

L'OPÉRA EST MORT ! VIVE L'OPÉRA !  
LA MODERNITÉ D'UN GENRE TRADITIONNEL  
Aude Ameille, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

L'opéra n'a peut-être jamais été aussi à la mode qu'aujourd'hui. Il est presque impossible, sans être abonné, d'obtenir une place pour aller voir un Verdi ou un Wagner, et les riches lyricomanes n'hésitent pas à prendre l'avion à destination de New York ou Berlin pour aller voir telle ou telle représentation d'un opéra du répertoire.

L'opéra se porte donc bien de nos jours. Mais de quel opéra parle-t-on ? Assurément pas de celui du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, toutes ces œuvres qui suscitent un tel enthousiasme ont été créées entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles. Au XX<sup>e</sup> siècle, si l'on en croit la programmation de la plupart des maisons d'opéra d'Europe et des États-Unis, il n'y a plus rien. Ou si : il y a tout de même Strauss, et puis Berg, avec *Wozzeck*. Mais tout le monde s'accordera pour dire que *Wozzeck* est le dernier des opéras. Et ce n'est pas Adorno qui nous contredira.

L'opéra semble donc être un genre mort puisque le dernier opéra aurait été composé en 1925. Un tel discours ne s'entend pas uniquement dans la bouche de personnes qui ignorent tout de la musique contemporaine ; on le retrouve également dans les milieux musicaux eux-mêmes. Ou plutôt on le retrouvait, il y a de cela vingt-cinq ans. En effet, depuis le début des années 1980, la situation a beaucoup évolué et nombreux sont ceux qui affirment qu'on assiste à une véritable renaissance de ce genre qu'on avait pourtant profondément enterré. Il suffit d'ailleurs de regarder le nombre de créations d'opéras ces dernières années pour s'en convaincre ; l'opéra est un genre fécond : près de quarante créations en Europe et aux États-Unis pour l'année 2007, et onze pour la seule France.

Ce *topos* de la mort de l'opéra, qui reste pourtant encore vivace chez de nombreuses personnes, ne semble donc plus avoir de véritable pertinence aujourd'hui. Mais il l'était il y a encore peu. L'opéra a en effet traversé une longue crise, de la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'au début des années 1980. Entre ceux qui considéraient qu'il était un genre moribond et ceux qui souhaitaient l'assassiner, ce genre semblait avoir très peu de chances de survie. Et pourtant... Mais avant d'évoquer les causes de cette « renaissance », revenons sur la chronique de cette mort annoncée.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'opéra est un genre très décrié. En effet, il est lié, dans l'imaginaire collectif, aux grands rassemblements nazis au cours desquels des milliers d'hommes ont pu entonner les grands chœurs des opéras de Verdi ou de Wagner. On voit alors naître, chez nombre de compositeurs, une suspicion à l'égard de ce genre qui a accompagné de telles manifestations. Se développe l'idée que la musique avec des paroles est trop dangereuse, qu'il vaut mieux se tourner vers la musique pure. L'opéra devient donc un genre idéologiquement peu correct, un genre dont il faut se méfier, et la plupart des compositeurs s'en détournent.

S'ils s'en détournent, c'est également parce qu'ils considèrent que ce genre n'a plus grand-chose à dire à notre époque ; il est obsolète. C'est un art bourgeois qui avait sa raison d'être au XIX<sup>e</sup> siècle mais qui n'a plus sa place au XX<sup>e</sup> siècle. C'est précisément la théorie que développe Adorno, pour qui le destin de l'opéra est lié à celui de la bourgeoisie de l'époque libérale, qui fournissait les sujets, les livrets, l'action des opéras et y satisfaisait son besoin de pompe et d'auto-affirmation ; avec le déclin de cette bourgeoisie, l'opéra est devenu problématique. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que ce genre meure de lui-même dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Et, de nos jours, l'opéra a été remplacé par d'autres médias. En effet, s'il avait une telle importance aux siècles passés, c'est qu'il était la principale distraction. On allait à l'opéra moins pour écouter avec admiration de la belle musique que pour se distraire, et surtout se faire voir des autres et recevoir ses amis dans sa loge. Pensons à la scène des *Illusions perdues* où Lucien assiste à une représentation des *Danaïdes* de Salieri. Le titre de l'œuvre est mentionné une seule fois, puis plus aucune allusion n'est faite à la musique. En revanche, c'est l'occasion pour Lucien d'observer et d'être examiné par tous les spectateurs.

Au XX<sup>e</sup> siècle, il existe de nombreux autres divertissements, et moins coûteux : la télévision, les disques, les matchs et surtout le cinéma. Adorno l'explique très bien :

Les charmes qu'offrait aux masses l'opéra au XIX<sup>e</sup> siècle, et plus tôt déjà dans les représentations vénitienes, napolitaines et hambourgeoises du XVII<sup>e</sup>, le décor pompeux, le spectacle imposant, les couleurs enivrantes et l'attrait sensuel – tout cela a émigré depuis longtemps dans le film<sup>1</sup>.

