. Les profils particulièrement imperméables à la politisation de l'art lyrique sont les artistes de plus de 20 ans de carrière, qui expriment une forte résistance.

En effet, les artistes ayant déjà une longue carrière expriment une résistance à l'idée d'insérer des messages politiques au sein des productions lyriques :

Si la norme, c'est devenu ça, alors il y a un problème. [...] Parce que les gens ils ont aussi envie, quand on va voir un ballet, si vous allez voir Casse-Noisette, les gens ils ont envie d'un tutu, ils ont

pas envie de voir des gens à poil dans du plastique, du cellophane avec du pipi, du caca ou du vomi et avec des messages politiques qui n'ont rien à voir avec Casse-Noisette.

Entretien réalisé avec Emiliano Gonzalez Toro, Chanteur lyrique.

On n'a pas besoin d'être aussi frontal à l'opéra. On n'est pas là pour dévoiler ou pour montrer ses engagements, d'opinion politique ou quoi à l'opéra. Moi je trouve que ça n'a rien à faire là.

Entretien réalisé avec Amel Brahim-Djelloul, Chanteuse lyrique.

Après moi mon travail c'est d'abord déchiffrer des partitions et déchiffrer un texte [...] c'est tout un travail d'analyse poétique qui va de pair avec une analyse musicale. Donc ça c'est vraiment important, c'est la quasi-totalité du travail et de là vont résulter, disons, l'architecture visuelle qui va correspondre à l'architecture de la pièce. [...] Mais il y a pas de message en fait. C'est-à-dire que j'essaie de comprendre ce qui est dit et y a un truc qui se dégage forcément mais je vais pas me dire "tiens en fait ça me fait penser à ça donc je veux... c'est ça que je vais raconter". Je vais pas essayer de raccorder à quelque chose que moi je connais parce que je pense pas que ce soit lisible et je pense pas que ce soit intéressant non plus.

Entretien réalisé avec Mathilde Étienne, Chanteuse lyrique et metteuse en scène.

Il apparaît que les profils très insérés dans le champ lyrique, et notamment les chanteur-euse-s en seconde partie de carrière, ont exprimé une bien plus grande résistance à l'idée de politiser la scène lyrique. Tandis que les metteurs en scène non néo-entrants n'ont pas exprimé leur engagement à politiser la scène lyrique, les néo-entrant-e-s et les metteuses en scène non néo-entrantes ont exprimé une forte volonté d'intégrer des engagements politiques dans leur production artistique lyrique. Les trajectoires personnelles et professionnelles, l'appartenance à une profession, et la longévité de l'expérience professionnelle semblent donc conditionner le positionnement des individus sur cet enjeu.

2. La reconnaissance de la nécessité de contextualiser les œuvres problématiques

Questionné-e-s sur la nécessité ou non de renouveler la narration des trajectoires féminines à l'Opéra, les enquêté-e-s ont largement reconnu l'existence d'œuvres aux propos pouvant être perçus dans notre société actuelle comme problématiques. Une solution souvent citée par les enquêté-e-s pour traiter les œuvres aux propos jugés problématiques, consiste à reconnaître la nécessité de contextualiser ces œuvres. Cela peut se faire *via* les entours de l'art, c'est-à-dire non pas sur scène, mais *via* des actions de médiation envers les publics, ou bien sur scène, par des mécanismes de mise en scène dits de distanciation. Il

conviendra de définir ces mécanismes, mais aussi les profils-type des enquêté-e-s qui les proposent.

Les profils néo-entrants soulignent cette nécessité de contextualiser les œuvres, *via* des mécanismes de mise en scène de déplacements, de transposition et de distanciation :

Il y a des déplacements qui sont salutaires et qui sauvent des œuvres en fait ! Parce que le nouveau public, ouais, sans doute qu'il y a bien des œuvres qui sont problématiques à montrer aujourd'hui et qui, si elles étaient montées sans aucun dialogue critique avec l'œuvre; mettrait à la porte bien des nouveaux publics.

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Les mécanismes de mise en scène de distanciation permettraient donc d'ajouter une distance entre le propos de l'œuvre et le propos défendu par la mise en scène, pour ainsi créer un décalage critique entre l'œuvre originale et sa réception au sein de notre société contemporaine.

La mise en scène est aussi perçue par les Directions comme un outil utile pour contextualiser les œuvres :

On n'est pas là pour expliquer nécessairement la pièce pour les spectateurs de manière concrète, mais on est là pour évoquer une émotion. C'est les artistes qui font le travail à la fin. Et avec cette Salomé évidemment, c'est ça qu'on a voulu faire. [...] Salomé c'est une pièce monstrueuse, il faut le faire comprendre. C'est pas une comédie. J'ai assez bien apprécié la critique de Christian Merlin dans Le Figaro à l'époque, il disait, "on ne peut pas siffler la mise en scène et applaudir la chanteuse". [il rit] Parce que c'est la même chose, elle est la mise en scène. Et on peut pas lui dire "tu as bien chanté, mais ce que tu as fait, ça ne va pas, ça ne m'a pas plu". Et on doit rappeler au public qu'on peut pas choisir de cette façon-là. Ce que le public a tendance à faire, de dire "la musique est belle, mais la mise en scène, j'ai pas aimé". Très très souvent quand ils disent ça, c'est pas qu'ils ont esthétiquement pas apprécié la mise en scène, mais que ce qu'on leur montre, avec la musique, les rend mal à l'aise, de ne pas vouloir voir.

Entretien réalisé avec Alexander Neef, Directeur de l'Opéra de Paris.

Les mécanismes de mise en scène seraient donc des outils pertinents pour contextualiser les œuvres, et provoquer des réactions auprès du public. Mais les Directions expriment aussi un intérêt pour les actes de médiation afin de contextualiser ces œuvres :

Pour moi la contextualisation, elle est beaucoup plus intéressante que l'effacement, et elle peut se faire effectivement de plusieurs manières, c'est-à-dire par une contextualisation, aujourd'hui, on a beaucoup d'actes de médiation dans les opéras où on travaille en amont, par rapport au public, par

rapport au site internet, par rapport à “voilà ce qu'on a voulu dire, voilà ce qu'on a voulu montrer, qu'est-ce qui se passe dans ce Carmen-là.” [...] Dans le cas actuellement qui tourne en France, là, le Carmen Case, je sais pas si vous le connaissez. Ce qui serait absolument formidable, c'est qu'un Opéra puisse donner Carmen le mardi et le mercredi, le cas Carmen, dans la continuité, parce que là, effectivement, c'est la perspective idéale, c'est-à-dire qu'on voit l'ouvrage tel qu'il a été conçu. Voilà, c'est une photographie, mais derrière on commente la photo, aujourd'hui, avec les valeurs d'aujourd'hui.

Entretien réalisé avec Jérôme Gay, Président de Génération Opéra.

L'idée présentée ici est double : la médiation autour des productions pourrait permettre de contextualiser de manière critique les œuvres présentées, mais les choix de programmation pourraient aussi être utiles, afin de faire dialoguer des œuvres aux propos jugés problématiques avec des créations contemporaines, dont les propos pourraient être plus audibles pour nos sociétés actuelles.

Cette reconnaissance de la nécessité de contextualiser les œuvres dont les propos peuvent être perçus comme problématiques est un argument souvent lié à l'idée que les publics d'Opéra sont en demande de récits nouveaux sur la scène lyrique.

3. Une demande de récits nouveaux par les publics ?

Rappelons qu'Howard Becker, dans *Les mondes de l'art*¹⁸³ intègre le public comme membre à part entière des mondes de l'art, ayant une incidence forte sur les tendances des productions artistiques, puisque les mondes de l'art sont des mondes d'interactions. Pour Becker donc, les mondes de l'art peuvent évoluer en fonction d'une manière nouvelle d'appréhender la société et ses contraintes, en interaction permanente avec les publics.

Les publics ont été largement évoqués par nos enquêté-e-s, à propos du renouvellement des narrations des trajectoires féminines à l'Opéra. Certain-e-s enquêté-e-s défendent l'idée que renouveler la narration des trajectoires féminines serait le moyen d'attirer et de fidéliser de nouveaux publics, notamment des jeunes générations, qui seraient plus sensibles à ces enjeux :

Sans doute qu'il y a bien des œuvres qui sont problématiques à montrer aujourd'hui et qui, si elles étaient montées sans aucun dialogue critique avec l'œuvre, mettrait à la porte bien des nouveaux

¹⁸³ Howard Saul Becker, et al. *Les mondes de l'art*. [Nouvelle édition], Flammarion, 2010.

publics et notamment la jeunesse quoi. Notamment la jeunesse qui est avide de traduction des outils politiques, féministes, anti racistes, anti-classistes d'aujourd'hui quoi ! Et qui, à raison, refuseront certaines œuvres si elles n'étaient pas mises un petit peu en questionnement, quoi!

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Il apparaît que certain-e-s enquêté-e-s, et notamment les metteur-euse-s qui s'attachent à renouveler la narration des trajectoires féminines, perçoivent le renouvellement des récits dans les productions lyriques comme une demande des publics, et notamment des jeunes générations.

Cependant, les metteur-euse-s en scène tendent aussi à imputer un certain conservatisme à l'égard du renouvellement des narrations de la part des publics :

Et ça du côté des directions de l'opéra, au contraire, ils sont très demandeurs de lectures nouvelles et tout ça, enfin de mon expérience hein, je sais pas si c'est ça dans l'absolu, mais enfin ceux qui me proposent qui viennent me chercher, moi pour faire des opéras, forcément ils attendent d'avoir des lectures... Par contre je vois que, ou chez les spectateurs ou dans certaines critiques, je vois bien le poids de la tradition et tout ça... bah je trouve qu'il y a une espèce d'énorme fainéantise bourgeoise dans leur appréciation de cet art.

Entretien réalisé avec David Bobée, Metteur en scène.

Les directions rejoignent parfois cette perception du public :

Je vais vous parler d'un exemple concret, quand on a choisi de présenter Salomé, et j'ai décidé de confier la mise en scène à Lydia Steier qui a fait probablement la mise en scène la plus extrême dont on dispose dans le répertoire d'Opéra aujourd'hui. Et dans des échanges avec Lydia au début, je lui ai plus ou moins dit, et j'y tiens toujours, "Lydia, c'est une pièce monstrueuse. Il faut que le public le comprenne et que le scandale de Salomé en 1905 n'est plus le scandale de Salomé aujourd'hui". [...] On peut pas sortir de cette Salomé en se disant "la musique de Strauss était belle". Et ça a dérangé beaucoup de gens de dire "vous détruisez la beauté de la musique de Strauss", mais c'est une fausse beauté. Et j'ai reçu une lettre d'un spectateur [...] qui s'est beaucoup ému qu'on les avait privés de la beauté de la musique de Strauss, et qui parlait de la "turpitude" sur le plateau, et je lui ai répondu, "oui mais la turpitude, c'est pas moi qui l'ai inventée ! Et c'est dans la pièce, où on vous les montre de manière très inconfortable mais parce que effectivement, on veut que vous ne soyez pas confortable avec cette pièce".

Entretien réalisé avec Alexander Neef, Directeur de l'Opéra de Paris.

