



De l'opéra comme théâtre. Une philosophie de l'opéra

Maud Pouradier

► To cite this version:

Maud Pouradier. De l'opéra comme théâtre. Une philosophie de l'opéra. Conférence organisée par la Société Normande de Philosophie, Oct 2021, Caen, France. hal-03412454

HAL Id: hal-03412454

<https://normandie-univ.hal.science/hal-03412454>

Submitted on 3 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

De l'opéra comme théâtre

Une philosophie de l'opéra

Conférence à la Société Normande de Philosophie (21/10/2021)
Maud Pouradier

Je remercie la Société Normande de Philosophie pour son aimable invitation, qui me permet de soumettre à la discussion quelques-unes des propositions du manuscrit que je viens d'achever, et qui sera, du moins je l'espère, disponible en librairie dans quelques mois. Je remercie également mes amis, collègues et étudiants qui sont venus m'écouter ce soir. En m'exprimant dans le cadre d'une société de philosophie, je suis tenue de répondre à une question portant sur la légitimité de mon propos : pourquoi une philosophe devrait-elle s'intéresser à l'opéra, et n'est-il pas présomptueux de parler d'une « philosophie de l'opéra » ? Je sais bien qu'il existe désormais des ouvrages évoquant la « philosophie du sport », la « philosophie de Matrix » ou la « pop philosophie », mais justement, je fais partie de ceux pour qui cela n'a rien d'évident qu'il puisse exister une « philosophie du sport », et qui pensent que la « philosophie » devient alors une sorte de mot creux désignant quelque chose comme l'art de la dialectique. Mais en traitant de l'opéra, ne tombé-je pas exactement dans ce travers, que je trouve tellement ridicule dans les devantures de librairies, et qui consiste à transformer son hobby en pseudo-objet philosophique, pour finalement réduire la philosophie à un petit plaisir de rhétorique solitaire ?

Pour qu'il y ait « philosophie de l'opéra », il faut **soit** que l'opéra nécessite une interrogation plus générale sur ce qu'est un domaine particulier de la réalité, irréductible aux autres (par exemple le « monde l'art¹ » ou « les entités fictionnelles ») et que la philosophie peut contribuer à décrire par ses moyens propres, **soit** que l'opéra révèle un aspect de la réalité qui relève d'une discipline philosophique bien identifiée (par exemple la philosophie du langage). Il ne suffit donc pas qu'on puisse trouver des idées philosophiques dans tel ou tel opéra, ou qu'un opéra suscite des réflexions philosophiques, pour que l'opéra puisse légitimement devenir un objet philosophique. Ce serait réduire la philosophie à l'histoire des idées ou à un exercice d'*ekphrasis* teinté

¹ Arthur Danto, « Le monde de l'art », 1964.

d'une agréable dose d'abstraction. Pour qu'il y ait une philosophie de l'opéra, il faut se tenir à un certain niveau de généralité, en proposant une définition ou une caractérisation du *genre* opératique, et en montrant comment ce genre permet de reprendre sur nouveaux frais quelques unes des « questions insistantes » qui, selon Claude Panaccio, déterminent le champ philosophique, et font qu'il y a bien une histoire continue de la philosophie².

On sait que l'esthétique n'est pas vraiment la discipline reine de la philosophie : manque de rigueur logique, dilettantisme artistique, à la fois trop générale quant aux œuvres d'art, mais trop particulière quant à la philosophie « pure et dure ». Pour se défendre contre ces attaques, l'esthétique a tendance à se redéfinir comme une philosophie de l'art, et même comme une ontologie de l'art (un discours sur l'être de l'art). Toutes les tribus philosophiques, si j'ose dire, partagent cette obsession ontologique, mais la palme revient incontestablement, de ce point de vue, à la philosophie analytique, qui transforme l'esthétique en un formidable terrain de jeu pour métaphysiciens avides d'objets étranges, dont les exemples sont préférentiellement puisés dans l'art contemporain. La musique attire plus spécialement les idéalistes : on pourrait même énoncer la règle suivant laquelle le taux d'idéalisme d'un philosophe se mesure à la place paradigmatique, centrale ou secondaire qu'il accorde à l'œuvre musicale par rapport aux œuvres plastiques. Il est évident que dans ce paysage intellectuel de l'esthétique contemporaine, l'opéra n'a que peu d'intérêt : ou bien l'on considère que c'est une œuvre musicale (et il faut soit faire le « tri » entre le musical et le non-musical dans l'œuvre opératique, soit trouver un moyen quelconque d'intégrer tous les éléments de l'opéra dans l'être de l'œuvre musicale), ou bien l'on considère que c'est une œuvre théâtrale un peu artificielle, qui ne réclame pas d'investigation philosophique particulière : tout au plus, comme le remarque Genette, l'opéra oscille-t-il entre art allographique classique (en raison d'une partition-livret devant être instanciée en diverses exécutions classables en un même ensemble), et art autographique éphémère (en raison de la place accordée par l'amateur à certaines performances remarquables)³. Il est clair que si on aborde l'opéra à travers cette « obsession ontologique », on ne pourra jamais rien dire d'intéressant sur la question. Pour le philosophe, l'opéra resterait

² Claude Panaccio, *Récit et reconstruction. Les fondements de la méthode en histoire de la philosophie*, Paris, Vrin, 2019.

³ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010 (2^{nde} édition), p. 311.

irréremédiablement ce qu'il est pour Kant : un objet qui provoque un plaisir pathologique (le simple « attrait »), mais qui « émousse l'esprit », car il ne donne au fond rien à penser⁴.

