

# Turandot

*Notes du scénographe et metteur en scène*

## Genèse

Combien d'oeuvres ont eu une genèse aussi longue que *Turandot*, de leur conception jusqu'à la forme finale avec laquelle elles sont passées à la postérité?

Au courant de l'an 633 après Jésus-Christ, Turandokht —fille du roi Khosrow Parviz, et sœur de Azarmidokht y Purandokht, la plus belle des trois princesses perses en ce moment historique de la dynastie sassanide—, était devenue un véritable paradigme de la noblesse et de la stature politique de sa lignée. Le prénom Turandokht signifie, littéralement, “fille de Turan”, où “dokht” est la contraction de “dokhtar”, fille, en langue perse. Les origines du peuple Turan remontent aux années 1700 avant Jésus-Christ, et il était surtout constitué d'Iraniens de l'Ère d'Avesta. L'importance de ce peuple dans la spiritualité orientale est colossale, une de ses plus grandes contributions étant le livre sacré du zoroastrisme, l'Avesta, écrit en langue Zend.

S'inspirant de la figure historique de la princesse légendaire, un des plus grands poètes de la littérature épique perse du XIII<sup>ème</sup> siècle, Nizami Gandjavi, raconte vers l'an 1200 dans son oeuvre *Les Sept Beautés*, les vicissitudes d'une princesse qui aurait promis de ne se délivrer qu'à celui qui résoudrait une série d'énigmes. Un demi siècle plus tard, vers l'an 1700, l'histoire de la princesse Turandokht fut reprise par l'orientaliste français François de la Croix, dans une collection de contes basés sur le folklore des peuples orientaux. Cependant, de La Croix, possiblement à des fins commerciales (l'exotisme chinois étant à la mode à l'époque), s'inspira de l'oeuvre du perse Gandjavi, mais transposa les péripéties en Chine, où la “fille de Tur” devint la princesse “Turandot”. C'est à partir du récit de de la Croix, et non pas du texte perse original, que Carlo Gozzi en 1762 écrivit sa fable *Turandot*. La version du fameux dramaturge vénitien eu tant de succès que même Friedrich Schiller s'en enthousiasma et en 1801, l'oeuvre fut mise en scène à Weimar, cette fois sous forme de tragédie...

Finalement, après que quatre plumes différentes aient épanché leurs créativité à partir de l'oeuvre d'un poète perse dont peu se rappellent, les librettistes Giuseppe Adami e Renato Simoni, cinquième et sixième plumes qui se posèrent sur la princesse, créèrent la version que nous connaissons aujourd'hui, et qui a quasiment éclipsé les versions précédentes du coeur du grand public: le livret de l'oeuvre homonyme (et posthume) de Giacomo Puccini. Le génie de Lucca commença à mettre *Turandot* en musique en 1921, mais le 10 octobre 1924, quand on lui diagnostiqua un cancer de la gorge, l'oeuvre était inachevée. Quel tour du destin pour celui qui fit, fait et fera chanter le monde pour toujours ! Il mourut quelques semaines plus tard dans une clinique bruxelloise. Perpétuant le souhait du maître, l'ébauche de la fin de l'oeuvre (36 pages environ) fut soumise au compositeur Ricardo Zandonai pour qu'il achève le travail, mais Tonio Puccini, fils de Giacomo, s'y opposa et commissionna Franco Alfano pour finir l'oeuvre de son père. Beaucoup critiquent Alfano et même moquent ses efforts, avec le sarcasme caractéristique de ceux qui se croient supérieurs aux autres jusqu'à devoir le prouver. Il est certain que nous ne saurons jamais ce qu'aurait pu faire Zandonai, sans parler de Puccini, mais nous savons ce qu'a fait le pauvre Alfano, qui, les yeux en larmes

à la mort du Maître, dut prendre l'immense responsabilité historique de terminer son oeuvre. Rappelons aussi que même le compositeur Luciano Berio voulut lui aussi tenter sa chance en écrivant une nouvelle fin. Enfin, seul Puccini, quelle lapalissade !, aurait put écrire la fin comme nous l'aurions voulue. Peut-être... Il n'a pas pu le faire, donc il est grand temps d'arrêter la polémique et de se dévouer à creuser en profondeur cette composition inachevée et inachevable, antichambre de ce qui aurait été une révolution, sans retour en arrière possible, dans la façon d'écrire de Giacomo Puccini. Nous ne saurons jamais jusqu'où il aurait avancé dans sa curiosité musicale insatiable. Cependant, dans *Turandot*, on peut deviner beaucoup du Puccini à venir: un compositeur inquiet, qui, quelque soit la direction dans laquelle il aurait évolué, n'aurait jamais renoncé à la mélodie.

