



Mettre en scène le grand opéra au XXI^e siècle

Pratiques et enjeux

Colloque international et
table ronde

19 mars 2025

Université de Fribourg

Salle de musicologie (MIS 02-2033)

METTRE EN SCÈNE LE GRAND OPÉRA DE NOS JOURS : PRATIQUES ET ENJEUX
COLLOQUE INTERNATIONAL
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG – DÉPARTEMENT DE MUSICOLOGIE
MERCREDI 19 MARS 2025

PROGRAMME

9h30

Accueil et café de bienvenue

10h00

Présentation du colloque

10h15-11h45

Modération : Isabelle Moindrot (Université Paris 8)

Claudio Toscani (Università degli Studi di Milano Statale)

Les Vêpres siciliennes de Verdi : les enjeux d'une mise en scène historique

Delphine Vincent (Université de Fribourg)

« De tes enfants, sois fier ô mon pays ! » : Guillaume Tell de Rossini ou les enjeux des topoï helvétiques dans les mises en scène du XXI^e siècle

Repas de midi

13h15-14h45

Modération : Claudio Toscani (Università degli Studi di Milano Statale)

Isabelle Moindrot (Université Paris 8)

La « nature » du grand opéra est-elle encore soutenable ?

Jonathan Parisi (Université Lumière Lyon 2)

Mettre en scène les catastrophes du grand opéra (1825–2025), un laboratoire de réinvention du vocabulaire scénique

Pause café

15h15-16h45

Modération : Delphine Vincent (Université de Fribourg)

Isabelle Haldemann (Université de Fribourg)

Représenter respectueusement l'identité culturelle et ethnique dans Aida de Verdi : éviter les pièges tendus par le livret et la tradition

Claudio Vellutini (University of British Columbia, Vancouver)

Rêver en dansant : les ballets dans les mises en scène des grands opéras verdiens par Peter Konwitschny et Christof Loy

Pause café

17h30-18h30

Table ronde : Comment aborder le grand opéra ? Expériences et avis croisés

Modération : Isabelle Haldemann (Université de Fribourg)

Renée Auphan-Fitting (Metteuse en scène, directrice de diverses maisons d'opéra et chanteuse)

Julien Chavaz (Metteur en scène et directeur de l'opéra de Magdeburg DE)

RESUMES ET BIOGRAPHIES

Claudio Toscani

***Les Vêpres siciliennes* de Verdi : les enjeux d'une mise en scène historique**

Les recherches sur les mises en scène historiques ont montré que la composante visuelle a toujours été un aspect fondamental de l'opéra, au même titre qu'un texte littéraire et une partition musicale. Cette considération a été historiquement à l'origine des livrets de mise en scène, qu'on a commencé à produire et à imprimer en France dans la première moitié du XIX^e siècle et qui sont devenus des textes réglementaires pour les mises en scène des pièces de théâtre, surtout par rapport à l'Opéra de Paris. Cette pratique, qui dans la seconde moitié du siècle s'est aussi étendue au système de l'opéra italien, est à l'origine de moyens créés pour fixer, reproduire et diffuser la scène et l'action dramatique d'une mise en scène particulière, transformés ensuite en dispositifs de codification soumis à des fins de reproduction et de contrôle. On y trouve scrupuleusement notées, à l'usage des régisseurs du théâtre, les indications concernant les décors, les éclairages, les positions et les déplacements des personnages. Un certain degré de liberté sera naturellement possible, mais à l'intérieur de ce cadre fixé. *Les Vêpres siciliennes*, créées à l'Opéra de Paris en 1855, est le premier opéra de Verdi dont le livret de mise en scène est imprimé. Il s'agit d'une source bien détaillée et, en tout cas, d'une démonstration convaincante de la volonté de l'époque de « fixer » tous les aspects du spectacle. Les scènes et les objets scéniques sont peut-être inspirés par les grands tableaux de la peinture historique de Hayez et d'autres, mais sur la connotation vériste ou didactique prévaut l'interprétation symbolique. L'adhésion très étroite à la partition, l'interaction tout aussi étroite avec la musique indique quand même que le document fait clairement partie d'une conception partagée, donc d'un même ouvrage dans tous les sens. Le livret de mise en scène des *Vêpres siciliennes* souligne très clairement le rôle et la fonction du metteur en scène, qui peut être avec quelque raison considéré comme un co-auteur de l'opéra représenté. Il n'y a pas de raison pour qu'il ne puisse être envisagé comme une partie intégrante de la réalisation finale de l'acte créatif, dans lequel sont également impliqués l'auteur du livret et l'auteur de la partition – d'autant plus que la création d'un grand opéra est toujours un acte collectif. De toute façon, si nous voulons considérer un opéra dans son intégrité historique, nous devons l'évaluer comme un texte qui est non seulement mis en musique, mais aussi mis en scène.