Pour que le philosophe ait quelque chose à dire sur l'opéra, et pour que l'opéra ait quelque chose à dire au philosophe, il faut donc se libérer de son obsession ontologique (ou plutôt de la manière moderne de traiter de l'être de l'art), et poser la question autrement : de quoi faisons-nous l'expérience lorsque nous regardons et écoutons un opéra ? Quelle sorte d'imitation est-ce, et pourquoi y prenons-nous du plaisir ? Alors évidemment, vous pourriez me dire que ce plaisir est construit, que beaucoup de personnes sont indifférentes à l'opéra, voire le détestent franchement. Que tout cela est une affaire de distinction sociale, comme l'a parfaitement montré maître Bourdieu, qui avait une hargne sociologique particulière contre les différentes « espèces de mélomanes ». Peut-être même certains dans la salle sont-ils venus par pur masochisme, ou pour se conforter dans l'idée que décidément, l'opéra est insupportable, ou tout simplement une chose du passé. Je laisse de côté cette objection sociologique : il est évident qu'aujourd'hui, aimer l'opéra a plutôt tendance à vous classer dans la bourgeoisie d'arrière-garde, et n'apporte rien de vraiment intéressant sur le plan de la distinction sociale. Partons du fait que plusieurs d'entre nous jouissent intensément à l'opéra. Ces personnes, dont je fais partie, pensent que ceux qui sont indifférents à l'opéra ou le détestent *comprennent mal* l'opéra, mais qu'il suffirait de leur expliquer pour qu'ils soient convaincus et *apprennent à aimer* l'opéra. C'est un peu le but que je poursuis. J'ajoute qu'on peut préférer telle ou telle période de l'opéra (l'opéra français du XIX^e siècle, ou le bel canto, ou l'opéra baroque, ou l'opéra allemand post-wagnérien, etc.), mais que le vrai lyricomane « assume tout », comme le déclarait Marc Minkowski il y a quelques mois, avant de diriger une nouvelle production de *Robert le Diable* à l'opéra de Bordeaux : non seulement les opéras intellectuellement présentables comme *Orfeo*, *Don Giovanni*, *Parsifal*, *Elektra* ou *Wozzeck*, mais l'égyptomanie d'*Aïda*, les chevaliers et les tournois de *Robert le Diable*, l'exotisme de *Lakmé* et des *Pêcheurs de perles*, la magie de *Freischütz*, et l'épopée improbable de la *Fanciulla del West*. Autrement dit, le lyricomane qui tente de convaincre son semblable doit poser les jalons d'une poétique générale du genre opératique, et non pas reconstituer la poétique d'un type

⁴ Kant, *Critique de la faculté de juger*, §52.

historiquement déterminé d'opéra, comme l'a fait magistralement Catherine Kintzler à propos de l'opéra baroque français, ou Peter Kivy dans les différents chapitres d'*Osmín's rage*.

De quoi faisons-nous l'expérience lorsque nous allons à l'opéra ? Selon le philosophe américain Arthur Danto, toute œuvre d'art est une « signification incarnée⁵ », et depuis que nous avons atteint le moment de la « fin de l'art » quelque part entre la fin des années 1950 et les années 1960, toute œuvre d'art est non seulement une « signification incarnée » mais une « théorie de l'art » incarnée⁶. Il y a une scène d'*Einstein on the beach* du compositeur minimaliste américain Philip Glass dont je raffole, et qui est à mon avis quelque chose comme une « théorie de l'opéra incarnée » : il s'agit de *Night train*. Dans ce passage, Glass semble vouloir reconstituer l'expérience esthétique de base de l'opéra : un homme et une femme chantent, on ne saisit pas très bien ce qu'ils se disent, mais on comprend tout. Il est d'ailleurs fréquent que nous écoutions les duos d'amour à l'opéra de cette façon, que nous ne comprenions pas la langue des personnages, que la fréquence sonore élevée ne permette plus de distinguer les syllabes, que nous ne puissions pas lire les surtitrages, ou tout simplement que nous ne nous en soucions pas. Cette exemplification⁷ de l'expérience de l'opéra me convainc et me plaît : elle correspond à mon expérience de l'opéra. Mais le problème est de savoir ce que nous croyons en vivant ce type d'expérience, et c'est selon moi la question qu'incarne cette scène d'*Einstein on the beach* :

1. Entends-je *la, si, do, mi* comme des notes de musique ? Dans ce cas, que comprend-on exactement de la scène ?
 - a. Comprend-on quelque chose que la musique seule peut raconter, en-deçà des mots ?
 - b. Ou comprend-on ce qu'on comprend lorsqu'on écoute une œuvre symphonique comme la symphonie pastorale de Beethoven, c'est-à-dire au fond pas grand-chose de précis ?

2. Entends-je *la, si, do, mi* comme une sorte de langue hermétique impénétrable ?

Le chant opératique n'est alors qu'une sorte de « phénomène opaque » pour

⁵ Arthur Danto, *Ce qu'est l'art*, Paris, Questions théoriques.

⁶ Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, et *L'Assujettissement philosophique de l'art*.

⁷ Nelson Goodman, *Langages de l'art*.

l'auditeur, lui cachant à jamais ce que les personnages *se disent vraiment* dans leur univers fictionnel, comme si la scène nous apparaissait de très loin.

3. Peut-être les personnages ne font-ils rien d'autre que ce qu'ils font, à savoir dire ce qu'ils chantent, non pas au sens où ils feraient référence au fait qu'ils chantent, mais au sens où, pour eux, parler, c'est chanter – ce que Glass incarne ironiquement en leur faisant dire ce qu'ils chantent. Pour un personnage d'opéra, il n'est pas possible d'évoquer un *la* sans le chanter, car dans le monde de l'opéra, on dit ce qu'on a à dire en le chantant, non pas pour faire joli, mais parce que ce qu'on a à dire requiert le chant.

Évidemment, l'interprétation de cette scène est indécidable, car l'exemplification de l'expérience opératique que propose Glass souligne justement que nos croyances à propos de l'opéra sont confuses. Ce que montrent ces diverses interprétations divergentes de *Night train*, c'est que nous ne savons pas très bien *qui* chante à l'opéra. Est-ce le seul chanteur qui chante ? Cela signifie qu'il n'y a un chant opératique que *pour nous*, mais que fictionnellement, personne ne chante dans cette scène, peut-être même ne se passe-t-il fictionnellement, et en toute rigueur de termes, rien du tout. Est-ce la musique qui fait chanter les personnages ? Cela signifie alors que la musique ou le compositeur nous raconte la scène. Ou alors, faut-il admettre que les personnages chantent vraiment dans leur monde, mais quel est ce « monde de l'opéra », et qui sont ses habitants⁸ ?

Il y a donc une certaine évidence de l'expérience esthétique de l'opéra, mais qui, à l'analyse, s'avère confuse. À première vue, l'opéra se présente comme une forme de théâtre, mais un théâtre particulier, où la musique et le chant sont continus. Mais il semble que la présence continue de la musique et du chant nous oblige à remettre en cause cette évidence première, car comment justifier la présence continue du chant et de la musique ? Il faut ou bien la justifier sur un plan esthétique et artistique (en réalité, c'est une œuvre musicale, c'est cela qui compte et c'est cela qu'il convient d'évaluer et de goûter), ou bien la justifier fictionnellement (en réalité, c'est d'abord la musique qui nous raconte l'histoire, c'est elle qui nous apporte les éléments fictionnels principaux : les décors, les costumes, ne sont au fond qu'accessoires). Il semble y avoir une contrariété entre l'évidence de l'expérience esthétique de l'opéra (j'ai affaire à une forme de théâtre,

⁸ Edward Cone, « The world of opera and its inhabitants ».

que je peux juger par ailleurs plus intéressante ou moins intéressante que le théâtre non musical, mais c'est *manifestement* du théâtre), et le point de vue théorique que je dois adopter sur l'opéra dès lors que je prends au sérieux la présence continue de la musique et du chant.