Mais les enquêté-e-s résistant-e-s au renouvellement des narrations des trajectoires féminines, et plus largement au fort rôle des metteur-euse-s en scène, citent aussi les publics comme un argument. En effet, l'argument des publics est souvent revenu pour affirmer

qu'apposer un propos supplémentaire sur l'œuvre serait contre-productif pour attirer et fidéliser les publics à l'Opéra :

On considère le public comme quelque chose d'unique, mais le public est constitué de plein de gens très différents donc c'est pas évident de s'adresser à des gens qui viennent pour la première fois et des gens qui sont habitués, enfin qui connaissent les opéras par cœur. [...] Déjà c'est compliqué à faire, enfin, si on a une idée par-dessus, pour le spectateur c'est vraiment compliqué hein!

Entretien réalisé avec Mathilde Étienne, Chanteuse lyrique et metteuse en scène.

Après moi ce qui me pose problème c'est quand c'est quand un metteur en scène se sert d'une œuvre pour raconter totalement autre chose. Et ça, ça, c'est plus problématique parce que moi je pense toujours au public. Je me dis toujours, quelqu'un qui découvre l'opéra, ça peut être vraiment, vraiment très complexe. Et ça, je trouve que ça devient du coup une forme très très élitiste en fait. Et parce que on peut faire des spectacles tout le temps référencés, tout le temps distanciés, etc. Mais nous, on a des clés que pas forcément tout le public a. Pas parce que ils sont incultes hein ! C'est juste chacun ses références et voilà. Donc déjà je trouve, raconter l'histoire, c'est déjà pas mal.

Entretien réalisé avec Pierre-Emmanuel Rousseau, Metteur en scène.

Il est intéressant de souligner que malgré la pluralité des avis exprimés au cours des entretiens, les publics étaient toujours cités comme un moyen de légitimer le propos défendu. Cela peut être expliqué par le fait que, comme nous l'avons développé, l'impulsion politique qui finance par subventions l'art lyrique, est conditionnée à une attention portée aux publics et au remplissage des salles d'Opéra. Les publics sont donc au centre des processus décisionnels à tous les niveaux. De ce fait, citer les publics comme un enjeu pris en compte peut être un moyen pour les enquêté-e-s de légitimer leurs points de vue.

Ainsi, il apparaît que placer des sujets politiques sur la scène lyrique est un enjeu saisi très différemment par les enquêté-e-s selon leur propre trajectoire professionnelle, et par les représentations qui en résultent. Une majorité des enquêté-e-s reconnaît la nécessité de contextualiser certaines œuvres jugées problématiques, et ont proposé divers mécanismes pour ce faire. Enfin, les publics ont souvent été évoqués par les enquêté-e-s, dans le but de légitimer leur point de vue.

Dans la continuité de cette réflexion sur la politisation de la scène lyrique et sur la nécessité de contextualiser les œuvres du canon jugées problématiques, la création a toujours été

évoquée par les enquêté-e-s, qui voient la création contemporaine comme réponse pertinente, particulièrement pour l'enjeu de renouvellement des trajectoires féminines.

C. La création contemporaine comme solution ?

La création contemporaine est apparue au cours des entretiens comme une solution partagée par l'ensemble de nos enquêté-e-s pour proposer de nouveaux récits des trajectoires féminines à l'Opéra. La création *The Carmen Case* illustrera cela, en lien avec les questions soulevées par la scène finale de *Carmen*, que nous avons interrogée tout au long de cette recherche. Cependant, des limites à cette solution qu'incarne la création contemporaine ont été identifiées par nos enquêté-e-s. La création contemporaine ne semble pas, à elle seule, être en mesure de répondre aux enjeux identifiés et aux oppositions qui en résultent.

1. La création contemporaine comme un moyen de réconcilier des avis divergents

La création contemporaine a été évoquée par les enquêté-e-s, qui la perçoivent comme un terrain de réconciliation face à la dichotomie entre la *fidélité aux œuvres* et à *leur temps*. Tous les profils, quelle que soit leur résistance ou leur engagement sur le renouvellement de la narration des trajectoires féminines et sur le traitement des VSS dans la mise en scène lyrique, évoquent la création contemporaine comme une solution.

D'une part, les artistes lyriques ayant exprimé une résistance à l'insertion de metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s, ou à la nécessité de renouveler les narrations des trajectoires féminines dans les œuvres du canon, voient la création contemporaine comme un lieu plus propice pour insérer des regards de notre temps sur les enjeux de VSS par exemple. Ce point de vue est partagé par les profils d'artistes lyriques les plus jeunes :

Évidemment que, je veux dire, on est tout le temps des grosses vicos ou des folles ou... Y a des féminicides à tour de bras, enfin c'est la cata. Bon après c'est une époque et donc là bon là ça va avec

toutes les questions qui se posent en ce moment dans la société mais pour moi de tout jeter à la poubelle, de tout transformer, ça n'a pas trop de sens. [...] Dans ce cas-là mettez des sous dans la création contemporaine. Parce qu'il y a plein de, je pense, d'écrivains, d'auteurs et de compositeurs géniaux qui peuvent écrire des trucs supers. [...] Moi je rêverais de voir à l'Opéra bah justement, des problèmes de couple, des problèmes de féminicide, des problèmes je sais pas d'avortement, des problèmes de, de plein de trucs ! Et je pense que ça peut donner des airs, des duos, des tout ce qu'on veut, absolument magnifiques. Et ce qui a été écrit a été écrit.

Entretien réalisé avec "Léna" (anonyme), jeune chanteuse lyrique.

Cela coïncide avec l'idée défendue par ces profils de l'inutilité de traiter de sujets avec un regard de notre temps sur des œuvres du passé, et notamment au regard des enjeux VSS. L'argument souvent revenu est que les œuvres qui sont jugées problématiques aujourd'hui traitaient, en leur temps de création, des enjeux que la société dans laquelle les artistes qui les ont créées s'inscrivaient :

Alors pour moi oui c'est le rôle des opéras de se saisir de ces sujets là, mais dans la création. Ben vraiment, dans la création d'aujourd'hui, contemporaine comme à l'époque, ils se sont emparés des sujets qu'il y avait à leur époque quoi. Enfin voilà, après changer la fin de Carmen ou d'une autre fin... Pfff..

Entretien réalisé avec "Léna" (anonyme), jeune chanteuse lyrique.

D'autre part, cet argument a aussi été développé par les profils défendant la nécessité de traiter ces sujets dans les œuvres du canon. La création contemporaine est perçue comme un terrain supplémentaire et fertile pour proposer de nouvelles narrations des trajectoires féminines :

Après dans les œuvres nouvelles et là oui oui oui, je trouve que c'est extrêmement important que les récits d'aujourd'hui se trouvent aussi dans les créations contemporaines, c'est-à-dire que si les créations contemporaines ne parlent que du mythe d'Orphée, on va avoir du mal quand même à être connecté aux enjeux de société. Donc je pense que dans la création contemporaine, on peut parler de sujets de société d'aujourd'hui. Là nous, on fait une création bientôt sur la question de, qui s'appelle Narcisse, du narcissisme autour des réseaux sociaux, qui est de Josephine Stephenson, une compositrice magnifique, livret et mise en scène, Marion Pellissier, donc très féminin, équipe très féminine et c'est génial d'amener ça comme opéra, c'est un Opéra pour ados. Enfin voilà, là je trouve que c'est génial, enfin je suis vachement content de ça. Donc dans les œuvres nouvelles, bien sûr, on peut porter des récits d'aujourd'hui.

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

La création contemporaine est donc perçue par l'ensemble des enquêté·e-s comme un lieu

propice à la valorisation de nouveaux récits, de nouvelles trajectoires féminines. Les créations de notre temps seraient donc perçues comme favorisant des récits plus adaptés à nos enjeux de société, comme en témoigne l'exemple du *Carmen Case*.

2. Un exemple perçu comme réussi : le *Carmen Case*

The Carmen Case est une œuvre contemporaine datant de 2023, conçue et mise en scène par Alexandra Lacroix (composition musicale de Diana Soh et Georges Bizet). Cette œuvre s'inspire de l'œuvre de *Carmen* par Bizet, Meilhac et Halévy¹⁸⁴, mais se place en aval de l'histoire racontée initialement. Après avoir commis un féminicide, José avoue les faits. *The Carmen Case* présente donc un huis clos de l'audience du procès en lien avec le meurtre de Carmen commis par José. Cette œuvre est une création, conçue à partir de l'œuvre de Bizet, en collaboration avec Diana Soh, compositrice.

Alexandra Lacroix a été interrogée, tout comme François Rougier, qui interprète José dans *The Carmen Case*. De plus, Harmonie Lecerf-Meunier, Vice-Présidente de la régie personnalisée de l'Opéra National de Bordeaux a été interrogée. *The Carmen Case* a été présenté à l'Opéra de Bordeaux en janvier 2024. Enfin, cette œuvre a été évoquée par de nombreuses personnes interrogées pendant notre enquête de terrain, et présentée comme un exemple de réussite plaçant la création contemporaine comme solution à l'enjeu de renouvellement des récits au regard des VSS à l'Opéra.

La genèse de ce projet montre la tension qui peut se jouer dans la mise en scène. Initialement, il avait été demandé à Alexandra Lacroix de mettre en scène *Carmen* de Bizet. Alexandra Lacroix s'est alors dit "*très embêtée*"¹⁸⁵ à cette idée, car elle trouvait cela dérangent de présenter une œuvre dont "*la musique romantise un meurtre : c'est dérangent*"¹⁸⁶. Alexandra Lacroix nous a expliqué que l'œuvre de Bizet présente selon elle une absence d'alternative, amplifiée par une musique qui prend en charge une forme de romantisation des événements qui conduisent au meurtre d'une femme. Face à ce constat, Alexandra Lacroix a fait le choix d'en revenir aux propos du livret de Meilhac et Halévy, et

¹⁸⁴ Meilhac et Halévy sont les librettistes de *Carmen*.

¹⁸⁵ extrait de l'entretien mené avec Alexandra Lacroix, metteuse en scène.

¹⁸⁶ *idem*.

de créer, au regard de ces mots, le procès pour féminicide de José. La création contemporaine de *The Carmen Case* se place donc en réponse à un inconfort face au propos proposé dans l'œuvre originale de *Carmen*.

L'idée d'ancrer la diégèse dans un tribunal inclut le public comme membres du jury d'une cour d'assises. Au premier plan de la scène, les événements du procès, tandis qu'en hauteur, au second plan, sont présentées les reconstitutions des faits.

Au cours des entretiens menés, les réactions étaient quasi-unanimes et très positives sur cette production. Les directions ont particulièrement souligné leur enthousiasme pour cette production. La création de *Carmen Case*, qui est en ce moment programmée dans plusieurs maisons d'Opéra, apparaissait comme un exemple réussi du bien-fondé de la création contemporaine comme lieu d'élaboration de nouveaux récits :

J'aime bien par exemple le travail que vient de faire le Carmen Case. Je sais pas si t'as vu, qui est vachement intéressant.

Entretien réalisé avec Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes.

Moi, je suis pas une spécialiste, ni de la culture, ni de l'opéra. Mais par contre, sans me dire spécialiste des questions féministes, je suis très impliquée depuis des années pour m'instruire et me construire sur ces questions-là et ça fait partie de mes combats principaux. Et de voir qu'on a joué au mois de janvier Carmen Case, je vois en tout cas que ces enjeux sont compris. En tout cas, prennent de l'importance pour le directeur de l'Opéra dans la construction de sa saison.

Entretien réalisé avec Harmonie Lecerf Meunier,
Vice-Présidente de la régie personnalisée de l'Opéra National de Bordeaux.

