



Agôn
Points de vue | 2011

Les consciences du chant(eur)

Extraits d'un entretien avec Stéphane Degout réalisé par Florent Siaud
sur la place du chanteur dans le processus de création opératique

Stéphane Degout et Florent Siaud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/3981>

DOI : [10.4000/agon.3981](https://doi.org/10.4000/agon.3981)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Stéphane Degout et Florent Siaud, « Les consciences du chant(eur) », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 18 juillet 2011, consulté le 19 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3981> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.3981>

Ce document a été généré automatiquement le 19 juin 2022.

Association Agôn et les auteurs des articles

Les consciences du chant(eur)

Extraits d'un entretien avec Stéphane Degout réalisé par Florent Siaud sur la place du chanteur dans le processus de création opératique

Stéphane Degout et Florent Siaud

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cette rencontre a eu lieu le 7 février 2011 dans le cadre de l'atelier « Dramaturgie appliquée et monde de la musique lyrique » avec les élèves de l'ENS de Lyon.

Dans cet entretien, le baryton Stéphane Degout évoque différents processus de création à l'opéra, tant du point de vue des pratiques de répétition que du ressenti de l'interprète.

Le chanteur est-il un double chantant de l'acteur ? Entretient-il une relation particulière au souffle, à la voix et à la dramaturgie ? De quelle manière construit-il son personnage ? Comment se situe-t-il entre les exigences du metteur en scène et la directivité du chef d'orchestre ? Interpréter un même rôle dans des mises en scène différentes entraîne-t-il un rapport plus complexe au personnage ?

Habitué du Metropolitan Opera de New York, du Theater an der Wien, de la Monnaie de Bruxelles, de l'Opéra de Paris ou de Covent Garden à Londres, Stéphane Degout tente de répondre à ces questions en évoquant son travail auprès d'artistes comme Bob Wilson, Klaus Michaël Grüber, Krzysztof Warlikowski ou Patrice Chéreau.

Grüber ou l'art de la résonance

Florent SIAUD Tu as collaboré avec les plus grands metteurs en scène. Commençons par ton travail avec l'un d'entre eux : Grüber. Comment caractériser le travail de répétitions avec lui ? Certains commentateurs remarquent qu'en sa présence, « l'acteur se voit confronté à la difficulté de convertir scéniquement une métaphore dont la puissance émotive rehausse

également son art et son être¹. » D'autres, comme l'actrice allemande Jutta Lampe, ne se souviennent pas d'un metteur en scène « chez qui le travail ressemble si peu à du travail². »

Stéphane DEGOUT. - C'est vrai, c'est exactement ça. Avec Chéreau, on répète tout de suite, sans perdre de temps. Tandis qu'avec Grüber la première répétition dure une demi-heure, la deuxième dure deux heures. Pour ce *Don Giovanni*, on n'a jamais fait aucune répétition de quatre heures et demie ! On s'arrêtait toujours à trois. La seule fois où l'on s'est arrêté au bout de quatre heures, c'est qu'on avait fait un filage ! Effectivement, Grüber dit peu de choses, mais il les dit au bon moment et elles résonnent pour être là, trois jours après sans qu'on y pense. À un moment, le pauvre Don Ottavio, qui est éconduit par toutes les femmes, a un très bel air dans le deuxième acte, « il mio tesoro », où la musique est très planante, très calme. En répétitions, le ténor, Toby Spence, commence à chanter... et Grüber vient le chercher, le tient par le bras et lui fait faire le tour du plateau. Tout à coup, cet air n'était plus anodin. Le fait que ce vieil homme se lève pour prendre par le bras un jeune ténor, c'était incroyable. Tous les assistants ont posé leurs crayons. J'ai vu tout le monde s'arrêter et regarder. Et c'est resté le moment magique du spectacle. Il y a quelque chose de très beau avec lui : dès le premier jour, on répète sur le plateau, en costume, avec les décors. Cela apporte vraiment autre chose au travail.

F.S. Tu n'as chanté le rôle-titre de *Don Giovanni* que dans cette production de Grüber. Tu ne l'aimes pas ?