De fait, si l'on tente de broser un tableau des différentes théories du genre opératiques, une minorité de philosophes ou de théoriciens ont soutenu nettement et sans fioritures que l'opéra *est* du théâtre. Je laisse de côté les philosophes qui se sont contentés d'écrire que l'opéra était un genre hybride plutôt médiocre, tant sur le plan musical que sur le plan théâtral.

De l'opéra comme œuvre musicale

Les plus grands représentants de l'esthétique ont défendu l'idée que l'opéra est d'abord et avant tout une œuvre musicale. Pour Adorno par exemple, l'opéra gagne à être écouté par la médiation d'un enregistrement, sans la « mascarade » festive et l'interpellation théâtrale de l'auditeur. Alors que le disque « réifie » malheureusement les œuvres instrumentales⁹, et les transforme en de petites marchandises réutilisables de manière compulsive pour assouvir le désir du mélomane, le disque objective l'opéra dans sa forme essentielle qu'est la musique¹⁰.

Adorno est ici un pur héritier de l'esthétique romantique de l'opéra. Elle eut une version métaphysique, ancrée dans l'esthétique schopenhauerienne, et formaliste. Nietzsche avait lui-même défendu successivement ces deux esthétiques, par-delà sa rupture avec Wagner. Dans un opéra, c'est la musique qui doit être prise au sérieux. Il peut tout au plus y avoir une « analogie » entre la musique et les images que nous voyons sur la scène de l'opéra¹¹. Nietzsche n'abandonne pas cette conception musicale de l'opéra dans sa période antiwagnérienne. Dans le célèbre hommage que Nietzsche rend à *Carmen*, l'auteur du *Cas Wagner* décrit la musique de Bizet comme s'avancant vers lui, tel un individu aristocratique aimant la vie par-delà le bien et le mal : « Cette musique est méchante, raffinée, fataliste : elle reste pourtant populaire. Son raffinement est celui

⁹ Adorno, *Le Caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, C. David (tr. fr.), Paris, Allia, 2001.

¹⁰ Adorno, « L'opéra et le disque longue durée » in *Beaux passages : écouter la musique*, J. Lauxerois (tr. fr.), Paris, Payot (Critique de la politique), 2013, p. 228-229.

¹¹ Nietzsche, *Naissance de la tragédie* in *Œuvres*, I, Marc de Launay (éd.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 91.

d'une race, non d'un individu. Elle est riche. Elle est précise¹². » Aux yeux de Nietzsche, ce n'est pas le personnage de Carmen qui est projeté métaphoriquement sur la musique, mais Carmen qui illustre analogiquement la vérité de la musique de Bizet.

Je pense que cette conception musicale de l'opéra, qui trouve ses racines dans l'esthétique schopenhauerienne de la musique comme musique absolue, n'est pas étrangère au fait que les metteurs en scène se sentent plus facilement autorisés à ne pas seulement actualiser l'intrigue de l'opéra, mais à projeter une autre histoire sur elle. Je pense par exemple à la mise en scène par Leo Muscato de *Carmen* à Florence, en 2018, où l'héroïne ne meurt pas sous les coups de Don José, mais assassine elle-même son amant. Il semble bien qu'on s'autorise plus facilement de tels gestes artistiques à l'opéra qu'au théâtre, parce que le statut fictionnel de l'opéra n'est pas clair : si on a une conception strictement musicale de l'opéra, alors le livret, comme un simple programme, n'a pas à être respecté avec le même scrupule qu'un texte dramatique.

Mais l'exemple contemporain le plus frappant de l'actualité de cette conception romantique de l'opéra me semble être la mise en scène de *Tristan et Iseult* par Peter Sellars, en collaboration avec le vidéaste Bill Viola. Dans cette production parisienne de 2008, les chanteurs évoluent sur le premier tiers de la scène, dans des costumes noirs à la limite de l'invisibilité. Aucun décor, sauf quelques accessoires que s'échangent parfois les chanteurs, uniquement quand l'intrigue l'exige absolument (par exemple dans la scène du filtre d'amour). Mais le spectateur ne peut en réalité pas vraiment regarder l'action, encore moins apprécier la mise en scène : il est fasciné par un immense dispositif vidéo, positionné à peine au-dessus de la tête des chanteurs. Il contemple les images hypnotiques de Bill Viola, où un homme et une femme surgissent de flammes ou de profondeurs aquatiques. Ou encore ils sont immergés dans l'eau, sans qu'on sache s'ils se noient ou nagent avec délice. Enfin, selon un renversement des attentes perceptives qu'affectionne Bill Viola, un homme mort semble s'envoler, emporté par une cascade s'écoulant vers le haut. Ces images ne racontent pas l'histoire de Tristan et Iseult : elles semblent surgir des profondeurs de la musique, comme l'homme et la femme entrent et sortent de l'élément aquatique dans la vidéo. De ce point de vue, les thèmes habituels de Bill Viola résonnaient indiscutablement avec les textes théoriques de Wagner, qui compare souvent l'harmonie musicale aux profondeurs marines. Entre la vidéo et la musique, il n'y

¹² *Ibid.*, p. 21.

avait pas imitation stricte, mais analogie. La fiction, qui se déroulait littéralement entre l'orchestre et la vidéo, devenait pour le spectateur totalement secondaire. Il était objectivement très difficile d'accorder la moindre attention aux chanteurs et à la mise en scène de Sellars. Les interprètes étaient comme des marionnettistes de Bunraku, vêtus de noir et prêtant leurs voix aux personnages. La critique généraliste et spécialisée de l'époque fut assez enthousiaste, n'était une question lancinante : avait-on vraiment assisté à *Tristan et Iseult* ? Le dispositif global révélait-il la nature artistique de l'opéra (une œuvre musicale, et non une œuvre fictionnelle), ou le transformait-il en autre chose (un dispositif vidéo inspiré de la musique wagnérienne par exemple) ? La conception de l'opéra comme œuvre musicale rejoint sur un point une conception « festive » de l'opéra, où l'opéra est d'abord une fête esthétique où la vue et l'ouïe vivraient un égal plaisir, le livret n'offrant qu'un canevas programmatique. Dans les deux cas, l'opéra n'est pas vraiment une fiction : il est comparable à quelque chose comme une œuvre à programme, ou une fête sur le modèle du *Ballet royal de la nuit*. En toute rigueur de termes, on ne peut pas dire que la *Symphonie fantastique* nous raconte l'histoire d'un homme en proie à des rêveries de plus en plus angoissantes : un programme nous est donné à lire en guise de guide d'écoute, mais la musique de Berlioz ne nous raconte pas cette histoire. Si elle en était capable, on ne nous aurait pas distribué un programme à l'entrée de la salle de concert. De la même manière, le *Ballet royal de la nuit* nous présente une série de numéros ou de scénettes, mais cette série ne produit aucune histoire. Le plaisir intense que nous prenons à assister au *Ballet royal de la nuit* n'est pas un plaisir fictionnel, mais musical et visuel, de même que le plaisir intense que nous éprouvons en écoutant la *Symphonie fantastique* dirigée par François-Xavier Roth est un plaisir musical, et non fictionnel.