Ce genre ne semble donc plus avoir sa place aujourd'hui. Et les compositeurs eux-mêmes ne ressentent plus le besoin d'écrire pour ce genre.

---

<sup>1</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. Vincent Barras et Carlo Russi, Lausanne, Contrechamps édition, 1994, p. 86.

Il est vrai que, dans les années 1950, les mises en scènes d'opéra n'aident pas à donner une image positive de cet art. Bien entendu, on ne joue quasiment que des œuvres des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> ou XIX<sup>e</sup> siècles, et les mises en scène sont tellement poussiéreuses et mauvaises qu'il est difficile de penser que cet art puisse être porteur d'une modernité quelconque.

C'est ce que confient plusieurs compositeurs. Ainsi, François-Bernard Mâche, né en 1935, affirme : « Les compositeurs de ma génération considéraient d'une manière générale l'opéra comme une chose totalement poussiéreuse et désuète »<sup>2</sup>.

Jean Prodromidès, compositeur qui écrira, à partir des années 1980, plusieurs opéras, répond à un journaliste qui lui demande s'il songeait déjà à écrire un opéra dans les années 1950 :

Pas encore. L'état des théâtres lyriques en France à cette époque n'en donnait guère l'envie. J'avais gardé un souvenir horrifié de représentations piteuses à l'Opéra de Paris. [...] À l'exception du Festival d'Aix, ce n'était guère mieux ailleurs : décors poussiéreux, mises en scène risibles, un « concert en costumes », disait Claudel et encore le concert n'était pas fameux<sup>3</sup>.

Il ne faut pas négliger un autre facteur dans ce désintérêt des compositeurs pour ce genre. En effet, si de moins en moins de compositeurs sont tentés de se lancer dans l'immense tâche qui consiste à écrire un opéra, c'est qu'ils savent que les chances qu'ils ont de le voir créer sont minimes. Louis Erlo s'interroge :

Pourquoi écriraient-ils [des opéras] aujourd'hui ? La plupart essaient de survivre en faisant des travaux pour lesquels ils ne sont sans doute pas faits. [...] Comment voulez-vous que des gens sacrifient du temps pour promener leurs œuvres dans un carton, et tirer les sonnettes alors que, quatre-vingt dix-neuf fois sur cent, elles ne sont pas prises ? [...] Le problème est là. Combien en connaissons-nous en effet de ces gens qui rongent leur frein, qui écrivent dans leur vie, jeunes, un, deux, trois opéras qu'ils vous reproposent puisqu'ils n'ont pas été joués ou très mal, ou deux fois, trois fois dans un théâtre sans diffusion et sans reprise<sup>4</sup> ?

<sup>2</sup> Marie-Noël Rio et Michel Rostain, *L'Opéra mort ou vif*, Paris, Éditions recherches, 1982, p. 75.

<sup>3</sup> Jean Prodromidès, *La Noche triste*, Paris, Éditions Premières Loges, 1991, p. 10-11.

<sup>4</sup> *Aujourd'hui l'opéra*, dossier réalisé par Michel Rostain et Marie-Noël Rio, Paris, Recherches, 1980, p. 15.

Et René Terrasson ajoute : « Le rapport entre le travail et sa rémunération est disproportionné. En bref, il faut être inconscient ou fortuné pour se lancer dans l'écriture d'un opéra, de nos jours »<sup>5</sup>.

Enfin, ce qui a sans aucun doute également détourné nombre de compositeurs de l'opéra, c'est l'architecture des maisons d'opéra. En effet, comment créer une œuvre représentative de notre époque dans la salle de l'Opéra Garnier ? C'est quasiment impossible : le bâtiment, avec ses loges, ses balcons, sa fosse d'orchestre, est bien trop lié au XIX<sup>e</sup> siècle pour permettre une véritable création. Écrire une œuvre pour une telle salle ne peut que conduire à composer un opéra qui regarde vers le passé. Et c'est ce que remarque justement la musicologue Danielle Cohen-Levinas :

Le caractère contraignant du lieu explique, en partie, la désertion progressive de l'opéra par les compositeurs. Elle explique, paradoxalement, la séduction que ce genre exerce sur eux et la façon dont le renouveau du spectacle lyrique est systématiquement intercepté par le passé. La proclamation de la mort de l'opéra en 1967 par Boulez est éloquente : « faire sauter les maisons d'opéra » revenait à dire faire sauter l'institution telle qu'elle est emmurée, fossilisée dans les lieux, sinon, l'opéra-crédation virera comme un aimant à l'opéra-tradition<sup>6</sup>.