S.D. Non. Ce personnage est poursuivi par l'image du méditerranéen aux cheveux gominés et à la chaîne en or : c'est assez loin de moi. Par ailleurs, ce rôle a l'air d'être facile à chanter. Il comporte peu d'airs, beaucoup plus de récitatifs que d'ensembles. C'est davantage l'acteur que le chanteur qui est convoqué. Quand je l'ai fait, j'étais novice, et ce n'était pas évident. J'ai accepté le rôle seulement parce que Klaus Michaël Grüber était le metteur en scène. Au lycée, on travaillait beaucoup sur les vidéos de ses spectacles. Sur des vidéos de Stein ou Chéreau aussi.

F.S. Mais y a-t-il tant de différences entre le personnage de Don Giovanni, que tu as abordé sous sa direction, et celui Comte Almaviva, que tu as incarné à de multiples reprises ? On retrouve souvent les mêmes chanteurs dans ces deux rôles...

S.D. Oui, c'est le même type de voix. Le Comte a ce côté comique que n'a pas Don Juan et qui est bien utile quand on n'arrive pas à mettre en valeur ses autres facettes ! [...] Dans *Les Noces*, le rôle du Comte me paraît beaucoup plus intéressant que celui de Figaro. Il n'a aucun succès dans cet opéra, il va d'échec en échec. Un personnage qui réussit tout ce qu'il fait est ennuyeux. Les rôles de perdants sont plus amusants à jouer. Incarner quelqu'un de détestable, c'est plus facile et surtout plus jouissif. [...]

L'exercice de la reprise : *Les Noces de Figaro de Marthaler*

F.S. Tu as interprété le Comte Almaviva dans plusieurs productions des *Noces de Figaro*, dont celle de Christoph Marthaler. Comment t'es-tu approprié son esthétique ?

S.D. La première fois que j'ai chanté le Comte, c'était à Montpellier dans une esthétique très fidèle au XVIIIe siècle ; nous avons alors travaillé en profondeur les rapports de classe entre maîtres et valets. Il est évident que cette dimension disparaît quand on déplace l'intrigue au XXe siècle : chez Marthaler, cette relation devenait une relation employé/patron. Ce qui a des limites, les règles étant différentes. Dans

des cas comme celui-ci, on se dit qu'il va falloir s'adapter, oublier certaines choses. Il avait placé l'action dans un magasin de robes de mariée tenu par le Comte et la Comtesse. Un personnage muet accompagnait certains récitatifs en soufflant dans des bouteilles d'eau. Marthaler lui avait même rajouté une chanson. La personne engagée pour faire cela le faisait très bien. Mais cela rallongeait excessivement le spectacle. Plus d'une fois, j'ai eu l'impression que la dramaturgie allait dans le mur.

F.S. Tu n'as intégré cette production qu'à l'occasion d'une reprise à Paris. Comment avez-vous travaillé ?

S.D. Généralement, les reprises reposent sur une espèce de remise en place assez globale. Dans ce cas de figure, seuls un ou deux chanteurs avaient participé à la création, notamment Christiane Oelze, qui avait incarné Suzanne et chantait cette fois la Comtesse. Devant le peu de temps de la reprise, on a modifié peu de choses. Une des deux assistantes, qui n'avait pas participé à la création, voulait que l'on se conforme exactement à ce qu'elle avait noté en visionnant le DVD. Mais je savais que Peter Mattei, qui interprétait le Comte à Salzbourg, ne fait jamais la même chose d'une représentation à l'autre – il peut entrer à droite quand il faut entrer à gauche ou changer de costume quand il ne le faut pas. On avait filmé ce qu'il avait fait pendant une représentation et j'étais persuadé qu'il avait dû faire l'inverse pendant d'autres représentations. C'est pourquoi je n'ai pas voulu refaire exactement la même chose que sur la captation.

F.S. Dans un tel contexte, quel est le référent ? La trace vidéographique, la mémoire de l'équipe de mise en scène, l'apport des nouveaux chanteurs ?

S.D. C'est un peu tout cela. Il faut respecter les grandes lignes, le dessin principal et, pour le reste, s'adapter.

