

Orphée ressuscité? Un panorama de l'opéra contemporain en Europe

Orpheus Revived? A Look at Contemporary Opera in Europe

Éric Denut

Volume 12, numéro 2, 2002

Opéra aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902249ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902249ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Denut, É. (2002). Orphée ressuscité? Un panorama de l'opéra contemporain en Europe. *Circuit*, 12(2), 9–20. <https://doi.org/10.7202/902249ar>

Résumé de l'article

Depuis quelques années en Europe, création musicale et programmation d'opéra ont cessé de s'ignorer. L'assouplissement des pratiques compositionnelles depuis les années 1970-1980 autorise certains des compositeurs les plus talentueux de leur génération à mesurer leur écriture aux fortes contraintes inhérentes à la réussite, impératif catégorique, d'un nouvel ouvrage à l'opéra. Malgré ce cadre contextuel commun à toutes les oeuvres de l'**opéra contemporain**, les dramaturgies musicales divergent fortement entre, d'une part, un répertoire tendant à reproduire une stylistique traditionnelle et, d'autre part, des oeuvres s'appropriant les expériences de la modernité dramatico-musicale des années 1960-1970 et cherchant à les faire fructifier dans l'environnement culturel contemporain. Ainsi, les dernières années ont vu la naissance de **grands opéras contemporains** au spectacle exclusivement instrumental et scénique, un catalogue foisonnant d'ouvrages revendiquant leur appartenance au genre, apparemment ressuscité, de l'opéra.

Orphée ressuscité ?

Un panorama de l'opéra contemporain en Europe

Éric Denut

Lorsque la critique journalistique aborde l'indéniable renouveau de l'opéra en Europe depuis les dix dernières années, il n'est pas rare de voir étalée à profusion une avalanche de données statistiques : records d'assistance, croissance exponentielle du nombre d'abonnés, amélioration substantielle du ratio fonds propres sur recettes totales, etc. Partant de la tentation suicidaire, mais ô combien rassurante pour les différentes parties engagées dans le quotidien de l'opéra, de considérer que le répertoire du genre est définitivement clos, il est en effet aisé de faire l'impasse sur ce qui devrait être le seul véritable signe de bonne santé de nos théâtres musicaux : l'intérêt nouveau des compositeurs européens pour l'opéra, et la possibilité qui leur est offerte d'exercer leur art de plus en plus fréquemment¹. Car, même si la création n'est aujourd'hui qu'une activité marginale pour les grandes maisons d'opéra en Europe, le simple bon sens gestionnaire implique d'y consacrer une attention prioritaire dans le portefeuille produits en prévision d'un essoufflement possible des produits à forte rotation, et ce malgré les risques inhérents à tout lancement. Ce réflexe gestionnaire peut profiter de l'assouplissement formel et rhétorique de la musique contemporaine depuis les années 1970-1980, permettant à l'opéra de bénéficier à nouveau des grands talents compositionnels : un second facteur qui incite les programmateurs les plus avertis à la passation de commande². Les deux compositeurs les plus doués de leur génération, l'Allemand Matthias Pintscher et l'Anglais George Benjamin, ont tous deux reçu commande d'un ouvrage, respectivement de la part de l'Opéra national de Paris et de Lyon. Désormais, la plupart des grandes maisons d'opéra en Europe proposent régulièrement la création d'une nouvelle œuvre, les plus ambitieuses (Finnish National Opera à Helsinki, Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, Opéra national de Lyon, etc.) offrant à leur public généralement une création par an. L'universitaire américain Herbert Lindenberger, qui défendait pertinemment en 1984 l'opinion suivante : *Throughout most of our century the opera house could be called a museum exhibiting what its audiences accepted as the great monuments of the operatic*

1. Sans exclusivité continentale d'ailleurs, puisqu'après les exemples historiques de *Transatlantic* de Antheil (1930), des *Europæras* de Cage (1987), et de la trilogie de Glass (1976-1980-1984), l'Europe a présenté ces dernières années plusieurs créations de compositeurs américains. Ainsi, les opéras *Scourge of Hyacinths* de Tania Léon (Biennale de Munich, 1994), *The Picture of Dorian Gray* de Lowell Liebermann (Printemps des Arts de Monaco, 1996), *El Nino* de John Adams (Théâtre du Châtelet à Paris, 2000) et *What's Next* de Elliott Carter (Staatsoper de Berlin, 1999/Cité de la Musique à Paris, 2000).

Il faut remarquer que les signes de bonne santé du genre se multiplient également sur le continent nord-américain avec les créations de compositeurs américains comme Libby Larsen (*Eric Hermannson's Soul* en 1997) ou Tobias Picker (*Emmeline* en 1996, *Fantastic Mr Fox* en 1998, et deux commandes en cours pour les opéras de Dallas et de Bordeaux), et le grand succès remporté par la création à Los Angeles de l'opéra *Kullervo* du Finlandais Aulis Sallinen (1992). À noter que le phénomène touche également le Japon (*Chushingura* de Shigeaki Saegusa, créé à Tokyo en 1997).

