

Mérites et limites de la transposition:

Le cas de *Rigoletto*

Jonathan Miller, présentant le film de sa mise en scène de 1982 pour l'English National Opera de *Rigoletto*, réalisé par John Michael Phillips pour Thames Television, supposait que certains amateurs de l'oeuvre allaient sursauter ou ressentir comme un outrage en découvrant qu'il en avait transposé l'action dans le milieu de la mafia italienne et dans le New York des années 1950. Coïncidence ou influence de l'air du temps, on put voir en avril 1983 au Théâtre des Champs-Élysées une production de l'Opéra de Bâle, signée Jean-Claude Auvray et créée en 1981, qui transposait l'intrigue dans le même milieu mais dans les années 1930. Et depuis, la transposition de l'action des pièces et des opéras, de l'époque et des lieux où les auteurs les avaient situés dans d'autres, est devenue une pratique si courante qu'elle n'étonne ni ne scandalise plus guère. Le théâtre et l'opéra romantique ont-ils été les plus touchés ou plus exactement retouchés? A vrai dire, on manque de statistiques pour l'établir, mais le cas de *Rigoletto* me paraît exemplaire parce qu'opéra à la fois issu en partie d'une transposition et objet de transpositions.

Dans l'introduction à sa mise en scène, Jonathan Miller commençait d'ailleurs par rappeler que Verdi et son librettiste Piave avaient été obligés, eux, par la censure de déplacer de la cour de François Ier à celle du duc de Mantoue au XVIe siècle l'action du drame de Hugo, *Le roi s'amuse*, qu'ils avaient adapté. Il suggérait là, involontairement peut-être, une question qui est à l'origine de cette communication: la transposition délibérée d'aujourd'hui n'aurait-elle pas quelque rapport avec la transposition forcée d'hier? Question qui en a entraîné d'autres : les avantages de l'opération l'emportent-ils sur ses inconvénients? quels sont les mérites et les limites de la transposition d'un opéra comme *Rigoletto* ? une transposition satisfaisante est-elle possible et à quelles conditions?

A l'actif de la transposition on peut porter d'abord le succès de *Rigoletto*. Certes Piave et Verdi ont dû composer avec les exigences des censeurs, mais ils ont réussi à faire entrer durablement leur opéra au répertoire, contrairement à l'auteur du drame qui les avait inspirés, Hugo, dont *Le roi s'amuse* ne s'est pas encore tout à fait relevé du tollé qui l'a accueilli et de l'interdiction qui a interrompu sa carrière un demi-siècle durant. Si l'on objecte qu'il ne s'agit pas avec *Rigoletto* d'une simple transposition qui n'affecte que la mise en scène mais de la transformation d'un texte de théâtre parlé en livret d'opéra, et d'une adaptation qui modifie beaucoup plus que les didascalies, faisons remarquer que, dans un premier état, le livret avait conservé les personnages du drame en italianisant seulement leurs noms et que la transposition a été une des modalités de l'adaptation. Celle-ci a impliqué des concessions de diverses sortes que j'ai étudiées par ailleurs¹ et sur

¹Voir "...Un roi qui s'amuse est un roi dangereux" dans le livret-programme édité par l'Opéra national de Paris à l'occasion de la nouvelle production de *Rigoletto*, mise en scène par Jérôme Savary, p.47 à 58.

lesquelles je ne reviendrai pas ici, pour me concentrer sur les transpositions scéniques de *Rigoletto* qui ne touchent pas au texte chanté mais le situent dans un autre temps et dans d'autres lieux que ceux qui sont indiqués explicitement ou implicitement par les didascalies.