Ici, avouons-le, la famille des lyricomanes est divisée : Claude Lévi-Strauss se moquait, dans *Regarder, écouter, lire*, de son ami Michel Leiris, auteur des *Opératiques* : « Quelle que soit l'histoire racontée, si l'on me passe l'expression, "il marche"¹³. » Lévi-Strauss, arrière-petit-fils d'un chef d'orchestre, va même jusqu'à se vanter de ne prêter aucune attention au livret : il le lit, et l'oublie aussitôt. Ce qui l'intéresse, lui, c'est la musique qui immobilise l'expérience du temps, et coupe donc les jarrets à la course grossière de l'intrigue. Eh bien je fais partie des lyricomanes « qui

¹³ Claude LEVI-STRAUSS, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, p. 116.

marchent », et je crois que c'est Michel Leiris qui a raison contre Levi-Strauss. Je n'ai évidemment pas connu personnellement Levi-Strauss, mais je connais beaucoup de ces lyricomanes esthètes ou mélomanes avant tout, qui vont jusqu'à préférer les opéras représentés en oratorios plutôt que les opéras mis en scène, et si l'on en croit la programmation du théâtre des Champs Élysées ou de la Philharmonie de Paris, ils sont très nombreux. Ils ne sont sans doute pas majoritaires, mais c'est une minorité active, qui renforce une tendance qu'on peut regretter : celle des metteurs en scène à s'autoriser à faire n'importe quoi avec la fiction opératique. Je ne crois pas qu'on puisse dire *J'aime Tosca, quoiqu'en tant qu'œuvre fictionnelle, elle soit stupide*, parce que *Tosca*, comme tout opéra, se présente à nous comme une œuvre fictionnelle. Elle requiert donc de nous une attention particulière. Je peux goûter le deuxième ou le troisième mouvement d'une sonate de manière isolée : il n'est pas requis, pour apprécier un mouvement, de connaître l'ensemble de l'œuvre, et l'on peut émettre l'hypothèse que ce qu'Adorno reproche à l'enregistrement musical, c'est d'avoir rompu avec le mythe d'une écoute architectonique, où l'ensemble de l'œuvre musicale serait idéalement présente à l'oreille à chaque moment de l'écoute. Par contre, si je débarque en plein troisième acte des *Noces de Figaro* (parce que j'ai raté mon train ou parce que j'ai pris la place de quelqu'un qui sortait définitivement à l'entracte), mon plaisir musical pourra être intense, mais mon plaisir fictionnel (à supposer que je sois un jeune amateur d'opéra qui n'ait entendu parler ni de l'œuvre de Mozart ni de la pièce de Beaumarchais) sera amoindri. Or il y a une histoire à suivre, et une partie importante du plaisir suscité par les *Noces* est que cette histoire est non seulement captivante, mais particulièrement bien servie par le genre opératique. Adopter une conception non-fictionnelle de l'opéra (dans une version mélomane ou dans une version esthète) revient à donner raisons aux lyricophobes, à ceux qui pensent que l'opéra est un genre hybride sans consistance.

La conception épique de l'opéra

Le problème est donc le suivant : comment justifier le caractère fictionnel de l'opéra sans mettre au second plan la musique ? Une solution consiste à conférer à la musique un statut fictionnel, c'est-à-dire à considérer qu'il est vrai *fictionnellement* qu'il y a de la musique. C'est la conception « épique » ou « diégétique » de l'opéra, c'est-à-dire la thèse selon laquelle l'opéra n'est pas vraiment du théâtre (où les personnages agissent directement sans la médiation d'une narration), mais une épopée, où la musique (ou le

compositeur, ou le compositeur implicite, selon diverses variantes de cette hypothèse) nous raconte l'histoire. Nous croyons que nous assistons à une pièce de théâtre en musique, mais en réalité, nous écoutons la narration musicale d'une histoire. La plupart des philosophes, des critiques ou même des compositeurs, qui ont soutenu l'importance de la dimension dramatique de l'opéra, ont implicitement soutenu une conception diégétique, et non mimétique, de l'opéra. Ce sont toutefois des musicologues qui ont présenté la version la plus aboutie et la plus sophistiquée de cette thèse. Je ne citerai aujourd'hui que le magnifique livre de Mauro Calcagno : *From Madrigal to Opera : Monteverdi's staging of the self*¹⁴. Mauro Calcagno s'appuie sur les outils de la théorie de la fiction et de la narration (narrateur, focalisation, énonciation impersonnelle), mais surtout sur le concept de subjectivation. Selon l'auteur, le *Combat de Tancrède et Clorinde* au livre VIII des *Madrigaux* nous donne la clé de l'opéra : un récitant nous raconte l'histoire tragique des amants de la *Jérusalem délivrée*. Lorsque les acteurs chantent les dialogues, en réalité c'est le *Testo* qui s'exprime en contrefaisant sa voix. Dans le monde où se déroule la représentation, ce sont évidemment les chanteurs qui chantent, mais dans l'expérience fictionnelle, c'est le *Testo* qui rapporte les dialogues (c'est pourquoi les personnages chantent pour nous), tandis que dans le monde de la fiction, Tancrède et Clorinde se parlent normalement. Selon Calcagno, on ne passe pas du *Combat de Tancrède et Clorinde* à *Orfeo* comme de l'épopée à la tragédie : Monteverdi invente une épopée où le rôle du *Testo* est entièrement assuré par la musique. C'est la manière dont Calcagno interprète le prologue d'*Orfeo*, où l'allégorie de la musique se présente comme la narratrice de la tragédie d'Orphée.