Finalement, aujourd'hui, à quatorze siècles de l'époque où vécut la véritable "fille de Turan", à plus de huit siècles de l'écriture du poème original qui la rendit immortelle, et malgré le nombre de mains qui l'ont bousculé, *Turandot* continue de nous fasciner.

## La mise en scène

### *Motivations*

Pour cette version de l'ORW, la direction artistique du théâtre m'a demandé de finir la représentation —comme l'avait déjà fait Toscanini lors de sa première—, avec la mort de Liù. Cela m'a beaucoup réjoui dans la mesure où cette décision me donnait l'opportunité de mettre en scène mon "adieu" personnel à Giacomo Puccini, qui m'a offert de maintes émotions depuis le début de ma carrière internationale. Je me souviens, comme si c'était hier, du moment où, dans ma visite privée de la "Casa Puccini", à l'occasion de mes débuts dans la Tosca —Torre del Lago Puccini, 1995—, je me mis à pleurer comme un enfant, au contact de son cercueil.

Le final "toscanien", sans les bouleversements sexuels et musicaux du dernier duo, donne la possibilité de retrouver l'origine "fabuleuse" de l'oeuvre, l'esprit poétique de Nizami Gandjavi, la tragicomédie de Carlo Gozzi, c'est-à-dire de revenir au conte, à la fable et, dès lors, à sa morale, qui transparait dans la leçon de Liù. "*Qui a mis tant de force en ton coeur?*", lui demande la princesse, "*L'amour!*", répond l'esclave.

Pour le dictionnaire de *Real Academia Española*, une fable est un "*bref récit fictif, en prose ou en vers, avec une intention didactique, souvent exprimée dans la morale finale*". D'où l'association fréquente de ce genre littéraire à la pédagogie infantile, qui, malgré la violence psychologique de la majorité des fables, crée un lien inexplicable entre le genre, et l'âge de l'innocence. C'est parce que la mise en scène vise à représenter une fable, que j'avais l'excuse idéale pour les avoir sur scène. Des enfants d'aujourd'hui et de toujours, qui, accompagnés d'un professeur, mettent en pratique ce qu'ils ont appris en classe en construisant un château en *Lego*, ou en déguisant le professeur avec les habits du Mandarin et encore des autres idées qui se concrétiseront sur scène, là où la fantaisie des hommes devient réalité. À cet égard, il est important de souligner les rôles du Mandarin-Professeur, qui fait brièvement allusion à la figure du "narrateur", rôle si important dans les fables, et de Ping, Pong et Pang, inspirés dans la *Commedia dell'arte*. Profitant de la "porte ouverte" laissée par Gozzi à se sujet là, et du jeu scénique avec les enfants, les trois masques seront des acteurs engagés par le Professeur pour réciter les rôles de *Pantalone*, *Arlecchino* et *il Dottore*, trois personnages

emblématiques de la comédie de l'art, qui, une fois "capturés" dans la fantaisie, changent leur costumes traditionnels pour des vêtements chinois avec lesquels ils prendront partie de la cérémonie des énigmes.

