

## MORT ET RENAISSANCE DE L'OPÉRA CONTEMPORAIN EN EUROPE OCCIDENTALE

[Aude Ameille](#)

Presses Universitaires de France | « Nouvelle revue d'esthétique »

2013/2 n° 12 | pages 55 à 66

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130618201

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-2-page-55.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

AUDE AMEILLE

# Mort et renaissance de l'opéra contemporain en Europe occidentale

L'opéra a eu une histoire mouvementée au cours de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle ; alors que la plupart des compositeurs se sont détournés de ce genre dans les années 1960, il a connu un renouveau fulgurant dans les années 1980 et continue à être florissant de nos jours où, chaque année, plusieurs dizaines de créations sont données dans le monde. Une telle renaissance a de quoi surprendre et nécessite que l'on s'interroge tout d'abord sur les causes de la désaffection des compositeurs pour l'opéra, avant de chercher à comprendre ce qui a permis ce retour en grâce d'un genre alors généralement considéré comme mort.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'opéra est la cible d'attaques virulentes. De nombreux compositeurs clament haut et fort que pour rien au monde ils n'écriraient un opéra. Mauricio Kagel s'insurge : « Croire qu'il faut moderniser le genre de l'opéra est une absurdité. [...] Les améliorations sont ici d'ordre technique, mais ne peuvent renouveler l'essence d'un genre voué au musée<sup>[1]</sup> » ; et, en 1985, György Ligeti, se rappelant les précédentes décennies, confie : « À l'époque [...], dans les années 1960, j'étais d'accord avec Pierre Boulez qui disait qu'il fallait faire exploser les maisons d'opéra. J'ai cru que l'opéra était tout à fait démodé<sup>[2]</sup>. » Il est vrai que le genre même de l'opéra a suscité de très violentes réactions dès sa naissance, mais celles-ci n'étaient alors pas du même ordre. Si Saint-Evremond, par exemple, s'opposait à la tragédie lullyste, c'était avant tout à cause de son artificialité et de ses conventions. Ces critiques ont toujours existé, mais elles émanaient généralement du public : une partie de la population n'ira jamais, ou jamais plus, à l'opéra parce que ce genre lui paraît ridicule et absurde. Mais la situation est bien différente au xx<sup>e</sup> siècle puisque cette méfiance vis à vis de l'opéra n'est plus seulement le fait du public, mais également des compositeurs, ce qui remet en cause l'existence même du genre.

1. Propos de Mauricio Kagel cités dans Philippe Albèra, « L'Opéra », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le xxi<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 425.
2. Edna Politi, « Entretien avec Ligeti », *Opéra, Contrechamps*, n° 4, Lausanne, L'Âge d'Homme, avril 1985, p. 126.

## L'OPÉRA AU CŒUR DES RÉGIMES TOTALITAIRES

La guerre de 1939-1945 a eu une forte influence dans cette évolution, notamment à cause de l'utilisation qu'en ont faite les États autoritaires de l'Italie et de l'Allemagne.

Adolf Hitler, comme Benito Mussolini, prétendaient être mélomanes. On sait que le premier aimait tout particulièrement Wagner et Beethoven, mais appréciait également la musique plus légère de Johann Strauss fils ou encore de Franz Lehár. Mussolini était, quant à lui, un bon violoniste, et se rendait fréquemment aux concerts pour écouter notamment du Puccini, du Beethoven ou du Wagner. Mais les deux dictateurs n'écoutaient cependant pas de la musique uniquement pour leur plaisir. S'ils y attachaient une telle importance, c'est qu'ils étaient conscients du pouvoir qu'elle leur apportait. La musique a beau ne pas être signifiante en elle-même, elle peut néanmoins se mettre au service d'une idéologie. Et l'opéra semble être le genre musical le plus approprié en la circonstance. Ainsi en juge du moins Mussolini, qui décide de créer une troupe itinérante – *Il caro di Tespi*<sup>[3]</sup> – sillonnant toute l'Italie, même ses coins les plus reculés, pour apporter au peuple les grands chefs-d'œuvre de l'art lyrique. Quant au régime nazi, on sait l'importance qu'il a accordée aux opéras de Wagner. Mais l'opéra détient encore un avantage supplémentaire sur les autres genres, il possède des paroles, ce qui, comme le note Stefano Biguzzi, permet de faire passer « d'éventuels messages politiques plus ou moins cryptés ». C'est pourquoi l'Italie comme l'Allemagne ont suscité, par une politique d'aide financière, la composition de nombreux opéras. On compte ainsi la création de plus de cent soixante-dix opéras de compositeurs de langue allemande entre 1933 et 1944 en Allemagne. Ces œuvres mettent la plupart du temps en scène des drames s'inspirant d'épisodes glorieux de l'histoire allemande, décrivant la vie simple des villages, ou encore adaptant des contes de fées, ce qui permet de faire passer des messages idéologiques tels que l'héroïsme guerrier, le sacrifice pour un idéal, la supériorité de la race aryenne ou encore l'importance des vraies valeurs d'une communauté paysanne<sup>[4]</sup>. Le gouvernement italien a lui aussi suscité un mouvement de création opératique en commandant, en 1938, dix opéras à des compositeurs italiens renommés. Cette politique a été suivie par les différentes maisons d'opéra du pays. Ainsi, sous le fascisme, les maisons d'opéra ont joué plus d'œuvres de compositeurs vivants que de compositeurs morts.