La conception épique a l'avantage de justifier la présence continue ou quasi continue de la musique en général, et de la musique orchestrale en particulier, sans sacrifier la dimension fictionnelle. Elle conjoint plaisir musical et plaisir fictionnel. Par ailleurs, elle décrit assez bien l'expérience que nous faisons de certains opéras : je pense par exemple au premier *Donnerstag aus Licht*, où il est clairement indiqué que nous avons affaire à une œuvre autobiographique de Stockhausen. Dès lors, l'auditeur perçoit la musique comme lui racontant avec recul la relation du petit enfant que le compositeur fut avec une mère lumineuse et obscure (bipolaire), angélique lorsqu'elle chante et initie

¹⁴ Mauro Calcagno, *From madrigal to opera : Monteverdi's staging of the self*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California press, 2012.

son fils à la musique, mais terrifiante lorsqu'elle sombre dans la dépression malade et un silence obtus et apathique après son hospitalisation. Plus connu et plus souvent représenté sur scène, l'opéra de Britten, *Le Tour d'écrou*, commence par un prologue narratif, raconté par un personnage non clairement identifié (la distribution influence l'interprétation de son identité). Comme le *short novel* d'Henry James joue également sur l'enchâssement des narrations et l'ambiguïté des narrateurs, et qu'il est question de fantômes se promenant dans un manoir, l'auditeur-spectateur est enclin à percevoir la présence de ce narrateur devenu invisible, mais qu'on continue peut-être d'entendre dans la musique de Britten. C'était en tout cas clairement le parti pris de la production de Bruxelles de 2021 (créée en *streaming* et diffusée sur Mezzo), où le narrateur continue d'errer de manière inquiétante sur scène durant tout le spectacle.

J'admire l'élégance de cette conception épique ou diégétique de l'opéra, mais je ne pense pas qu'on puisse l'universaliser. Elle est très convaincante pour certaines œuvres, qui ne sont justement pas représentatives du genre opératique. Conformément aux codes de la musique contemporaine, l'auditeur-spectateur de *Donnerstag* doit lire une longue note d'intention, où le compositeur souligne l'intention autobiographique du premier acte. Cette note d'intention fait partie du dispositif : serions-nous capables d'écouter la musique de Stockhausen comme étant la voix autobiographique du compositeur ? Je ne le pense pas. Il en va de même pour l'opéra de Britten : dans le contexte anglophone, le dispositif jamesien du *Tour d'écrou* est bien connu. On sait que l'interprétation de la nouvelle change du tout au tout si le narrateur est le jeune héros, s'il est l'amant-fantôme ou l'agresseur-fantôme du héros, ou s'il est l'amant-confident de la gouvernante. Le lecteur ignore l'identité du narrateur, or celle-ci est essentielle pour interpréter la nouvelle de James comme étant un conte gothique, le récit voilé d'une initiation homosexuelle, ou d'une agression qui pourrait être le fait même de la gouvernante. Dès lors, la narration devient pour ainsi dire épaisse. En permanence le lecteur prend plaisir à se demander : *mais qui est-il celui qui me raconte cette histoire à dormir debout ? Comment connaît-il ces informations et dois-je le prendre au pied de la lettre ?* Mais *Le Tour d'écrou* n'est pas la norme du récit romanesque, de même que *Le meurtre de Roger Ackroyd* n'est pas la norme du récit policier : normalement, l'identité du narrateur ne pose pas de difficulté (qu'il soit transparent et omniscient, ou qu'il soit au contraire clairement l'un des personnages de l'histoire), de même que normalement, le

narrateur n'est pas l'assassin dans un roman policier. De manière identique, normalement, à l'opéra, nous écoutons et regardons directement les personnages, car nous faisons une expérience théâtrale, et non une expérience diégétique.

Voici pour moi un second argument en défaveur de la conception épique de l'opéra : comme dans les conceptions non fictionnelles de l'opéra, il faudrait admettre qu'esthétiquement, nous croyons assister à une pièce de théâtre, mais en réalité, ce n'est qu'une illusion, et nous écoutons une simple œuvre musicale illustrée, ou nous écoutons une narration. En règle générale, j'ai une option préférentielle pour les métaphysiques descriptives, plutôt que pour les métaphysiques révisionnistes¹⁵ : il faut voir si l'expérience commune peut être raisonnablement défendue, avant de réviser totalement nos catégories ou notre expérience. Cela me paraît d'autant plus important en philosophie de l'art, où l'on s'intéresse à des objets qui sont candidats à l'appréciation esthétique par le biais de la perception — sauf à faire du caractère foncièrement illusoire de l'art le trait ontologique fondamental de l'art (ce qui revient au fond à une thèse d'inspiration platonicienne).

Défense de la théâtralité de l'opéra

Je propose donc de défendre la théâtralité de l'opéra, sans barguigner, sans dire de manière floue que l'opéra est un « drame » ou qu'il est le « symétrique » du théâtre. Je pars avec un handicap : mes alliés sont de moindre poids que Nietzsche, Adorno ou Wagner en personne, mais j'en ai quelques-uns, et je crois que mes David ont raison contre les Goliath philosophiques. Pour Bernard Williams, la chose est entendue : « L'opéra est par définition une pièce de théâtre mise en scène et chantée¹⁶. » Michel Leiris a la même conception de l'opéra, au sein duquel il intègre toutes les formes de théâtre musical où le chant est prépondérant : « J'entends par "opéra" toute œuvre théâtrale dont le moyen essentiel est le chant¹⁷ ». Rien de très révolutionnaire dans ces énoncés, mais un accent mis sur le chant : l'opéra n'est pas une pièce de théâtre où *la musique* est continue, mais une pièce de théâtre où le principal moyen est *le chant*. Tant qu'on pose la question du genre opératique en termes de musique continue, on sera terrifié à l'idée de transformer l'opéra en mélodrame (c'est-à-dire en pièce de théâtre accompagnée de musique), et l'on voudra sauver la musique en mettant entre parenthèses

¹⁵ Strawson, *Les individus*, Paris, Seuil.

¹⁶ Bernard WILLIAMS, *Sur l'opéra*, p. 29.

¹⁷ Michel LEIRIS, *Opératiques*, Paris, POL, 1992, p. 14.

le caractère fictionnel de l'opéra, ou en lui conférant une narrativité dont elle n'est peut-être pas capable sans le soutien d'un dispositif complexe qui ne fait pas partie intégrante du genre opératique (note d'intention, citations musicales impliquant pour l'auditeur de les identifier, etc.). La question est alors de savoir s'il est concevable que des personnages s'expriment en chantant, ou si cela est tellement invraisemblable qu'il faut soit voir dans le chant un médium conventionnel, soit imaginer que quelqu'un (le compositeur ou la musique personnifiée) fait chanter les personnages. Autrement dit, il faut prendre au sérieux la question qui fut posée lors de la querelle française de l'opéra : est-il vraisemblable qu'on s'exprime continûment en chantant ? Que signifie le chant dans l'opéra ?