F.S. Comment, dès lors, une reprise peut-elle avoir une âme ?

S.D. Chaque nouveau chanteur fait naître de nouvelles choses. Soit le metteur en scène accepte, soit il préfère laisser les choses telles quelles. Je ne me suis jamais vraiment heurté à des refus de la part des metteurs en scène. Mais il est vrai que quand j'ai travaillé sur *La Flûte enchantée* avec Bob Wilson, je n'avais pas d'autres choix que de me mettre dans les lignes de sa mise en scène chorégraphiée. Cela étant, il voulait quelque chose pour les dialogues parlés que je n'ai pas accepté de faire. Il souhaitait que Papageno parle toujours avec une voix de fausset : à ma posture d'oiseau, il voulait ajouter une voix d'oiseau dans les dialogues. J'ai refusé car c'était trop fatiguant. Mais cela s'est très bien passé quand même. Dans ces cas, il faut avoir beaucoup d'abnégation, savoir se considérer comme un des éléments du spectacle et ne pas penser que le spectacle se fait autour de nous.

Le chanteur-objet : de Bob Wilson à la Fura del Baus

Elodie MUSELLE. Puisque vous parlez de votre expérience auprès de Bob Wilson, comment décririez-vous sa méthode de travail ?

S.D. Quand il crée une pièce ou un opéra, je n'ai pas l'impression que ce que ça raconte lui importe beaucoup. Il s'imprègne de la musique en écoutant le disque. Il crée ses spectacles un voire deux ans avant de les mettre en scène. Il travaille avec une ribambelle d'assistants qui filment son travail dans des workshops. Quand on arrive pour répéter le spectacle, celui-ci est déjà créé depuis longtemps. C'est en quelque sorte une reprise avant la création ! Pour *La Flûte*, on a eu quatre semaines

de répétition. Pendant la première, nous n'avons pas chanté, juste appris des déplacements, des postures etc... C'est ensuite que nous avons ajouté la musique à cette base. Il est arrivé la dernière semaine, davantage pour s'occuper de l'éclairage – qu'il crée lui-même – que de nous. Il était tout de même là, il nous a parlé de son travail, de sa façon de voir les choses. Je le connais très peu mais je crois que c'était un enfant presque autiste. Il a dû apprendre à communiquer avec des moyens qui n'étaient pas communs. C'est peut-être ainsi qu'il a élaboré un langage bien à lui, avec ces images extrêmement colorées.

F.S. Pourrais-tu comparer cette production de La Flûte enchantée avec celle de la Fura del Baus, à laquelle tu as également participé ?

S.D. La production de la Fura était visuellement très impressionnante. Créé en 2003 dans une usine désaffectée de la Ruhr, le spectacle reposait sur un décor composé d'une douzaine d'immenses matelas gonflables qui étaient manipulés par une vingtaine d'acteurs. Les quelques indications qu'on nous donnait consistaient en des déplacements se faisant en fonction de ces volumes. L'esthétique des Espagnols faisait également des chanteurs des objets. Mais, autant nous n'avions aucune liberté avec Bob Wilson, autant on en avait énormément avec la Fura. C'est bien d'avoir beaucoup de liberté, mais ça peut aussi être dangereux.

Chéreau en répétition : le chanteur, double de l'acteur ?

F.S. Cette liberté ne permet-elle pas au chanteur de donner libre cours à son imagination corporelle ?

S.D. Il faut faire la différence entre les acteurs et les chanteurs. Ce n'est pas du tout la même manière de procéder. Les acteurs sont toujours dans une recherche personnelle et arrivent souvent en répétition sans connaître le texte par cœur ou sans l'avoir travaillé techniquement tandis qu'à l'opéra c'est l'inverse. Nous avons une préparation beaucoup plus solide d'un point de vue technique, sans avoir mené en amont un véritable travail sur le personnage et l'histoire. Les répétitions devant aller vite, les metteurs en scène se concentrent sur l'aspect technique du travail. Et ça n'est pas différent avec Chéreau. Pour *Così fan tutte*, on avait cinq semaines de répétition ; il avait extrêmement bien préparé son travail en amont.