L'importance que l'Italie comme l'Allemagne attachent aux opéras est donc considérable, que ceux-ci appartiennent au répertoire ou soient des créations, du moment qu'ils servent de véhicule à l'idéologie totalitaire. On comprend alors mieux la gêne que ce genre suscite au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, principalement chez les intellectuels. L'opéra représente, de façon symbolique, l'horreur du totalitarisme. Il n'est donc pas étonnant que nombre de compositeurs se refusent à en écrire.

3. « Le Chariot de Thespis. »

4. Michael Balfour (ed.), *Theatre and War 1933-1945. Performance in Extremis*, New York & Oxford, Berghahn Books, 2001, p. 34.

Mais plus encore que du genre lui-même, c'est de l'esthétique opératique que les musiciens se détournent : cette musique prétendument facile, qui a une action directe sur les masses en suscitant leurs émotions et qui peut aisément se faire le vecteur de messages politiques ou idéologiques. Le sérialisme, langage extrêmement complexe ne facilitant pas la traduction des émotions, semble alors être l'antidote rêvé. Il n'est d'ailleurs pas anodin de remarquer que les pays les plus impliqués dans le mouvement sériel sont la France, l'Italie et l'Allemagne, pays qui ont été les plus directement concernés par le fascisme.

Le langage sériel semble rendre difficile l'écriture d'opéras, comme en témoigne rétrospectivement Philippe Boesmans :

Lorsque j'ai commencé à écrire, c'était la pleine époque du sérialisme. J'y ai un peu touché et je me suis aperçu qu'il était impossible d'écrire un opéra avec. En fait, la beauté de cette technique résidait dans sa neutralité, le fait que c'est un bel objet que l'on regarde, une œuvre d'art à l'état pur, inapte à l'expression d'un sentiment défini<sup>[5]</sup>.

Quant à Philippe Manoury, revenant sur sa propre écriture opératique, il explique que l'écriture vocale sérielle, qui fait souvent appel à de grands intervalles disjoints et traite la voix comme un instrument de musique rend presque impossible la composition d'un opéra.

Une chose sur laquelle j'ai beaucoup insisté dans mon écriture d'opéra, c'est la compréhensibilité du texte qui demande certains types de limitations d'écriture vocale. [...] Ce n'est pas nouveau, mais c'est vrai qu'avec l'histoire de l'écriture vocale au xx<sup>e</sup> siècle, surtout celle de la deuxième partie du xx<sup>e</sup> siècle, ces données avaient été volontairement mises de côté. [...] C'est peut-être pour cela qu'on a très peu composé d'opéras à cette période<sup>[6]</sup>.

Certains compositeurs contemporains vont même jusqu'à considérer que seul le langage tonal peut permettre d'écrire des opéras. C'est l'idée qu'avance Anthony Davis pour qui « tout ce qui crée l'idée d'attente [...] utilise le concept de tonalité<sup>[7]</sup> ». Il redéfinit ainsi la tonalité en termes de narrativité, le schème début-milieu-fin du récit étant tout aussi bien attente de dénouement. Il ne s'agit pas de dire qu'on ne peut pas composer un opéra atonal *stricto sensu*, mais que composer un opéra revient à créer une autre forme de tonalité, fondée sur une narrativité musicale où l'on attend le dénouement de l'intrigue comme de la composition. En ce sens, composer un opéra serait aller à l'encontre de l'esprit même, sinon de la lettre, de l'atonalité<sup>[8]</sup>.