« Faire sauter les maisons d'opéra », « dynamiter l'opéra », tels étaient les slogans que Boulez lançait dans les années 1960. Il est en effet un de ceux qui a proclamé haut et fort la mort de l'opéra ; il n'hésite pas à affirmer : « Je persiste à dire : depuis *Wozzeck* et *Lulu* d'Alban Berg [...] on n'a plus composé d'opéra digne d'être discuté »<sup>7</sup>.

Pourtant certains compositeurs n'ont jamais cessé d'écrire des opéras pendant ces années : Henze, Britten ou encore Menotti ont chacun écrit près d'une quinzaine d'opéras entre les années 1945 et 1980 ; mais comme le remarquait Danielle Cohen-Levinas, il s'agit peut-être plus d'« opéra-tradition » que d'« opéra-crédation ». Boulez a d'ailleurs des mots très durs pour ces compositeurs ; il s'acharne particulièrement sur Henze, affirmant : « Les œuvres de Hans Werner Henze ne sont pas de vrais opéras modernes. Elles me font penser à un coiffeur pommadé qui sacrifierait à un modernisme superficiel. [...] Il est comme De Gaulle, il peut commettre toutes les erreurs, il croira

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>6</sup> Danielle Cohen-Levinas, *Le Présent de l'opéra au XX<sup>e</sup> siècle. Chemin vers les nouvelles utopies, pour une esthétique du palimpseste*, Paris, Éditions Kimé, 2001, p. 235.

<sup>7</sup> Pierre Boulez, « Dynamitons les opéras », *Le Théâtre dans le monde*, 17, n° 3, 1968, p. 198.

toujours qu'il est le roi »<sup>8</sup>. Et plus loin, il ajoute : « Un disque des Beatles est bien plus malin, et, ce qui ne gâche rien, plus court qu'un opéra de Henze »<sup>9</sup>.

L'opéra semble donc fort mal en point dans les années 1950-1960. Il n'est cependant pas condamné à disparaître, car, si la création semble impossible, les opéras du répertoire, eux, intéressent de plus en plus le public. Mais ce genre semble donc voué à devenir un art-musée.

« Tout le monde aime les opéras, nul ne peut plus en écrire aucun »<sup>10</sup>, remarque François Regnault, philosophe, auteur de pièces de théâtre, et assistant à la mise en scène auprès de Chéreau, notamment pour le *Ring* à Bayreuth (1976-1980).

Mais s'il n'est plus possible d'écrire des opéras dans ces années, on peut en revanche écrire du « théâtre musical ». En effet, à partir de la fin des années 1960, se développe un nouveau courant qui prend le nom de « théâtre musical ». Que recouvre exactement ce terme ? Il est presque impossible d'en donner une définition précise. Prodromidès affirme : « Personne n'a jamais pu le définir ; c'était – pour le meilleur... et pour le pire – une réaction contre une forme et une exploitation périmée de l'opéra »<sup>11</sup>.

Réaction contre l'opéra du passé. C'est sans doute ce qui peut le mieux le caractériser.

Si ses contours sont extrêmement flous – « un terme vide de sens, au mieux, surchargé de définitions »<sup>12</sup>, considère Alain Féron – sa date de naissance est pourtant connue : juillet 1969, à Avignon, avec *Orden*, œuvre de Girolamo Arrigo sur un livret de Pierre Bourgeade d'après des textes de Rafael Alberti, Georges Bernanos et Primo Levi.

Cependant, comme le fait remarquer Jean-Michel Ribes, « tout comme ce brave Monsieur Jourdain je me suis aperçu que beaucoup de créateurs et moi le premier avaient fait du théâtre musical sans le savoir »<sup>13</sup> et parfois, avant même que celui-ci soit officiellement né. Certains font donc remonter la naissance du théâtre musical à la fin des années 1940.

Toujours est-il que le festival d'Avignon, pendant les années 1970, devient la terre d'élection de ce nouveau courant. En effet, en un peu plus de dix ans, une cinquantaine d'œuvres de théâtre musical voient le jour. Les compositeurs de ces œuvres se

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>10</sup> Marie-Noël Rio et Michel Rostain, *L'Opéra mort ou vif, op. cit.*, p. 22.

<sup>11</sup> Jean Prodromidès, *La Noche triste, op. cit.*, p. 12.

<sup>12</sup> Alain Arnaud et Alain Féron, « Le phénomène lyrique en France », *Diapason*, n° 269, février 1982, p. 31.

<sup>13</sup> *Aujourd'hui l'opéra, op. cit.*, p. 52.

positionnent donc contre l'opéra, contre son lieu, contre son faste, contre ses institutions. Ils cherchent à créer de nouvelles règles, à déconstruire celles qui régissaient cette forme d'art devenue à présent archaïque, à inventer un genre véritablement moderne.