2. Sans parler des metteurs en scène, dont beaucoup mettent leur talent au service de l'opéra contemporain : Hans Neuenfels, Robert Wilson, Peter Sellars, Achim Freyer, Peter Konwitschny, Luc Bondy, André Engel, etc.

past (Lindenberger, 1984, p. 16), serait certainement amené aujourd'hui à corriger son jugement. À titre d'exemple, certes exceptionnel : les commandes des trois théâtres nationaux et de festivals internationaux comme celui de Salzbourg ont permis dans la seule année 2000 la création de quatorze nouveaux opéras de compositeurs finlandais³... Après des décennies pendant lesquelles, à de rares exceptions près, comme Zimmermann, Henze, Liebermann ou Berio, l'innovation musicale (ou dramatico-musicale dans le cadre du « théâtre musical⁴ ») et la programmation des opéras se sont radicalement ignorées, cette concordance nouvelle d'un impératif structurel et d'une évolution stylistique conjoncturelle mérite une analyse de l'**opéra contemporain**, dont nous allons essayer de fournir les traits les plus saillants dans le bref panorama qui suit.

3. Consulter à ce sujet : Hautsalo, L. (2000), p. 40-42.

4. Un genre qui continue de prospérer avec des artistes comme Heiner Goebbels, Georges Aperghis ou Carles Santos, et des programmations comme celles du Theater am Turm à Francfort, et, près de Paris, du Théâtre des Amandiers (Nanterre) et de la MC93 (Bobigny). Selon les mots de Heiner Goebbels, le projet esthétique de cet art dramatique est de « découvrir l'espace situé entre le théâtre et l'opéra » (in : programme de *Hashirigaki*, créé à Lausanne en 2000).

L'art de plaire

Contrairement à la génération sérielle, celle des compositeurs européens nés dans les années 1950-1960 a pu tirer profit du vaste champ de recherche ouvert par ses aînés dans le domaine de la formalisation et de la syntaxe pour se concentrer sur « l'expression à laquelle cette syntaxe doit servir⁵ ». Les témoignages compositionnels allant dans ce sens abondent, depuis plus de vingt ans désormais, dans la littérature instrumentale. Malgré cette évolution esthétique majeure, l'opéra a été maintenu à distance par ces mêmes compositeurs jusqu'au milieu des années 1990, comme si ce que l'on pourrait dénommer le **complexe de « Wozzeck »** (on ne fera jamais mieux...), aigu dans les années d'après-guerre, était demeuré le dernier bastion de la citadelle sérielle. L'explication pourrait tenir au fait qu'en s'éloignant radicalement du paradigme compositionnel sériel (un maximum de complexité encadrée par un maximum de contrôle), le compositeur retrouvait une liberté chèrement acquise. Souhaitait-il de nouveau se mesurer, ainsi que la composition d'un opéra l'exige, à un matériau peut-être encore plus indocile que ne l'étaient la seule arithmétique musicale ou la psychoacoustique : le public, la voix et le casting en général, ou encore le travail en équipe ? Cette situation, une fois son principe accepté nécessitait en outre un apprentissage progressif. La Finlandaise Kaija Saariaho, auteur d'un *Amour de loin*, commande du Festival de Salzbourg en 2000, repris au Théâtre du Châtelet à Paris en 2001, explique son parcours compositionnel vers l'opéra en ces termes :

5. Philippe Manoury, in : *Le Monde*, 11 mars 1997.

Certaines de mes œuvres m'ont montré le chemin de l'opéra. Je pense à Graal Theater, un concerto pour violon [...], ou Château de l'âme, un cycle de mélodies avec orchestre [...]. Par ces œuvres, j'ai appris à maîtriser la durée, le grand orchestre, la voix soliste et l'équilibre entre voix soliste et orchestre symphonique⁶.

6. In : *Opéra International*, n° 258, juillet 2001.

Première contrainte avec laquelle le compositeur doit apprendre à négocier : le public. Le Français Philippe Fénelon, auteur d'une *Salammbô* en 1992-94 (première œuvre contemporaine créée à l'Opéra-Bastille à Paris en 1998), témoigne :

*J'ai sans cesse recherché la lisibilité, la transparence, la compréhension immédiate. Qu'il s'agisse de l'écriture, de la prosodie, de la ligne mélodique, ce sont des qualités qu'apprécie le public familier du répertoire lyrique*⁷.

Le compositeur espagnol Cristóbal Halffter, auteur d'un *Don Quixote* très remarqué à Madrid en 2000, se félicite de ces « trois heures de partage émotionnel, mais aussi intellectuel, à vivre ensemble⁸ » qu'offre une représentation d'opéra. Un partage d'abord laborieux cependant pour le compositeur, car il exige de lui un tact infini dans l'écriture des parties orchestrales (devant obéir à la triple gageure de l'expressivité, de l'efficacité et de la discrétion), et dans le choix, parfois plus ou moins imposé, de ses collaborateurs, à commencer par les interprètes.