Il ne faudrait cependant pas inverser le processus. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'opéra était perçu comme un genre dangereux en soi. Se tourner vers le langage sériel était une façon de se prévaloir contre les tentations de ce genre, attitude qu'on perd sans doute un peu de vue quelque cinquante ans plus tard<sup>[9]</sup>. D'ailleurs, s'il est vrai que le sérialisme ne semble pas le langage le plus aisé

5. *Opéra international*, n° 299, Paris, Arlega, mars 2005, propos recueillis par Bruno Serrou, p. 23.
6. Danielle Cohen-Levinas, *Causeries sur la musique, entretiens avec des compositeurs*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 306.
7. « *Anything that creates the idea of expectation [...] is employing the concept of tonality* », Edward Strickland, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 81.
8. Carl Dahlhaus a ainsi soutenu l'hypothèse que l'attrait schoenbergien pour la musique vocale avant sa période dodécaphonique était lié à la fonction essentielle du texte qui devait remplacer la place structurelle laissée vide par la tonalité. Carl Dahlhaus, *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 1997.
9. En effet, les propos de Philippe Manoury datent de 1998 et ceux de Philippe Boesmans de 2005.



pour écrire un opéra, il ne faut cependant pas oublier qu'avant la Seconde Guerre mondiale, Alban Berg et Arnold Schönberg ont tous deux écrit un opéra sériel : *Lulu* (1937<sup>[10]</sup>) pour le premier et *Moses und Aaron* (composé entre 1930 et 1932) pour le second<sup>[11]</sup>. Cela prouve qu'il n'y a pas d'incompatibilité fondamentale entre le sérialisme et l'opéra. La baisse radicale de composition d'opéras à la fin des années 1940 tient davantage à une question idéologique qu'esthétique.

## UN GENRE BOURGEOIS QUI VIEILLIT MAL

Le caractère indéniablement bourgeois de l'opéra lui attire bien d'autres critiques. Pendant l'entre-deux-guerres, Bertolt Brecht n'avait pas de mots assez durs contre ce genre de spectacle destiné à la consommation et à la jouissance d'une bourgeoisie confortable et repue. « L'opéra est un art culinaire et vespéral qui ne peut être rénové dans les pays capitalistes<sup>[12]</sup>. » En introduction<sup>[13]</sup> à l'essai de Theodor W. Adorno, *Problème du théâtre lyrique contemporain*, Hans Hildebrand rappelle que, depuis les années 1920, persiste le sentiment que l'opéra ne correspond plus à la vie des hommes du xx<sup>e</sup> siècle. Il se refuse toutefois à employer le mot de « crise » à ce propos, car cela supposerait que l'opéra, soumis à des fluctuations conjoncturelles à l'image de l'économie capitaliste, trouvera la prospérité au bout de la récession. Le genre opératique, inextricablement lié à la bourgeoisie de l'époque libérale, est selon lui amené à disparaître en même temps que cette dernière<sup>[14]</sup>.

La forme de l'opéra semble donc bien, pour un grand nombre de compositeurs du deuxième après-guerre, une forme caduque, à travers laquelle il leur est impossible de s'exprimer, conception que révèlent parfaitement les propos que Mario Labroca prononça en guise d'introduction au Congrès international sur le théâtre musical<sup>[15]</sup> contemporain, qui se tint à Hambourg en 1964 :

Il sera peut-être bon de dire que celle-ci [la réunion] est née du malaise que nous ressentons – que ressentent surtout les générations les plus jeunes – de se trouver devant un spectacle que nous considérons comme mort, inutile, écrasant<sup>[16]</sup>.

Face à de telles critiques, l'opéra semblait voué à une mort certaine, et pourtant, il a connu une renaissance spectaculaire ces dernières décennies. À en croire les compositeurs d'aujourd'hui, ils ont tous toujours rêvé d'écrire un opéra. Alors qu'un journaliste demande au compositeur néerlandais Jan van Vlijmen pourquoi il écrit des opéras, celui-ci répond :

Je trouve que c'est la plus belle forme d'art au monde [...]. J'aurais bien voulu écrire plus d'opéras encore, et je me dis quelquefois que je n'aurais dû écrire que des opéras. C'est la seule manière d'exprimer certaines choses<sup>[17]</sup>.