Ainsi, la répartition habituelle des rôles est remise en cause. Il n'y a plus de séparation claire entre musiciens et chanteurs ; les musiciens ne sont plus obligatoirement situés dans une fosse, mais accèdent de plus en plus souvent à la scène ; et il n'est pas rare qu'ils chantent.

Le rapport frontal entre le public et la scène est supprimé. Le public peut être placé autour de la scène ou même parfois au centre, ou alors chanteurs et instrumentistes sont disséminés parmi le public. Avec une telle conception du rapport entre le public et la scène, il est presque impossible de faire jouer ces œuvres dans les maisons d'opéra traditionnelles. Très souvent, ces pièces sont donc jouées dans des lieux qui ne sont pas dévolus à l'origine à l'art lyrique : hangars, usines, halls de gare. En cela, le théâtre musical ne fait que suivre, avec quelques années de retard, ce qu'a fait le théâtre.

Une autre différence fondamentale avec l'opéra concerne le livret. En effet, celui-ci n'a plus grand-chose à voir avec le livret d'opéra traditionnel. La plupart du temps, il n'y a plus d'intrigue, plus de narrativité, plus de véritables personnages ; la langue elle-même est détrônée au profit d'onomatopées ou de langues inventées. Le rapport entre le texte et la musique n'est plus le même qu'à l'opéra, ce que remarque bien Guy Erisman qui explique :

L'opéra applique des rapports texte-musique figés, tandis que le théâtre musical n'a de raison d'exister que par l'ouverture qu'il implique. Je veux dire que les méthodes de travail sont différentes, que la compétition entre la parole et la musique est tout autre, que le relais du texte par la musique se déroule à des niveaux propres qui appartiennent d'une manière intrinsèque à ces deux structures<sup>14</sup>.

Pour François-Bernard Mâche, avec le théâtre musical, la musique regagne la première place :

Si aujourd'hui on tend à remplacer le vocable d'opéra par celui de théâtre musical, et à ne plus dissimuler pudiquement les musiciens dans une fosse, mais à les mettre sur la scène, au premier plan, c'est que l'essentiel n'est plus un texte mis en musique, mais une musique mise en scène. Le théâtre musical, c'est le son donné en spectacle, et on devrait plutôt parler de musique théâtrale<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Alain Arnaud et Alain Féron, « Le phénomène lyrique en France », art. cit., p. 31.

<sup>15</sup> *Aujourd'hui l'opéra*, op. cit., p. 178.

Cette conception n'est pas partagée par tous les compositeurs de théâtre musical, mais il est vrai que cette mise en avant de la musique est caractéristique des œuvres de grands noms du théâtre musical comme Maurizio Kagel ou György Ligeti.

Enfin, la dernière grande différence par rapport à l'opéra est l'importance dévolue à l'improvisation. Dans un opéra, il n'y a pas place pour elle. Tout est élaboré à l'avance, le livret, la mise en scène, le décor. Ce n'est presque jamais le cas dans les œuvres de théâtre musical ; ces éléments se mettent en place au fil des répétitions et la musique elle-même peut alors être modifiée.

L'expérience de l'Atelier Théâtre Musique (ATEM) – fondé par Georges Aperghis en 1976 à Bagnolet – entre tout à fait dans cette lignée. Il s'agit d'une troupe d'acteurs, de danseurs, qui élaborent ensemble des spectacles musicaux auxquels on peut donner le nom de « théâtre musical ». Aperghis explique pourquoi il a fondé cet atelier :

Il y avait longtemps que je caressais l'idée de travailler avec un groupe, c'est-à-dire réunir des gens que j'aime bien et essayer de voir avec eux comment on pourrait dégager ensemble des règles pour ce qu'on appelle le « théâtre musical ». C'est un mot que je n'aime pas trop parce qu'on met n'importe quoi derrière, des choses très différentes. [...] Nous voulions travailler sur le théâtre et la musique, sans devoir repasser par les règles de l'opéra<sup>16</sup>.

On retrouve donc cette volonté d'éviter l'opéra, d'inventer un genre nouveau. Et le décloisonnement est un des termes clés de cette nouvelle esthétique :

Aller dans un quartier populaire pour travailler avec les ouvriers, et ne pas être démagogues, c'était déjà un travail. L'idée première pour nous était de voir comment on pouvait monter un spectacle sans barrières esthétiques ; voir comment on pouvait mettre côte à côte des artistes d'une très grande compétence technique, des amateurs, des gens qui montent pour la première fois sur un plateau, des genres très différents, etc.<sup>17</sup>

On est donc loin de l'opéra traditionnel. Et souvent, le théâtre musical prend pour thème la mort même de l'opéra. Ainsi, Aperghis appelle une de ses œuvres, écrite en collaboration avec François Regnault, *Je vous dis que je suis mort*. Et le librettiste explique que c'est bien de l'opéra qu'il s'agit, c'est lui qui affirme sa propre mort à travers cette œuvre. D'une façon un peu similaire, Antoine Duhamel