Car la seconde contrainte, qui dérive très largement de la première étant donné la priorité esthétique des amateurs d'opéra, concerne le casting, sa disponibilité et ses habitudes. Kaija Saariaho souligne qu'au fur et à mesure que son opéra *L'amour de loin* prenait forme, elle devenait « de plus en plus consciente du fonctionnement et de la projection de la voix humaine⁹ ». Et de préciser :

*Au début, je me suis intéressée à la prosodie et aux couleurs des voyelles. Je dois avouer que je ne me suis pas trop souciee des tessitures et des registres vocaux ! Maintenant, je suis arrivée à une écriture, certes exigeante, mais raisonnablement difficile. Dawn Upshaw ne m'a demandé que de très légères modifications*¹⁰.

Pour son opéra *Trois Sœurs*, créé à l'Opéra national de Lyon en 1998, le Hongrois Peter Eötvös (dont le Festival d'Aix-en-Provence créera en 2002 un *Balcon* d'après Jean Genet, commandé par Stéphane Lissner¹¹) a auditionné son casting pendant deux années avant d'écrire une seule note ; le compositeur belge Philippe Boesmans a procédé pareillement pour *Reigen*, créé au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en 1993 à la suite d'une commande de Gérard Mortier¹², honorée par son successeur, Bernard Foccroule. Pour *K*, seconde création (en 2001) de l'ère Gall¹³ à l'Opéra-Bastille, le Français Philippe Manoury, déjà auteur d'un *60° parallèle* au Théâtre du Châtelet à Paris en 1998, a pris, lui aussi, toutes les précautions nécessaires pour que « les parties vocales soient accessibles » afin que « le texte soit compréhensible » et que le public puisse « suivre [l'histoire] de bout en bout¹⁴ ». Ce qui implique « d'être assez réaliste et, pour y parvenir, de respecter chez le chanteur la liberté, l'aisance, de ne pas le contraindre à avoir le regard rivé sur le chef, avec des battues trop complexes¹⁵ ». Même un représentant patenté de l'avant-garde post-sérielle comme le compositeur allemand Helmut Lachenmann, auteur de *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (*La Petite Fille aux allumettes*, créé à Hambourg en 1997, et repris dans une nouvelle coproduction en 2001 à Stuttgart et à l'Opéra-Bastille), s'est convaincu de la nécessité des pratiques traditionnelles pour réaliser le « rêve » :

7. In : *Opéra International*, n° 224, mai 1998.

8. In : *Opéra International*, n° 243, février 2000.

9. In : *Opéra International*, n° 258, juillet 2001.

10. *Ibid.*

11. Directeur artistique du Festival d'Aix-en-Provence depuis 1998, après avoir dirigé pendant quinze ans le Théâtre du Châtelet à Paris.

12. Devenu entre-temps directeur artistique du Festival de Salzbourg (jusqu'en 2001).

13. Hugues R. Gall, directeur général de l'Opéra national de Paris depuis 1995, reconduit dans ses fonctions jusqu'en 2004.

14. In : *Opéra International*, n° 255, mars 2001.

15. *Ibid.*

Écrire un opéra, c'est le rêve de tout compositeur. Je suis passé par plusieurs phases. Je voulais d'abord des chanteurs qui n'en soient pas restés au bel canto. L'opéra est un objet magique qui doit irradier de la joie. Mais les chanteurs viennent me voir pour me dire qu'ils veulent aussi pouvoir épanouir leur voix : et ils ont bien raison¹⁶ !

16. In : *Le Figaro*, 6 juillet 1999.

L'art classique du chant, considéré, il y a encore quelques années, comme un garrot inadmissible, y compris par des compositeurs appréciant le travail sur un opéra¹⁷, semble aujourd'hui revalorisé, courtoisé comme savoir-faire compositionnel, et salué à la fois par les professionnels et le public. *Trois Sœurs* a déjà été repris dans une nouvelle production à Hambourg (en 2000), *Reigen* en est à sa troisième production (Bruxelles, Nantes en 1997, Amsterdam en 1999), les deux œuvres ayant fait en outre rapidement l'objet d'une production discographique. Quant à *K*, il a été (quasi) unanimement salué par la critique et sera, conformément à la politique de l'Opéra-Bastille, reprogrammé dans la saison 2002-2003.

17. Comme Berio, Ligeti, Reimann (*Lear*, 1978) ou Höller (*Le Maître et Marguerite*, créé au Palais-Garnier à Paris en 1989).

Troisième et dernière contrainte pour le compositeur : le travail en équipe. Le sens du théâtre ne se limite pas au goût pour le mythe, la fable ou la farce. Il inclut l'art de respecter les règles de la collectivité du spectacle, à commencer par celles qui lient l'un à l'autre les deux membres du duo fondamental de l'opéra traditionnel : le compositeur et son librettiste. L'expérience du Danois Poul Ruders, compositeur d'une œuvre très acclamée (*The Handmaid's Tale*, créé à l'Opéra Royal de Copenhague en 2000 et commandé par Elaine Padmore¹⁸, repris en 2002 à Minneapolis et en 2003 à l'English National Opera à Londres) est éloquente :

18. Qui dirigeait auparavant l'Opéra royal de Covent Garden à Londres.

My previous opera bombed like a rock but I'm very grateful because I learnt a lot about what not to do, as well as the need to be meticulous when choosing a librettist, and surrounding myself with professionals. I regard it as my apprenticeship¹⁹.

