

## PRÉFACE

**R**OBERT CARSEN se distingue des autres metteurs en scène contemporains en cela qu'il s'est toujours gardé de suivre les modes – non sans en lancer lui-même. À ce titre, il appartient à un cercle prestigieux réunissant, entre autres, Max Reinhardt, Walter Felsenstein, Giorgio Strehler, Jean-Pierre Ponnelle, Peter Brook et Pina Bausch.

Les trente dernières années ont vu ses réalisations parvenir au statut de classiques tandis que son style (qui, en un sens, n'en est pas un, ou certainement pas un style unique) ne cessait de se réinventer. Sur ce point, il diffère de ceux de ses confrères tendant à apposer leur « style » à tout ce qu'ils abordent, jusqu'à la scénographie, véritable sauce prête à l'emploi utilisée sans considération pour l'argument ou le propos. Qu'il s'agisse d'une pièce, d'un opéra ou d'un *musical*, Robert Carsen respecte la spécificité de chaque ouvrage et découvre, chemin faisant, le moyen d'y porter un éclairage nouveau.

Lorsqu'il s'attelle à un projet, il se pose deux questions : « De quoi traite cette pièce/cet opéra/ce *musical* ? » et « De quoi traite *réellement* cette pièce/cet opéra/ce *musical* ? » Pas d'autre technique dans son arsenal analytique que de plonger sous la surface afin de ramener au jour l'essentiel. À cette fin, il se demande aussi : « De quoi peut-on se contenter (en termes de décors et de costumes – voire d'accessoires) pour raconter cette histoire – et raconter aussi la *véritable* histoire ? » Il ne s'agit pas là de minimalisme en tant que tel, mais d'un moyen de parvenir à une épure et donc au plus significatif.

Comme dans un théâtre de la mémoire de la Renaissance, nous demeurons sous l'effet d'images aussi frappantes qu'inoubliables – qu'on se rappelle le moment où les elfes, habillés en valets miniatures, rabattaient, au début de la production du *Songe d'une nuit d'été* de Britten (Aix-en-Provence, 1991), la vaste couverture verte posée au sol, sur fond de ciel

bleu profond, pour découvrir une énorme literie blanche aux dimensions de la scène ! Ou, un peu plus tard, l'instant où les lits se démultipliaient, suspendus dans les airs, supportant les amoureux endormis, sous l'emprise d'un sortilège.

*Mefistofele* d'Arrigo Boito (Genève, 1988) avait déjà offert à Robert Carsen l'occasion de créer des images scéniques non moins marquantes. Cette production l'a révélé au niveau international et lui a permis de se constituer un répertoire de thèmes et d'idées qu'il sera amené à simplifier et à reprendre dans ses travaux ultérieurs. L'ouvrage est adapté de *Faust*, le monumental poème épico-dramatique de Goethe, traversant divers lieux, du Ciel à l'Enfer, avec retour au point de départ (en se concentrant sur la carrière et la vie tragique du magicien de Wittenberg et son pacte avec le Diable), et diverses époques, notamment le passé reculé de la Grèce classique, évoqué à travers les tribulations d'Hélène de Troie. Ce fut le théâtre qui inspira le dispositif scénique de la production, la vision du Paradis consistant en un hémicycle de loges où chaque membre du « public », ceint d'une couronne, trônait dans la loge royale. Ce concept métathéâtral puise à plusieurs sources, telles que le *theatrum mundi* et l'« illusion comique » du drame baroque français et espagnol, ou encore « le théâtre comme jeu<sup>1</sup> » cher à Shakespeare, illustré par *Hamlet* et *La Tempête*. Mais il n'est pas non plus sans rapport avec le choc profond ressenti par Robert Carsen assistant, tout enfant, à une des pièces de Pirandello basées sur le paradoxe de l'illusion théâtrale, d'où provient son idée de montrer l'envers de l'argument, exposé comme une équation d'Einstein.

Après *Mefistofele*, il n'a plus jamais fait se déployer une grande activité en scène, guère envahie de décors, non plus – à la possible exception des *Contes d'Hoffmann* –, ce qu'exigeait en revanche le spectacle fantastique voulu par Boito. Souvent remis sur le métier, ce fut là un mémorable apprentissage des ressources offertes par le théâtre. Un contraste radical intervint avec *Dialogues des carmélites* (Amsterdam, 1997), également conçu avec Michael Levine. Alors qu'une certaine agitation caractérisait *Mefistofele*, avec ses carnavaux, ses messes noires et ses sabbats de sorcières, une scène emplie de figurants portant des vêtements extravagants, voire aucun, ces *Dialogues* (dans lesquels la souffrance des personnages

1. Voir Righter [Barton] 1962 (N.D.T.).

principaux est intériorisée, et jusqu'au bout autant spirituelle que physique) étaient aussi sobres, empreints de retenue et *dépouillés*<sup>2</sup> que possible. Il semblait n'y avoir *rien* en scène, si ce n'est quelques bancs et tables de travail, déplacés par une foule de révolutionnaires comme dans un fondu enchaîné cinématographique, mais cela suffisait pour conter le terrible – ou glorieux, ce qui est affaire de point de vue – martyr des seize carmélites de Compiègne, pendant la Révolution française. Rien sur le plateau, sauf lorsque, de façon spectaculaire, une foule l'envahissait (en l'occurrence une meute de révolutionnaires assoiffés de sang), ce qui devait, là encore, devenir une des marques de fabrique du style de Robert Carsen.