À propos de cette capacité éducative des fables, celle de *Turandot* a une modernité des plus accablantes: <sup>1</sup>*La princesse craint l'amour charnel —avec tout ce qu'il représente—, et en conséquence tremble face à la charge impétueuse de la sensualité masculine. Elle utilise le viol subi par une de ses ancêtres —un millénaire plus tôt...!—, comme excuse pour haïr les hommes, ce qui l'amène à vivre la présence de ses prétendants comme celle de potentiels "violeurs", dans le sens que Hilmann attribue au mot: "Celui qui pénètre par la force la pseudo sécurité défensive du féminin?" Puccini et ses librettistes, hommes modernes et sensibles, ayant parfaitement compris le concept, transmettent dans son oeuvre la lacération dont souffre une femme quand elle est forcée à vivre cette "capitulation face à l'homme" comme la perte de son indépendance. De ce fait, la princesse, qui n'a pas hésité à tuer des prétendants masculins pour pouvoir affronter ses fantasmes, nécessite ironiquement, le sacrifice d'une "féminité différente", Liù, pour parvenir à accepter cette partie d'elle même qu'elle renie tant. Pour sa part, Calaf, qui ne tombe pas amoureux d'elle, mais est "enchanté" par elle, est prêt à compromettre tout son magnétisme sensuel et sexuel pour obtenir l'objet de son désir: un royaume qui lui restituerait son statut de prince. En ce sens, l'air "Nessun dorma", plus qu'une chanson d'amour, est le cri d'un guerrier blessé en son orgueil par la défaite au combat, qui voit dans l'arrivée de l'aube le triomphe de ses plans de rédemption: Vincerò!*

À mon sens, *Turandot*, avec son argumentaire riche en nuances freudiennes —il n'est pas anodin que la vieille histoire ait, de façon définitive, pris de la force dans les années vingt, quand la psychanalyse moderne s'est affirmée en tant qu'instrument de connaissance— fut "la goutte d'eau qui fit déborder le vase" pour un Puccini depuis toujours très sensible au monde féminin. Est-ce possible que la raison pour laquelle il n'acheva pas l'oeuvre, au delà de sa maladie, ait été un sentiment très personnel de malaise devant le "règlement de compte" entre le Moi masculin et le Moi féminin, que représente la dénouement de *Turandot*? Nous ne le saurons jamais.