Claudio Toscani est professeur d'Histoire de l'opéra et de Philologie musicale à l'Université de Milan. Il a participé à de nombreux congrès internationaux et publié des essais consacrés principalement à l'histoire de l'opéra italien des XVIII^e et XIX^e siècles. Il a assuré, entre autres, l'édition critique de *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini et de *La Fille du régiment* de Donizetti. Il dirige l'édition de l'œuvre complète de Pergolesi (Edizione Nazionale) et de 2018 à 2024 a été président de la Società Italiana di Musicologia.

Delphine Vincent

« De tes enfants, sois fier ô mon pays ! » : Guillaume Tell de Rossini ou les enjeux des topoï helvétiques dans les mises en scène du XXI^e siècle

Héros légendaire des mythes fondateurs de la Suisse, Guillaume Tell a inspiré pléthore de créateurices depuis le *Livre blanc* de Sarnen à la fin du XV^e siècle. Bien que sa représentation ait beaucoup varié, il est intimement lié à son environnement. À partir de l'invention de la montagne dans la sensibilité européenne par Albrecht von Haller dans *Die Alpen* en 1729, le *topos* du petit peuple indépendant qui vit sobrement en lien avec la nature qui le protège a connu de beaux jours durant le siècle des Lumières. Jean-Jacques Rousseau a également contribué à diffuser un imaginaire sonore de la Suisse par son *Dictionnaire de la musique* (1768), en s'intéressant au ranz des vaches et au mal du pays qu'il induit chez les mercenaires suisses au service du roi de France quand ils l'entendent. Lorsque Schiller s'empare, en 1804, du mythe pour en donner une version qui fait date, il exploite ce mythe sonore, introduisant un ranz des vaches. Cet imaginaire politico-géographique reste très présent au XIX^e siècle et se retrouve dans l'ouvrage de Rossini, créé à l'Opéra de Paris en 1829, sur un livret de Victor Joseph Étienne de Jouy et d'Hippolyte Louis Florent Bis. Dans cette œuvre, un lien organique est établi entre un environnement naturel et des valeurs civiques. Le sentiment du

sublime du cadre alpin est abondamment exploité, notamment dans le tableau final d'apothéose de la liberté, mais aussi dans des ranz des vaches. De nos jours, cet imaginaire visuel et sonore a été largement récupéré par l'industrie touristique, mais aussi par la droite nationaliste suisse. Dès lors, il peut être compliqué pour les metteuses en scène de situer l'intrigue dans ses lieux originaux, surtout que, à l'heure où la crise climatique s'accélère, l'imaginaire de la nature arcadienne est difficilement soutenable. Ces difficultés sont accentuées par la tendance récente à monter *Guillaume Tell* dans sa version originale en français et non dans une de ses traductions italiennes, presque toutes expurgées de leur potentiel révolutionnaire. L'attention philologique, qui fait suite à la publication de l'édition critique en 1992, conduit également à plusieurs versions complètes (ou presque) qui rétablissent, notamment, les ballets marqués par leur couleur locale. Dans cette communication, nous allons examiner le positionnement de cinq metteuses en scène par rapport aux *topoi* helvétiques : Francesca Zambello (Paris, 2003), Graham Vick (Pesaro, 2013), Jochen Schönleber (Wildbad, 2013), Damiano Michieletti (Londres, 2015) et Bruno Ravella (Lausanne, 2024). Il nous sera ainsi possible de dégager leurs enjeux dans les mises en scène contemporaines de *Guillaume Tell*.