La création contemporaine est perçue comme solution à un problème jugé difficilement solvable avec les œuvres du canon lyrique. On appellera cette argumentation la question de la *romantisation*. L'idée de cet argument consiste à souligner le fait que la musique, centrale à l'Opéra, prend en charge un certain nombre de messages implicitement induits et perçus par le public. Dans ce cas, même des mises en scène proposant un regard nouveau sur les œuvres, ne parviendraient pas à limiter cet effet, et cela conduirait, selon certain-e-s enquêté-e-s, à romantiser des faits de violence.

C'est ce que dénonce François Rougier, chanteur lyrique, qui interprète José dans *The Carmen Case* :

*Moi ce que je trouve problématique dans la pièce de Bizet c'est cette mécanique qui fait qu'on accepte cette fin, on accepte cette fin et comme en plus à la fin, il l'a tué... Il l'a tue, puis on entend ce qui se passe dans l'arène, puis la dernière personne qui a la parole, c'est lui, et il reconnaît son meurtre et il dit, "c'est moi qui l'ai tué", euh, "vous pouvez m'arrêter, c'est moi qui l'ai tué. Oh Carmen, Ma Carmen adorée". Avec beaucoup de pathos dans l'accompagnement musical. Et forcément, on a... enfin y a un truc au fond de soi qui est fait pour que ouais, pour que au fond de soi, on ressent de l'empathie pour ce mec. [...] C'est romantisé, c'est le bon terme. Et donc il faut réussir à montrer et c'est pas très compliqué je pense. [...] C'est le travail que j'ai pu faire grâce à Alexandra sur *The Carmen case*.*

Entretien réalisé avec François Rougier, Chanteur lyrique.

Pour François Rougier, la musique induit une forme de romantisation d'un événement très violent :

Quand on lit les textes parlés de Carmen, on fait un peu plus attention parce qu'on a pas la musique qui romantise tout ça et qui fait que c'est beau. [...] Il y a plein de choses qui sont très jolies en musique. Mais moi le joli ça m'emmerde, et je suis pas là pour faire du joli. Je suis là pour raconter des histoires. [...] Ce type est violent et il faut qu'on sente qu'il est violent. Et si on a suffisamment senti tout au long qu'il est violent, si la direction d'acteurs, et l'investissement de l'acteur en question et tout le reste dans la mise en scène, ça fait qu'on a bien compris que ce type est violent qu'il avait problème, et que... eh Ben à la fin, on n'acceptera pas son geste ! [...] on aura beau vibrer sur cette musique, on aura beau entendre ce [il chante] "C'est moi qui l'ai tué, ah Carmen, ma Carmen adorée", c'est magnifique c'est... et puis il y a l'orchestre, et ça vibre et machin et c'est énorme et ah on s'en prend plein la gueule et tout ! Et pour autant, on vivra pleinement ce moment mais quand même, on aura compris que ce type est violent et qu'il fait un truc inacceptable.

Entretien réalisé avec François Rougier, Chanteur lyrique.

Au cours de l'entretien mené auprès d'Alexandra Lacroix, la metteuse en scène de *The Carmen Case* a confirmé son opposition à la romantisation des VSS induites par la musique, et c'est pour cela qu'elle place son travail dans la création, afin d'éviter cet écueil. La création contemporaine semble donc être perçue comme un lieu des possibles pour assurer de proposer de nouveaux récits lyriques, et ce, sans être soumis à une forme de romantisation que la musique des œuvres du canon lyriques semblerait induire.

Par ailleurs, notons que *The Carmen Case* n'est pas un exemple isolé de la manière dont la création contemporaine cherche à se saisir d'œuvre du canon lyrique, tout en proposant des récits nouveaux à partir de ces œuvres. De nombreux autres exemples démontrent le

souhait de certain-e-s artistes de renouveler les récits des œuvres lyriques *via* la création. On peut par exemple citer le travail de la metteuse en scène Jeanne Desoubieux, qui propose la création itinérante *Carmen*, qu'elle qualifie d'*opéra-paysage*. Jeanne Desoubieux défend cette nécessité de changer de regard sur les œuvres, de passer outre une forme de romantisation des VSS, et ce, *via* la création : *“Je défends une assertion quelque peu radicale vis-à-vis de l'œuvre, selon laquelle aucune justification ne peut possiblement être donnée au meurtre qui a lieu dans la fiction. En conséquence, on ne peut pas traiter Don José avec apitoiement. À la fin de l'Opéra original, la manière dont la musique est écrite pose vraiment question : Bizet conclut avec une phrase lyrique, accompagnée par l'orchestre, à la fin de laquelle le public est porté à applaudir à tout rompre, juste après que Don José a avoué son meurtre. C'est problématique. Mais il est difficile de toucher à la musique dans les lieux dédiés à l'opéra.”*¹⁸⁷.

Au regard de cet extrait d'interview Jeanne Desoubieux, il apparaît qu'elle aussi se saisit de l'argument du danger de la *romantisation*, et se place donc dans la création, pour porter de nouveaux récits à l'Opéra.

Mais la création contemporaine est aussi perçue comme une solution ayant ses limites.

3. Les limites de la création contemporaine

En effet, bien que la création contemporaine semble être perçue comme un champ des possibles pour proposer de nouvelles narrations, elle semble également être perçue comme une solution limitée.

Il est apparu dans les entretiens que la création contemporaine, étant porteuse d'une possibilité de proposer des récits renouvelés, risque d'être perçue comme militante, et serait donc moins bien accueillie par les Directions :

C'est difficile de financer la création contemporaine et d'autant plus cette création-là qui serait clairement vue comme militante, puisqu'en fait c'est ça, c'est le sujet, c'est que quand on veut représenter autre chose, c'est clairement vu comme quelque chose de très militant. [...] Enfin c'est difficile, on les catalogue comme militante et du coup elles ont plus de mal à avoir des financements

¹⁸⁷ “Jeanne Desoubieux : « Une version de Carmen qui ne trahirait pas, ça n'existe pas » - L'Œil d'Olivier, 22 juin 2023. Consulté le 2 novembre 2023.

<https://www.loeildolivier.fr/2023/06/jeanne-desoubieux-carmen-festival-bruit/>

aussi. C'est ça la réalité des choses. Et je crois que les choses avancent, mais à tout petit pas et avec des backlashes réguliers.

Entretien réalisé avec Harmonie Lecerf Meunier,
Vice-Présidente de la régie personnalisée de l'Opéra National de Bordeaux.

Au regard des publics, la création contemporaine est perçue comme attirant faiblement les publics, ou bien un public assez restreint, comme en témoigne une membre de Direction :

En tout cas sur la création c'est un public un peu différent. Oui, ça c'est sûr que il y a une partie du public qui viendra jamais voir de la création, ça lui fait peur et voilà.

Mais une partie aussi de public très je dirais, c'est même pas un public traditionnel, c'est un public, je dirais, qui est très peu initié d'une manière générale à l'Opéra à... et qui finalement est simplement un public curieux. Voilà et des gens qui sont un petit peu d'un cercle quand-même proche de l'opéra, parce qu'ils font partie d'institutions ou de collectivités territoriales, ils sont élus, ils sont... Donc voilà, ils sont pas complètement là par hasard, mais en tout cas ils sont prêts à découvrir plein de choses. Et finalement, ils viennent à l'Opéra sans du tout savoir ce qu'ils vont voir et entendre. Et c'est des gens qui sont du coup très ouverts parce qu'ils ont pas d'a priori justement, c'est pas ce genre de public qui veut voir la Traviata tel que voilà, il l'a toujours imaginé. C'est des gens qui justement se laissent complètement emporter par d'autres propositions.

Tandis que promouvoir la création fait partie du cahier des missions des établissements lyriques en France, il apparaît que la création ne parvient pas à se faire une place dans les tendances générales des productions.

Enfin, la création contemporaine est certes perçue comme un lieu favorable à proposer de nouveaux récits, mais il apparaît que cela est perçu comme étant insuffisant, et que les processus de décisions à l'origine des programmations sont encore trop empreints d'inégalités de genre selon nos enquêté-e-s, pour que cela ait de réels effets :

Il y a une chose qui me gêne énormément, c'est le vrai manque de directrices d'Opéra. Et presque toutes les auditions que j'ai faites, j'ai fait devant un panel majoritairement de mecs. Et j'ai travaillé globalement avec des metteurs en scène et des chefs d'orchestre, pas des femmes. Et ça, c'est en train de changer, mais je pense que la perspective d'une femme est différente. Et ça veut pas dire que tout d'un coup 70% des Opéras doivent être dirigés par une femme. Ça doit être équilibré. Mais à partir d'un certain niveau de management dans l'organigramme de l'établissement de l'opéra, il y a souvent que des hommes. [...]Et quand je travaille en entreprise, je dirais que cette façon de manager, très masculin, par rapport aux entreprises d'aujourd'hui, l'Opéra à est en retard de 20, même 30 ans. Je raconte des histoires que j'ai vécues à l'opéra, aux entreprises, c'est choquant, ils disent, "mais c'est pas possible !". C'est extrêmement patriarcal, c'est extrêmement masculin et il

faut que ça change. Je sais pas comment. Mais il faut qu'il y ait plus de démarches pour qu'il y ait vraiment plus de femmes dans ces rôles-là.

Entretien réalisé avec Caroline MacPhie, Chanteuse lyrique.

Cette perception de l'effet des inégalités de genre au sein des instances de décisions des maisons d'Opéra a de nouveau surgi dans les médias lors de la récente présentation de la saison 2024-2025 de l'Opéra de Paris. Dans cette annonce, il apparaît qu'aucune metteuse en scène, aucune compositrice, ni librettiste n'est programmée. Au total, sur les 34 spectacles programmés, et parmi les 98 noms relatifs à ces œuvres (metteur-euse en scène, chef.fes d'orchestre, compositeur-ice-s, chorégraphes), seules 5 femmes y figurent¹⁸⁸. Face à cela, près de 260 professionnel-le-s du secteur culturel ont publié une tribune dans *Libération*, intitulée *“A l'Opéra de Paris, une nouvelle saison qui fait fi des femmes”*. Depuis sa publication, la tribune a été signée par 207 personnes supplémentaires, artistes, professionnel-le-s du secteur culturel et du secteur de la recherche et de l'enseignement.

Cette tribune dénonce une décision qui *“perpétue l'absence des femmes dans les répertoires : elle constitue un obstacle à la pérennisation de leurs œuvres et au développement d'un véritable matrimoine opératique. Un tel geste revêt un sens politique désastreux.”*¹⁸⁹ selon l'association H/F Ile-de-France.

Cet événement montre les résistances à l'égalité de genre qui peuvent opérer, et avoir des conséquences sur les programmations elles-mêmes, et les récits qui en résultent. Comme le rappelle Hyacinthe Ravet : *“C'est la question des modèles. Quand il y a un engagement fort, un geste volontariste, ça tire aussi d'autres institutions. Plus on va programmer [d'œuvres de compositrices], plus on va aussi susciter des vocations. C'est un cercle vertueux.”*¹⁹⁰

Comme l'a évoqué un de nos enquêté-e-s, la programmation a une incidence sur la perpétuation des œuvres du répertoire connues et demandées par le public :

¹⁸⁸ *“A l'Opéra de Paris, une nouvelle saison qui fait fi des femmes”* - Libération, 27 avril 2024. Consulté le 2 mai 2024.