F.S. Pendant les répétitions – il le dit lui-même –, Patrice Chéreau « ne dirige pas les comédiens depuis le vingt-cinquième rang comme les metteurs en scène qui ne bougent pas de leur place lorsqu'ils s'adressent aux acteurs. » Ce qu'il aime, c'est se « trouver parmi eux³. »

S.D. Oui, c'est assez troublant d'ailleurs. On est sur scène et on a ce bonhomme qui vient nous regarder, qui essaie de nous toucher tout en voulant se faire oublier ! Il y a des photos de répétitions, où il est dans la salle et où il reproduit ce qu'on fait sur le plateau. Tout ce qui passe dans le spectacle passe par lui. Je crois que c'est celui qui transpirait le plus ! Il dirige de deux façons différentes et parallèles. L'une, très physique : il a un plan et une image de la place des gens sur scène qui est extrêmement précise et on répète presque de façon mécanique ce genre de chose. L'autre, en parallèle consiste en des indications sur le personnage, sur la façon de l'interpréter, sur la situation dans laquelle il se trouve. Sans vraiment y revenir, il donne une indication, une fois, comme ça. On reprend la scène trois jours après et tout marche, comme s'il avait donné quelque chose à notre inconscient plutôt qu'à

notre intellect. Et ça fonctionne. Grüber était comme ça aussi, avec plus de flegme et de détachement. Il arrêta parfois une répétition de quatre heures au bout de deux, souvent on ne faisait les scènes qu'une seule fois, mais quand on les reprenait en fin de semaine, tout était là. C'était incroyable. Ce n'est peut-être pas un hasard si Chéreau et Grüber ont été les assistants de Strehler dans leur jeunesse ! [...]

Avec Trisha Brown, trouver le souffle du danseur

F.S. Pour Chéreau, « les chanteurs savent qu'ils ont une voix mais ils oublient qu'ils ont aussi un corps⁴. »

S.D. C'est vrai. C'est pourquoi j'ai bien aimé le travail avec Bob Wilson, très physique, que je rapprocherai du travail que j'ai fait avec Trisha Brown sur l'Orfeo de Monteverdi. Elle aussi, elle était davantage dans la recherche du mouvement que dans la quête de signification. Je suis arrivé en répétitions en sachant qu'on n'allait pas parler du personnage, de l'histoire. Pendant deux mois, je me suis considéré comme un danseur. Trisha et Bob privilégient l'aspect physique à l'approche psychologique. Entre 2002 et 2007, j'ai rencontré ces deux figures. Et dans la foulée, je me suis mis au yoga. Je me suis rendu compte qu'il existait de nombreuses connexions possibles entre le chant, une posture et un mouvement. Si beaucoup de mes collègues n'arrivaient pas à mettre en lien l'aspect chorégraphié et la psychologie du personnage, moi, j'ai complètement laissé de côté les interprétations intellectuelles : j'ai joué le jeu et j'ai fait beaucoup de connexions à partir du souffle, base du chant mais base tout aussi importante pour les danseurs. Notre centre de gravité à nous, chanteurs, est bas, tandis que celui d'un danseur est plus haut. Dans le corps, on a trois paliers horizontaux : le voile du palet, le diaphragme et le plancher pelvien, qui fonctionnent en parallèle tout le temps. En travaillant avec Trisha Brown, j'ai découvert que nous en avons un quatrième : le sol. Qui fait encore mieux marcher les trois autres paliers quand on en prend conscience ! Ce qui est étonnant, c'est que ce n'est pas un professeur de chant qui nous ait appris ça. Travailler sur cet Orfeo m'a permis de revenir sur des points qui sont venus naturellement, comme malgré moi.

La construction du personnage

Carole BOULANGER. Vous dites que, chez les chanteurs, le travail sur la psychologie du rôle est moins profond, vous avez pourtant l'air d'y trouver votre compte ?

S.D. Cela dépend des metteurs en scène. Chez Bob Wilson par exemple, il n'y a pas du tout ce travail, mais c'est quand même satisfaisant, car on travaille sur le corps. Avec Chéreau ou Grüber au contraire, c'est plus « intellectuel ». De production en production, il faut trouver un équilibre. Parfois, on ne le trouve pas et on a l'impression de faire ça pour payer ses impôts ! Je ne peux pas vraiment répondre, ce sont des réflexions que j'ai rarement eues...