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 106.

compose en 1971, dans les années fastes du théâtre musical, une œuvre qu'il nomme, d'une façon assez troublante, *L'Opéra des oiseaux*. Cependant le compositeur précise bien qu'il ne s'agit pas d'un opéra, mais de théâtre musical. Laissons ici la parole au critique musical Jacques Lonchamp, qui décrit ce qu'on voit sur la scène :

Duhamel et ses compères s'en prennent [...] à l'opéra traditionnel : ce n'est pas une ville qu'on bâtit, c'est un opéra qu'on détruit. L'unique décor représentait une scène à l'italienne, volière [car l'œuvre, comme son nom l'indique, met en scène des oiseaux] (et prison) où nichaient chœurs et musiciens d'orchestre, formant avec la salle un espace clos [...]. Les oiseaux n'auront de cesse qu'ils n'aient arraché tous les ornements de ces adorables loges décorées par Jacques Rapp, et jusqu'aux murs, pour ne plus nous offrir que la radieuse vision des musiciens et des instruments en ombres chinoises, à contre-jour, se détachant sur le ciel libre<sup>18</sup>.

Le propos du compositeur est clair : il faut libérer les chanteurs et les musiciens des carcans de l'opéra traditionnel.

Doit-on alors considérer le théâtre musical comme le genre qui, finalement, prend la relève de l'opéra, le nouveau genre lyrique adapté au XXI<sup>e</sup> siècle ? C'est ce que pensaient les compositeurs des années 1970, mais l'évolution du genre n'a pas été dans ce sens. En effet, ce courant s'est essouffé dans les années 1980. Danielle Cohen Levinas observe :

Je pense que le théâtre musical, tel qu'il s'est épanoui depuis les années soixante-dix est en perte réelle de vitesse. Il semble qu'il ne rencontre plus le même écho. Ce retournement s'effectue au profit très net de l'opéra, redevenu ces dernières années l'objet d'un intérêt accru<sup>19</sup>.

Ces propos, tenus au cours des années 1980, sont aujourd'hui confirmés. On l'a vu, l'opéra renaît depuis une vingtaine d'années. Isabelle Moindrot, spécialiste de la dramaturgie des opéras confirme :

Jusqu'au milieu des années quatre-vingt, il était courant d'entendre que l'opéra, ce vieux résidu bourgeois, avait disparu avec Berg, écrasé sous le poids de son passé. Tout le reste n'aurait été que soubresauts d'une agonie annoncée. [...] Cette idée reçue, terriblement active aujourd'hui encore, eut pour conséquence une suspicion généralisée à l'égard du répertoire lyrique du XX<sup>e</sup> siècle, dont la définition même relevait de

<sup>18</sup> Antoine Duhamel, *Gambara*, Paris, Éditions Premières Loges, 1995, p. 69.

<sup>19</sup> *Le Théâtre lyrique français 1945-1985*, textes réunis et présentés par Danièle Pistone, Paris, Champion, 1987, p. 155.



l'idéologie. Loin d'apparaître comme ce genre bourgeois, individualiste, voué à l'extinction que l'on décrivait naguère, l'opéra se donne aujourd'hui comme l'une des formes d'art les plus vigoureuses, capable d'être pleinement présent au monde en fédérant à sa manière les courants hétérogènes de la modernité<sup>20</sup>.

L'opéra n'est donc pas mort, ou plutôt, il est né une nouvelle fois. Mais quelles sont donc les raisons de cette soudaine renaissance ? Pourquoi l'opéra, qui semblait condamné à devenir un art-musée, se révèle-t-il soudainement si attirant pour les compositeurs ?

On peut sans aucun doute expliquer cette nouvelle attirance pour l'opéra par un changement de contexte politique ; le souvenir de la Seconde Guerre mondiale commence à s'effacer des esprits et la musique à texte ne semble plus aussi dangereuse qu'il y a cinquante ans.

Mais, ce qui a sans doute donné l'impulsion décisive à ce renouveau, c'est la révolution qu'a connue la mise en scène d'opéra dans les années 1960. À cette époque, le metteur en scène Jean-Pierre Ponnelle n'hésitait pas à affirmer que l'opéra était bel et bien mort et que la création résidait désormais essentiellement dans l'interprétation, et notamment dans la mise en scène.

C'est sans doute Wieland Wagner, petit fils de Richard Wagner, qui a été précurseur en ce domaine. En effet, quand il se retrouve à la tête du festival de Bayreuth, lors de sa réouverture en 1951, il transforme radicalement la mise en scène wagnérienne. Finie la pompe surchargée des années 1930-1940 ; s'y substitue un style minimaliste et symboliste. Le metteur en scène accorde également une très grande importance à la lumière, qui permet de créer un nouvel espace et, débarrassant la scène de ses accessoires, libère l'imaginaire du spectateur qui, désormais, peut l'habiter de ses fantasmes à l'énoncé de la seule partition. Son style choque d'abord puis influence plus d'une génération.