<https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/a-lopera-de-paris-une-nouvelle-saison-qui-fait-fi-des-femmes>

¹⁸⁹ *ibidem*.

¹⁹⁰ *L'Opéra de Paris visé par une tribune dénonçant le manque de parité dans la programmation* - RadioClassique, 2 mai 2024. Consulté le 2 mai 2024.

<https://www.radioclassique.fr/classique/concerts-festivals/lopera-de-paris-vise-par-une-tribune-denoncant-le-manque-de-parite-dans-la-programmation/>

Aujourd'hui l'Opéra est en danger, est en danger parce qu'on joue, on va dire, une cinquantaine d'œuvres tout le temps. C'est celles que le public connaît et globalement, c'est celles que le public a envie d'entendre les autres, il ne les connaît pas. C'est difficile de désirer quelque chose que l'on ne connaît pas.[...] Moi, je pense que la diversité dans l'Opéra est essentielle.

Entretien réalisé avec Jérôme Gay, Président de Génération Opéra.

La diversité dans les programmations est donc perçue comme un enjeu majeur : diversité d'esthétique, mais aussi de genre des artistes qui les produisent et qui s'en saisissent, et des regards proposés sur les œuvres. Dès lors, la création contemporaine est certes perçue par nos enquêté-e-s comme un lieu de potentialités pour proposer des récits nouveaux à l'Opéra, mais aussi comme une solution limitée, qui ne pourra pas pleinement se développer sans une considération plus globale de l'enjeu de genre dans les instances décisionnelles des maisons d'Opéra.

Ainsi, il apparaît que la création contemporaine est perçue par nos enquêté-e-s comme un lieu permettant de réconcilier la dichotomie entre *fidélité à l'œuvre* et *fidélité au temps*, en créant des œuvres proposant des récits adaptés aux enjeux et aux questionnements de notre société actuelle. Le *Carmen Case* présenté par Alexandra Lacroix illustre selon nos enquêté-e-s ce que la création contemporaine peut incarner comme réussite en matière de nouvelles narrations des trajectoires féminines et traitement des enjeux de VSS à l'Opéra. Cependant, la création contemporaine semble connaître des limites propres aux systèmes qui structurent le champ lyrique, et ne permet pas de pallier toutes les inégalités de genre, qui, à tous les niveaux, semblent être encore fortement ancrées dans le champ lyrique.

Dès lors, il apparaît que le sujet des VSS a connu un renouvellement dans son traitement sur la scène lyrique au cours des dernières années. D'une part, certain-e-s metteur-euse-s en scène font le choix de représenter crûment un viol ou un féminicide sur scène, lorsque ce thème fait partie des sujets pouvant être abordés dans les œuvres du canon. D'autres metteur-euse-s en scène font le choix de ne pas représenter cette violence,

mais d'en dénoncer les effets. Il apparaît que les profils de néo-entrant-e-s et de genre féminin concentrent une attention forte au regard posé sur les VSS, par des procédés de distanciation, de représentation crue et violente des VSS, ou de changement de point de vue sur les œuvres.

Cela rappelle la conceptualisation du *female gaze*, qui illustre l'idée qu'un regard posé sur les trajectoires féminines peut être multiple, et peut représenter les VSS de manières diverses mais relativement nouvelles. La scène finale de *Carmen* cristallise les débats sur la question du regard porté sur les œuvres, montrant une forte dichotomie entre les profils défendant une *fidélité aux œuvres*, et les profils pour une *fidélité à leur temps*.

Cela implique de questionner la politisation de la scène lyrique, qui consiste à insérer ou non des enjeux politiques sur scène. Les trajectoires professionnelles structurent largement les représentations de nos enquêté-e-s sur le sujet. Il apparaît que les résistances à l'insertion de metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s dans le champ coïncident dans une part conséquente avec les profils résistants à la politisation de la scène lyrique. Cependant, l'ensemble de nos enquêté-e-s reconnaissent la nécessité de contextualiser les propos de certaines œuvres. De plus, nos enquêté-e-s intègrent le public dans leurs analyses, afin de légitimer leur point de vue.

Enfin, la création contemporaine est perçue par nos enquêté-e-s comme le lieu d'élaboration de nouveaux récits permettant de poser un nouveau regard sur les trajectoires féminines et sur les VSS au sein de l'art lyrique. L'exemple du *Carmen Case* illustre l'espoir qu'incarne la création contemporaine pour cela. Cependant, de récents événements confirment les réticences que certain-e-s enquêté-e-s ont pu exprimer, conscient-e-s que la création contemporaine ne pourra pas, à elle seule, renouveler complètement les regards portés sur les trajectoires féminines et les VSS à l'Opéra.

Conclusion

La recherche ici menée avait pour objectif d'identifier la manière dont les metteurs et metteuses en scène traitent du sujet des Violences Sexistes et Sexuelles, et de leur manière de représenter les trajectoires féminines dans leur travail à l'Opéra, et comment ces choix sont perçus par les autres professionnel-le-s du champ lyrique. Pour répondre à cet enjeu, les hypothèses présentées¹⁹¹ nous menaient à penser que le recrutement des metteur-euse-s en scène avait connu des transformations, favorisant le recrutement de néo-entrant-e-s, proposant une vision renouvelée sur les œuvres du canon lyrique. Proposer des mises en scène portant un nouveau regard sur les trajectoires féminines et sur les VSS pouvait être perçu comme une forme de politisation de l'art lyrique permettant à ces néo-entrant-e-s d'assurer leur insertion dans le champ lyrique. Mais ces transformations permettaient de mettre à jour des résistances de la part des autres professionnel-le-s du champ lyrique, face à ces néo-entrant-e-s et face à la politisation de la scène lyrique.

Notre cheminement s'est attaché à interroger les enjeux interconnectés suivants. La narration des trajectoires féminines à l'Opéra est apparue comme une tradition ancienne, mais interrogée autrement depuis la théorisation de la *défaite des femmes*, mais également par la politisation du sujet des VSS, et par l'apport des études de genre, qui ont contribué à interroger le regard posé sur les œuvres du canon. De plus, l'enjeu de narration des trajectoires féminines à l'Opéra s'intègre dans les dynamiques et transformations du champ lyrique, qui, comme tout champ artistique, connaît l'installation de conventions, qui sont ensuite questionnées, voire renouvelées, notamment par des mouvements d'Avant-garde. Le traitement des narrations relève donc d'un des sujets qui permet aux professionnel-le-s du champ de se positionner dans ce réseau de compétition de capital symbolique.

La mise en scène d'Opéra connaît des conventions spécifiques à son champ. Mais le rôle de metteur-euse en scène est perçu de manière très différenciée. De plus, le processus de

¹⁹¹ disponibles en pages 17 et 18.

recrutement de ces metteur·euse·s en scène est pétri de contraintes et de mécanismes ayant une incidence sur la nature des productions artistiques, et donc de la manière de mettre en scène les œuvres du canon. Enfin, le renouvellement de la narration des trajectoires féminines à l'Opéra se concentre notamment sur le sujet de représentation des VSS, qui interroge et révèle des enjeux propres au champ lyrique. La question de politiser ou non la scène lyrique constitue un débat fort, dont les individus se saisissent de manière très différenciée selon leurs propres trajectoires individuelle et professionnelle. Enfin, la création contemporaine a semblé être porteuse d'espoir pour les professionnel·le·s du champ, sans pour autant parvenir à répondre entièrement aux enjeux de renouvellement des trajectoires féminines à l'Opéra.

Au regard de ce cheminement de la recherche, notre démonstration a permis de révéler, en lien avec nos hypothèses, que le recrutement des artistes metteur·euse·s en scène a connu des transformations, en raison des contraintes économiques et politiques qui structurent cette procédure. Ce processus de recrutement renouvelé a contribué à valoriser plus particulièrement des profils sociologiques d'artistes issu·e·s d'autres champs artistiques du spectacle vivant, perçu·e·s comme étant en mesure de renouveler le regard posé sur les œuvres du canon lyrique, et sur les trajectoires féminines.

Les néo-entrant·e·s ont identifié ce souhait des directions, en lien avec une perception des attentes des publics, de renouveler le regard porté sur les trajectoires féminines dans les mises en scène, et utilisent ce mécanisme comme moyen de légitimer leur insertion dans le champ lyrique. Cette insertion reste nuancée, car certain·e·s néo-entrant·e·s font le choix volontaire de rester relativement peu inséré·e·s, ou de se distancer du champ lyrique, pour conserver cette idée de fraîcheur et conserver une image de nouveauté dans leur travail à l'Opéra. Plus spécifiquement, notre enquête nous a permis de déterminer que le regard nouveau posé sur les œuvres peut consister en une transposition dans le temps ou l'espace, pour souligner par exemple l'enjeu des VSS de l'œuvre présentée, que la mise en scène originale ne soulevait pas. Certain·e·s metteur·euse·s en scène font aussi le choix de créer les conditions d'une mise en scène violente et crue pour dénoncer les VSS, marquer les esprits et éviter l'écueil de la romantisation des VSS. Enfin, des choix peuvent être faits dans la

mise en scène pour valoriser d'autres enjeux pour les personnages féminins que leur *défaite*, et ainsi poser un regard nouveau sur leurs trajectoires au sein des diégèses.

Ces renouvellements de mise en scène, et notamment par les metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s ont révélé de vives réactions de résistance au cours de notre enquête. Les résistances sont protéiformes et nuancées, mais se concentrent principalement sur la question de la légitimité des metteur-euse-s en scène néo-entrant-e-s, et sur une forme de politisation du champ lyrique, qui ne convient pas à certain-e-s professionnel-le-s inséré-e-s dans le champ lyrique.

La narration des trajectoires féminines est donc un objet au centre des mécanismes qui opèrent dans le champ lyrique, tant au sens sociologique, qu'artistique ou politique. Notre enquête a été marquée par un fort intérêt pour le sujet par nos enquêté-e-s. En effet, toutes les personnes interrogées ont exprimé le souhait de continuer ce débat à la suite de la publication de cette recherche, non par politesse mais bel et bien par un intérêt explicite pour le sujet, qui ne cesse d'animer les discussions entre professionnel-le-s du champ lyrique.

Quelques limites cependant peuvent être identifiées au sein de ce travail. D'une part, la contrainte de temps et de critères spécifiques à un mémoire de recherche ont limité notre recherche, qui aurait pu être d'une plus grande envergure, et donc offrir des résultats plus développés. De plus, une étude approfondie de certaines mises en scène spécifiques en lien avec notre sujet aurait pu permettre de cerner plus précisément encore les mécanismes à l'œuvre, tant dans le processus de création artistique que dans les rapports humains et sociologiques qui s'y jouent. Un temps de la recherche plus long aurait également permis d'entreprendre une étude des publics sur ces sujets-là, car, comme nous l'avons identifié, les publics peuvent être au centre des décisions prises sur ces sujets.

Le travail de Marianne Chauvin sera un précieux apport à la recherche sur le sujet. Marianne Chauvin est doctorante et travaille sur les "*Politiques féministes sur la scène lyrique aujourd'hui*", sous la direction de Raphaëlle Legrand et Hyacinthe Ravet. La publication de son travail permettra de compléter notre approche sur les mises en scène qui s'attachent à renouveler les normes du champ lyrique sur les trajectoires féminines, mais permettra aussi de s'interroger sur les pratiques professionnelles qui y contribuent.