19. In : *Gramophone*, mars 2001.

S'il est rare qu'un compositeur, à la suite de quelques glorieux aînés comme Debussy (*Pelléas et Mélisande*) et Strauss (*Salomé*, *Elektra*), décide d'adopter quasi intégralement une œuvre littéraire, la plupart des opéras créés ces dernières années obéissent cependant à une stratégie d'**esquive** de la création *ex nihilo* en faisant appel à un support narratif issu du répertoire littéraire. L'avantage va de soi : « Il n'est pas nécessaire de raconter l'histoire, tout le monde la connaît²⁰ ! » Par l'intermédiaire de l'opéra, les compositeurs profitent sans doute avec une certaine complaisance de la réévaluation considérable du récit linéaire dans le goût du public contemporain. Dans la balance du succès artistique et commercial, les avantages de la transparence narrative semblent dépasser les risques liés à un certain conventionnalisme. Aux exemples déjà mentionnés de *Reigen* (d'après Schnitzler), *Salammô*, *K* (d'après *Le Procès* de Kafka), *Don Quichote*, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (d'après le conte d'Andersen *La Petite Fille aux allumettes*, complété par des textes de Léonard de Vinci et de Gudrun Ensslin) et *Trois Sœurs* (une adaptation, très libre cependant, de Tchekhov signée Claus Henneberg), il faudrait ajouter le reste du corpus de Philippe Boesmans (de *La Passion de Gilles* en 1993, d'après l'ouvrage de Pierre Mertens, jusqu'au

20. Christobal Halffter à propos de son *Don Quichote*, in : *Opéra International*, n° 243, février 2000.

Wintermärchen de 2001 d'après *Le Conte d'hiver* de Shakespeare), ou encore des créations aussi importantes que *The Silver Tassie* de Mark-Anthony Turnage²¹ (d'après Sean O'Casey, créé à l'English National Opera à Londres et à l'Opéra de Dallas en 2000), le dernier opéra d'Aribert Reimann (*Bernarda Albas Haus*, d'après Lorca, créé à Munich en 2001), *Schneewitchen* de Heinz Holliger (*Blanche-Neige*, non pas d'après Andersen, mais d'après Robert Walser — créé à Zürich en 1998), ou la collaboration entre l'écrivain autrichien Elfriede Jelinek et Olga Neuwirth, compositrice très sollicitée, pour une **déconstruction** en 1999 du roman de Leonora Carrington *Bählamms Fest* à la Biennale für Neues Musiktheater de Munich, un festival créé en 1988 par Henze et devenu depuis un des hauts lieux de la création opératique²². La liste pourrait être considérablement allongée et fait écho à des pratiques relevées aux Etats-Unis (témoins : *A Streetcar Named Desire* d'André Previn, créé à San Francisco en 1998 ; *The Great Gatsby* de John Harbison, créé en 1999 au Metropolitan Opera à New York et repris cette saison ; et *Cold Sassy Tree* de Carlisle Floyd, créé à Houston en 2000). Il apparaît cependant que seuls certains compositeurs acceptent de jouer pleinement le jeu de la création et de renouer avec la tradition classique du livret autonome et du **duo créatif**, tradition fièrement illustrée dans le siècle par Strauss-Hofmannstahl, Weill-Brecht, Henze-Bachmann. Se distingue surtout la collaboration du Néerlandais Louis Andriessen avec le cinéaste anglais Peter Greenaway, qui endosse la double fonction de librettiste et de metteur en scène pour *Rosa, a Horse Drama* en 1994 et *Writing to Vermeer* en 1999, commandés pour l'Opéra d'Amsterdam par Pierre Audi²³. Il va de soi que la contrainte du travail en commun se poursuit pour le compositeur par la complicité aisée ou forcée avec un metteur en scène (certaines collaborations devenant régulières, comme celles de Luc Bondy et Philippe Boesmans), et plus globalement avec une structure musicale et administrative qui impose son rythme de travail. Une des clés de la réussite de Philippe Boesmans tient assurément à sa situation, unique en Europe à notre connaissance, de **compositeur salarié** au Théâtre de la Monnaie (depuis 1985). Le Français Gilbert Amy, qui devait attendre 1999 pour proposer au public de l'Opéra national de Lyon son premier ouvrage scénique (*Le Premier Cercle*, d'après Soljenitsyne), souligne les conséquences du **principe de réalité** appliqué à l'écriture musicale d'un opéra :

Un service de répétition dure trois heures et pas plus, et je dois penser ma partition, sa mise en place, en fonction de cette contrainte. L'opéra mobilise tellement de corps de métier qu'on vise à l'efficacité programmée, de type industriel²⁴.