Restons à l'écoute du plaidoyer de Jonathan Miller pour sa mise en scène de 1982. Il y rend hommage à une production de Zeffirelli où celui-ci a reconstitué la cour des Gonzague avec un soin qui a émerveillé et ravi le public et prétend que c'est là ce que l'on considère généralement comme la manière la plus appropriée de mettre en scène l'oeuvre -affirmation qui resterait à démontrer par une étude de la réception des diverses productions de *Rigoletto*, car que n'ai-je entendu sur la surcharge décorativiste de Zeffirelli! Ce qui nous importe, c'est le motif pour lequel Miller ne partage pas l'opinion qu'il présente comme généralement admise : il se dit gêné par la discordance entre ce qu'il voit -décors et costumes du XVI^e siècle- et ce qu'il entend - musique du XIX^e. Soit dit en passant, n'est-ce pas un peu se comporter comme le spectateur évoqué par Hugo dans la préface de *Cromwell*, qui se plaint successivement que le Cid parle en vers et en français, puis que ce ne soit pas le véritable Cid, en chair et en os, et qui, engagé dans cette voie, n'a aucune raison de ne pas exiger “des arbres réels, des maisons réelles²”? Et, si l'on prend en considération la gêne de Miller, ne faut-il pas également tenir compte de celle qu'exprime le critique de *France-Soir*, Jean Cotté, devant la production de Jean-Claude Auvray: “L'oeil "entend" l'Opéra de Quatre Sous³”?

Une façon de contourner le problème que se pose Miller consiste, indique-t-il lui-même, à situer l'action à l'époque où l'oeuvre a été composée et il signale l'avoir traitée ainsi, quelques années auparavant avec succès. Nous avons pu voir une autre production conçue à peu près sur ce principe, mise en scène et décors de Jean-Marie Simon, costumes de Claude Gastine, éclairages d'André Diot, filmée sur le vif au Grand Théâtre de Genève en 1981. Voici comment le critique du *Monde*, Jacques Lonchamp, accueillait le spectacle: “On n'a pas fini d'exorciser Meyerbeer... Ses opéras historiques ont laissé de si mauvais souvenirs qu'aujourd'hui nombreux sont les metteurs en scène qui changent, parfois arbitrairement, l'époque où se déroule l'action. Manière aussi de donner un choc au public en le dépaysant et de lui montrer que les vrais sentiments sont éternels”. Le critique se contente pour le moment d'expliquer une tendance déjà bien répandue, avec une seule réserve -l'arbitraire de certaines transpositions- qui ne s'appliquera pas à la production dont il rend compte, comme il va s'empresse de le suggérer, à la faveur d'un début de justification: “En situant *Rigoletto* (...) dans les années 1830, celles de la jeunesse de Verdi, Jean-Marie Simon nous a, en tout cas, débarrassé d'une mode assez laide et peu seyante avec ses bérets, pourpoints et culottes courtes bouffantes, dévoilant les jambes de ces messieurs, ainsi que des déguisements, en général affreux, du pauvre bouffon”. Formulation, on en conviendra, qui vise, malgré un accord au singulier, à associer les lecteurs à un goût parfaitement subjectif en matière de costumes. Plus objective est la remarque suivante selon laquelle “la transition se fait adroitement au premier tableau grâce à un bal masqué en costumes Renaissance, mais ensuite

²*Oeuvres complètes*, “Critique”, Robert Laffont, 1985, p.25.

³“*Rigoletto* chez les truands”, article sur la représentation du 6 avril 1983 au Théâtre des Champs-Élysées.

ce ne sont plus que des hauts-de-forme, gilets et pantalons à sous-pied”. Après avoir signalé que “maints détails du livret cadrent mal avec les moeurs” de l’époque romantique, en particulier la fonction de bouffon, il conclut : “Peu importe après tout, et l'intrigue assez schématique ne vaut que par le drame poignant d'un père devant sa fille déshonorée⁴”. Conception réductrice de l'oeuvre qu'il est permis de ne pas partager. Plus positivement, un tel type de transposition pourrait avoir l'intérêt de faire apparaître le lien de l'oeuvre avec l'époque de sa composition, le rapport critique implicite qu'elle entretient avec elle. Tel avait été le projet de Chéreau dans sa mise en scène de la tétralogie wagnérienne à Bayreuth en 1976. L'interdiction des représentations du drame de Hugo après la première de 1832, les avatars de l'opéra causés par la censure en 1851, attestant la gêne des autorités de ces deux époques, auraient pu être avancés pour justifier la transposition en 1832 ou en 1851.