Bibliographie

Ouvrages

- Albera, François. *L'Avant-garde au cinéma*. Armand Colin, 2005.
- Bilodeau, Louis. *Genre et Opéra: L'incertitude Des Sexes*. Premières loges, 2022.
- Bécharde-Léauté Anne, et al. *La traduction comme source de création*. Éditions Chemins de tr@verse, 2018.
- Becker Howard Saul, et al. *Les mondes de l'art*. [Nouvelle édition], Flammarion, 2010.
- Bourdieu, Emmanuel, et al. *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales*. Éditions de la Sorbonne, 2019, <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.20085>.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Édition revue et corrigée, Éditions Points, 2006.
- Brey, Iris. *Le regard féminin: une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier, 2020.
- Butler, Judith Pamela, et al. *Trouble dans le genre = Gender Trouble: le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte, 2006.
- Chaperon, Danielle. « Une mort lente (Don Giovanni, Claus Guth, Salzbourg, 2008) », *Fabula / Les colloques*, Crime et châtement : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019) (dir. Gabriele Bucchi, Lise Michel).
- Chedaleux, Delphine. *Du savon et des larmes: le soap opera, une subculture féminine*. Éditions Amsterdam Les Prairies ordinaires, 2022.
- Clément, Catherine. *L'Opéra, Ou, La Défaite Des Femmes*. B. Grasset, 1979.
- Dortier, Jean-François, editor. *Pierre Bourdieu: son œuvre, son héritage*. Editions Sciences Humaines, 2008.
- Faure, Sylvia. *Corps, savoir et pouvoir*. Presses universitaires de Lyon, 2021, <https://doi.org/10.4000/books.pul.10140>.
- Faure, Sylvia. "Melody Jan-Ré (dir.) Le genre à l'œuvre . L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », Paris, 2012, 3 volumes, 702 pages." *Travail, genre et sociétés*, vol. 31, no. 1, 2014, pp. 226–28, <https://doi.org/10.3917/tgs.031.0226>.
- Guérard de Latour, Sophie. *Le multiculturalisme a-t-il un avenir ?* Hermann, 2013.
- Guionnet, Christine. *Féminins-masculins: sociologie du genre*. 2e édition entièrement refondue, Armand Colin, 2009.
- Halpern, Gabrielle. *Et si le monde était un opéra?: La Chanteuse et la Philosophe*. Editions de l'Aube, 2023.
- Jordan, Philippe. *Les 100 mots de l'opéra*. Presses Universitaires de France, 2013
- Lavandier, Yves. *La dramaturgie: les mécanismes du récit cinéma, théâtre, Opéra, radio, télévision, BD*. Nouv. éd. augm. et rev, le Clown et l'enfant éd, 1997.
- Merlin Christian, et al. *Opéra et mise en scène*. Éditions Premières loges, 2007.

- Montaigne, Michel de, et André Lanly. *Sur l'oisiveté: et autres essais en français moderne*. Paris: Gallimard, 2015. Print. Folio.
- Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine. 2e éd*, Armand Colin, 2019.
- Picard, Timothée, and Hervé Lacombe. *Opéra et fantastique: colloque international et interdisciplinaire / sous la direction de Hervé Lacombe et Timothée Picard*. Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Poizat, Michel. *L'Opéra ou le cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Éd. Métailié, 2001.
- Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts*. Armand Colin, 2015.
- Sapiro, Gisèle, et al., éditeurs. *Dictionnaire international Bourdieu*. CNRS éditions, 2020.
- Schneider, Michel. *Prima donna: opéra et inconscient*. O. Jacob, 2001.
- Seydoux, Hélène. *Laisse couler mes larmes: l'Opéra, les compositeurs et la féminité: essai*. Éditions Ramsay, 1984.
- Silhouette, Marielle, et al., éditeurs. *Bertolt Brecht, la théorie dramatique*. Klincksieck, 2012.
- Silhouette, Marielle. *Max Reinhardt: l'avènement du metteur en scène*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017.
- Tomiche, Anne. *La naissance des Avant-gardes occidentales*. Armand Colin, 2015.
- Traversier, Mélanie, et al. *La musique a-t-elle un genre?* Éditions de la Sorbonne, 2022.
- Zuccarini, Carlo. *Enjoying the Operatic Voice*. 1st ed., Vernon Art and Science Inc, 2018.

Articles et Chapitres de Livre

- Ailloud-Nicolas, Catherine. « Scénographie, mise en scène, dramaturgie à l'Opéra », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 20, no. 2, 2017, pp. 41-49.
- Albenga, Viviane, et al. « Pratiques musicales des amateurs à l'âge adulte : emprise ou déprise du genre ? » *Questions de genre, questions de culture*, Ministère de la Culture - DEPS, 2014, pp. 101-24, <https://doi.org/10.3917/deps.octob.2014.02.0101>.
- Almar, Nathalie, et al. « Pratiques culturelles, production des identités et questionnement des frontières de genre. » *Questions de genre, questions de culture*, Ministère de la Culture - DEPS, 2014, pp. 75-99, <https://doi.org/10.3917/deps.octob.2014.02.0075>.
- Baillet, Florence. « Max Reinhardt, inventeur d'un théâtre de la mise en scène », *Études Germaniques*, vol. 289, no. 1, 2018, pp. 129-132
- Benghozi, Pierre-Jean, and Howard S. Becker. « Les Mondes de l'art. » *Revue Française de Sociologie*, vol. 31, no. 1, 1990, pp. 133-, <https://doi.org/10.2307/3321493>.
- Boehringer, Sandra, and Estelle Ferrarese. « Féminisme et vulnérabilité Introduction. » *Cahiers du genre*, no. 58, 2015, pp. 5-.
- Bonnet, Marie-Jo. « Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016, 375 p., ISBN 978-2-271-09191-8 », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 63-3, no. 3, 2016, pp. 201-202.

- Bonoli Lorenzo, « Raphaël Baroni, La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise, Paris, Seuil, 2007 », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 20 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/608> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.608>
- Bourdieu, Pierre. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, no 1, 1991, p. 3-46, <https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986>.
- Bourdieu Pierre, Delsaut Yvette. Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°1, janvier 1975. Hiérarchie sociale des objets. pp. 7-36.
- Buscatto, Marie. “La culture, c’est (aussi) une question de genre.” *Questions de genre, questions de culture*, Ministère de la Culture - DEPS, 2014, pp. 125–43, <https://doi.org/10.3917/deps.octob.2014.02.0125>.
- Cabin, Philippe. “La Distinction: Critique sociale du jugement.” *Pierre Bourdieu*, Éditions Sciences Humaines, 2008, pp. 36–41, <https://doi.org/10.3917/sh.colle.2008.02.0036>.
- Capitaine, Victoire. “La Série Télévisée : L’arme de Choix Du Féminisme.” *Effeuilage*, vol. N° 7, no. 1, 2018, pp. 15–22, <https://doi.org/10.3917/eff.007.0015>.
- Cervulle, Maxime. “Malaise Dans Le « Male Gaze » : Généalogie Critique d’un Concept Controversé.” *Etudes de Communication*, no. 61, 2023, pp. 189–212, <https://doi.org/10.4000/edc.16351>.
- Dumont, Fabienne, and Séverine Sofio. “Esquisse d’une épistémologie de la théorisation féministe en art.” *Cahiers du genre*, vol. 43, no. 2, 2007, pp. 17–43, <https://doi.org/10.3917/cdge.043.0017>.
- Durand, Gilbert. “Un sociologue à l’Opéra.” *Sociétés (Paris)*, vol. 93, no. 3, 2006, pp. 53-, <https://doi.org/10.3917/soc.093.0053>.
- Goury, Jean. *C’est l’Opéra qu’on assassine! [Texte imprimé]: la mise en scène en question*. l’Harmattan, 2007.
- Guétat-Bernard, Hélène, and Nathalie Lapeyre. “Les pratiques contemporaines de l’empowerment.” *Cahiers du genre*, vol. 63, no. 2, 2017, pp. 5–22, <https://doi.org/10.3917/cdge.063.0005>.
- Guinebault, Chantal. « Scénographie et représentation : une certaine façon d’appréhender le monde », *Études théâtrales*, vol. 54-55, no. 2-3, 2012, pp. 291-297.
- Heinich, Nathalie. “Sociologie de l’art : avec et sans Bourdieu.” *Pierre Bourdieu*, Éditions Sciences Humaines, 2008, pp. 57–63, <https://doi.org/10.3917/sh.colle.2008.02.0057>.
- Herman, Elisa. “Militer En Travaillant Contre Les Violences Conjugales.” *Cahiers Du Genre*, vol. 55, no. 2, 2013, <https://doi.org/10.3917/cdge.055.0065>.
- Hutcheon, Linda, and Michael Hutcheon. “En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera. Edited by Corinne E. Blackmer and Patricia Juliana Smith. New York: Columbia University Press, 1995.” *Cambridge Opera Journal*, vol. 8, no. 3, 1996, pp. 285–90, <https://doi.org/10.1017/S0954586700004766>.

- Jeanpierre, Laurent. “De l’origine des inégalités dans les arts.” *Revue française de sociologie*, vol. 53, no. 1, 2012, pp. 95–115, <https://doi.org/10.3917/rfs.531.0095>.
- Juranville, Anne. “La « défaite des femmes » dans l’Opéra: de l’envie à mort du féminin au désir de meurtre du féminin.” *Insistance*, vol. 2, no. 1, 2006, p. 189, <https://doi.org/10.3917/insi.002.0189>.
- Lahire, Bernard. “Norbert Elias, Mozart. Sociologie d’un génie, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 250 p.” *Annales: histoire, sciences sociales (French ed.)*, vol. 48, no. 6, 1993, pp. 1629–32, <https://doi.org/10.1017/S0395264900099248>.
- “Les Femmes et La Musique.” *Études (Paris. 1897)*, vol. Tome 409, no. 10, 2008, pp. 369–78, <https://doi.org/10.3917/etu.094.0369>.
- Legrand, Raphaëlle. *Chapitre 3. Sexage des éléments musicaux, théorie genrée*. Éditions de la Sorbonne, 2022.
- Legrand, Raphaëlle. « 10. Orlando barocco : variations sur le sexe d’un personnage lyrique », Évelyne Peyre éd., *Mon corps a-t-il un sexe ? Sur le genre, dialogues entre biologies et sciences sociales*. La Découverte, 2015, pp. 171-186.
- Liébert, Georges. « De la mise en scène d’Opéra et de théâtre aujourd’hui », *Le Débat*, vol. 113, no. 1, 2001, pp. 52-76.
- Louis Martinoty, Jean. “9° Fini et infini. Le Metteur en scène, auteur ou interprète ?”. Pollock, Jonathan, et Arnaud Villani. *Corps. Poésie. Esthétique : Les rencontres Art et Philosophie de Cornillon 2012 à 2014*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2016. (pp. 347-361) Web. <<http://books.openedition.org/pupvd/40020>>.
- Macé, Éric. « Qu’est-ce qu’une sociologie de la télévision ? (2) esquisse d’une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations », *Réseaux*, vol. no 105, no. 1, 2001, pp. 199-242.
- Marquié, Hélène. “9. Corps dansant, sexe et genre.” *Mon corps a-t-il un sexe ?*, La Découverte, 2015, pp. 160–70, <https://doi.org/10.3917/dec.peyre.2015.01.0160>.
- Marry, Catherine. « Hyacinthe Ravet, Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique. Éditions autrement, Paris, 2011, 329 pages », *Travail, genre et sociétés*, vol. 31, no. 1, 2014, pp. 233-236.
- Mellouli, Maria. « Carmen sur les scènes françaises, 1875-1970. Jalons pour l’histoire d’un succès international », *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, vol. 40, no. 2, 2014, pp. 49-62.
- Menciassi-Authier, Catherine. “La profession de chanteuse d’Opéra dans le premier xix e siècle.” *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 379, no. 1, 2015, pp. 183–201.
- Mucchielli, Laurent. “Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire.” *Pierre Bourdieu*, Éditions Sciences Humaines, 2008, pp. 64–65, <https://doi.org/10.3917/sh.colle.2008.02.0064>.
- Mulvey, L. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, vol. 16, no 3, septembre 1975, p. 6-18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