10. Il s'agit de la date de la création de l'œuvre, restée inachevée, à l'Opéra de Zurich.
11. Notons néanmoins que ces deux œuvres sont inachevées.
12. Propos de Bertolt Brecht cités dans Giovanni Lista, *La scène moderne : encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Paris, Éditions Carré, et Arles, Actes Sud, 1997, p. 101.
13. Hans Hildebrand, « Introduction aux "questions" d'Adorno », *Musique en jeu*, n° 14, Paris, Le Seuil, mai 1974, p. 63.
14. Theodor W. Adorno, « Opéra », traduction de Vincent Barras et Carlo Russi, *Opéra, Contrechamps*, n° 4, Lausanne, L'Âge d'Homme, avril 1985, p. 14.
15. Le mot « théâtre musical » est ici à prendre dans son acception la plus large et est un synonyme d'œuvre lyrique.
16. Mario Labroca, « Le théâtre musical – hier et aujourd'hui », in Thomas Ernst (Hg.), *Zeitgenössisches Musiktheater, Contemporary Music Theatre, Théâtre musical contemporain*, Congrès international Théâtre Musical Contemporain tenu à Hambourg en 1964, Hamburg, Deutscher Musikrat, 1966, p. 28.
17. « La plus belle forme d'art du monde : entretien entre Jan van Vlijmen et Johan Thielemans », in Vlijmen Jan van, *Thyeste*, programme du Théâtre Royal de la Monnaie, 2005, p. 11.



Antoine Duhamel confie lui aussi : « J'aimerais si c'était possible, ne faire que des opéras<sup>[18]</sup> » ; Maurice Ohana reconnaît que « l'opéra est pour tous les compositeurs une tentation permanente<sup>[19]</sup> » ; et Bruno Mantovani nous confiait en 2007 que « la volonté d'œuvre totale est forcément très attirante pour un compositeur d'aujourd'hui<sup>[20]</sup> ».

De tels propos contrastent fortement avec ceux que nous avons cités précédemment. Quelles ont été les causes de ce renversement ?

### LE RENOUVEAU DE LA MISE EN SCÈNE

Les metteurs en scène de théâtre qui, après la Seconde Guerre mondiale, se sont intéressés au genre de l'opéra ont eu un rôle fondamental dans la renaissance du genre lyrique. Pour les spectateurs des années 1950 et 1960, l'opéra était un art poussiéreux et désuet, ce qui n'est guère surprenant puisque la mise en scène, telle qu'on la connaît aujourd'hui, c'est-à-dire comprenant à la fois la direction d'acteur et la scénographie, n'existait pas.

Jusqu'aux années 1950, [...] plutôt que d'un metteur en scène, il s'agit d'un régisseur de scène, chargé d'organiser la circulation sur le plateau, de régler les entrées et les sorties. [...] Quant au « jeu » proprement dit, il est déterminé par une série de signes conventionnels, un nombre limité de gestes, passés dans les mœurs, destinés à indiquer, schématiquement, amour, vengeance ou répudiation<sup>[21]</sup>...

La situation change fortement après la Seconde Guerre mondiale. C'est en effet grâce aux conceptions radicalement neuves de metteurs en scènes comme Walter Felsenstein et Wieland Wagner en Allemagne, Luchino Visconti et Giorgio Strehler en Italie, Jorge Lavelli et Patrice Chéreau en France, ou encore Peter Brook en Angleterre, que l'opéra prend un visage tout autre aux yeux des compositeurs.

Malgré les styles fort divers des metteurs en scène que nous venons d'évoquer, il est possible de relever deux points sur lesquels ils ont tous agi. Le premier est le chanteur, qu'ils ont souhaité débarrasser de ses gestes conventionnels et qu'ils ont transformé en un véritable acteur. Le deuxième point touche à l'organisation de l'espace scénique. Face aux décors de carton-pâte qui encombraient les scènes d'opéra, ils ont eu deux sortes de réactions : les uns ont été tentés par la scène entièrement vide, comme Wieland Wagner. Pour sa première mise en scène (*Le Ring* à Altenbourg en 1943), faute d'argent, il s'était contenté de supprimer chaque jour un élément scénique. À chaque répétition, il simplifiait le décor. « Le dernier jour, il ne restait plus rien, et [...] ça allait quand même<sup>[22]</sup>. » La scène vide tente également le metteur en scène suisse Luc Bondy qui, lorsqu'il doit mettre en scène un chœur ne peut s'empêcher de penser : « Comment éviter la laideur avec quatre-vingts personnes sur le plateau ? La scène est pensée pour être vide. C'est ainsi qu'elle est belle<sup>[23]</sup>. » À l'inverse, les metteurs en scène