Celle que Miller propose au London Coliseum en 1982, dans des décors de Patrick Robertson et Rosemary Vercoe éclairés par Robert Bryan et pour la télévision par Luigi Bottone, est, de son propre aveu, influencée par l'atmosphère de films comme *Le Parrain* et *Certains l'aiment chaud*. Il soutient que les inconséquences qui s'ensuivent entre le livret et la représentation sont négligeables en comparaison du plaisir et de l'excitation que l'on éprouve à voir et à entendre l'oeuvre “comme pour la première fois”. Ce renouvellement, cette revitalisation de l'oeuvre nous éloigneraient des clichés somnifères des mises en scène régies par l'orthodoxie. Il annonce donc avoir transposé l'action de Mantoue à Manhattan. On va se trouver, au lever du rideau, dans un hôtel contrôlé par la mafia, où les gangsters fêtent la San Gennaro. Les choses ont changé, précise-t-il, depuis Al Capone et la prohibition. La mafia a acquis une apparence de respectabilité. Elle se livre à des affaires. Les “familles” contrôlent des restaurants, des laveries, la collecte des ordures, les transports routiers, de même que la prostitution et la drogue. Leurs chefs se comportent comme “leurs prédécesseurs du XVIe siècle”, selon un strict code d'honneur. C'est une société de vendetta et de meurtre. “Bien sûr, “le Duc” n'est plus un aristocrate”, reconnaît Miller, “ mais comme le Al Pacino du *Parrain*, il est traité comme s'il en était un”. Et Rigoletto? Impossible d'avoir un bouffon au XXe siècle; pour trouver une figure analogue de “clown”, il faut chercher derrière le bar un étrange équivalent du fou de cour de la Renaissance : il fait des plaisanteries, allume des provocations. Bref, le barman joue souvent, selon Miller, le rôle d'un bouffon, et l'on peut imaginer que lorsqu'il ôte sa veste blanche il retrouve une fille “teen-ager” qu'il tient à l'écart de ce monde et de ses mauvaises plaisanteries. Et Miller de couper court à sa démonstration sur ces mots : “Je suis ici en train d'essayer de justifier une production qui, j'en suis parfaitement sûr, vous amusera et vous plaira et par dessus tout vous rappellera l'extraordinaire immortalité de Verdi.”...

Sur le prélude défilent des images de gratte-ciel et un générique sous forme de titres d'un *Daily Journal* daté, si j'ai bien déchiffré, du mardi 18 septembre 1953, qui nous apprend, entre autres, que nous allons entendre le livret dans une version anglaise de James Fenton, English National Opera oblige. Nous devinons ensuite Rigoletto dans le barman en veste blanche et noeud papillon noir, qui, plaisantant, dépose un

⁴*Le Monde*, 18 mars 1981, p.17.

baiser sur la joue d'une femme; des invités arrivent; on remarque un policier en uniforme sur un tabouret du bar, un vigile en lunettes noires, une femme qui porte une étole blanche; les musiciens qui entrent avec leur instrument dans une housse sont l'objet d'une fouille au corps, sous l'oeil du policier; arrive le "Duke" (Arthur Davies), costume gris, cravate noire sur chemise blanche, cheveux noirs brillantinés; il traverse la foule, serre des mains, tapote des nuques d'un geste protecteur; il s'entretient avec un homme de main à lunettes noires. Lorsque survient Monterone, en chapeau et portant col de fourrure, Rigoletto allume un cigare et lui souffle la fumée au visage, tandis que le duc se passe un peigne dans les cheveux.