Contrairement à l'Âge classique, cette question n'a plus guère de sens pour nous, tant nous avons pris l'habitude de ne voir dans le chant opératique qu'un médium. Celui-ci aurait ses contraintes : des échanges plus longs que dans le théâtre parlé, nécessitant un livret plus resserré, une adaptation des syllabes chantées à la hauteur et à la nuance requises par la partition (on ne « sort » pas un *a* comme on « sort » un *i*). Il aurait aussi des avantages, comme la possibilité de faire parler simultanément plusieurs personnages, redonnant notamment au chœur sa place pleine et entière. Mais le chant en tant que tel n'aurait pas de signification. À l'opéra, le spectateur sait que le chanteur parle dans le monde représenté, qu'il est faux fictionnellement que *Don Juan* chante¹⁸.

Le représentationnalisme a de sérieux atouts en sa faveur : cohérence logique, parallèle rassurant entre théâtre parlé et opéra, réduction de l'inquiétante étrangeté d'un « chant total » à une convention artificielle. Plus qu'elle n'explique la présence du chant et la spécificité d'un théâtre entièrement chanté, elle met entre parenthèses le chant continu – comme elle mettrait entre parenthèses la parole métrée ou toute autre modalité particulière de la parole – pour affirmer que l'opéra a un contenu représentationnel parlé. On perçoit l'action à travers le chant, plus que l'action n'est produite par le chant, selon ce modèle. C'est le contenu représentationnel qui justifie la théâtralité de l'opéra. Au fond, le théâtre est comme caché dans la boîte représentationnelle de la musique, selon cette vision.

¹⁸ Peter KIVY, « La parole, le chant et la transparence du médium : note sur la métaphysique de l'opéra », M. Pouradier (tr. fr.), in *Pourquoi l'opéra ?*, dossier de la *Nouvelle revue d'esthétique*, n°12, 2013, p. 81-92.

Cette conception représentationnaliste de l'opéra est un idéalisme : de même qu'une œuvre musicale est supposée être une architecture sonore formelle qu'on contemplerait à l'occasion de son instanciation sonore matérielle par des musiciens, un opéra aurait pour contenu représentationnel des personnages parlant le langage qu'il sied qu'ils parlent dans l'univers auquel ils appartiennent. Le spectateur écouterait ces dialogues à l'occasion du chant ou à travers le chant¹⁹. Dans une telle perspective, la couche chantée pourrait être l'occasion d'un plaisir intense, mais elle serait plutôt un obstacle à la saisie du contenu représentationnel. À nouveau, l'expérience de l'opéra serait foncièrement illusoire : on croit que les personnages chantent, mais en réalité ils parlent. L'expérience esthétique est contradictoire avec la croyance fictionnelle.

Bien des mises en scène d'opéra adoptent ce postulat représentationnaliste, où le chant est perçu comme une interface opaque qu'il convient de percer. Prenons par exemple la mise en scène par Katie Mitchell de *Pelléas et Mélisande* en 2016 au festival d'Aix-en-Provence. La metteuse en scène fait le choix de placer le duo d'amour du début du troisième acte au bord d'une piscine. La symbolique sexuelle des cheveux est bien antérieure à Maeterlinck, qu'on songe ne serait-ce qu'au sonnet des *Fleurs du mal* consacré à la chevelure féminine. Les résonances érotiques des cheveux pris dans la bouche de Pelléas sont évidentes, mais elles doivent rester de simples résonances dans le cadre d'une poétique symboliste. Les échanges mystérieux des personnages de Maeterlinck ne sont pas une vitre opaque qu'il conviendrait de briser pour voir ce qu'il se passe réellement entre Pelléas et Mélisande, mais participent d'une fiction entre le mythe, le conte et le récit à trou, où un personnage féminin qui ne cesse de dire « Ne me touche pas » finit par tomber enceinte. Or Katie Mitchell choisit de briser les symboles, de ne plus laisser flotter délicieusement les résonances érotiques de la chevelure de Mélisande, mais de représenter l'étrange demi-vierge de Maeterlinck et le frère de Golaud baisant littéralement au bord de la piscine. Il est improbable que la metteuse en scène ait cru, par là, révéler autre chose qu'un secret de Polichinelle. De plus, même à l'opéra, une scène de ce genre ne choque plus personne depuis très longtemps. Si Katie Mitchell a pris le temps d'enfoncer une telle porte ouverte, c'est probablement parce qu'elle conçoit l'opéra exclusivement comme un théâtre opaque. Crevant le médium du chant et de la

¹⁹ Peter KIVY, « Platonism in music : another kind of defense », *American philosophical Quarterly*, 24, n°3, 1987, p. 245-252.

poésie symboliste, elle nous montre ce que Maeterlinck et Debussy représentaient, le vrai contenu de cette scène de *Pelléas et Mélisande*.

Je pense qu'une mise en scène comme celle de Katie Mitchell méconnaît radicalement ce qu'est un duo d'amour à l'opéra, à savoir non pas une scène où en réalité, derrière le déploiement vocal, il y aurait des cris de jouissance, mais une scène où l'on fait l'amour en chantant, par le chant. On pourrait me rétorquer que ce n'est là qu'une métaphore, mais je ne le crois pas. Selon le degré de pudeur d'un roman d'amour, les épisodes sexuels peuvent être intégralement décrits, ou être l'objet d'une ellipse plus ou moins complète. Sauf à parler de manière métaphorique, on ne fait pas l'amour en parlant dans un roman. Dans un opéra, deux cas sont possibles : celui où l'acte sexuel a lieu entre les scènes (par exemple dans la *Traviata* entre la fin de l'acte I, qui se déroule lors d'une fête chez Violetta, et le début de l'acte II, où l'on retrouve Violetta et Alfredo concubins tranquilles à la campagne), et celui où il est présenté sur scène selon son ordre fictionnel propre. Dans le premier cas, le procédé est le même que celui d'un roman d'amour à ellipse. *Traviata* se présente d'ailleurs comme un opéra réaliste, donc l'action est supposée être contemporaine de sa création, mais on retrouverait un procédé identique dans *Rigoletto*, où l'on quitte l'héroïne en jeune vierge séduite, avant de la retrouver ayant perdu son honneur et celui de son père. Dans *Don Giovanni*, le procédé est plus subtil : l'opéra de Mozart commence juste après un événement sexuel dont personne ne connaît la teneur. S'agit-il d'un viol, ou d'une séduction ? Toute l'ambiguïté axiologique du personnage mythique est récapitulée dans cette proto-scène invisible et inaudible. Elle fait planer sur le reste de l'opéra un arrière-plan sexuel sombre, tout à la fois attirant et menaçant, qui s'abat sur les personnages féminins dès que le rideau et le silence tombent. Le duo d'amour est alors un duo de séduction : comme à la fin du premier acte de la *Traviata*, il précède une scène qui demeurera cachée. Ces ellipses n'abolissent pas l'interface musicale ou lyrique de l'opéra, mais font pleinement partie de la fiction.