Delphine Vincent est professeure titulaire à l'Université de Fribourg en musicologie. Après un doctorat sur la perception, l'idéologie et la réception de la musique classique filmée et une habilitation sur les opéras contemporains dont le sujet est tiré de films, ses recherches portent sur la musique suisse (Prix Meylan 2021), les études de genre en musicologie, la musique de film et la mise en scène d'opéra. Elle est notamment l'autrice de *Musique classique à l'écran et perception culturelle* (2012) et l'éditrice de *Verdi on Screen* (2015).

Isabelle Moindrot

La « nature » du grand opéra est-elle encore soutenable ?

Le développement du grand opéra est intrinsèquement lié à celui de la société thermo-industrielle : les dramaturgies musicales, de même que les mises en scène de leurs créations, portent souvent la marque d'une conception du monde où les éléments de la nature, toujours mieux maîtrisés, font spectacle, et paraissent sans limite sinon sans danger. J'analyserai quelques effets qui constituent des *topoi* du grand opéra, hérités de l'époque baroque (cycle du jour, cycle volcanique, cycle atmosphérique), pour m'intéresser à la manière dont les moyens modernes (gaz manufacturé, électricité, eau courante...), ont transformé cette chorégraphie de la Terre en objet spectaculaire saisissant, déconnecté de l'expérience sensible. Si cette vision de la « nature » et des « climats » est remise en cause par la pensée écologique contemporaine, elle est aussi, peut-être, une source d'inspiration pour la mise en scène, dont les moyens et les finalités sont tout autres aujourd'hui.

Isabelle Moindrot est Professeure d'Études théâtrales à l'Université Paris 8, membre de l'Institut universitaire de France (IUF). Ses publications portent sur la dramaturgie lyrique, le spectaculaire théâtral et lyrique (XIX^e-XXI^e siècles), et la mise en scène d'opéra contemporaine (« Le siècle de la mise en scène d'opéra », chap. 18, dans H. Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français*, vol. III, Paris, Fayard, 2022). Pour Classiques Garnier, elle dirige le *Théâtre Complet* de Victorien Sardou. Depuis 2020, elle développe le projet « Opera and Climate Change » dédié au spectacle lyrique face aux enjeux des dérèglements climatiques. Ce projet donne lieu à des publications (*Opéra et Écologie(s)*, *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, octobre 2021), des rencontres professionnelles (« La nature n'est plus un décor », Opéra Comique [2021], [2022], [2023], Venise [2025]) et des créations (« Singing in the pool », spectacle lyrique en piscine [2022-2024], « Singing in the air », printemps 2025). Avec Nicolas Donin et François Ribac, elle coordonne l'ouvrage *Music and the Performing Arts in the Anthropocene: Nature, Materialities and Ecological Transformation* (Routledge, à paraître en 2025) et prépare en compagnie d'Agnès Terrier et Thibault Sinay une exposition au Centre national du costume de scène et de la scénographie (Moulins-sur-Allier) sur les costumes du spectacle lyrique au prisme de l'écologie (2027).