Vera LEON. Vous parlez du travail physique et du travail intellectuel du chanteur. Comment fait-il communiquer ces deux plans, ces deux imaginaires ?

S.D. J'aime les deux aspects de façon égale. C'est très difficile de dire comment on construit un personnage. Je crois qu'il se construit lui-même et qu'on est un peu des filtres à travers lesquels passent des indications, la musique etc. Je ne suis pas du tout

quelqu'un qui veut imposer un point de vue sur son personnage. J'aime faire des choses différentes, et j'ai une grande capacité d'adaptation.

Nina HUGOT. Est-ce que vous vous en remettez entièrement au metteur en scène ou est-ce que vous effectuez des recherches personnelles, avant les répétitions ?

S.D. En préparant un rôle, j'aime bien me renseigner sur le contexte ; je me documente, je connais les dates de composition et d'autres détails importants mais ensuite, j'aime bien me laisser conduire. Pour *Les Noces de Figaro*, on ne peut pas marcher ni se comporter de la même façon dans un contexte Berlin-est des années soixante-dix que dans un contexte XVIII^e siècle. Dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau, dans lequel j'ai chanté au Capitole de Toulouse, le metteur en scène Ivan Alexandre voulait une esthétique très proche de celle de la création de l'opéra, avec une gestuelle baroque, des postures précises et peu de déplacements. Je ne l'avais jamais fait.

Claire-Emmanuelle NARDONNE. AVEZ-VOUS parfois l'impression que certains metteurs en scène cherchent délibérément à mettre les chanteurs à l'épreuve, à leur lancer des défis ?

S.D. Oui, Warlikowski par exemple. Il nous met dans l'inconfort pour créer des situations qui, sinon, n'existeraient pas. Dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck, je devais traverser tout le plateau les pieds et les poings liés en sautillant : une posture très contraignante pour un chanteur. Je suis arrivé trop vite au bord du plateau. Ayant les mains attachées dans le dos, je n'ai pas pu me rattraper. Je suis tombé sur le côté et les lunettes de soleil que je portais m'ont ouvert l'arcade. Les gens ne pouvaient pas remarquer que je saignais parce que nos costumes étaient déjà maculés de sang. J'ai dû rester comme ça sur scène pendant une demi-heure. Franck Ferarri, qui jouait Pylade, m'a ensuite dit en coulisse : « Tu joues bien ce soir, t'es à fond ! »

F.S. Lorsqu'on regarde le parcours d'un chanteur, on prend conscience du nombre de chefs et de metteurs en scène différents avec lesquels il a interprété un même personnage d'opéra. Comment arriver à jongler avec toutes ces lectures ?

S.D. Elles interagissent. Au fur et à mesure des répétitions de *Così fan tutte*, Chéreau m'a montré des aspects intéressants que j'ai repris dans d'autres spectacles. Je garde simplement la mémoire de l'éclairage de Chéreau. Chaque nouvelle production permet de peaufiner un rôle, d'en voir d'autres facettes. Il est impossible de le saisir entièrement dès la première fois. Les trois metteurs en scène avec qui j'ai travaillé Oreste dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck, par exemple, avaient des points de vue extrêmement différents. Les deux premiers voyaient en lui un personnage fou, malade, tandis que le troisième, Torsten Fischer, le voyait simplement comme un fatigué de la vie. Dès le premier jour de répétitions, je me suis dit : « Ah ! Tiens... il va se passer quelque chose, pendant ces quelques semaines ! » Et effectivement, il s'est passé quelque chose. Les deux interprétations semblent se rejoindre, mais elles sont assez éloignées. Dans le fond, la folie est plus facile à jouer que la conscience : quand on est fou, on peut faire n'importe quoi !

F.S. Toi, en tant que chanteur, tu fais voyager ton personnage à travers différentes mises en scène... Est-ce que tu as l'impression que ce voyage dans les esthétiques et dans le temps lui donne plus d'épaisseur qu'il n'en a peut-être dans la lettre du livret ?