Dans les années 1960, de très nombreux metteurs en scène de théâtre s'essayaient à l'opéra, Jorge Lavelli, Patrice Chéreau, Luca Ronconi, Giorgio Strehler et beaucoup d'autres moins connus. Michel Rostain, interrogeant Jean-Claude Fall à propos de ce soudain engouement des metteurs en scène pour l'opéra, s'entend répondre :

Il y a une certaine folie dans l'opéra. Je ne parle pas du public, je parle de l'univers de la musique. Arriver à raconter une histoire en chantant ! Pour le théâtre contemporain, tellement marqué par l'onirisme, les fantasmes les ouvertures

<sup>20</sup> Georges Banu et Isabelle Moindrot, « Penser autrement l'opéra », *Art Press*, n° 236, juin 1998, p. 37.

sur l'imaginaire, l'opéra est forcément attirant. Je crois que presque tous les metteurs en scène ont cette envie de réaliser un spectacle marqué par la folie<sup>21</sup>.

C'est donc cette folie qui attire si puissamment le metteur en scène de théâtre ; mais en échange, celui-ci apporte du sang neuf à l'opéra et lui permet de se renouveler. Gildas Bourdet, également metteur en scène, constate : « L'institution opéra est trop lourde et trop lente pour secréter son propre changement : elle le demande aux metteurs en scène dramatiques, qui ont, eux, l'expérience relativement avancée de ces formes »<sup>22</sup>. Et grâce à cette révolution de la mise en scène, l'opéra n'apparaît plus si poussiéreux que cela aux compositeurs, qui prennent alors conscience de la possible modernité d'un tel genre.

Ce changement dans la conception de la mise en scène a sans doute été l'élément déclencheur du renouveau de l'opéra. Mais il n'en est pas la seule cause : le genre reste tout de même incroyablement tentant pour un compositeur. En effet, l'opéra c'est d'abord le triomphe de la voix, cet instrument au plus proche de l'homme puisque ce sont ses propres cordes vocales qui en produisent le son. La voix ne cesse de fasciner, et Régine Crespin, grande chanteuse, affirme :

La voix est le phénomène le plus mystérieux de tout l'art humain et le plus fondamental parce qu'il touche à des aspects décisifs de l'être humain. C'est quelque chose qui va au-delà du sens et de la raison. Quelque chose d'immédiatement physique, sensuel, érotique<sup>23</sup>.

Charles Imbert, un des directeurs de l'école de Bordeaux, confie : « On a beaucoup trop dit que l'opéra appartenait à une forme d'expression dépassée. Pour nous, le chant est le propre de l'homme »<sup>24</sup>.

La voix est le plus ancien des instruments, avec la percussion ; la fin du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi que le début du XXI<sup>e</sup> siècle, montrent une prédilection pour ceux-ci. Maurice Ohana analyse ce phénomène :

J'ai découvert que la percussion est la cousine germaine de la voix – et elle satisfait un désir profond de notre époque, dont presque personne n'est conscient : nous voulons échapper au tempérament, lequel est artificiel et ne correspond plus à

<sup>21</sup> *Aujourd'hui l'opéra, op. cit.*, p. 45.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>23</sup> Alain Arnaud et Alain Féron, « Le phénomène lyrique en France », art. cit., p. 27.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 34.

notre sensibilité, à l'état de notre société. [...] Ce sont les deux instruments primitifs de l'homme<sup>25</sup>.

Pour une époque fascinée par la voix, l'opéra semble donc un médium approprié.

L'opéra, c'est également le lieu de la réunion des arts : littérature, musique, arts du spectacle. Bruno Mantovani, compositeur né en 1974 et dont le premier opéra a été créé en septembre 2007 à Strasbourg, affirme que « la volonté d'œuvre totale est forcément très attirante pour un compositeur d'aujourd'hui »<sup>26</sup>.

Enfin, l'opéra est peut-être le dernier refuge dans un monde sans repère. C'est ce qu'exprime la chanteuse Martine Viard : « Dans une société où tout va de guingois, on a besoin d'une chose folle, complètement "ailleurs", comme l'opéra ; c'est un autre monde qu'on a là sous les yeux, un monde grandiose, énorme, légendaire »<sup>27</sup>. Propos que vient confirmer Luce Giard, chargée de recherche au CNRS ; elle parle de ces nouvelles générations qui ont grandi à l'écart d'une culture religieuse :

Sans église de remplacement (scientifique, politique ou autre) elles se sont portées vers les grands récits mythiques ou poétiques, à la fois invraisemblables et cependant aptes à dire une vérité sur la condition humaine et sur ses malheurs. L'opéra est l'une des seules formes de spectacle de notre culture qui satisfasse ce triple appétit auditif, visuel et « métaphysique ». Ainsi s'expliquent le renouveau comme la diversité du public d'opéra<sup>28</sup>.