- Necker, Sophie. “Virginie Valentin, L’Art Chorégraphique Occidental, Une Fabrique Du Féminin. Essai d’anthropologie Esthétique: Paris, Éd. L’Harmattan, Coll. Univers de La Danse, 2013, 266 Pages.” *Questions de Communication (Nancy)*, no. 32, 2017, pp. 393–95, <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11632>.
- Octobre, Sylvie. “Réflexions liminaires sur le genre et les pratiques culturelles : féminisation, socialisation et domination.” *Questions de genre, questions de culture*, Ministère de la Culture - DEPS, 2014, pp. 7–25, <https://doi.org/10.3917/deps.octob.2014.02.0007>.
- Psychoyou, Théodora. *Chapitre 2. La distinction féminin-masculin dans le discours sur la musique en France au xviiie siècle*. Éditions de la Sorbonne, 2022.
- “Qu’est-ce-que la scénographie? Vol. I: Processus et paroles de scénographes [Special issue].” *Études théâtrales (Louvain-la-Neuve, Belgium)*, vol. 53, 2012, pp. 7-.
- Robert, Alexandre. « Sylvie Octobre, Frédérique Patureau (dir.) Normes de genre dans les institutions culturelles, Paris, deps, 2018, 166 pages et Sylvie Octobre, Frédérique Patureau (dir.), Sexe et genre des mondes culturels, Lyon, ens Éditions, 2020, 265 pages », *Travail, genre et sociétés*, vol. 47, no. 1, 2022, pp. 205-211.
- Ruppli, Mireille. « 8. La voix a-t-elle un sexe ? », Évelyne Peyre éd., *Mon corps a-t-il un sexe ? Sur le genre, dialogues entre biologies et sciences sociales*. La Découverte, 2015, pp. 142-159.
- Schupp Clémence, « L’Opéra, miroir des sociétés européennes », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 15 | 2016. URL : <http://journals.openedition.org/gss/3788>
- Sofio, Séverine, et al. “Les arts au prisme du genre : la valeur en question.” *Cahiers du genre*, vol. 43, no. 2, 2007, pp. 5–16, <https://doi.org/10.3917/cdge.043.0005>.
- Sofio, Séverine. « Regard sur... Mary Leontsini et Marie Buscatto (dir.), *Les pratiques des stéréotypes de genre et La reconnaissance artistique à l’épreuve des stéréotypes de genre, Sociologie de l’art*, n°17-18, 2011, 306 pages », *Travail, genre et sociétés*, vol. 30, no. 2, 2013, pp. 219-224.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. *Les usages de la sociologie de Bourdieu dans une sociologie des professions artistiques*. Presses universitaires de Rennes, 2019, <https://doi.org/10.4000/books.pur.69722>.
- Vives, Jean-Michel. “La vocation du féminin.” *Cliniques méditerranéennes*, vol. 68, no. 2, 2003, pp. 193-, <https://doi.org/10.3917/cm.068.0193>.
- Vivès, Jean-Michel. “Le Chant Entre Parole et Cri Étouffé: Ou Heurs et Malheurs de l’invocation Dans Les Contes d’Hoffmann de Jacques Offenbach.” *Insistance*, vol. n o 1, no. 1, 2005, pp. 45–57, <https://doi.org/10.3917/insi.001.57>.

Thèse et Mémoires

- Bénédicte Briant-Froidure, *Musique actuelle : les femmes sont-elles des hommes comme les autres ?*, Grenoble : IEP Grenoble, 2011.
- Elise Brunel, *Jouer et dé-jouer le genre : la question du genre dans les institutions programmatrices de théâtre*, Lille : Sciences Po Lille, 2012.
- Adèle Cairey-Remonay, *La place des femmes au théâtre Etude comparative du théâtre littéraire et du théâtre comme institution sociale*, Lille : Sciences Po Lille, 2018.
- Aurore Jaillet, *Mettre en scène l'Opéra aujourd'hui : vers la fin d'un art de la distinction ?*, Lille : Sciences Po Lille, 2021.
- Isabelle Moindrot, *La Représentation d'opéra: Poétique et Dramaturgie*. Paris : Paris 3, 1993.

Sitographie

- “10 TITRES LES PLUS JOUÉS” - Opérabase, 2023. Consulté le 31 octobre 2023.
<https://www.Opérabase.com/statistics/fr>
- “À l'Opéra de Bordeaux, « Carmen » incrimine nos temps féminicides” - Mediapart, 2021. Consulté le 31 octobre 2023.
<https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/310521/l-Opéra-de-bordeaux-carmen-incrimine-nos-temps-feminicides>
- “« Carmen est évidemment victime d'un féminicide », selon Marie-Nicole Lemieux” - Radioclassique, 2022. Consulté le 31 octobre 2023.
<https://www.radioclassique.fr/classique/carmen-est-evidemment-victime-dun-feminicide-selon-marie-nicole-lemieux/>
- “Carmen : chroniques d'un féminicide” - OpéraMag, 2023. Consulté le 31 octobre 2023.
<https://Opéramag.com/exclusif-abonnes/carmen-chroniques-dun-feminicide/>
- “Comment des metteurs en scène visionnaires renouvellent l'opéra” - euronews, 2023. Consulté le 5 décembre 2023.
<https://fr.euronews.com/culture/2023/05/25/comment-des-metteurs-en-scene-visionnaires-renouvellent-l-opera>
- “Conspué, le Carmen anti-féminicide de Florence tourne au fiasco” - LeFigaro, 2018. Consulté le 31 octobre 2023.
<https://www.lefigaro.fr/theatre/2018/01/10/03003-20180110ARTFIG00194-conspue-le-carmen-anti-feminicide-de-florence-tourne-au-fiasco.php>
- Dossier de production du spectacle *Dom Juan ou le festin de pierre*, de Molière, mis en scène par David Bobée et créé en 2022.
- “Emiliano Gonzalez Toro: «Il faut recréer les conditions de la magie de l'opéra »” - LeFigaro, 2023. Consulté le 6 décembre 2023.
<https://www.lefigaro.fr/musique/emiliano-gonzalez-toro-il-faut-recreerles-conditions-de-la-magie-de-l-opera-20230920>
- “La fin de Carmen revisitée pour dénoncer les violences faites aux femmes” - Radiofrance.fr, janvier 2018. Consulté le 16 décembre 2023.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/la-fin-de-carmen-revisitee-pour-denoncer-les-violences-faites-aux-femmes-4585339>

- “*Les metteuses en scène au défi de 400 ans d’Opéra masculin*” -Capital, 2018. Consulté le 5 décembre 2023.
<https://www.capital.fr/conso/les-metteuses-en-scene-au-defi-de-400-ans-dopera-masculin-1296082>
- “*Les violences conjugales enregistrées par les services de sécurité en 2022*” - Ministère de l’Intérieur et des outre-mer, 2023. Consulté le 6 décembre 2023.
<https://www.interieur.gouv.fr/actualites/communiqués-de-presse/violences-conjugales-enregistre-es-par-services-de-securite-en-2022>
- “*MORTS VIOLENTES AU SEIN DU COUPLE 2022*” - Ministère de l’Intérieur et des outre-mer, 2022. Consulté le 6 décembre 2023.
https://www.interieur.gouv.fr/sites/minint/files/medias/documents/2023-09/DAV-RA_morts_violentes-2023_08_10.pdf
- “*Pierre-Emmanuel Rousseau : « Les metteurs en scène ne sont certainement pas des créateurs »*” - OperaOnline, 2021. Consulté le 5 décembre 2023.
<https://www.opera-online.com/fr/articles/pierre-emmanuel-rousseau-les-metteurs-en-scene-ne-sont-certainement-pas-des-createurs>
- “*Politiques féministes sur la scène lyrique aujourd’hui*” - France Musique, 2023. Consulté le 6 décembre 2023.
<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/la-pause-these/politiques-feministes-sur-la-scene-lyrique-aujourd-hui-8843740>
- “*Quand l’Opéra doit réapprendre le respect*” - Le Temps, 2023. Consulté le 2 novembre 2023.
<https://www.letemps.ch/opinions/debats/quand-l-Opera-doit-reapprendre-le-respect>
- “*« Quand l’Opéra doit réapprendre le respect », le coup de semonce d’Emiliano Gonzalez Toro*” - ForumOpera, 2023. Consulté le 6 décembre 2023.
<https://www.forumopera.com/breve/quand-lopera-doit-reapprendre-le-respect-le-coup-de-semonce-demiliano-gonzalez-toro/>
- “*Violences sexuelles et sexistes : les chiffres clés*” - Ministère de l’Intérieur et des outre-mer, 2018. Consulté le 6 décembre 2023.
<https://www.interieur.gouv.fr/Archives/Archives-des-infos-pratiques/2022-Infos-pratiques/Signalement-des-violences-sexuelles-et-sexistes/Violences-sexuelles-et-sexistes-les-chiffres-cles>

Annexes

Annexe 1a : Grille d'entretien, Metteur·euse·s en scène

| Grille d'entretien - Metteur·euse·s en scène | | |
|--|---|---|
| Thématique abordée | Questions | Objectif et Hypothèse(s) testée(s) |
| Le parcours de l'enquêté.e pour mettre en scène un Opéra | <p>Pouvez-vous me raconter votre parcours professionnel ? Comment en êtes-vous venu.e à mettre en scène de l'Opéra ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - À quel moment dans votre parcours de vie et professionnel l'Opéra est-il entré ? - Est-ce que c'est vous qui souhaitez mettre en scène un Opéra, ou est-ce une production ou une institution lyrique qui vous a contacté pour un projet ? | <p>Objectif : déterminer si l'enquêté.e est un néo-entrant dans le champ lyrique, et comment il se situe dans ce champ. Voir la manière dont l'enquêté.e se raconte, ce qu'il dit ou omet sur son parcours.</p> <p>Hypothèse testée : 1</p> |
| La place de la mise en scène dans le processus de création | <p>Certains artistes ont récemment dénoncé la place grandissante de la mise en scène dans les productions (citer article E.Gonzalez-Toro), qu'en pensez-vous ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pouvez-vous me raconter le processus de création d'un Opéra ? - Lorsque que vous mettez en scène un Opéra, vous sentez-vous contraints par le livret de l'œuvre, ou avez-vous l'impression de prendre des libertés par rapport à l'œuvre originale ? - Avez-vous l'impression que votre travail de mise en scène est original à l'Opéra, se démarque-t-il selon vous ? | <p>Objectif : déterminer la perception de l'enquêté.e de la mise en scène à l'Opéra, de ses enjeux actuels et de la manière dont son travail le place dans le champ artistique lyrique.</p> <p>Hypothèse testée : 2</p> |
| Le choix des sujets à mettre en scène | <p>Lorsqu'un projet de mise en scène s'offre à vous, quels sont les éléments qui vous inspirent, ou qui vous décident à accepter ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quels sont vos sujets de prédilection dans votre mise en scène ? - Y a-t-il un Opéra que vous rêvez de mettre en scène ? Si oui, pourquoi ? | <p>Objectif : déterminer la perception de l'enquêté.e de la mise en scène à l'Opéra, de ses enjeux actuels et de la manière dont il souhaite contribuer à la création dans son travail</p> <p>Hypothèses testées : 1 et 2</p> |