18. « Entretien avec Antoine Duhamel : jouer sa culotte », in Marie-Noël Rio et Michel Rostain (dir.), *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, Recherches, 1980, p. 173.

19. Maurice Ohana, *La Célestine*, Paris, Éditions Premières Loges, « Opéra aujourd'hui », n° 3 A, 1991, p. 10.

20. Entretien de Bruno Mantovani avec Aude Ameille le 24 janvier 2007.

21. Alain Satgé et Jorge Lavelli, *Lavelli, opéra et mise à mort*, Paris, Fayard, 1979, p. 15.

22. Antoine Goléa, *Entretiens avec Wieland Wagner*, Paris, Pierre Belfond, 1967, p. 38.

23. Luc Bondy, *La Fête de l'instant, dialogues avec Georges Banu*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 142.

italiens refusent de renoncer aux décors, mais troquent les vieux accessoires contre des décors qui éblouissent les spectateurs par leur beauté. Ces hommes de théâtre ont ainsi joué un rôle de premier plan dans la renaissance du genre opératique : en dépoussiérant les œuvres du passé, en transformant radicalement le jeu des chanteurs, ils ont montré que l'opéra pouvait encore intéresser un public d'aujourd'hui ; les compositeurs n'ont alors plus considéré l'opéra comme un genre dépassé et voué à la disparition, mais comme une forme pouvant s'adapter à la société contemporaine.

### LA TENTATION DE L'OPÉRA

L'opéra redevient ainsi, après une trentaine d'années de mise en quarantaine, un genre extrêmement tentant pour les compositeurs contemporains ; tentant tout d'abord parce qu'il est le royaume sans partage de la voix. La voix humaine est assurément l'« instrument » qui exerce la fascination la plus profonde sur l'homme. La proximité absolue existant entre l'interprète et son instrument – ses propres cordes vocales – donne à la voix un statut particulier : celui de l'instrument le plus pur, le plus à même d'exprimer les émotions et sentiments les plus indicibles<sup>[24]</sup>. Marcel Landowski considère ainsi le chant comme « un des plus grands moyens de communication affective<sup>[25]</sup> », et André Bon, à propos de son *Rapt de Perséphone* (1987), explique qu'il « adore trop la voix pour que l'essentiel de la musique et de l'émotion ne vienne pas d'elle<sup>[26]</sup> ».

Ce n'est cependant pas uniquement le chant qui rend l'opéra si attirant ; il fascine également spectateurs comme créateurs parce qu'il est un genre du mélange, du croisement des différents arts que sont la littérature, la musique et la mise en scène, et qu'il acquiert ainsi une richesse de signification avec laquelle peu d'autres genres peuvent rivaliser<sup>[27]</sup>. Georges Aperghis explique ainsi qu'il veut « simplement [s]'attacher au genre parce qu'il représente une chose inespérée pour un compositeur préoccupé par le théâtre : une possibilité de synthèse où tout est important, à parts égales. Ce n'est pas la musique + le décor + la mise en scène, etc., c'est l'articulation de l'ensemble, à chaque instant, de l'écriture à la réalisation scénique<sup>[28]</sup> ». Comble d'ironie pour un genre considéré comme totalement inadapté au xx<sup>e</sup> siècle il y a de cela seulement quelques décennies, nombre de compositeurs voient à présent en lui l'art le plus à même de rendre compte de notre société contemporaine ; en effet, son caractère fondamentalement hybride en fait une forme prête à accepter la nouveauté et à rendre compte de l'hétérogénéité de l'époque. Bernd Alois Zimmermann est sans doute le premier à en avoir pris conscience, lui qui, en 1965, alors que la création lyrique traverse sa période de crise la plus intense, compose l'incroyable opéra qu'est *Die Soldaten*. Quand on lui demande quelles sont les exigences de l'opéra moderne, il répond :