Ce type de rapport, incertain et contraint, à l'actualisation de l'œuvre, ainsi que sa double dépendance à l'arbitraire politique et aux phénomènes de mode, ne provoquent d'ailleurs pas seulement des réactions de frustration, mais peuvent contribuer au nouvel aura du genre, comme en témoigne cette observation d'un compatriote de Gilbert Amy, Michaël Lévinas, auteur d'un *Go-gol* très acclamé (créé en 1996 à l'Opéra de Montpellier et au Festival Musica de Strasbourg) et,

21. Déjà auteur d'un succès planétaire, *Greek*, d'après Steven Berkoff, créé à la Biennale de Munich en 1988 et repris dans quinze nouvelles productions depuis.

22. Dirigé aujourd'hui par Peter Ruzicka, auparavant à la tête de l'Opéra de Hambourg et futur directeur artistique du Festival de Salzbourg (à partir de 2002).

23. Fondateur du Almeida Theater à Londres.

24. In : *Télérama*, 13 octobre 1999.

bientôt, d'un nouvel ouvrage, commande de l'Opéra national de Lyon (création en 2003) : « Le fait que le genre ne procède, en fait, que d'une volonté étatique [...] et qu'il n'ait qu'une existence grandement éphémère en accroît l'étrange dimension utopique²⁵... »

25. In : *Opéra International*, n° 205, septembre 1996.

Tradition de la création et création d'une tradition

Si le compositeur accepte avec plus ou moins de bonheur certaines contraintes, ce n'est toutefois pas toujours pour renier les acquis de la modernité musicale au nom d'une frilosité d'écriture, mais le plus souvent pour jeter, par l'intermédiaire du théâtre, une passerelle entre le grand public (ou cette partie du grand public qui va à l'opéra) et la création musicale. L'innovation n'ignore plus l'opéra, mais s'efforce de l'investir dans un jeu subtil avec ses codes et son inertie structurelle. Comme l'écrivait Jacques Doucelin, observateur du genre depuis plusieurs années, dans *Le Figaro* du 19 mars 1998 : « L'heure a sonné de la réconciliation des créateurs et du public comme de la technologie et de l'expression musicale. » À vrai dire cependant, le paysage esthétique de l'**opéra contemporain** est loin d'être uniforme. Afin de proposer une vue synthétique d'un répertoire dont le lecteur pourra apprécier dans le tableau ci-joint les principales manifestations, nous souhaiterions différencier ici, avec toutes les précautions qu'impose une observa-

Créations d'opéras en Europe depuis 1995 : une sélection

Compositeur	Année	Lieu
1995		
A. Sallinen	<i>The palast</i>	Savonlinna
B. Jolas	<i>Schliemann</i>	Lyon
R. Liebermann	<i>Freispruch für Medea</i>	Hambourg
T. Musgrave	<i>Simón Bolívar</i>	Ratisbonne
1996		
H. J. Von Bose	<i>Schlachthof</i>	Münich
M. Lévinas	<i>Gogol</i>	Montpellier/Strasbourg (Musica)
L. Berio	<i>Outis</i>	Milan
P. Maxwell Davies	<i>The Doctor of Myddfai</i>	Cardiff
Tan Dun	<i>Marco Polo</i>	Münich (Biennale)
P. Swerts	<i>Les Liaisons dangereuses</i>	Gand

Créations d'opéras en Europe depuis 1995 : une sélection (*suite*)

Compositeur	Année	Lieu
1997		
H. W. Henze	<i>Venus und Adonis</i>	Münich
E. Rautavaara	<i>Aleksis Kivi</i>	Savonlinna
H. Lachenmann	<i>Das Mädchen mit den Schwefelhölzern</i>	Hambourg
A. Hölszky	<i>Der unsichtbare Raum/Tragödia</i>	Bonn (Kunsthalle)
M. A. Turnage	<i>The Country of the Blind</i>	Aldeburgh/Londres (ENO)
G. Baumann	<i>NYX</i>	Münich (Biennale)
G. Battistelli	<i>Die Entdeckung der Langsamkeit</i>	Brême
1998		
H. Holliger	<i>Schneewitchen</i>	Zürich
M. Pintscher	<i>Thomas Chatterton</i>	Dresde
F. Donatoni	<i>Alfred, Alfred</i>	Nanterre/Strasbourg (Musica)
P. Fénelon	<i>Salammô</i>	Paris (Opéra-Bastille)
P. Eötvös	<i>Trois Soeurs</i>	Lyon
S. Sciarrino	<i>Luce mie traditrici</i>	Schwetzingen
P. Manoury	<i>60° parallèle</i>	Paris (Châtelet)
O. Neuwirth	<i>Bärlamms Fest</i>	Vienne (Wiener Festwochen)
1999		
L. Berio	<i>Cronaca del luogo</i>	Salzburg
L. Andriessen	<i>Writing to Vermeer</i>	Ansterdam
P. Boesmans	<i>Wintermärchen</i>	Bruxelles/Lyon
G. Amy	<i>Le Premier Cercle</i>	Lyon
M. Sotelo	<i>De amore</i>	Münich (Biennale)
A. Goehr	<i>Kantan and Damask Drum</i>	Dortmund
2000		
M. A. Turnage	<i>The Silver Tassie</i>	Londres (ENO)
H. Birtwistle	<i>The Last Supper</i>	Berlin (Staatsoper)
K. Saariaho	<i>L'Amour de loin</i>	Salzburg
P. Ruders	<i>The Handmaid's Tale</i>	Copenhagen
A. Sallinen	<i>King Lear</i>	Helsinki
C. Halffter	<i>Don Quijote</i>	Madrid
L. Petitgirard	<i>Joseph Merrick</i>	Monte-Carlo
G. Battistelli	<i>Impressions d'Afrique</i>	Florence (Maggio musicale)
2001		
P. Manoury	<i>K</i>	Paris (Opéra-Bastille)
L. De Pablo	<i>La senorita Cristina</i>	Madrid
J. Casken	<i>God's Liar</i>	Londres (Almeida)
A. Essyad	<i>Héloïse et Abélard</i>	Mulhouse (Opéra du Rhin) - Paris (Châtelet)