Mais il existe une deuxième sorte de duo d'amour, propre à la fiction lyrique, où l'échange chanté est un substitut d'acte sexuel. Puccini use fréquemment de cette sorte de duo, par exemple dans la dernière scène de l'acte I dans la *Bohème* (lorsque Mimi part vivre avec Rodolphe), ou à la fin du premier acte de *Madame Butterfly* (lors de la nuit de noces entre Butterfly et Pinkerton). Le modèle de cette sorte de duo (quoique Puccini

n'en ait probablement pas eu connaissance) est peut-être la scène finale du *Couronnement de Poppée*. Le mariage entre Néron et Poppée vient d'avoir lieu. Arrive le moment de l'union sexuelle légitime. Le sexe adultérin avait déjà été désigné par une ellipse très claire dès le premier acte de l'opéra. Monteverdi faisait apparaître Néron et Poppée au matin d'une nuit d'amour, réfléchissant à l'exclusion de l'impératrice encore légitime. L'amour adultérin devenu conjugal – au prix de quelques assassinats directs et indirects – peut donc se laisser libre cours *sur scène*. Pas besoin de mime : la fiction opératique peut imiter l'acte sexuel selon ses moyens propres. C'est en chantant, par des lignes serpentine, par des changements de rythmes, que le nouveau couple impérial déploie ses échanges érotiques, lesquels ont une valeur conjugale en raison de leur publicité. Le poème exprime et désigne explicitement le désir et l'union sexuelle, tandis que la musique en mime le rythme et le mouvement, le mettant non pas sous nos yeux, mais dans nos oreilles. À l'opéra, le regard nous fait attendre ce que l'écoute réalise. Dans l'expérience ordinaire, les objets se donnent à la vue, mais le bruit sollicite l'oreille et nous met en attente de sa source. À l'opéra, et singulièrement dans le duo d'amour, tout est inversé : c'est à l'ouïe que l'union sexuelle des amants est donnée, tandis que le regard reste aveugle, prisonnier du désir. Et pourtant nous n'écoutons pas seulement une œuvre musicale, nous ne sommes justement pas ces auditeurs radiophoniques dont rêve Adorno pour son opéra moderniste. Dans la dernière scène du *Couronnement de Poppée*, nous sommes pris à témoin par les amants devenus époux, ce qui renforce la solennité de la scène, malgré son érotisme exacerbé. Montrer le nouveau couple impérial mimant sur scène une relation sexuelle ne serait pas seulement vulgaire : cela contreviendrait à la logique de la fiction lyrique. Une relation sexuelle est privée, elle a habituellement vocation à être cachée. La montrer revient à mettre le lecteur ou le spectateur en position de témoin furtif ou de voyeur. Mais ce n'est pas du tout ce que nous montre le final du *Couronnement de Poppée* : au contraire, du fait que ces échanges soient chantés, ils ne sont pas seulement les substituts symboliques de caresses, mais prennent effectivement à témoin l'assistance, nous conviant à un mariage que seul l'opéra peut représenter, où le privé et le public sont liés en une même parole efficace, *car elle est chantée*.

Pour que l'opéra soit vraiment du théâtre, *un point c'est tout*, il faut accepter que des personnages puissent fictionnellement parler en chantant. Or, dans les épîtres

dédicatoires à ses *Madrigaux*, c'est justement la manière dont Monteverdi caractérise son projet de poésie musicale. Les chanteurs ne doivent pas *cantare parlando*, mais *parlare cantando*. L'expression renvoie à une technique récitative (parfois appelée aussi *recitar cantando*), mais aussi à une conception théâtrale (le « style représentatif ») de la musique. C'est pourquoi il faut que les personnages *parlent en chantant*. Cela signifie que le chant n'est pas une parole qu'on perçoit à travers le médium musical de l'œuvre. C'est un acte expressif à part entière, sur lequel est fondé toute la fiction opératique : il faut que des actes d'énonciation chantants soient possibles, des actes d'énonciation dont le chant est partie prenante, et dont le chant modifie le sens ou la valeur. Il faut donc partir du fait qu'il nous arrive réellement de chanter pour dire ce que nous avons à dire, parce qu'il faut enjoindre d'autres personnes à agir ou à combattre, parce qu'on veut se faire entendre plus clairement dans un brouhaha et passer la barrière du bruit, parce qu'on veut attirer l'attention de quelqu'un, l'émouvoir ou le séduire. Le genre opératique ne fait au fond que généraliser ces situations tout à fait réalistes où il est nécessaire de chanter ce qu'on a à dire. Évidemment, cela entraîne un certain nombre de traits poétiques, qui ne vont pas constituer une cosmologie fictionnelle cohérente et commune à tous les opéras, mais qui vont permettre de cartographier des types d'opéra ou des types de personnages opératiques. Il y a des histoires que l'opéra imite mieux que le théâtre ou le cinéma : même si Kierkegaard a parfois tendance dans *Ou bien... ou bien...* à minimiser le caractère théâtral de l'opéra pour en faire l'expression musicale d'une vérité métaphysique, où les personnages ne seraient au fond que des masques illustratifs, ses plus belles pages comparent avec soin *Don Giovanni* de Mozart et Da Ponte, et la pièce de Molière. Son intuition est que *Don Giovanni* chanté ne peut pas raconter la même chose qu'une version théâtrale non chantée, et selon lui, le mythe trouve dans l'opéra une forme plus adaptée que le théâtre. Ce n'est pas seulement le génie mozartien qui est en cause – même si c'est évidemment un élément non négligeable – c'est aussi le fait générique que les personnages sont des êtres dont il est vrai fictionnellement qu'ils chantent. Afin de me libérer de l'existentialisme kierkegaardien, et de son étrange définition de l'esthétique, je prendrai l'exemple d'un autre opéra de Mozart : les *Noces de Figaro*, dont je voudrais brièvement comparer une scène (acte II scène 6) avec le modèle de Beaumarchais. L'Almaviva de Mozart et Da Ponte est une figure encore plus inquiétante que celle de Beaumarchais, précisément en raison du chant continu. Le