| | | |
|--|--|--|
| <p>La narration de la trajectoire des femmes à l'Opéra</p> | <p>Que pensez-vous de la représentation des femmes dans les histoires à l'Opéra ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quel type de rôle féminin à l'Opéra vous paraît intéressant, ou vous touche ? Pourquoi ? - Comment souhaitez-vous représenter la vie des femmes à l'Opéra, est-ce un sujet auquel vous avez pensé lors de la création de [citer les créations de l'enquêté.e] | <p>Objectif : déterminer le degré d'intérêt induit et déclaré par l'enquêté.e pour la question de la dramaturgie des femmes dans les œuvres lyriques. Analyser les représentations de l'enquêté.e sur l'Opéra et les femmes dans les histoires des œuvres d'Opéra via son discours.</p> <p>Voir si le sujet arrive naturellement dans la conversation ou non, voir le vocabulaire employé</p> <p>Hypothèses testées : 2 et 3</p> |
| <p>L'enjeu politique dans la création artistique</p> | <p>Diriez-vous que votre art est politique ? (voir ce que l'enquêté.e entend par <i>politique</i>)</p> <p>Relance possible :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pensez-vous que la scène lyrique représente suffisamment les sujets politiques et artistiques qui vous importent ? Quels sujets vous semblent primordiaux dans la création à l'Opéra ? | <p>Objectif : déterminer le degré induit et déclaré par l'enquêté.e du caractère politique et engagé de son travail de mise en scène. Déterminer la mesure dans laquelle le travail de l'enquêté.e est un moyen pour lui de transmettre des idées politiques, et si celles-ci sont liées à la question des violences faites aux femmes (conjointement avec les questions suivantes)</p> <p>Hypothèses testées : 2 et 3</p> |
| <p>Représenter les violences faites aux femmes à l'Opéra ?</p> | <p><i>Citer les débats autour de la mise en scène de Carmen, et de la question de représenter ou non un féminicide sur scène.</i></p> <p>Aviez-vous connaissance de ce débat, et avez-vous un avis sur le sujet ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pensez-vous nécessaire de modifier certaines histoires féminines à l'Opéra ? - Aimerez-vous mettre en scène <i>Carmen</i>? Si oui, qu'aimeriez-vous représenter sur scène, quel message souhaiteriez-vous faire passer ? Si non, pourquoi ? - Votre travail de mise en scène s'appuie-t-il sur un souhait de faire réagir le public en mettant l'œuvre en perspective avec l'actualité ? | <p>Objectif : Déterminer le point de vue et la sensibilité de l'enquêté.e sur la question des violences faites aux femmes représentées à l'Opéra, et déterminer si cela impacte son travail, son processus de création</p> <p>Hypothèse testée : 2</p> |

Annexe 1b : Grille d'entretien, Artistes lyriques

| Grille d'entretien - Artistes Lyriques | | |
|--|---|--|
| Thématique abordée | Question | Objectif et Hypothèse(s) testée(s) |
| Le parcours de l'enquêté.e | <p>Pouvez-vous me raconter votre parcours professionnel ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - En général, comment êtes-vous embauché sur un projet d'Opéra (qui vous invite sur un projet ?) - Comment décidez-vous d'accepter ou non un projet ? Quels sont les critères que vous prenez en compte ? | <p>Objectif : Voir quels sont les sujets que l'enquêté.e aborde sans indication préalable</p> |
| La place de la mise en scène dans le processus de création | <p>Certains de vos collègues ont récemment dénoncé la place grandissante de la mise en scène dans les productions (citer article E.Gonzalez-Toro), qu'en pensez-vous ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pouvez-vous me raconter le processus de création d'un Opéra ? Quelle place a selon vous le metteur en scène dans le processus de création ? - Avez-vous l'impression que les metteur.euses en scène de nos jours sont contraints par le livret de l'œuvre, ou avez-vous l'impression qu'ils prennent beaucoup de libertés par rapport à l'œuvre originale ? - Avez-vous constaté une évolution sur le profil des metteur.euses en scène avec lesquelles vous avez travaillé ces dernières années ? | <p>Objectif : déterminer la perception de l'enquêté.e de la mise en scène à l'Opéra, de ses enjeux actuels. Déterminer comment l'enquêté.e situe les metteur.euses en scène actuel.les dans le champ artistique lyrique</p> <p>Hypothèses testées : 1 et 3</p> |
| Le choix des sujets à mettre en scène | <p>Lorsqu'un projet d'Opéra s'offre à vous, quels sont les éléments qui vous inspirent, ou qui vous décident à accepter ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quels sont vos sujets de prédilection à l'Opéra ? - Y a-t-il un Opéra auquel vous rêvez de participer ? Si oui, pourquoi ? | <p>Objectif : déterminer la perception de l'enquêté.e de la mise en scène à l'Opéra, de ses enjeux actuels et de la manière dont il souhaite contribuer à la création dans son travail</p> <p>Hypothèses testées : 2 et 3</p> |

| | | |
|---|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> - Prenez-vous en compte qui mettra en scène l'œuvre avant d'accepter de participer à un projet ? | |
| La narration de la trajectoire des femmes à l'Opéra | <p>Que pensez-vous de la représentation des femmes dans les histoires à l'Opéra ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quel type de rôle féminin à l'Opéra vous paraît intéressant, ou vous touche ? Pourquoi ? - Comment souhaitez-vous représenter la vie des femmes à l'Opéra, est-ce un sujet auquel vous avez pensé lors de votre interprétation de [citer les œuvres interprétées par l'enquêté.e] | <p>Objectif : déterminer le degré d'intérêt induit et déclaré par l'enquêté.e pour la question de la dramaturgie des femmes dans les œuvres lyriques. Analyser les représentations de l'enquêté.e sur l'Opéra et les femmes dans les histoires des œuvres d'Opéra via son discours.</p> <p>Voir si le sujet arrive naturellement dans la conversation ou non, voir le vocabulaire employé</p> <p>Hypothèses testées : 2 et 2</p> |
| L'enjeu politique dans la création artistique | <p>Diriez-vous que l'art lyrique doit être politique ? (voir ce que l'enquêté.e entend par <i>politique</i>)</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quels sont les messages que vous souhaitez transmettre dans votre art ? - Pensez-vous que la scène lyrique représente suffisamment les sujets politiques et artistiques qui vous importent ? Quels sujets vous semblent primordiaux dans la création à l'Opéra ? | <p>Objectif : déterminer le degré induit et déclaré par l'enquêté.e du caractère politique et engagé de l'Opéra.</p> <p>Déterminer la mesure dans laquelle le travail de l'enquêté.e est un moyen pour lui de transmettre des objectifs politiques, et si ceux-ci sont liés à la question des violences faites aux femmes (conjointement avec les questions suivantes)</p> <p>Hypothèse testée : 3</p> |
| Représenter les violences faites aux femmes à l'Opéra ? | <p><i>Citer les débats autour de la mise en scène de Carmen, et de la question de représenter ou non un féminicide sur scène.</i></p> <p>Aviez-vous connaissance de ce débat, et avez-vous un avis sur le sujet ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pensez-vous nécessaire de modifier certaines histoires féminines à l'Opéra ? - Aimerez-vous participer à une production de Carmen ? Si oui, qu'aimeriez-vous représenter sur scène, quel message souhaiteriez-vous faire passer ? | <p>Objectif : Déterminer le point de vue et la sensibilité de l'enquêté.e sur la question des violences faites aux femmes représentées à l'Opéra, et déterminer si cela impacte son travail, sa participation au processus de création</p> <p>Hypothèse testée : 2 et 3</p> |

Annexe 1c : Grille d'entretien, Directeur·ice·s d'institutions lyriques

| Grille d'entretien - Directeur·ice·s d'institutions lyriques | | |
|---|--|--|
| Thématique abordée | Question | Objectif et Hypothèse(s) testée(s) |
| Le choix de création | <p>Pouvez-vous me raconter le processus de décision qui conduit à programmer une œuvre ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - En général, comment choisissez-vous l'œuvre que vous allez programmer ? - Comment fonctionne le recrutement d'une équipe artistique ? - Quels critères vous font choisir un.e metteur.euse en scène ? - Cela a-t-il évolué dans le temps ? | <p>Objectif : Déterminer l'évolution du recrutement des metteur.euses en scène, et le type de profil sociologique privilégié. Déterminer les critères à l'œuvre dans le processus de recrutement.</p> <p>Hypothèses testées : 1 et 2</p> |
| La place de la mise en scène dans le processus de création | <p>Certains artistes ont récemment dénoncé la place grandissante de la mise en scène dans les productions, qui seraient parfois contre-productives (citer article E.Gonzalez-Toro), qu'en pensez-vous ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quelle place a selon vous le metteur en scène dans le processus de création ? - Avez-vous l'impression que les metteur.euses en scène de nos jours sont contraints par le livret de l'œuvre, ou avez-vous l'impression qu'ils prennent beaucoup de libertés par rapport à l'œuvre originale ? - Avez-vous constaté une évolution sur le profil des metteur.euses en scène avec lesquelles vous avez travaillé ces dernières années ? | <p>Objectif : déterminer la perception de l'enquêté.e de la mise en scène à l'Opéra, de ses enjeux actuels. Déterminer comment l'enquêté.e situe les metteur.euses en scène actuelles dans le champ artistique lyrique</p> <p>Hypothèses testées : 1, 2 et 3</p> |
| Le choix des sujets à mettre en scène | <p>Quels éléments prenez-vous en compte quand vous décidez de programmer ou de monter une création dans votre Institution ?</p> | <p>Objectif : déterminer la perception de l'enquêté.e de la mise en scène à l'Opéra, de ses enjeux actuels et des éléments que l'enquêté.e souhaite</p> |