Le renouvellement de la représentation de *Rigoletto*, qu'apporte un tel traitement, est évident. Notons qu'il ne s'agit pas pour autant de transposer l'action aujourd'hui, comme le fera systématiquement Peter Sellars, situant *Don Giovanni* dans un décor évoquant le Bronx ou *Così fan tutte* dans un fast-food. L'époque choisie est en effet d'une trentaine d'années antérieure à la date de la mise en scène. Miller procédera de même à l'Opéra-Bastille pour sa *Bohème* située dans les années 1930 et sa *Traviata* transposée à la fin du XIXe siècle. Mais dans son *Rigoletto* de 1982 les influences reconnues renvoient à des films de 1959 mais aussi de 1971 et 1975. Et il y a une recherche d'équivalents qui vise indéniablement à rapprocher les personnages d'origine de figures contemporaines. Tel est aussi le mobile de Jean-Claude Auvray, alors même qu'il choisit pour son *Rigoletto* les années 1930: "lorsque cela est possible, il faut donner au spectateur la possibilité d'entrer dans le monde des personnages. Un Duc de Mantoue, sa cour, son fou, ses intrigues et son mode de vie sont étrangers au spectateur d'aujourd'hui⁵." En revanche, avance-t-il, "le cinéma a popularisé l'image des gangsters américains de l'entre-deux-guerres" et "le parallèle fonctionne parfaitement. Les chefs de gang, comme les princes de la Renaissance, avaient leur cour, leurs pourvoyeurs de jeux et de femmes, leurs ennemis mortels et leurs rivaux". Sa présentation de la nouvelle figure du Duc est d'ailleurs assez convaincante: "*Il Duca* règne en maître sur Manhattan. Il a su s'élever en quelques années au sommet de cette dynastie new-yorkaise du crime, composée de tueurs, de prostituées, de policiers complices et de maires achetés. Il est l'idole sublimée et convoitée de toute une société décadente. (...) Son rival en affaires est un certain Monterone, tout-puissant à Brooklyn". Bref, cette transposition "s'imposait", selon Auvray qui, à la différence de Miller, indiquait n'en faire "presque jamais", et invoquait, pour l'attester, ses mises en scène de *Tosca*, de *La Bohème* et de *Manon* de Massenet. Elle ne manqua pas de soutien parmi les critiques : Gérard Mannoni estima qu'elle reposait "sur une analyse sérieuse réalisée par de vrais hommes de théâtre⁶" et Paul Meunier alla jusqu'à déclarer: "Voilà sans doute l'une des productions lyriques les plus "logiques" (...), les plus intelligentes et, j'insiste, les plus fidèles à l'esprit de l'ouvrage, que l'on ait vues ces dernières années⁷".

Avant de mettre en question la fidélité à l'esprit de l'ouvrage que manifesterait une telle transposition, revenons sur les finalités qu'affiche Miller, au-delà de l'actualisation relative : le plaisir (revendiqué deux fois)

⁵Plaquette-programme publiée par les Théâtres de Bâle et diffusée par le Théâtre des Champs-Élysées à l'occasion des représentations de *Rigoletto* par l'opéra de Bâle, du 6 au 9 avril 1983.

⁶*Le Quotidien de Paris*, 8 avril 1983.

⁷*Télérama*, 20 avril 1983.