Jonathan Parisi

Mettre en scène les catastrophes du grand opéra (1825–2025), un laboratoire de réinvention du vocabulaire scénique

Si le grand opéra s'illustre notamment par l'importance des ressources humaines et matérielles qu'il mobilise, il demeure étroitement lié à la notion de *spectaculaire*. Aussi, les scènes de catastrophe qu'il déploie – incendies, éboulements, éruptions, tempêtes, naufrages, submersions – sont le lieu d'expression de toute l'inventivité et technicité scéniques du siècle romantique, au point de constituer un marqueur du genre du grand opéra. Pour autant, elles présentent certaines difficultés de mise en œuvre pour les théâtres, particulièrement lors de leur reprise en dehors des lieux et des contingences qui ont présidé à leur élaboration. À ce titre, les scènes de catastrophe font bien souvent l'objet d'importants aménagements, allant du léger rabotage à la plus franche coupure, ce qui n'est pas sans susciter l'émoi du public et de la critique. Outre que l'effet scénique attendu s'en trouve amoindri, c'est aussi le clou du spectacle qui se voit parfois évincé et finalement le langage esthétique propre au genre entaché. Aujourd'hui, à l'heure où les théâtres lyriques connaissent des baisses critiques de subventions, à l'heure où la machinerie et le langage scéniques se voient bien souvent déchargés de lourdes plantations décoratives, les scènes de catastrophe invitent les maîtres d'œuvres à réinventer le vocabulaire scénique du grand opéra. Dans cette optique, elles se posent comme le lieu d'une inventivité nouvelle, de transgressions et de porosités esthétiques fécondes et salutaires. Ainsi, de 1825 à 2025, les scènes de catastrophe du grand opéra semblent constituer un point d'observation privilégié de l'évolution de la machinerie lyrique, des esthétiques scéniques, autant que des goûts du public. Nous en étudierons six, dans leur mise en scène d'origine et leurs avatars contemporains.

Docteur en Arts mention musicologie, qualifié aux fonctions de maître de conférences en 18^e et 22^e sections, Jonathan Parisi est auteur d'une thèse consacrée à Albert Carré, metteur en scène des opéras de Jules Massenet à l'Opéra-Comique. Son approche de la mise en scène autour de 1900 vise à reconstituer certaines passerelles fécondes entre progrès technique et création artistique, à identifier les sociabilités artistiques, les scènes et les laboratoires impliqués dans cette influence réciproque, et à questionner les enjeux d'auctorialité dans un contexte de création collective et de théorisation de la mise en scène. Outre l'histoire et l'esthétique de la mise en scène durant la Belle Époque, ses recherches s'articulent autour de la dramaturgie de l'opéra du XIX^e au XXI^e siècles, l'histoire des institutions lyriques et l'histoire de l'écriture et de la conservation de la mise en scène. Chercheur à l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (IHRIM), il enseigne au département de musicologie de l'Université Lumière Lyon 2. Il écrit pour différentes maisons d'opéra, pour la revue *l'Avant-Scène Opéra*, pour les médiabases du Palazzetto Bru Zane et Dezède, et pratique également la mise en scène.

Isabelle Haldemann

Représenter respectueusement l'identité culturelle et ethnique dans *Aida* de Verdi : éviter les pièges tendus par le livret et la tradition

Aida (1871) de Giuseppe Verdi est un incontournable du canon opératique. Rien que de l'évoquer génère quasi automatiquement des images grandioses d'une Égypte antique fantasmée, digne des superproductions hollywoodiennes, avec ses temples majestueux, ses processions fastueuses et, bien sûr, l'emblématique air des trompettes du cortège triomphal. Ce mélange d'exotisme et de gigantisme scénique a d'ailleurs largement contribué à l'aura de l'œuvre. Mais au-delà de son aspect spectaculaire, tant du point de vue musical que scénique, il arrive trop souvent que la représentation des identités culturelles et ethniques présentes dans le drame ne passe pas le crible de l'esprit critique et de la réflexion. Loin d'être anodine, cette question ne peut plus être ignorée, car *Aida* est encore aujourd'hui sujette à des mises en scène qui peinent à dépasser certains stéréotypes. En effet, il n'est pas rare de voir une chanteuse racisée incarnant l'héroïne, sans pour autant que l'ensemble de la mise en scène n'assume ce parti pris pour toutes les personnes sur scène. Pire encore, certaines productions persistent à recourir à des artifices douteux, comme le grimage ou des costumes stéréotypés, pour marquer les enjeux de pouvoirs entre les différences ethniques : une pratique qui semble de plus en plus difficile à justifier après les mouvements de décolonisation. Dès lors, une question s'impose :