L'opéra est le théâtre total ! [...] En d'autres termes : architecture, sculpture, peinture, théâtre musical, théâtre parlé, ballet, film, microphone, télévision, bandes magnétiques

24. Danielle Cohen-Levinas, *La Voix au-delà du chant* [1987], Paris, Vrin, 2006.  
 25. Marcel Landowski, *La Musique n'adoucit pas les mœurs*, Paris, Pierre Belfond, 1990, p. 148.  
 26. *Opéra international*, n° 100, Paris, Arlega, février 1987, propos recueillis par Jacques-Emmanuel Fousnaquer, p. 17.  
 27. Danielle Cohen-Levinas, *Le Renouveau de l'art total*, Paris, L'Harmattan, 2004.  
 28. Antoine Gindt, *Georges Aperghis, le corps musical*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 106.

et autres techniques du son, musique électronique, musique concrète, cirque, comédie musicale, et toutes formes de mouvement au théâtre constituent le phénomène de l'opéra pluraliste. L'exigence immédiate est aujourd'hui de concentrer et de coordonner intellectuellement toutes les découvertes des dernières années<sup>[29]</sup>.

Le metteur en scène Peter Sellars était également un visionnaire puisqu'en 1969, l'année même de la disparition de Theodor W. Adorno qui ne cessait de proclamer la mort de l'opéra, il affirmait :

À une époque où se pose de plus en plus la question des rapports et des interactions entre les choses, l'opéra devient le genre à privilégier. Par sa dimension multilingue, multiculturelle, multimédia, par son aspect diachronique, dialogique, dialectique, par cette étrange délectation qu'il provoque, c'est la seule forme capable d'évoquer et de représenter la simultanéité des événements, leur confusion, leur juxtaposition, l'amère tragédie du monde – bref, tout le chaos qui constitue la trame de l'histoire contemporaine<sup>[30]</sup>.

De tels propos se multiplient à partir des années 1980 ; et l'opéra, d'un genre démodé et poussiéreux, devient le genre moderne par excellence, celui qui peut accueillir toutes les nouveautés et les transformer en une œuvre cohérente.

L'opéra, par sa structure même, est également un genre où le premier degré est permis et garde une valeur esthétique ; en effet, puisque, dans sa forme la plus simple, le genre entrelace déjà musique, littérature et arts du spectacle (quand ne viennent pas s'ajouter la danse, la vidéo, les arts du cirque, etc.), il est difficilement concevable de compliquer à l'extrême chacune de ses composantes, comme cela peut se faire lorsque les composantes sont traitées individuellement. L'opéra est donc un genre où une certaine simplicité est acceptée, et même recommandée, ce qui lui donne un statut très particulier dans le paysage artistique de la fin du xx<sup>e</sup> siècle ; rares sont en effet les arts qui revendiquent le premier degré. Mais c'est précisément ce qui attire créateurs et spectateurs. Dans un monde du premier degré et de l'immédiateté, l'expression des sentiments et des passions – elle aussi rejetée par nombre d'artistes contemporains – est forcément présente. Nicolas Darbon, s'interrogeant sur les causes du nouveau désir d'opéra des compositeurs à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, constate :

Ils ne boudent plus l'expressivité, la communication, [...] ils cherchent la passion que ce genre seul peut procurer ; ils ne boudent plus le merveilleux, l'enfance, la simplicité<sup>[31]</sup>.

Et le metteur en scène Philippe Sireuil explique, de façon très proche :

Mon expérience très parcellaire de spectateur et de praticien de l'opéra m'amène à voir aujourd'hui en lui le dernier lieu où puisse être satisfait, tant pour ceux qui le regardent

29. Marie-Françoise Vieuille, « Opéra et création », *Panorama musiques*, Paris, Presse et culture, mars avril 1981, p. 30.

30. Peter Sellars, « Sorties et entrées », in Frédéric Maurin (dir.), *Peter Sellars*, n° 22, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 2003, p. 16.

31. Nicolas Darbon, « L'opéra postmoderne, la quête de l'*Unitas multiplex* », *Labyrinthe*, Thèmes, 65-82, mis en ligne le 4 avril 2006. <<http://revuelabyrinthe.org/document1198.html>>

que pour ceux qui le font, notre désir de partager collectivement et physiquement une émotion, fonction que le théâtre a progressivement laissé choir, volontairement ou involontairement, pour mille raisons<sup>[32]</sup>.