et l'amusement. Le plaisir et l'amusement de qui ? de tous, répondrait sans doute Miller : du spectateur de cinéma retrouvant une mythologie et une typologie des personnages familières, et de l'habitué de l'opéra, agréablement surpris par une représentation non traditionnelle. En somme il y aurait là de quoi attirer à l'opéra un nouveau public et réveiller les abonnés. Soit, mais n'est-il pas permis de penser que Miller s'adresse en priorité à ceux qui connaissent déjà *Rigoletto*? Car qui peut être sensible au renouvellement sinon un spectateur averti, voire blasé, qui accueillera avec un sourire amusé cette variation sur un thème connu? A cet égard, on peut relever comme emblématique l'idée de faire mettre au Duc une pièce dans un juke-box stéréophonique pour obtenir l'accompagnement musical de "La Donna e mobile" qu'il chantera verre en main. La réaction de Jacques Lonchamp à la "transposition fort réjouissante et judicieuse" de Jean-Claude Auvray et de "son compère le décorateur Hubert Monloup" est symptomatique : "Bien sûr on sourit de voir le duc en son quartier général des docks de l'Hudson", et "les grosses vieilles voitures luisantes du garage où se déroule le troisième tableau déclenchent des rires, comme le fauteuil du coiffeur où le duc se fait pomponner, et encore la demeure délabrée qui sert de maison de passe près du pont de Brooklyn se détachant sur les gratte-ciel illuminés⁸". Celui qui à cette occasion découvrira l'oeuvre et peut-être le genre de l'opéra avec pour références *Le Parrain* ne risque-t-il pas de comparer désavantageusement les mises en scène d'Auvray et de Miller avec celle de Coppola et de conclure que rien ne vaut le cinéma pour traiter de tels sujets? N'y aurait-il pas, dans un public nouveau venu à l'opéra, des spectateurs qu'enchanterait une représentation de la Renaissance, et qui y prendraient autant sinon plus de plaisir? Cela dit pour nous en tenir aux objectifs de Jonathan Miller.

Mais il n'est pas interdit, j'espère, de se demander s'ils concordent avec ceux des auteurs. Mettre en scène une oeuvre, cela peut signifier se mettre au service de cette oeuvre et pas seulement s'en servir. Dans une telle perspective il paraît de la plus élémentaire déontologie de ne pas aller à l'encontre du propos ou de l'esthétique des auteurs. Est-ce le plaisir et l'amusement des spectateurs que visaient Hugo, Verdi et Pavesi? n'étaient-ce pas, au-delà ou à l'intérieur même du rire ambigu que suscite le grotesque, l'émotion du sublime, la réflexion sur les abus de pouvoir, voire la révolte contre l'injustice des conditions sociales? S'ils ont choisi de situer l'intrigue dans le passé, est-il légitime de l'actualiser? s'ils l'ont située dans des lieux assez précisément définis, est-il honnête de les concevoir tout autrement qu'ils les ont imaginés ou de banaliser l'espace? A quoi sert de substituer le pittoresque au pictural, l'imaginaire du cinéma à celui de la peinture, de changer d'exotisme?

Ecartons d'abord l'idée qu'un tel choix puisse relever de l'envie de faire ou paraître moderne. Ce serait attribuer au metteur en scène la naïveté des spectateurs qui s'imaginent qu'il suffit que les acteurs d'une pièce ou d'un opéra, classique ou romantique, soient en costumes "modernes" pour que l'on puisse considérer la mise en scène comme "moderne". Mis à part le fait qu'en cette fin de siècle le qualificatif de "moderne" n'est plus synonyme d'avant-garde et que la mode est au post-moderne, rappelons que jouer en costumes de

⁸*Le Monde*, 3 novembre 1981.