est-il réellement nécessaire d'inscrire la nationalité des personnages dans une imagerie spécifique pour que l'essence du drame subsiste ? L'opéra repose avant tout sur la force de sa dramaturgie musicale et des conflits qui l'anime – amour et loyauté, aspirations personnelles et devoir imposé par l'autorité –, ce qui dépasse largement son cadre historique supposé. Face à ces défis, certain-e-s metteur-euse-s en scène cherchent à éviter les pièges tendus par le livret et la tradition scénique. Plutôt que de s'enfermer dans une reconstitution archaïque ou problématique, ils et elles explorent de nouvelles pistes, avec plus ou moins de réussite, pour offrir une lecture plus respectueuse d'*Aida*, sans pour autant en péjorer la compréhension. Je propose d'examiner quelques exemples de mises en scènes de mon corpus de thèse, afin de commenter les différentes solutions trouvées pour contourner ou réinterpréter ces enjeux, qui ne peuvent plus être ignorés aujourd'hui.

Après des études de comédienne à l'École des Teintureries de Lausanne, Isabelle Haldemann pratique la mise en scène de théâtre. Depuis toujours passionnée d'opéra, elle aspire à pouvoir développer ses compétences de metteuse en scène également dans ce domaine. Elle débute donc un cursus en musicologie à l'Université de Fribourg. Elle dédie son travail de master à la question de la mise en scène d'opéra en étudiant *A Midsummer Night's Dream* de Benjamin Britten. En parallèle, elle termine un Certificat supérieur en chant lyrique au Conservatoire de Lausanne ainsi qu'un diplôme de direction chorale au Conservatoire de Fribourg tout en étant mère de trois merveilleux enfants. Aujourd'hui assistante diplômée et secrétaire du Département de musicologie de l'Université de Fribourg, elle poursuit sa recherche dans une thèse de doctorat portant sur les enjeux de la mise en scène contemporaine d'*Aida* de Giuseppe Verdi.

Claudio Vellutini

Rêver en dansant : les ballets dans les mises en scène des grands opéras verdiens par Peter Konwitschny et Christof Loy

Les ballets constituent un des éléments qui définissent le genre du grand opéra. Cependant, les changements esthétiques et dramatiques qui se sont succédé à partir de la fin du XIX^e siècle ont de plus en plus traité les ballets de ces œuvres comme un problème, voire comme une véritable incongruité, particulièrement dans le cas des opéras français de Verdi. Verdi lui-même considérait souvent les ballets de ses grands opéras plutôt comme des concessions aux conventions du genre que comme des composants essentiels de la dramaturgie de ses œuvres. Au XX^e siècle, cette réticence envers les ballets a considérablement limité les reprises des plus importants grands opéras. Dans les deux dernières décennies, toutefois, la situation a commencé à changer, grâce à plusieurs productions qui ont utilisé les ballets pour briser les pratiques de mise en scène traditionnelles, en particulier en réexaminant une présentation « linéaire » de l'action. Cette présentation porte sur deux de ces productions : *Don Carlos* mis en scène par Peter Konwitschny (Vienne, 2004) et *Les vêpres siciliennes* par Christof Loy (Amsterdam, 2010). Les deux metteurs en scène utilisent les ballets pour rompre le déroulement chronologique des événements et pour explorer d'une façon quasi-freudienne la psychologie des personnages principaux, leurs vécus, leurs traumatismes et leurs désirs. En surface, cette approche semble s'accorder à l'idée du théâtre post-dramatique théorisée par Hans-Thies Lehmann, qui valorise la subversion des paradigmes traditionnels du théâtre européen, tels que la logique et vraisemblance de l'intrigue et de la caractérisation des personnages. En réalité, elle en remet toutefois en question les prémisses principales, en tentant de reconduire les ballets au sein d'une vision holistique et unitaire de la dramaturgie de ces grands opéras.