tion sur le vif, deux types de dramaturgie musicale. Il nous semble en effet qu'une partie du répertoire fait abstraction des années appliquées à déstructurer l'opéra traditionnel, voire à ignorer toute forme de drame musical, et cherche à se brancher directement sur le répertoire classique et romantique de l'opéra pour renouer avec la **tradition de la création** à l'opéra (que l'on pense à l'*opera seria*, où chaque œuvre, ou presque, était condamnée à disparaître à la saison suivante). Opposé à ce choix dramaturgique, tout un pan de la production contemporaine s'attache par contre à remettre en cause les impératifs de production d'un opéra, et, comme on l'a vu brièvement, les conséquences esthétiques qui en découlent, avec une modernité dramatico-musicale affirmée, en somme à **créer une nouvelle tradition** dans le répertoire.

Parmi les représentants de la première tendance, on trouve assurément les corpus des deux compositeurs majeurs de l'opéra européen (en considérant l'ampleur de leur production et l'impact de leur réception), le Finlandais Aulis Sallinen et Philippe Boesmans. À chacune de leurs créations, ou des nouvelles productions dont leurs ouvrages font régulièrement l'objet, ces compositeurs sont loués pour la « saveur de leurs mélodies²⁶ », la « brillance de leur orchestration²⁷ », l'inventivité de leur écriture, infiniment modelable selon « la nécessité du propos dramatique²⁸ ». Leur dramaturgie repose sur les moyens traditionnels du genre, avec souvent « rôle-titre » (pour Sallinen), narrativité linéaire affirmée et emplois vocaux classiques. Une esthétique défendue par Philippe Boesmans à propos de son *Wintermärchen* :

J'ai voulu faire un opéra qui se joue à l'opéra, avec un orchestre dans la fosse, les chanteurs sur la scène, une histoire qui se raconte, au sens le plus traditionnel du mot « opéra »²⁹.

Ce type de dramaturgie musicale se retrouve peu ou prou dans tous les ouvrages créés dans les grandes maisons d'opéra, car il correspond d'une manière qu'on pourrait dénommer naturelle aux moyens proposés par ces institutions. Ce qui n'empêche pas certains compositeurs de proposer des innovations, comme un livret polyglotte dans le cas de *Schliemann* (un ouvrage, par ailleurs relativement conforme à la tradition du genre, de la Française Betsy Jolas, créé à l'Opéra national de Lyon en 1995), où la partie électronique en temps réel de *K*, dont l'impact fut significatif pour la réception de l'œuvre. Philippe Manoury en précise une des fonctions dramaturgiques dans les termes suivants :

Je suis très excité par les interférences qui existent entre la musique et la dramaturgie, la mise en scène, le texte. Un exemple très simple : pendant un changement de plateau, on peut faire une pause. J'ai préféré reprendre des sons de foule qui étaient employés au début, et que je diffuse dans la salle. Par la force des choses, ces sons deviennent un leitmotiv angoissant³⁰.

Un opéra comme *Trois Sœurs* de Peter Eötvös, créé pourtant à l'Opéra national de Lyon, pourrait bien être une exception qui confirme la règle (l'opéra d'Helmut

26. *Dixit* le critique du *Monde*, Pierre Gervasoni, à propos de la création du *Roi Lear* de Sallinen, in : *Le Monde*, 3 octobre 2000.

27. *Ibid.*

28. *Dixit* le chef d'orchestre Sylvain Cambreling in : programme de *Reigen* pour la création à La Monnaie, janvier 1993.