son époque des personnages du passé est loin d'être une pratique nouvelle au théâtre. En France, dans la première moitié du XVIIIe siècle la tragédie s'interprétait en costumes de cour, avec pour principale ambition le plus grand luxe possible. C'est, au contraire, le souci de "couleur locale" dans les décors et les costumes qui a été, au XIXe siècle, une démarche innovatrice: "Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde", déclare Hugo dans la préface de *Cromwell*, "que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs (...). Il résulte de là que tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou dans le carrefour, c'est-à-dire tout le drame se passe dans la coulisse. (...) Au lieu de scènes, nous avons des récits; au lieu de tableaux, des descriptions. (...) On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité⁹." Une note, sur cette dernière phrase, d'Anne Ubersfeld, pourtant pionnière dans la réhabilitation du théâtre de Hugo, donne la mesure des réserves d'une très grande partie de la critique avancée, d'accord en cela avec les tenants de la "sobriété classique", à l'égard d'une dimension fondamentale de la révolution romantique : "Cette question de la "localité exacte" empoisonnera tout le drame romantique : exigence incompatible avec un drame véritablement historique qui veut des changements fréquents de lieu, et même, comme dans le drame élisabéthain, la "banalisation" de l'espace; une esthétique décorativiste, comme celle du XIXe siècle, contraint les poètes à une couleur locale excessivement extérieure et "pittoresque"¹⁰". N'y a -t-il pas là une façon de refuser consciemment ou inconsciemment la spécificité de l'esthétique hugolienne, au nom d'un idéal de théâtre "véritablement historique" ou "élisabéthain", à mettre peut-être en rapport avec une adhésion à la scénographie épurée de Jean Vilar? Un tel horizon d'attente, largement partagé aujourd'hui encore, témoigne d'un goût et risque fort d'inspirer des mises en scène en contradiction avec le projet théâtral hugolien. Celui-ci s'étant construit en partie contre la "banalisation" de l'espace, on ne saurait raisonnablement lui reprocher de ne pas l'avoir pratiquée et il est douteux qu'elle puisse lui convenir. On ne peut pas davantage le taxer de "décorativiste", car cela supposerait une sorte d'art pour l'art, bien étranger à la conception hugolienne du décor, ensemble de signes au moins autant que produit d'une esthétique.

Que *Rigoletto* relève au même degré ou non des conceptions mises en oeuvre dans *Le roi s'amuse*, en transposer l'action ne serait aberrant que si le drame de Hugo et l'opéra de Piave et de Verdi étaient rigoureusement et exclusivement historicistes. Or il ont été perçus, à tort ou à raison, comme si susceptibles d'être rapprochés de la réalité contemporaine qu'ils ont encouru la censure. Il n'en reste pas moins que Piave et Verdi, en renonçant à mettre en scène François Ier et en le remplaçant par un Duc de Mantoue anonyme, ont désamorcé une des charges principales de scandale dont l'oeuvre était porteuse. La transposition a été un des instruments décisifs d'une stratégie de contournement de la censure. Mais elle n'a pas suffi à Rome et à Naples, où des transformations, opérées sans l'aval des auteurs, souvent à leur insu, ont altéré gravement l'oeuvre, en

⁹*Oeuvres complètes*, "Critique", Robert Laffont, 1985, p.18-19.

¹⁰*Ibid.*, n.74, p. 721.

ont détourné l'enjeu, édulcoré la vigueur originale. Ces adaptations¹¹ ont fonctionné un peu comme les parodies du XIXe siècle qui prosaïsaient et aplatissaient les intrigues romantiques en les situant à l'époque moderne et en abaissant le statut social des personnages.