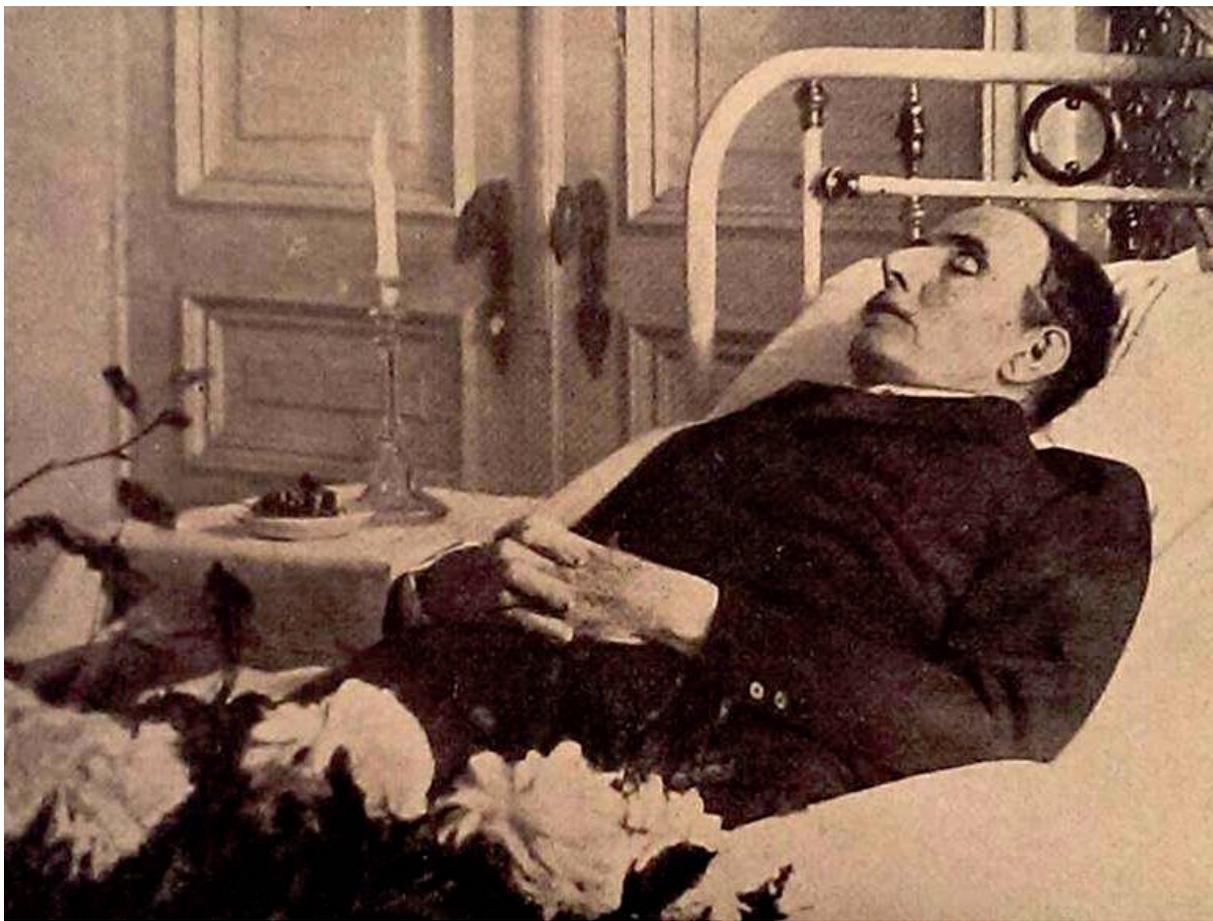
Nous ne saurons non plus jamais la part de vérité des théories qui connectent certains habitants du "fantastique Pékin" de *Turandot*, à certaines personnes de la "très réelle ville de Torre del Lago", où habitaient Puccini et les siens: en 1909, Doria Manfredi, employée de la Casa Puccini, mis fin à ses jours. L'imagination populaire associe ce triste dénouement à la persécution d'Elvira Puccini, femme du compositeur, qui aurait accusé la jeune fille d'adultère avec son mari. La légende dit que Giacomo ne put jamais se remettre de la douleur causée par l'injustice de cette mort inutile, qui marqua les débuts de sa désillusion toujours renforcée face à la vie, et qui transparait clairement dans ses lettres. S'appuyant sur ces faits, beaucoup voient en Liù un tribut au sacrifice de Doria Manfredi. Profitant de cette ambiguïté historique, j'ai mise en scène le grand moment de Liù, qui boucle définitivement l'histoire à la fin du troisième acte, utilisant le symbolisme des cordes: "Attachent moi, déchirent moi", crie la petite, "peu importe, parce que c'est la pureté de mon amour pour lui à me donner la force de vous affronter"; des mots qui auraient bien put habiter le coeur de Doria Manfredi si vraiment l'histoire a-t-elle eu lieu. De toutes façons, commérages à part, malgré la quantité d'encre qui ait coulé, et même à la lumière des récentes investigations qui ont donné lieu

---

<sup>1</sup> concepts tirés du livre "*Giù la Maschera, disertazioni di José Cura*", de la psychologue Serenella Gragnani, aux éditions Pacini Fazzi.

à la réalisation du long-métrage *Puccini e la fanciulla* de Paolo Benvenuti, personne ne pourra jamais établir la vérité de manière concluante.

Personnellement, je préfère voir dans le chant final du vieux Timur, désolant adieu à la *"piccola"* Liù, le compositeur lui-même qui fait ses adieux à ses créatures (et peut-être même à nous), en s'appropriant la voix du père de Calaf. *"Pour reposer à ton côté pendant la nuit sans lendemain"*, dit le vieillard, et mon imagination romantique me pousse à penser qu'une voix de basse cassée par la douleur de la perte est probablement le son le plus proche de ce qui aurait pu sortir de la bouche d'un Puccini agonisant, sa voix rendue rauque par le cancer du larynx, s'il avait pu articuler un son dans les dernières heures de son incroyable vie. Pour cette raison, à la fin du spectacle, Giacomo se substitue à Timur sur la scène et, après avoir dit adieu à ses créatures, il s'allonge pour mourir en paix, tandis que tous les personnages de ses œuvres, émus, se rapprochent pour lui rendre hommage.