Assurément, Luce Giard parle ici de l'opéra traditionnel, de celui du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais cet « appétit métaphysique », qui attire le public vers l'opéra traditionnel est peut-être le même qui entraîne les compositeurs à écrire à nouveau des opéras, et non plus du théâtre musical.

En effet, à partir des années 1980, le discours des compositeurs change complètement. Alors qu'auparavant, ceux-ci n'auraient jamais avoué avoir envie d'écrire un opéra, Antoine Duhamel n'hésite pas à dire à présent : « J'aimerais, si c'était possible, ne faire que des opéras »<sup>29</sup>. Philippe Hersant, quant à lui, confirme : « Chacun aujourd'hui veut écrire un opéra »<sup>30</sup>. Et Maurice Ohana de renchérir :

<sup>25</sup> Maurice Ohana, *La Célestine*, Paris, Éditions Premières Loges, 1991, p. 12.

<sup>26</sup> Entretien du 24 janvier 2007 avec Aude Ameille.

<sup>27</sup> *Aujourd'hui l'opéra*, op. cit., p. 127.

<sup>28</sup> Alain Arnaud et Alain Féron, « Le phénomène lyrique en France », art. cit., p. 29.

<sup>29</sup> *Aujourd'hui l'opéra*, op. cit., p. 173.

<sup>30</sup> *Opéra international*, n° 160, Paris, Arlega, juillet 1992, p. 20-21.

« L'opéra est pour tous les compositeurs une tentation permanente »<sup>31</sup>. On est donc loin du *veto* qui pesait sur ce genre trente ans auparavant.

Il est d'ailleurs très intéressant de remarquer que ceux-là même qui professaient sa mort, comme François Regnault, se sont à présent convertis. En effet, c'est lui qui a écrit le livret, d'après le roman d'Alfred Kubin, *L'Autre Côté*, pour l'opéra de Bruno Mantovani.

Antoine Duhamel, qui écrivait en 1971 du théâtre musical avec son *Opéra des oiseaux*, revient au genre de l'opéra avec *Gambara* ou encore *Quatre-vingt treize*.

Mais ne généralisons pas : ce n'est pas le cas de tous les compositeurs ; ainsi, François-Bernard Mâche, qui, on s'en souvient, considérait, dans les années 1960, l'opéra comme une « chose totalement poussiéreuse et désuète », affirme dans les années 1990 : « Je dois dire que je n'ai pas vraiment révisé cette position »<sup>32</sup>. Et il est vrai qu'il n'a jamais écrit d'opéra mais a continué à composer des pièces de théâtre musical.

Cependant, la frontière entre ces deux genres n'est pas si évidente. Le concept de « théâtre musical » est, on se le rappelle, extrêmement flou et on peut se demander si finalement il ne pourrait pas englober l'opéra contemporain, celui-ci constituant alors une des marges les plus traditionnelles de cet ensemble protéiforme.

Quoi qu'il en soit, il est certain que ce passage par le théâtre musical a été une étape absolument nécessaire à la renaissance de l'opéra. Jean Prodromidès, qui ne croit plus à l'existence du théâtre musical, confie : « Maintenant, le théâtre musical a fait son temps, mais peut-être a-t-il joué un rôle de passerelle vers des formes renouvelées du théâtre lyrique »<sup>33</sup>. Et en effet, nombre des apports de ce genre ont migré vers l'opéra.

Mais à présent, avec ce renouveau de l'opéra, les compositeurs assument le genre et ne cherchent plus à le déconstruire systématiquement. Au contraire, ils cherchent à le reconstruire ; et on voit revenir, par exemple, les livrets narratifs. Michel Decoust observe bien ce changement d'attitude lorsqu'il explique :

Kagel est un compositeur important, mais ses préoccupations (nier, démonter, déconstruire, et... sublimer tout cela) sont celles de la génération des années cinquante. Il y a dix ans, j'aurais sans doute dit qu'il faut déranger les interprètes ; aujourd'hui, j'ai tendance à penser que ça ne sert à rien, ou à bien peu de choses, mais qu'il faut plutôt travailler dans la perspective de construire ou *re-construire*<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Maurice Ohana, *La Célestine*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>32</sup> Marie-Noël Rio et Michel Rostain, *L'Opéra mort ou vif*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>33</sup> Jean Prodromidès, *La Noche triste*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>34</sup> *Aujourd'hui l'opéra*, *op. cit.*, p. 193.