Arnold Mortier a publié, en date du 23 septembre 1879, un "Scénario d'opéra populaire"¹² qui aurait pu inspirer une de ces mises en scène transposées sur lesquelles nous nous interrogeons. Il prétendait donner ainsi le moyen aux directeurs non subventionnés de monter *Rigoletto* sans avoir besoin de demander son autorisation à Hugo: "Il suffit de moderniser et de naturaliser *Le roi s'amuse*, ce qui augmenterait certainement le succès de l'oeuvre -puisqu'il s'agit d'opéra populaire". Cela s'intitulerait LE PATRON S'AMUSE. La scène serait "à Grenelle (XVe arrondissement)" et l'action se passerait "en 1879". Le décor de l'Acte premier représenterait "Un magasin dans la grande tannerie du Patron". Celui-ci "offre un petit balthazar à ses ouvriers pour fêter le retour des amnistiés". Allusion on ne peut plus actuelle à l'amnistie des Communards, réclamée par Hugo depuis plusieurs années et qu'il ne venait d'obtenir que partielle, mais fête attribuée on ne peut plus invraisemblablement à l'initiative du Patron, ce qui atteste tout de suite que l'exactitude des équivalences n'est pas le souci majeur du parodiste. "Pour ajouter à la couleur locale, Verdi, suggère Mortier, pourrait jeter des bouffées de *Marseillaise* dans son introduction¹³." La suite est plus pertinente: "Le Patron est un noceur fini, c'est le don Juan du quartier, le grand vainqueur du sexe. Toutes les épouses des ouvriers y ont passé". L'assimilation des courtisans aux ouvriers prête à objection mais passons: "Il circule dans la fête en faisant de l'oeil aux femmes et en se laissant dire un tas de bêtises par Rigolo, son contre-maître, un vilain coco tout bossu et tout cagneux, un pas grand'chose avec lequel il tire des bordées". Triboulet ou Rigoletto contre-maître, c'est trop d'avancement. Un ancien ouvrier vient "attraper le Patron qui lui a subtilisé sa conjointe. Rigolo le blague et l'appelle vieux raseur. (...) On flanque le vieux tanneur à la porte, mais avant de partir, il prédit à Rigolo que ça ne lui portera pas bonheur". Mortier prévoit l'Acte deuxième "Aux environs de la barrière d'Italie; à gauche, une mesure dont tous les volets sont fermés./ Rigolo, légèrement *paf*, se dirige vers l'entrée de la mesure. Un horrible voyou lui en barre le chemin: / -Aboule ta braise ou je te dévisse! / Mais Rigolo, qui a un revolver dans sa poche, réplique: Si tu fais un pas, tu es mort! / Alors l'horrible voyou se radoucit; il explique à Rigolo (...) qu'il a une soeur "un peu *chouette*" qui fait la femme-torpille dans les fêtes. (...) / Tout à coup, en un rien de temps, voilà des ouvriers qui viennent en sondeurs, tournailler autour de la maison. Ils veulent débaucher la fille de Rigolo pour le Patron, afin de se *revenger* de leur contre-maître." "La chambre à coucher du Patron" est le décor de l'Acte troisième. "Phémie, en peignoir de flanelle, réfléchit à ce qui vient de se passer. Elle regarde une belle montre que le Patron lui a donnée à titre de compensation." L'Acte quatrième est situé à Bercy: "A droite, la maison de la femme-torpille, dont on voit l'intérieur. Au fond

¹¹Elles ont été analysées par François Lévy, p.13 à 20 d'un mémoire de maîtrise préparé sous ma direction et soutenu à l'Institut de littérature française de l'université de Paris III: *Interprétations du Rigoletto de Giuseppe Verdi à la lumière du Roi s'amuse de Victor Hugo*.

¹²*Les Soirées parisiennes*, p. 284 à 289.

¹³Toscanini, notons-le, ajoutera une citation musicale de *L'Internationale* à l'*Hymne des nations* de Verdi.

de l'avenue, la Seine. Clair de lune. On aperçoit la silhouette de la gare d'Orléans. / Le Patron en a assez des *tanneuses*. Il s'est amouraché à la fête de Neuilly d'une femme-torpille qui lui a révélé son domicile". Au dénouement, Rigolo "ouvre le sac et trouve sa pauvre Phémie. / Ah! s'écrie-t-il, coquin de vieux tanneur, il me l'avait bien dit". Ultime précision: "les décors doivent se trouver dans les magasins de la Gaîté, où l'on a joué jadis *Les Mohicans de Paris*; enfin, les costumes fort coûteux de *Rigoletto* pourront être remplacés par les blouses sales des ouvriers tanneurs et par la jaquette du patron -ou par un veston". Arnold Mortier ne pointait-il pas, par anticipation, le motif dissimulé de bien des mises en scène transposées de notre époque: la nécessité de rester à l'intérieur d'un budget limité?