S.D. Cela dépend du personnage. Je trouve que le Comte supporte moins bien la transposition dans le temps. Je n'ai pas été convaincu par ce qu'on a fait à Paris. Au final, c'était un peu plaqué. Alors que dans un contexte très précis, comme celui de la pièce, ça marche car on se donne alors toutes les clés. En revanche, il y a aussi des

personnages un peu intemporels, comme ceux de la mythologie. La personnalité d'Oreste, par exemple, reste la même, qu'on le mette en jeans / baskets ou en toge. C'est la même chose avec Pelléas et Mélisande : il en ressortira toujours quelque chose, même si le texte comporte de détails précis qui (l'épée de Golaud) qui peuvent faire sourire dans une transposition moderne...

Le chanteur, l'acteur, le metteur en scène et le chef d'orchestre

F.S. L'opéra te satisfait-il, toi, artiste scénique, sur le plan du jeu ?

S.D. Je trouve mon compte dans le fait d'être sur scène, d'avoir des partenaires, d'avoir une interaction avec d'autres chanteurs. Il y a quelque chose qui se crée au moment des représentations, quand on va entrer sur scène et qu'on sait qu'il y a mille personnes dans la salle, on s'abandonne.

Pierre-Damien TRAVERSO. Quel est votre rapport au théâtre ?

S.D. J'ai d'abord été attiré par le théâtre, en fait. Adolescent, j'ai suivi par hasard quelques stages de théâtre, avant de suivre l'option théâtre au lycée Saint-Exupéry de Lyon. Les professeurs de théâtre nous ont conseillé d'aller à la chorale pour travailler notre voix. L'enseignant qui dirigeait la chorale m'a « repéré ». J'ai alors suivi des cours avec un autre professeur de musique qui m'a poussé à faire le conservatoire de Lyon. Tout ça s'est fait très naturellement en direction du chant mais je n'ai jamais été frustré car, sur scène, à l'opéra, je fais aussi un travail d'acteur. Mais aujourd'hui, si je devais être acteur, je crois qu'il me manquerait quelque chose : il y a une structure dans la musique que les acteurs n'ont pas : ils se créent leur propre rythme et leur propre musicalité. Ça nous enlève une sacrée responsabilité !

F. S. Le système de l'opéra repose sur deux chefs : le chef d'orchestre et le metteur en scène. Comment le chanteur arrive-t-il à gérer ces deux directivités ? As-tu déjà été le témoin d'un conflit ?

S.D. Cela arrive rarement... Je n'ai jamais vraiment vécu ce genre de situation. En général, ils travaillent ensemble en amont. Dans le travail, on a vraiment deux chefs, oui, mais c'est toujours la musique qui décide. Un metteur en scène ne nous fera jamais faire quelque chose qui nous empêche de chanter, ou de voir le chef. En général, les metteurs en scène se retirent un peu et laissent vraiment le chef d'orchestre prendre des décisions qui sont importantes.

NOTES

1. Georges Banu et Mark Blezinger, « Essai de groupe », in Georges Banu et Mark Blezinger (dir.) *Klaus Michael Grüber.... Il faut que le théâtre passe à travers les larmes...*, Paris, Editions du Regard, Académie Expérimentale des Théâtres, Festival d'Automne, 1993, p. 9.
2. Jutta Lampe, « Il a un Lien quelque part », in Georges Banu et Mark Blezinger (dir.), *Idem.*, p. 83.

3. Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », dialogue avec Georges Banu, in *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour*, ouvrage réalisé par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, Arles, Actes Sud, 2009, p. 37 - 38.

4. Propos recueillis par Edouard Brane, « Les chanteurs savent qu'ils ont une voix mais ils oublient qu'ils ont aussi un corps », Forum Opéra [En ligne], consulté le 05/02/11, URL : <http://www.forumopera.com/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=2260&cntnt01returnid=29>.

INDEX

Mots-clés : chanteur, Chéreau (Patrice), Grüber (Klaus Michaël), Wilson (Robert), Brown (Trisha), Marthaler (Christoph)