29. In : *Crescendo*, décembre 1999.

30. In : *Le Nouvel Observateur*, 1^{er} mars 2001.

Lachenmann en est une autre). Son esthétique particulière le situe à la frontière entre ce qu'on pourrait appeler de manière un peu outragée le **grand opéra contemporain** (certaines œuvres, comme *Schlachthof 5* du compositeur allemand Hans-Jürgen von Bose, créé après maintes complications au Bayerische Staatsoper de Munich en 1996, ou *Salambô* de Philippe Fénélon, n'usurpant certainement pas ce titre...) et les œuvres qui cherchent, au contraire, à concilier opéra et modernité dramatico-musicale. Le choix d'une dramaturgie comme celle de Tchekhov a certainement conditionné les axes esthétiques de l'opéra : épuration de la narration et multifocalisation du récit (l'opéra consiste en trois séquences dans lesquelles la même histoire est racontée de trois points de vue différents) ; rupture avec les emplois vocaux traditionnels (les rôles féminins sont attribués à des contre-ténors), ainsi qu'avec la dramaturgie vocale de l'opéra (Eötvös : « les choses les plus importantes sont dites plus que chantées³¹ ») ; primauté du musical sur le dramatique (Eötvös : « l'important est la situation créée par la musique³² ») ; excroissance spatiale des sources sonores avec une fonction dramaturgique précise pour chacune d'elles (trois pôles orchestraux : fosse avec dix-huit musiciens pour les scènes intimistes, orchestre derrière la scène avec une cinquantaine d'instrumentistes pour les parties plus spectaculaires, et un accordéon qui semble jouer au-dessus de la scène pour commenter l'intrigue) ; mise en espace plutôt que mise en scène (collaboration avec le scénographe Ushio Amagatsu). Ces choix volontaristes, optimisés sans aucun doute par l'immense expérience du chef d'orchestre Peter Eötvös pour l'écriture instrumentale, vocale et leur impact dramatique, ainsi que par la différenciation de son goût, n'ont en rien empêché le succès de l'opéra. Un témoignage d'un des chanteurs à la création, Alain Aubin, tendrait même à faire croire qu'une dimension utopique dans l'écriture a la vertu de mobiliser les talents, à défaut, comme le veut la rumeur, de les inhiber :

Parfois nous devons chanter à la place de notre instrument, comme si, impuissants, nous butions sur les mots [...] On éprouve un grand plaisir à être utilisé comme un instrument aux possibilités nouvelles³³.

Hormis cette œuvre majeure du répertoire contemporain, tous genres confondus, la plupart des essais d'un renouvellement du langage et des formes dans le cadre de l'opéra se réalisent dans des structures plus légères que les maisons d'opéra traditionnelles, comme la Biennale de Munich, l'Almeida Theater à Londres ou le Festival Alternative Lyrique à Paris (bisannuel : première édition en 1999), parfois relayées par des institutions plus anciennes comme l'Opéra de Dortmund. Bien entendu, toutes les œuvres produites dans ces structures ne relèvent pas de notre catégorie, loin s'en faut, mais peuvent se présenter sous la forme plus traditionnelle d'**opéras de chambre** dans la lignée de *La Voix humaine* de Poulenc³⁴. Les opéras que nous proposons d'exemplifier dérivent cependant d'une autre tradition, liée à la recherche de nouvelles dramaturgies musicales, et que l'on peut faire remonter à *L'Histoire du soldat*. Dans cette lignée stravinskienne d'un théâtre musical courtisant l'opéra, sans jamais capituler devant ses exigences les plus conservatrices,

31. *Ibid.*

32. Cité dans le programme à la création de l'œuvre en 1998.

33. In : *Télérama*, 4 mars 1998.

34. Peter Maxwell Davies a fourni ces dernières années les ouvrages les plus représentatifs de cette forme : *The Lighthouse*, *The Nr. 11 Bus*, *Mr Emmet takes a walk*.

les créations d'Olga Neuwirth et de Giorgio Battistelli cristallisent le substrat le plus prometteur. Les simples mentions, dans le premier cas, d'une association régulière avec Elfriede Jelinek (pour des *Hörspiele* et son opéra *Bählamms Fest*) et dans le second, de l'argument préalable à son dernier opéra (*Impressions d'Afrique*, d'après Raymond Roussel, créé à Florence en 2000), suffisent à cribler l'univers dramaturgique de ces compositeurs, reflété fidèlement dans leurs options d'écriture : renoncement au *melos* (Battistelli) ou *morphing* sonores déstructurant le flux vocal (Neuwirth), multiplicité des matériaux instrumentaux, désolidarisation entre forme vocale et forme instrumentale, généralisation du montage. Quelques années auparavant, le théâtre de Wolfgang Rihm (*Die Eroberung von Mexico*, créé à Hambourg en 1992, et *Séraphin*, créé à Francfort en 1994) s'était approché de semblables contrées dramatico-musicales, ainsi que celui de Pascal Dusapin, auteur d'une *Perela* qui sera créée en 2003 à l'Opéra-Bastille à Paris. Aucun de ces compositeurs ne s'est toutefois aventuré aussi loin **à la limite du pays fertile** de l'opéra que Adriana Hölszky dans son œuvre *Der unsichtbare Raum/Tragödia* (opéra créé à la Kunsthalle de Bonn en 1997) : une pièce pour orchestre seul, et dont la mise en scène (par Wolf Münzer) consiste en des mouvements d'accatoires et de lumière. Une démarche esthétique qui inspire à Gerhard Rohde, critique d'opéra au *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, les lignes suivantes :