comte est beaucoup plus autoritaire vis-à-vis de sa femme durant tout l'opéra, ce qui est le résultat de l'effet injonctif du chant. Dans cette scène du deuxième acte, cela prend un tour particulièrement violent, car en chantant sa demande d'ouvrir la porte, il prend à témoin une assistance. Il ne s'agit pas, comme dans le *Mariage*, d'une scène de la vie domestique : du fait que le comte chante, il soumet déjà la comtesse à la vindicte publique. Une autre différence avec la pièce de Beaumarchais est qu'Almaviva est immédiatement au comble de l'émotion : de la jalousie, mais aussi de la colère et de la violence. Sur le plan affectif, la scène est beaucoup plus graduée dans la pièce de Beaumarchais. Le chant n'est pas étranger à cet infléchissement. L'opéra permet de prendre au sérieux la colère d'Almaviva sans la tourner en ridicule, et sans toutefois quitter le ton de la comédie. Les actes d'énonciation chantant d'Almaviva ont une valeur expressive et une valeur injonctive : l'auditeur ne peut douter de la sincérité d'Almaviva, et pressent une possible violence conjugale. D'un autre côté, l'effet de désinvestissement du chant favorise une esthétisation générale de la scène : nous pardonnons aisément à Almaviva, comme nous pardonnons volontiers à des individus comme le duc de Mantoue ou Don Giovanni, précisément parce qu'ils chantent. Au contraire, Beaumarchais ne peut présenter Almaviva au sommet de la colère dès le début de la scène sans le tourner en ridicule, ou sans quitter le registre de la comédie. C'est pourquoi le dramaturge doit faire monter progressivement la colère du personnage. À l'opéra, la valeur expressive étant une dimension essentielle de l'acte d'énonciation chantant, il apparaît naturel qu'Almaviva éclate immédiatement de colère.

Mais quel est le coût d'une telle hypothèse générique sur l'opéra ? Le premier est qu'il faut admettre que les personnages d'opéra ne feignent pas de parler *en chantant*, mais qu'ils feignent de *parler en chantant*. Au fond, c'était la divergence principale entre Rameau et Rousseau : Rameau considère que la musique fait chanter les personnages, comme l'harmonie fait surgir la mélodie, tandis que pour Rousseau, l'opéra implique qu'on puisse *parler en chantant*. Penser que l'opéra est possible et convaincant fictionnellement implique donc une thèse sur l'origine commune du langage et de la musique, et autorise une évaluation des langues en fonction de l'écho originel qu'elles laissent différemment entendre. Eh bien je crois que Rousseau a raison contre Rameau : l'opéra implique bien une interrogation sur l'origine du langage et de la musique, ce qui en fait un genre qui justifie l'investigation philosophique. Je pense que la prise au sérieux

des « actes d'énonciation chantants » nous économise l'évaluation des langues en fonction de leur relation à l'origine, mais la question de l'origine se pose, et les théories neurologiques et évolutionnistes contemporaines sur l'origine du chant et de la musique revivifient de vieilles questions philosophiques, que nous autres professeurs de philosophie aurions peut-être tendance, trop rapidement, à mettre dans le tiroir des problèmes obsolètes.

Un autre prix à payer est celui de la place de la musique orchestrale à l'opéra. Le centre de gravité d'une conception théâtrale de l'opéra est le chant, mais alors qu'en est-il du statut fictionnel de la musique ? Prenons par exemple la scène d'*Elektra* où le personnage principal découvre que son frère n'est pas mort, et qu'il est devant elle. Elektra tombe alors en une joie extatique silencieuse : elle ne chante pas, mais la musique de Strauss nous fait comprendre ce qu'elle ressent. On peut interpréter de deux manières une telle scène : comme le musicien et philosophe Edward Cone, on peut dire que l'auditeur-spectateur entend pour ainsi dire l'esprit d'Elektra. Les personnages d'opéra sont des compositeurs naturels, qui pensent en musique, et à l'opéra, nous sommes pour ainsi dire dans toutes les têtes des personnages, selon une sorte de focalisation interne universelle. Cone est obligé de faire cette hypothèse, car il remarque par ailleurs que les personnages d'opéra sont sourds à la musique des uns et des autres : si Marie entendait l'entêtant motif musical qui hante la tête de Wozzeck, elle ne se laisserait pas assassiner. Je pense que cette description ne tient pas, sauf à renoncer à la conception théâtrale de l'opéra au bénéfice d'une conception épique ou diégétique de l'opéra. Mais alors qu'est-ce qu'on entend dans cette scène de reconnaissance d'*Elektra*, si on n'entend pas directement ce qui se passe dans la tête d'Elektra ? Eh bien ici, la musique orchestrale a simplement le rôle d'un étai imaginaire. Mais si je réfléchis à ce que je pense et vis en assistant à un tel spectacle ou en écoutant un enregistrement, il est clair que je ne crois pas fictionnellement qu'Elektra *pense en musique*. Je crois que Strauss a composé un morceau symphonique parfait pour me communiquer sans ambiguïté l'état psychologique d'Elektra. Grâce à ce passage orchestral, il me semble pouvoir imaginer parfaitement, sinon les pensées exactes d'Elektra, du moins son état d'esprit. Il est vrai fictionnellement qu'Elektra est extatique, et il est vrai que je connais cette vérité fictionnelle par la musique orchestrale composée par Strauss. Il est probable qu'en l'écoutant, j'incline moi-même à un état d'esprit qui se rapproche de l'enthousiasme.

J'imagine qu'Elektra est terrassée par une joie presque douloureuse, éventuellement en tendant moi-même à simuler un tel état psychique. Cela suppose qu'on adopte au minimum une conception objectiviste des propriétés expressives de la musique (l'expression musicale des émotions n'est pas strictement conventionnelle : n'importe quelle musique ne peut pas imiter n'importe quelle émotion, même si la connaissance de la culture musicale facilite l'identification de ces émotions). La musique instrumentale est ici un état imaginaire particulièrement efficace, en vertu de ses propriétés expressives, mais elle n'a pas de statut fictionnel. Le coût d'une conception théâtrale de l'opéra, c'est un déflationnisme fictionnel de la musique orchestrale. Mais est-ce un problème ? On admet habituellement que la musique de film participe du plaisir de l'expérience fictionnelle en donnant des indications au spectateur, sans pour autant considérer *qu'il y a vraiment de la musique* dans l'univers fictionnel des personnages. Il y a un problème artistique à résoudre pour le compositeur : comment faire pour que le plaisir musical marche de conserve avec le plaisir fictionnel, sans nuire à l'histoire qui est représentée ? Mais ce n'est pas non plus dire que la musique orchestrale ne sert à rien, qu'elle n'a pas de valeur, ou que nous n'y prenons pas plaisir. Par contre, il est vrai qu'une telle hypothèse laisse ouverte la possibilité d'un opéra entièrement *a capella*.