Les deux critiques insistent sur le statut spécifique de l'opéra (« genre seul », « dernier lieu »), et cela tient encore une fois à sa structure particulière qui lui permet de faire passer tout ce qui peut apparaître comme trop évident par le filtre de la musique et des autres arts. L'opéra devient ainsi un monde à part entière où spectateurs comme compositeurs peuvent se ressourcer ou même se réfugier.

Le genre possède ainsi de nombreux atouts pour séduire les compositeurs contemporains ; il est cependant étonnant que ceux-ci aient attendu le début des années 1980 pour s'en convaincre. Il a certes été nécessaire que les metteurs en scène le dépoussièrent, mais les premières mises en scène de Giorgio Strehler, Luchino Visconti ou Wieland Wagner sont montées dans les années 1950 ; pourquoi les compositeurs n'ont-ils témoigné d'un désir d'opéra que trois décennies plus tard ?

Les années du deuxième après-guerre sont marquées par le règne (presque) sans partage du sérialisme et par la figure toute puissante de Pierre Boulez, qui, en 1952, n'hésitait pas à soutenir :

Nous prétendons ne pas faire preuve d'un démonisme hilare, mais bien manifester le bon sens le plus banal en déclarant que, après la découverte des Viennois, tout compositeur est INUTILE en dehors des recherches sérielles<sup>[33]</sup>.

Cependant, l'hégémonie de la technique sérielle – antidote efficace contre une écriture lyrique – se fissure dès la fin des années 1960 pour laisser place à une multitude de styles musicaux dans les dernières décennies du xx<sup>e</sup> siècle. Le souvenir de la guerre s'effaçant et la technique compositionnelle aidant, les compositeurs se sentent plus libres de se tourner vers l'opéra.

## LA QUESTION DU RÉPERTOIRE

Le début du xxi<sup>e</sup> siècle ne vient pas démentir cette renaissance de l'opéra. Mais, si les observateurs s'accordent pour reconnaître que l'opéra suscite un nombre important de créations chaque année, ils sont également unanimes à constater que les œuvres créées sont en revanche très rarement reprises. En un mot, l'opéra contemporain ne parvient pas encore à se créer un véritable répertoire. Même les œuvres qui reçoivent un accueil chaleureux du public comme de la critique sont très rarement reprogrammées. Pensons par exemple à *I 330* (1975) de Jacques Bondon, pour lequel le critique musical Jean Ziegler rappelle que l'œuvre a connu un triomphe lors de sa création, mais n'a jamais été reprise par la suite<sup>[34]</sup>, ou encore à *Casanova's homecoming* (1985) de Dominick Argento que John Koopman

32. « L'opéra, art des temps modernes », *L'Opéra aujourd'hui, Alternatives théâtrales*, n° 16-17, Bruxelles, 1983, p. 6.

33. Pierre Boulez, *Relevés d'apprentis*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Le Seuil, 1966, p. 271.

34. *Opéra international*, n° 15, Paris, Arlega, février 1979, p. 35.

considère comme l'un des « meilleurs opéras-comiques du xx<sup>e</sup> siècle<sup>[35]</sup> » et, qui n'a, à notre connaissance, encore jamais été créé en Europe.

La coproduction de créations est sans doute un moyen à privilégier pour améliorer la situation. En effet, elle permet à la fois de multiplier le nombre de représentations des œuvres, et également – lorsqu'il s'agit de coproductions entre pays étrangers – de faire jouer les opéras dans plusieurs pays. Certaines maisons d'opéra sont habituées à ce genre de fonctionnement, notamment celles de Lyon, de Paris ou de Bruxelles. Les festivals ont aussi sans doute un rôle de premier plan à jouer dans la constitution de ce répertoire contemporain. Un festival attire généralement des journalistes, quelles que soient les productions jouées ; y programmer une reprise semble donc moins risqué que pour une maison d'opéra. C'est ce que font ceux de Spolète, d'Aldeburgh, de Wexford, ou encore les plus récents *Musica* à Strasbourg, ou *Ars Musica* à Bruxelles. Malgré le nombre considérable d'œuvres qui ne sont pas reprises, il est permis de parler d'un « répertoire lyrique contemporain » en train de se constituer.

35. *Opéra international*, n° 83, Paris, Arlega, juillet 1985, p. 47.