Heutige Komponisten versuchen, die Kunstform Oper nicht allein durch veränderte kompositorische Techniken, durch Neuerungen der Klangsprache, des Klangmaterials weiter zu entwickeln, sie streben die Erneuerung zugleich durch eine andere Definition von « Oper » an : Musiktheater besteht nicht nur aus einem dramatisierten und vokalisierten Erzähltext und dazu komponierter Instrumentalmusik, sondern auch aus Raumgliederungen und Zeitverläufen. Das ist nicht ganz Dornen, wie manche meinen. Theater war stets Aktion im Raum, Ablauf in der Zeit, sowie Musik auch gestaltete Zeit ist. Doch demonstrieren die gegenwärtigen Experimente mit einem « neuen » Musiktheater eine andere Radikalität, die immerhin zu Opern ohne dramatis personae, allein für Orchester und Bühnenbild (Hölszkys Tragödia) (...) führen kann³⁶.

Le rattachement d'une œuvre comme *Tragödia* à la catégorie « opéra » est évidemment contestable, à moins qu'on ne reconnaisse dans la dramaturgie d'Adriana Hölszky la conséquence ultime de la théorie wagnérienne du drame à l'opéra : *If we take [Wagner's] observations about Schröder-Devrient's vocal deficiencies too literally, the ideal opera would not demand any singing at all but would constitute some form of drama wholly dependent on gesture and expressive breathing* (Lindenberger, 1984, p. 61). Peut-on toutefois faire complètement abstraction de la voix dans un genre qui l'a servie comme nul autre pareil ? Des œuvres indifférentes au *melos*, pourront-elles jamais s'imposer dans nos théâtres, alors que David Littlejohn, critique averti lui aussi (du *Wall Street Journal*), défend l'idée suivante : *operas written specifically and melodiously for the human voice at its most beautiful and expressive will remain the standards as long as opera as we*

35. Pièces de théâtre radiophoniques.

36. F.A.Z. du 16 mars 1998. « Les compositeurs contemporains essaient non seulement de développer l'opéra comme forme artistique par la transformation des techniques compositionnelles, le renouvellement du langage sonore et du matériau musical, mais ils visent également une nouvelle définition de ce qu'est l'« opéra » : un théâtre en musique ne se compose pas seulement d'un récit dramatisé et vocalisé, ainsi que d'une musique instrumentale, mais aussi d'une articulation de l'espace et de processus temporels. Cela n'est pas un chemin aussi risqué que ce qu'on prétend ici ou là. Le théâtre a toujours été une action dans l'espace, un déroulement dans le temps, et la musique est depuis toujours du temps mis en forme. Toutefois, les expériences actuelles d'un « nouveau » théâtre en musique témoignent d'une nouvelle radicalité, qui peut conduire à des opéras sans *dramatis personae*, écrits simplement pour orchestre et scénographie (*Tragödie* de Hölszky). » (T.d.R.)

know it survives (Littlejohn, 1992, p. 75)? Qu'un observateur comme Gerhard Rohde ne craigne pas de définir *Tragödia* comme un opéra démontre cependant avec éclat la nouvelle complaisance avec laquelle notre époque accueille ce genre, hier défunt sans aucun doute pour la modernité et aujourd'hui en passe d'être ressuscité.

Bibliographie

BERMBACH, U. (dir.) (2000), *Oper im 20. Jahrhundert*, Stuttgart-Weimar, Metzler Verlag, 686 p.

HAUTSALO, L. (2000), « The New Finnish Opera Boom », *Finnish Music Quarterly*, n° 1, 2000, p. 40-42.

LINDENBERGER, H. (1984), *Opera : The Extravagant Art*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 297 p.

LITTLEJOHN, D. (1992), *The Ultimate Art*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 303 p.

Discographie

BOESMANS, P. (1999), *Wintermärchen*, Orchestre symphonique de la Monnaie, dir. Antonio Pappano. DG, collection 20/21, 469 559-2.

DAVIES, P. M., (1998), *The Doctor of Middfai*, Welsh National Opera Orchestra, dir. Richard Armstrong. Collins 70462.

EÖTVÖS, P. (1998), *Trois Sœurs*, Orchestre de l'Opéra de Lyon, dir. Kent Nagano. DG, collection 20/21, 459 694-2.

HOLLIGER, H. (1998), *Schneewitchen*, Orchestre de l'Opéra de Zürich, dir. Heinz Holliger. ECM, collection New Series, 1715/16.

MANOURY, P. (1998), *60° parallèle*, Orchestre de Paris, dir. David Robertson. MFA/Naxos 8 554249 50.

PETITGIRARD, L. (2000), *Joseph Merrick*, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, dir. Laurent Petitgirard. MFA/Chant du Monde.

RUDERS, P. (2000), *The Handmaid's Tale (Tjenerindens Fortaelling)*, Orchestre royal du Danemark, dir. Michaël Schönwandt. Da Capo 8-224165-66.

SALLINEN, A. (1995), *The Palast (Palatsi)*, Orchestre du Festival de Savonlinna, dir. Okko Kamu. Koch 3 665.