On remarque également cette évolution chez un compositeur comme Ligeti. En 1966, il compose *Aventures* qu'il nomme un « anti-opéra ». En 1978, il compose *Le Grand Macabre* à propos duquel il dit avec malice : « L'«anti-opéra» étant déjà dépassé, mon «anti-opéra» est donc devenu un «anti-anti-opéra» et comme deux «anti» successifs s'annulent, il est resté «opéra» »<sup>35</sup>.

Mais si ce genre a connu une renaissance, c'est certes parce que les compositeurs se sont remis à écrire des opéras, mais également parce qu'il y a eu une véritable politique culturelle dans ce sens. En effet, à présent, les maisons d'opéra n'hésitent plus à créer, chaque année, un ou plusieurs opéras. Les précurseurs ont été l'Opéra de Lyon, avec à sa tête Louis Erlo, ainsi que l'Opéra du Rhin dirigé pendant un temps par Pierre Barrat. Celui-ci s'explique d'ailleurs sur l'intérêt de cette structure lyrique régionale et originale :

Je crois que le schéma qui avait été dessiné en Alsace pour l'Opéra du Rhin et l'atelier lyrique du Rhin définissait un dispositif tout à fait intéressant : celui d'une structure lyrique régionale, comprenant un théâtre de répertoire [à Strasbourg], un centre de création [à Colmar] et un ballet [à Mulhouse]. Je crois que c'est très pertinent [...]. Il faudrait donc soutenir cette idée d'Opéras régionaux, et doter en outre chaque région d'une cellule de recherche, de création et de formation (les trois termes se tiennent) [...]. S'il y avait dès maintenant quatre ou cinq institutions consacrées à la recherche, la création et à la formation, si chacune d'entre elles faisait par exemple deux créations par an, on arriverait déjà à une dizaine de créations par an<sup>36</sup>.

L'objectif que souhaitait Pierre Barrat au début des années 1980 est à présent atteint, puisque, on l'a vu, le nombre de créations par an en France est proche de la dizaine.

Cependant, il ne faudrait pas crier victoire aussi facilement. En effet, Pierre Barrat continuait son propos en disant : « Ces créations pourraient circuler dans les structures lyriques régionales ou municipales, il pourrait y avoir des échanges d'une région à l'autre, le nombre des représentations serait multiplié, on respirerait un peu ! »<sup>37</sup>. Et en ce domaine, de nombreux progrès sont encore à faire. En effet, si chaque maison d'opéra souhaite à présent avoir sa propre création mondiale, rares sont celles qui reprennent des œuvres déjà créées ; la presse est en grande partie responsable de ce phénomène, car elle ne se déplace pas s'il s'agit d'une reprise. En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, les

<sup>35</sup> György Ligeti, *Le Grand Macabre*, Paris, Éditions Premières Loges, 1997, p. 17.

<sup>36</sup> *Aujourd'hui l'opéra, op. cit.*, p. 80.

<sup>37</sup> *Ibid.*

créations d'opéras ne manquent pas, mais on manque cruellement d'un répertoire contemporain. La renaissance de l'opéra est donc peut-être plus problématique qu'on voudrait le croire. Terminons en citant le propos d'un critique américain qui résume bien la situation actuelle : « le problème est moins une baisse de la fécondité lyrique qu'une hausse de la mortalité infantile »<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Cité dans Meiron Harries et Susie Harries, *Opera today*, Londres, Michael Joseph Ltd, 1986, p. 315.

Aude AMEILLE – L'opéra est mort ! Vive l'opéra ! La modernité d'un genre traditionnel

L'opéra contemporain se porte bien si l'on en croit le nombre de créations qui ont lieu chaque année dans le monde. Mais le grand public semble l'ignorer. Cette situation paradoxale s'explique par l'histoire récente du genre de l'opéra. En effet, après la Seconde Guerre mondiale, l'opéra a été considéré comme un genre qui n'était plus adapté au monde moderne et dont il fallait se méfier. Les compositeurs s'en sont donc détournés et l'opéra a pour ainsi dire disparu du paysage musical, remplacé par le théâtre musical. Cependant, le genre a connu un soudain renouveau dans les années 1980 et continue à montrer sa vitalité aujourd'hui. Cet article analyse les causes de la mort et de la renaissance de l'opéra dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

The Opera is Dead! Long Live the Opera! Modernity of a Traditional Genre

When looking at the number of opera productions that take place every year throughout the world, one may say that contemporary opera is doing well. The public though seems to be unaware of that. This paradoxical situation can be explained by the opera's recent history. After World War II, opera came to be considered as a genre unadapted to the modern world, a genre to be avoided. Compositors hence kept away from it and, replaced by music theatre, opera practically vanished from musical landscape. Nevertheless, the genre has met a sudden revival in the 1980's and is still showing its vitality nowadays. The present article analyses the causes of opera's death and renaissance in the second half of the 20<sup>th</sup> century.