Plus sérieusement, il faut prendre garde de ne pas céder à l'attrait d'une transposition dans une époque ou un milieu à la mode, qui sacrifierait la portée critique inscrite dans l'oeuvre à travers des rapports de domination déterminés par la différence de statut social des personnages. Si le Don Giovanni de Sellars, ayant cessé d'être un grand seigneur, n'est pas son équivalent aujourd'hui, si Leporello et lui sont frères jumeaux sans signe suffisant de maîtrise de l'un sur l'autre, si Don Giovanni n'en impose pas à la jeune paysanne par sa haute situation ou sa richesse, tous les rapports sont changés et la critique sociale est perdue. Si le Roi de Hugo et le Duc de Piave et Verdi ne sont plus qu'un chef de la mafia, leurs comportements deviennent moins choquants parce que moins inattendus, moins inconvenants. *A fortiori* si le pouvoir ne se prétend pas de droit divin et n'est pas détenu par une aristocratie héréditaire et soi-disant légitime. Mieux vaudrait encore qu'il soit transformé en Patron, comme dans le scénario parodique d'Arnold Mortier, que détenteur d'un pouvoir non officiel. Auvray présente son "Duca di Mantova" comme un "petit italien issu des bandes de voyous de Brooklyn, ""petit frère d'Al Capone, capo maffioso et gangster bien connu de Chicago". Ce personnage-là, ce pourrait être la transposition de Fabiano Fabiani dans *Marie Tudor*, mais pas du Duc de *Rigoletto*, dont il importe de se rappeler l'archétype génétique -si l'on peut dire-, François Ier. Le mafieux se conduit comme on l'attend d'un mafieux. Remplacez-le, je ne dis pas par le Président Clinton, car il est élu, mais par un monarque ou un chef d'état non démocratique connu, et vous préserverez la mise en question de l'ordre social et politique établi et la force subversive du texte. La transposition du bouffon présente peut-être encore plus de difficultés et ne doit pas faire excessivement dévier le personnage de sa position d'humilié. Auvray en faisait " le cerveau du gang, le trésorier machiavélique, l'âme damnée du duc" et même, citant une des caractérisations de Triboulet par Hugo, ""le noir démon qui conseille le maître", le "Bouffon", jaloux de tous". C'était négliger sa domesticité et son origine populaire (par opposition à celle des grands seigneurs courtisans et du roi ou du duc), qui le situent, parmi les personnages hugoliens, entre Quasimodo et Ruy Blas. En outre, les intentions du metteur en scène sont-elles toujours décryptables par le spectateur? Jacques Lonchamp avait pris le *Rigoletto* d'Auvray pour un personnage moins subalterne que le "trésorier" du gang, pour un "financier véreux de Wall Street". Et le mérite qu'il attribue à cette mise en scène "de mettre dans une rude lumière la froide cruauté, le caractère abject, lâche et veule de ces personnages, que voilait un peu le brillant décor de la cour de Mantoue" dénonce involontairement une des limites de la transposition : l'occultation du fait que le pouvoir sans limite du prince porte la responsabilité dans cette cruauté générale.

Mettre en scène *Rigoletto* comme toute autre oeuvre impose une analyse et une réflexion sur ses enjeux. Modifier ou contredire des significations que l'on a dégagées est une démarche qui ne peut se justifier que par des raisons fortes et susceptibles d'être explicitées. La validité d'une transposition se mesure à son rapport avec l'oeuvre et n'est pleinement appréciée que par des connaisseurs de cette oeuvre. C'est donc aux plus connues d'entre elles que convient le mieux ce mode de représentation. Il faut éviter, dans une intention de renouvellement ou d'actualisation, ce qui pourrait passer pour une parodie ou un contresens, délibéré ou non, et trouver les équivalents les plus pertinents. Il importe particulièrement dans *Rigoletto* comme dans tout drame ou opéra qui comporte une critique sociale de préserver les différences de statut social des personnages.

Reste que si l'on en a les moyens, exécuter les didascalies de l'auteur ne devrait pas être considéré comme une solution traditionaliste ou académique. L'usage en musique aujourd'hui est de tenir le plus grand compte de toutes les indications de tempo et de nuances de la partition, et pourtant il y a autant d'interprétations que d'interprètes. De même, si au théâtre et à l'opéra on suivait scrupuleusement les indications du texte ou du livret, aucune mise en scène ne serait identique à une autre.

Arnaud LASTER