Par ailleurs, rien ne l'enchantait davantage que de se voir confier des cycles d'opéras ou des groupements thématiques. Marc Clémeur, l'intendant de l'Opéra des Flandres (et aujourd'hui de l'Opéra national du Rhin), l'invita ainsi à mettre en scène un cycle Puccini, puis un cycle Janáček. Pour monter les opéras de Puccini, il l'avait associé à un vétéran, le chef d'orchestre Silvio Varviso. Avec délectation, il s'attacha alors à dépoussiérer ces œuvres pour reconsidérer les bases de leurs arguments et retrouver, par la même occasion, ce dont elles traitent *réellement*. Dans plusieurs cas, il revint aux idées originales de Puccini, notamment pour *Madame Butterfly* et *Turandot*, et permit ainsi au public de voir ces ouvrages dans toute leur fraîcheur et toute leur modernité – pour l'essentiel, la carrière du compositeur appartient au xx<sup>e</sup> siècle –, et non plus de les considérer comme ces « chevaux de bataille » mélodramatiques qu'ils étaient devenus, conséquence obligée de leur surexposition opératique. Et un instinct similaire était à l'œuvre quand on lui demanda de s'attaquer à un cycle d'opéras de Verdi inspirés de pièces de Shakespeare (c'est-à-dire *Macbeth*, *Otello* et *Falstaff*) pour l'Opéra de Cologne, puis à une production « écologiste » du *Ring*, à la fois révolutionnaire et visionnaire, placée sous la direction inspirée de Jeffrey Tate.

Mais la musique et l'opéra baroque européens sont peut-être ce que Robert Carsen aime le mieux. Il a mis en scène *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, *Orlando*, *Alcina*, *Rinaldo* et *Semele* de Händel (et il va bientôt monter *Agrippina*), *Armide* de Lully, *Les Boréades* et *Platée* de Rameau, ainsi que *Les Fêtes vénitiennes* de Campra. Pour la plupart

2. En français dans le texte (N.D.T.).

de ces productions, il a collaboré avec William Christie et les Arts florissants, ce qui s'est avéré une formidable association dans la mesure où ils sont attachés tous deux à découvrir ce que signifie « baroque » en musique et au théâtre – sans qu'il s'agisse pour autant de se mettre en quête d'une « authenticité » illusoire.

À l'autre bout du spectre, Robert Carsen s'est investi dans la création en première mondiale de toute une série d'opéras contemporains, de *Mario and the Magician* d'Harry Somers pour la Canadian Opera Company et *The Rocking Stone* de David Selwyn pour la Bristol Opera Company à *JJR citoyen de Genève* de Philippe Fénelon (une commande spéciale du Grand Théâtre de Genève à l'occasion du trois centième anniversaire de Jean-Jacques Rousseau), à quoi il faut ajouter deux opéras de Giorgio Battistelli, *Richard III*, commandé par l'Opéra des Flandres et interprété à Anvers, Gand, Düsseldorf, Wiesbaden, Genève et Strasbourg, et *CO2*, créé en mai 2015 à la Scala de Milan.

Comme cela peut se concevoir de la part d'un Canadien de naissance, on ne décèle dans son travail aucune saveur nationale (au Canada, plusieurs identités culturelles et ethniques coexistent sans effet de « melting-pot » à l'américaine) ni la moindre trace de nationalisme allemand, français, italien ou anglais. En outre, Robert Carsen fait preuve d'un évident respect pour la dimension religieuse des œuvres qu'il choisit de mettre en scène, à cela près qu'il s'agit alors à ses yeux de « religion naturelle », pour reprendre les termes du XVIII<sup>e</sup> siècle, et jamais confessionnelle. Tout en étant intrinsèquement humaniste, son approche relève de ce « théâtre sacré » qu'évoque un chapitre fameux de *L'Espace vide* de Peter Brook, un des textes favoris de Robert Carsen parmi ceux traitant de l'art auquel il a décidé de consacrer sa vie.

L'étude de Thierry Santurenne constitue un modèle du genre. On dispose là d'une approche aussi érudite qu'abordable du travail de Robert Carsen, de ses méthodes et de son parcours artistique. Imprégnée d'une sensibilité accordée à son objet, elle s'avère perspicace et stimulante. Ce n'est pas le moindre de ses mérites que d'associer aux outils de l'analyse scientifique une connaissance en profondeur de la pratique théâtrale et lyrique – combinaison qui achève d'en faire un ouvrage de référence.

Ian Burton