



LE 66!

ENTRETIEN AVEC VICTORIA DUHAMEL

Dès vos débuts en tant que metteuse en scène, vous vous êtes résolument tournée vers l'opéra. Comment vous est venu ce goût pour l'art lyrique ?

Victoria Duhamel : J'aime l'opéra depuis que je suis enfant. Dès que je l'ai découvert il m'a transportée, en m'apportant beaucoup de joie. Cette expérience a été je pense très structurante dans ma vie. Je n'ai mesuré que plus tard que si j'ai eu ce contact précoce, c'était pour des raisons déterminées socialement, alors que pour d'autres, l'opéra est une chose lointaine. En étant capté par les classes supérieures, l'opéra fait violence, et à cette violence d'ordre social, il faut ajouter celle de la place qui y est dévolue aux femmes. On les tient en respect, on les célèbre, mais on les met aussi à distance. Pas seulement au niveau des personnages, mais aussi dans tous les codes qui sont associés au fait de les incarner, ce dont je me suis rendu compte notamment à travers mon expérience du chant. Ces prises de conscience ont été des chocs importants pour moi, et ont bien entendu apporté une ambivalence à cet amour que j'avais pour l'opéra. Mais aujourd'hui elles sont au cœur de mon travail. Lorsque je rencontre une œuvre, j'essaie de la prendre dans son entier et d'en traiter les aspects qui posent problème. Il y a un mot qui pour moi est très important, c'est celui de déconstruction. Je crois qu'il est essentiel de toujours se demander s'il n'y a pas une tangente, ce qui implique d'identifier et d'interroger les systèmes, les rapports de force dans lesquels nous sommes pris.

Le 66! est une opérette peu connue d'Offenbach. Pourquoi l'avoir choisie ?

Offenbach a écrit de nombreuses opérettes pour peu de personnages. C'est une économie de moyens que je trouve très stimulante et *Le 66!* est un condensé de toutes les ficelles du genre. La pièce est musicalement incroyablement inventive, vraiment réjouissante. Mais on y trouve aussi une profondeur inattendue, qui va un peu plus loin que les problématiques habituellement abordées dans ce genre de format. Ici, l'œuvre produit une morale, et une morale très forte, « l'argent ne fait pas le bonheur », qui a pour versant « il faut savoir rester à sa place ». C'est très conservateur ! Sans doute les spectateurs de l'époque – pour la plupart issus de la bourgeoisie – trouvaient-ils cette fable légère et riante, en partie aussi parce qu'elle les rassurait en confortant l'ordre établi. Je m'interroge sur la distance qu'il y a entre le contexte de la création, et la réception qu'on peut faire de l'œuvre aujourd'hui. C'est aussi une question par rapport au style, qui peut paraître très loin de nous. C'est un défi, il faut trouver le bon chemin.

La question du jeu est au cœur de l'intrigue. Sous quel angle souhaitez-vous aborder cette dimension ?

Le concept de jeu est polysémique. Ici nous prenons le biais du jeu au théâtre pour balayer toute une panoplie d'autres jeux, du morpion à la roue de la fortune... Le vrai sujet du *66!*, c'est le jeu de hasard. Le joueur est une figure très importante en philosophie et en littérature. Pour Walter Benjamin, l'homme qui joue s'inscrit totalement dans la domination capitaliste : il veut gagner dans un système qui valorise le gain et la propriété. Et pourtant, le fait même que cet homme s'octroie la permission de jouer est une sorte de pari utopique qui contient en puissance la résistance à cette domination. Je trouve cette pensée très intéressante, particulièrement pour *Le 66!*, et j'ai voulu inclure le spectateur dans cette réflexion en l'invitant lui aussi à se mettre à la place du joueur. Pour cela, j'ai imaginé un prologue où le personnage de Berthold (le colporteur dans la pièce, mais qui apparaît d'abord sous des habits de bateleur) explique au public qu'il va assister au *66!* d'Offenbach et qu'il sera amené à prendre une part active à l'action. Il y a donc deux niveaux dans le spectacle : le temps de la fable (l'intrigue du *66!*) et le temps du présent, que nous appelons le temps du jeu. Ce dernier comporte nécessairement une part d'imprévu et donc d'improvisation pour les interprètes (surtout pour Berthold, qui a un rôle proche de celui d'un animateur et qui sera constamment en interaction avec le public). Les représentations peuvent être différentes de l'une à l'autre, ce qui est rare à l'opéra et permet ici aussi de déconstruire un peu les règles du genre. Mais se prêter au jeu, est-ce avoir la capacité de prendre les choses en main, ou au contraire se retrouver soumis à une contrainte ?

Cette invitation à la participation semble de plus en plus présente dans nos sociétés, notamment auprès des enfants et des adolescents, à travers les nouveaux médias...

Aujourd'hui les industries du divertissement nous proposent de participer. Mais dans quel but? Projeter des images idéalisées de l'existence? Créer de l'engagement? Rêver sans bouger de place? Le genre de l'opérette est très proche de ces questions-là, puisque sa finalité est précisément d'être un divertissement efficace et de procurer du bonheur. Cela m'intéresse de m'interroger sur ce qu'on imagine devoir faire pour plaire, notamment auprès des plus jeunes. Plus de vitesse, plus d'interactions... avec ce spectacle, je souhaiterais créer un espace où nous serons à même de nous poser la question sur ce que la société nous propose ou non de faire. Par ailleurs, j'ai pris le parti de ne pas du tout utiliser d'outils digitaux. Les moyens concrets de la machinerie peuvent aussi nous placer dans le rythme, la succession et la rapidité de ces nouvelles technologies. Le théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles produisait énormément d'images et d'émerveillement ; ce sont seulement les moyens qui changent aujourd'hui.

Comment travaillez-vous l'aspect musical du spectacle ?

L'opéra est un art total, où musique et scène doivent aller ensemble. Pour *Le 66!* nous jouons avec un petit effectif: trois comédiens chanteurs et trois instrumentistes, qui font tous pleinement partie du jeu. C'est un vrai travail de troupe! L'ensemble instrumental est par ailleurs assez inhabituel, puisque la proposition de notre arrangeur François Bernard a été de remplacer l'orchestre par un trio composé d'un piano, d'un trombone et d'une clarinette. Cela crée un aspect fanfare et reflète complètement le projet d'Offenbach, qui est d'être facile à déplacer, mais aussi de jouer constamment sur ce paradoxe entre la mélancolie subtile et le comique débraillé, l'élégie et le côté canaille – que le trombone incarne à la perfection. Quant à la partition, Offenbach déploie sa veine de mélodiste incroyable, avec de la légèreté mais aussi beaucoup de nuances, du grand opéra (« le trio de la ruine »), des solos très éloquentes... Son inspiration est à la fois totalement originale et « à la manière de »: par exemple, « l'air du tirage » pourrait ressembler à du Rossini.

Que souhaiteriez-vous transmettre aux enfants et aux adolescents qui viendront assister à ce spectacle ?

L'enthousiasme que j'ai ressenti enfant en allant à l'opéra. Et l'idée qu'on peut s'amuser de ce genre, dans tous les sens du terme. Le désamorcer, se l'approprier, le critiquer, jouer avec. Les manifestations de cet art posent question, les œuvres ne sont pas linéaires. C'est justement cela qui m'intéresse: le fait que les choses ne soient pas figées, mais mouvantes en permanence. La polysémie m'intéresse, comme chacune des réactions que va susciter le spectacle.

Entretien réalisé par Marie Lobrichon le 13 décembre 2019