Giacomo Puccini (Lucca, 22/12/1857, Bruxelles , 29/11/1924)

### **À propos des décors**

La scène est régie par la fantaisie des enfants, qui reproduit en Lego une version libre de la Porte Méridionale de la Cité interdite de Pékin. De ce fait, nous avons privilégié le recours à des lignes de construction très épurées, privées de la "chaleur" du

vécu, pour les associer à la froideur plastique des pièces du fameux jeu. Une autre action scénique amusante, paraissant sortie de l'imagination enfantine, est l'utilisation de lanternes, qui, avec les couleurs de chaque énigme, vert pour l'espérance, rouge pour le sang, doré pour la royauté, perdent leur "poids" et s'envolent, une fois l'énigme résolue; ou encore l'emploi de sphères colorées comme celles des piscines à boules, qui, représentant des pierres précieuses, tombent en cascade depuis les murs du Palais.

La relation des personnages avec les enfants se développe en tenant compte de la ligne imaginaire, une sorte de "frontière", qui coupe l'avant scène et que seulement peut être traversée par ceux qui les enfant veulent. Exception faite de trois masques, libres de faire des "aller-retours" car ils font pas parti de la fable, mais sont des acteurs engagés pour y jouer. C'est pour ça que, de la même façon que Turandot arrive à croiser cette frontière avec l'aide des enfant, qui lui font un chemin de lanternes, aussi le Professeur, les petits "distracts" par l'enthousiasme du triomphe de Calaf, peut finalement franchir la ligne magique, et revenir à l'école.

Cette idée de simplicité influence aussi les costumes conçus par Fernan Ruíz, qui a habillé les personnages, chœur compris, avec des lignes épurées, limitant la "chinoiserie" au strict minimum. Les costumes de la garde impériale, en revanche, sont un "clin d'oeil" à l'imagination infantile: ayant sondé des enfants sur l'habit qu'ils mettraient aux soldats de la princesse, leur réponse fut unanime: celui des Ninjas, mais pas n'importe quel Ninjas, sinon eux même en Ninja... Il est pour ça que, au lieu de engager des athlètes des arts martiaux, nos Ninjas sont des très jeunes filles, avec une gestuelle qui fait plus tendresse que peur et ainsi, bien que les Ninjas ne soient pas chinois, nous aurons des Ninjas car, dans ce jeu, ce sont les enfants qui commandent...

### Les chœurs

Sauf dans la scène intime où les trois masques nous racontent leurs histoires personnelles, se plaignant de leur devoir autant que ministres du bourreau et prophétisant la fin de la Chine si les choses continuent comme ça, pour le reste *Turandot*, avec ses grandes scènes ouvertes et très peuplé, est un opéra "épique". Puccini a conçu *Turandot* pour un chœur divisé en beaucoup de groupes qui chantent pas ensemble, mais ont leur moment précis d'intervention, comme si s'agissait des personnages individuel. À vouloir suivre les indications du Maestro à la lettre, il faudrait compter avec un groupe de 150 artistes, minimum... Ce n'est pas pour rien que *Turandot* est un des titres préférés des grandes arènes: simplement, il faut énormément de place pour faire circuler tout ce monde! Pour ma production à Liège, donc, j'ai choisis l'utilisation "à la grec" de la masse choral, en plaçant les chœurs dans les galeries qui entourent le corps central du Palais, tout en ayant dessiné le bas de décors de façon qu'ils fonctionnent comme une énorme caisse de résonance avec laquelle pouvoir obtenir les grands sonorités rêvées par Puccini dans cet opéra grandiose.

\*\*\*

Alors que j'écris ces lignes, j'apprends le décès de Daniela Dessi, mon amie et collègue pendant plus de vingt ans. Daniela n'a jamais été ma Liù, mais, au delà d'une

partenaire de concert et d'enregistrement inestimable, elle fut une de mes plus grandes  
Desdemonas, Toscas, Magdalenas, Manon, Iris.

Je dédie cette production à sa mémoire.

José Cura  
Madrid, 21 de agosto 2016  
(Texte français de Jane Douat)