Claudio Vellutini enseigne la musicologie à l'Université de la Colombie Britannique à Vancouver (Canada). Son livre, *Entangled Histories: Opera and Cultural Exchange between Vienna and the Italian States after Napoleon*, va paraître au printemps chez Oxford University Press. Ses recherches portent sur l'histoire sociale et institutionnelle de l'opéra italien au XIX^e siècle, les pratiques et pédagogies du chant et de la mise en scène. Il a publié dans *Journal of the American Musicological Society*, *19th-Century Music*, *Cambridge Opera Journal* et dans plusieurs collections d'essais.

Table ronde : Comment aborder le grand opéra? Expériences et avis croisés

Renée Auphan-Fitting

Née à Marseille, le 2 juin 1941, elle accomplit des études classiques et commerciales. De 1960 à 1969, sous la Direction de Louis Ducreux, alors à la tête des Opéras de Marseille et de Monte-Carlo, elle occupe simultanément dans ce dernier théâtre, les postes d'assistante metteur en scène, secrétaire de direction, responsable du budget et régisseur général. C'est à Monte-Carlo également qu'elle apprend le chant et le solfège. Elle obtient le 1^{er} prix de l'Académie musicale Rainier III. De 1969 à 1983, elle est soliste d'abord à l'Opéra-Comique de Paris, puis à l'Opéra Garnier sous diverses directions, dont celle essentiellement de Rolf Lieberman. Sa carrière se déroule également dans la plupart des théâtres français et certains étrangers, dont Genève, Bruxelles, Montréal, etc. En 1983, elle met en place l'ensemble des structures nécessaires à la création d'une maison d'Opéra à Lausanne, dont elle sera la directrice jusqu'en 1994. D'abord appelée à la tête du Grand Théâtre de Genève dont elle assurera la direction pendant 6 années avant d'y donner sa démission, elle accepte ensuite de reprendre les rênes de l'Opéra de Marseille de 2001 à 2008. Il lui est alors demandé de réaliser quelques mises en scène, ce qu'elle accepte d'abord avec plaisir, pour y renoncer définitivement en 2020, s'estimant trop âgée pour poursuivre. Elle est actuellement Présidente de la Fondation Maurice Béjart, seule héritière des Droits inhérents au Chorégraphe et également Officier de la Légion d'Honneur, Officier de l'Ordre du Mérite et Prix Belles-Lettres pour un livre écrit à la suite d'une commande et dont le titre était *Mezza Voce*.

Julien Chavaz

Né à Berne, Julien Chavaz est salué pour ses créations poétiques et son sens de la comédie notamment dans le domaine de l'opéra contemporain et du nouveau théâtre musical. Ses mises en scène sont présentées à Paris, Londres, Séoul, Palerme, Amsterdam ou Dublin. En 2024, sa pièce *Hojotoho! Hojotoho! Heiaha!*, adaptation très libre de *La Walkyrie* de Wagner entre dans les charts de *Nachtkritik*. Son *Moscou Paradis* de Chostakovitch est nommé par *Le Monde* comme meilleur spectacle de l'année en 2018. Récemment, il monte *Rigoletto* (Santa Fe Opera), *Die tote Stadt* (Korea National Opera), *Le Dragon d'Or* et *Les Aventures d'Alice sous terre* (Grand Théâtre de Genève), *Powder Her Face* (Théâtre de l'Athénée à Paris), *Eugène Onéguine* (Teatro Massimo à Palerme) ou *Guillaume Tell* (Irish National Opera). Il dirige le Theater Magdeburg depuis 2022. Il y remporte un prix allemand du théâtre DER FAUST en 2024, une invitation aux Berliner Theatertreffen 2025 et cinq nominations pour sa saison inaugurale dont « meilleure grande maison » par *Die Deutsche Bühne*.

Organisation : Isabelle Haldemann et Delphine Vincent (Université de Fribourg)