| | | |
|--|--|---|
| | <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quels sont vos sujets de prédilection à l'Opéra ? - Quelle œuvre était pour vous importante de présenter dans votre Opéra ? Pourquoi ? | <p>valoriser dans son Institution</p> <p>Hypothèses testées : 1 et 2</p> |
| <p>La narration de la trajectoire des femmes à l'Opéra</p> | <p>Que pensez-vous de la représentation des femmes dans les histoires à l'Opéra ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quel type de rôle féminin à l'Opéra vous paraît intéressant, ou vous touche ? Pourquoi ? - Comment souhaitez-vous représenter la vie des femmes à l'Opéra, est-ce un sujet auquel vous avez pensé lors de vos choix de programmation ? | <p>Objectif : déterminer le degré d'intérêt induit et déclaré par l'enquêté.e pour la question de la dramaturgie des femmes dans les œuvres lyriques. Analyser les représentations de l'enquêté.e sur l'Opéra et les femmes dans les histoires des œuvres d'Opéra via son discours.</p> <p>Voir si le sujet arrive naturellement dans la conversation ou non, voir le vocabulaire employé</p> <p>Hypothèse testée : 2</p> |
| <p>L'enjeu politique dans la création artistique</p> | <p>Diriez-vous que l'art lyrique doit être politique ? (voir ce que l'enquêté.e entend par <i>politique</i>)</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quels sont les messages que vous souhaitez transmettre dans votre programmation ? - Pensez-vous que la scène lyrique représente suffisamment les sujets politiques et artistiques qui vous importent ? Quels sujets vous semblent primordiaux dans la création à l'Opéra ? | <p>Objectif : déterminer le degré induit et déclaré par l'enquêté.e du caractère politique et engagé de l'Opéra.</p> <p>Déterminer la mesure dans laquelle le travail de l'enquêté.e est un moyen pour lui de transmettre des objectifs politiques, et si ceux-ci sont liés à la question des violences faites aux femmes (conjointement avec les questions suivantes)</p> <p>Hypothèses testées : 2 et 3</p> |
| <p>Représenter les violences faites aux femmes à l'Opéra ?</p> | <p><i>Citer les débats autour de la mise en scène de Carmen, et de la question de représenter ou non un féminicide sur scène.</i></p> <p>Aviez-vous connaissance de ce débat, et avez-vous un avis sur le sujet ?</p> <p>Relances possibles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pensez-vous nécessaire de modifier certaines histoires féminines à l'Opéra ? - Aimeriez-vous programmer une production de <i>Carmen</i> ? Pourquoi ? - Pensez-vous que l'art lyrique est fait pour faire réagir le public en mettant l'œuvre en perspective avec l'actualité ? | <p>Objectif : Déterminer le point de vue et la sensibilité de l'enquêté.e sur la question des violences faites aux femmes représentées à l'Opéra, et déterminer si cela impacte son travail, son processus de décision et de recrutement</p> <p>Hypothèses testées : 1 et 2</p> |

Annexe 2 : Tableau récapitulatif des entretiens menés et professions des enquêté·e·s

| | Nom enquêté·e | Profession |
|--|--------------------------|--|
| Profils de metteur·euse·s en scène | Mariame Clément | Metteuse en scène |
| | Alexandra Lacroix | Metteuse en scène |
| | David Bobée | Metteur en scène |
| | Pierre-Emmanuel Rousseau | Metteur en scène |
| Profils de chanteur·euse·s lyriques | Amel Brahim-Djelloul | Chanteuse lyrique |
| | Mathilde Étienne | Chanteuse lyrique et metteuse en scène |
| | Caroline MacPhie | Chanteuse lyrique |
| | <i>Léna</i> (anonyme) | Chanteuse lyrique |
| | Emiliano Gonzalez Toro | Chanteur lyrique |
| | Thomas Dolié | Chanteur lyrique |
| | François Rougier | Chanteur lyrique |
| Profil des directions d'Opéra | Harmonie Lecerf-Meunier | Vice-Présidente de la régie personnalisée de l'Opéra National de Bordeaux |
| | Caroline Sonrier | Directrice de l'Opéra de Lille |
| | Jérôme Gay | Président de Génération Opéra et anciennement directeur de l'Opéra de Toulon |
| | Alexander Neef | Directeur de l'Opéra de Paris |
| | Timothée Picard | Conseiller artistique auprès de la direction du Festival d'Aix-en-Provence et dramaturge |
| | Matthieu Rietzler | Directeur de l'Opéra de Rennes |

Annexe 3 : Extrait du Livret de l'Opéra *Madame Butterfly*, Acte I

Extrait du Livret de l'Opéra *Madame Butterfly*, Puccini, Illica et Giacosa, 1904.

Acte I (extrait)

PINKERTON

Donne-moi tes mains

Que je les baise,

Ma Butterfly... !

Comme on t'a bien nommée,

Papillon charmant.

PINKERTON

Il y a un peu de vrai.

Et sais-tu pourquoi ?

Pour qu'il ne s'échappe plus.

Je t'ai attrapée ;

Palpitante, je te serre ;

Tu es à moi.

BUTTERFLY

On dit outre-mer

Que si un papillon tombe

Dans les mains d'un homme,

On le perce

D'une épingle.

Annexe 4 : Extrait du Livret de l'Opéra *Carmen*, Acte quatrième, scène deuxième

Extrait du Livret de l'Opéra *Carmen*, Bizet, Meilhac et Halévy, 1875.

Acte quatrième, scène deuxième (extrait)

JOSÉ

Ainsi, le salut de mon âme

je l'aurai perdu pour que toi,

pour que tu t'en ailles, infâme !

entre ses bras rire de moi.

Non, par le sang, tu n'iras pas !

Carmen, c'est moi que tu suivras !

CARMEN

Non ! non ! jamais !

JOSÉ

Je suis las de te menacer !

CARMEN (avec colère)

Eh bien ! frappe-moi donc, ou laisse-moi passer.

CHŒUR

Victoire ! victoire !

JOSÉ

Pour la dernière fois, démon, veux-tu me suivre ?

CARMEN

Non ! non ! Cette bague autrefois tu me l'avais donnée, tiens. *(elle la jette à la volée)*

JOSÉ (le poignard à la main, s'avançant sur Carmen)

Eh bien ! damnée !

Carmen recule... José la poursuit... Pendant ce temps fanfares et chœur dans le cirque:

CHŒUR

Toréador, en garde,

et songe en combattant

qu'un œil noir te regarde

et que l'amour t'attend...

José a frappé Carmen... Elle tombe morte... Le vélum s'ouvre. La foule sort du cirque.

JOSÉ

Vous pouvez m'arrêter... c'est moi qui l'ai tuée !

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Résumé..... | 3 |
| Remerciements..... | 4 |
| Sommaire..... | 5 |
| Introduction..... | 7 |
| Chapitre 1 - Raconter les trajectoires féminines à l’Opéra, une tradition ancienne face à des enjeux nouveaux..... | 23 |
| A. L’Opéra, un art historique de la “défaite des femmes” ?..... | 23 |
| 1. La défaite des femmes..... | 23 |
| 2. Les femmes telles que racontées dans les œuvres les plus jouées dans le monde.. | 27 |
| a. Don Giovanni: Donna Anna, femme violée..... | 28 |
| b. Madame Butterfly: trahie et poussée au suicide..... | 28 |
| c. Carmen: figure du féminicide..... | 29 |
| 3. Une reconnaissance de cette “défaite des femmes” par les acteur-ice-s du milieu lyrique..... | 30 |
| B. Genre & Art : l’apport des études de genre..... | 34 |
| 1. Les questions de genre dans le champ artistique et la création des œuvres..... | 34 |
| 2. La spécificité de l’Opéra dans son rapport au genre..... | 37 |
| 3. Le <i>female gaze</i> : une question de regard au sein des œuvres..... | 41 |
| C. Art et Avant-Garde : Dynamiques, interactions et transformations d’un champ artistique..... | 44 |
| 1. Les mondes de l’art, interactions et évolutions d’un champ..... | 44 |
| 2. Le modèle Bourdieusien de l’Avant-Garde..... | 49 |
| 3. Le Champ lyrique et l’Avant-Garde..... | 55 |
| Chapitre 2 - Le rôle du metteur/de la metteuse en scène d’Opéra : créer, interpréter, ou transposer ?..... | 62 |
| A. Mettre en scène l’Opéra, les techniques dramatiques classiques et nouvelles..... | 62 |
| 1. Une relation étroite avec la mise en scène de Théâtre..... | 62 |
| a) Max Reinhardt et Bertolt Brecht : penser un théâtre de la mise en scène..... | 63 |
| b) Le Regietheater..... | 64 |
| 2. L’enjeu dramaturgique de la mise en scène au Théâtre et à l’Opéra..... | 66 |
| 3. Des spécificités propres au champ lyrique..... | 68 |
| 4. Le Choc Chéreau..... | 70 |
| B. Le metteur/la metteuse en scène, un rôle perçu très différemment dans le champ | |

| | |
|--|------------|
| lyrique..... | 75 |
| 1. Des résistances quant au rôle attribué à la mise en scène..... | 75 |
| a. L'exemple de la Tribune d'Emiliano Gonzalez Toro..... | 75 |
| b. Réception de cette tribune par les acteur·ice·s du champ lyrique..... | 77 |
| 2. Le metteur/la metteuse en scène : interprète apolitique ?..... | 81 |
| 3. Le metteur/la metteuse en scène : création ou transposition ?..... | 83 |
| C. Le processus de recrutement des metteur·euse·s en scène : des effets sur la nature des productions artistiques..... | 86 |
| 1. Le recrutement des metteur·euse·s en scène et des artistes lyriques : l'alliage d'une multiplicité de mécanismes..... | 86 |
| 2. Les fondements économiques et contraintes à l'origine de ces recrutements..... | 91 |
| 3. Choisir un metteur/une metteuse en scène : choisir une vision et un propos.... | 96 |
| a. La distinction entre profils du champ lyrique et néo-entrant·e·s..... | 96 |
| b. Des stratégies de distanciation et de légitimation des metteur·euse·s en scène originaires du champ lyrique et des néo-entrant·e·s..... | 98 |
| 4. Résistances des autres acteur·ice·s du champ lyrique..... | 101 |
| a. Une exigence de prioriser et de maîtriser la musique..... | 101 |
| b. ...qui dissimule d'autres mécanismes de résistance face à la place du metteur/de la metteuse en scène néo-entrant·e·s..... | 103 |
| Chapitre 3 - Montrer les VSS et renouveler la narration des trajectoires féminines à l'Opéra..... | 107 |
| A. Les sujets de VSS dont certain·e·s metteur·euse·s en scène se saisissent..... | 107 |
| 1. Représenter le viol et le féminicide sur scène..... | 107 |
| 2. Le regard féminin, changer de point de vue ?..... | 111 |
| 3. Réviser la scène finale de <i>Carmen</i> ?..... | 114 |
| 4. La fidélité à l'art lyrique : être fidèle à l'œuvre ou à son temps ?..... | 117 |
| B. Politiser la scène lyrique : une perception différente selon la trajectoire individuelle et professionnelle..... | 121 |
| 1. Insérer des enjeux politiques sur la scène lyrique : engagements et résistances.. | 121 |
| 2. La reconnaissance de la nécessité de contextualiser les œuvres problématiques | 124 |
| 3. Une demande de récits nouveaux par les publics ?..... | 126 |
| C. La création contemporaine comme solution ?..... | 129 |
| 1. La création contemporaine comme un moyen de réconcilier des avis divergents.... | 129 |
| 2. Un exemple perçu comme réussi : le <i>Carmen Case</i> | 131 |

| | |
|---|------------|
| 3. Les limites de la création contemporaine..... | 134 |
| Conclusion..... | 139 |
| Bibliographie..... | 142 |
| Annexes..... | 149 |
| Annexe 1a : Grille d'entretien, Metteur·euse·s en scène..... | 149 |
| Annexe 1b : Grille d'entretien, Artistes lyriques..... | 151 |
| Annexe 1c : Grille d'entretien, Directeur·ice·s d'institutions lyriques..... | 153 |
| Annexe 2 : Tableau récapitulatif des entretiens menés et professions des enquêté·e·s. | 155 |
| Annexe 3 : Extrait du Livret de l'Opéra Madame Butterfly, Acte I..... | 156 |
| Annexe 4 : Extrait du Livret de l'Opéra Carmen, Acte quatrième, scène deuxième... | 157 |
| Table des matières..... | 158 |