

**Vincent Giroud. 2010. *French Opera. A Short History*. Yale :
Yale University Press, 366 p. ISBN 978-0-300-11765-3 (couverture
rigide)**

Michela Niccolai

Volume 31, Number 1, 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1009297ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1009297ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités
canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Niccolai, M. (2010). Review of [Vincent Giroud. 2010. *French Opera. A Short History*. Yale : Yale University Press, 366 p. ISBN 978-0-300-11765-3 (couverture rigide)]. *Intersections*, 31(1), 214–219. <https://doi.org/10.7202/1009297ar>

Vincent Giroud. 2010. *French Opera. A Short History*. Yale : Yale University Press, 366 p. ISBN 978-0-300-11765-3 (couverture rigide).

La problématique entourant la façon d'écrire une histoire de l'opéra est assurément des plus actuelles. L'historiographie traditionnelle ayant laissé la place à l'histoire postmoderne — celle que dans les pays anglo-saxons on a appelé *New History* (ou *New Musicology* dans notre cas) — on assiste, depuis une vingtaine d'années, à une floraison de textes critiques qui considèrent l'objet-opéra sous divers angles. L'approche sociologique, qui voit la production musicale à la lumière du milieu dont elle est issue, a déjà donné plusieurs fruits¹, et l'analyse et la présentation des diverses composantes (musique–texte–scène) qui entrent en jeu dans le complexe *monstrum* sémiologique qu'est l'opéra ont aussi fait l'objet d'études scientifiques avisées².

Ces nouvelles perspectives se manifestent tant dans l'*Histoire de l'opéra italien* (1987–1988/1992), dont les volumes 4 à 6 sont parus par les soins de Lorenzo Bianconi et de Giorgio Pestelli, que dans l'approche multidisciplinaire qui caractérise *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez (2003–2007; notamment le vol. IV, «Histoires des musiques européennes»).

C'est dans ce cadre que, à notre avis, il faut situer l'important travail mené par Vincent Giroud, spécialiste, entre autres, de l'œuvre de Massenet et professeur à l'Université de Franche-Comté. L'auteur s'éloigne des schémas préfixés et propose une relecture originale de l'histoire de l'opéra français soulevant, dès l'introduction, une série de questions qui, au-delà du seul domaine opératique, peuvent s'élargir à toute forme artistique.

Certes, *Carmen*, *Faust*, *Pelléas et Mélisande*, *Manon*, *Werther*, *Samson et Dalila*, ou encore les *Dialogues des Carmélites* sont des exemples dont l'importance dans l'histoire de l'opéra français n'est plus à discuter (p. 1). Toutefois, on résume trop souvent l'opéra français à l'époque comprise entre 1859 et 1957, sans tenir compte que ce genre a évolué, depuis 1671 jusqu'à aujourd'hui. Mais comment analyser ce processus musical qui, de Lully, mène jusqu'à Messiaen? Quelle identité présente l'opéra français face à celle d'autres pays et qu'est-ce que signifie «opéra français»?

Ces questions, qui sont aussi au centre des spéculations scientifiques du groupe de recherche OPEFRA³, trouvent dans les 366 pages de *French Opera. A Short History*, une réponse, ou plutôt plusieurs réponses que nous essaierons de détailler dans les paragraphes suivants.

¹ Colas, Gétreau et Haine (2007). Cet ouvrage collectif est constitué d'articles en l'honneur de Joël-Marie Fauquet, à l'occasion de son départ à la retraite.

² Nous rappelons à ce sujet la collection des *Disposizioni sceniche* dirigée par Francesco De-grada et Mercedes Viale Ferrero chez Ricordi (Milan). Un nouveau projet d'études critiques des mises en scènes parisiennes voit le jour au Palazzetto Bru Zane — Centre de musique romantique française sous la direction de Rémy Campos, Pierre Sérié et nous-mêmes (Brepols, Turnhout, collection du Centro Studi Opera Omnia Boccherini). Le premier numéro paraîtra au printemps 2013.

³ Opéra français du XX^e siècle, coordonné par Cécile Auzolle entre Poitiers et Paris, mais regroupant des chercheurs internationaux, parmi lesquels Vincent Giroud.

Si on voulait s'en tenir à une interprétation « nationaliste », il faudrait définir l'opéra français comme une forme théâtrale qui suit certains codes musicaux fixés (l'opéra), dont la musique est écrite par un compositeur français sur un texte en français. Évidemment ce n'est pas aussi simple car cette définition implique « une équivalence entre la forme culturelle (opéra), l'identité nationale (France) et l'expression linguistique⁴ » (p. 1). Il est utile, à ce propos, de souligner que le rôle central qu'a maintenu la langue française pendant presque trois siècles dans la vie politique et culturelle européenne a ensuite été attribué à l'anglais, le français perdant ainsi sa position de langue « cosmopolite ».

« Pourquoi donc — affirme Vincent Giroud — restreindre la définition aux seuls auteurs qui sont nés en France ?⁵ » (p. 1). L'exemple le plus marquant est celui des *Contes d'Hoffmann*. Faudrait-il les exclure de cette hypothétique liste d'opéras français car Offenbach, bien que naturalisé français, est d'origine allemande ? Ainsi, Giroud choisit de contextualiser la « composante française » et de la retenir uniquement pour ce qui tient du résultat artistique — l'opéra — et non de la nationalité du compositeur (p. 2).

Par ailleurs, les racines mêmes de l'opéra en France sont cosmopolites : Lully, qui introduit ce genre musical à la cour du Roi-Soleil, était florentin ; Piccinni, Gluck, Sacchini, Salieri, Grétry et tant d'autres, qui ne sont pas français de naissance, ne peuvent être ignorés quant à leur apport à ce genre *en français*.

Pour cette raison, au sein du *grand opéra* trouvent ici leur juste place Rossini, Donizetti et Verdi qui côtoient de près Auber et Halévy. L'appartenance géographique des compositeurs n'est pas interprétée comme une limite, mais, au contraire, comme une ouverture de l'opéra français vers des stimulations qui ne sont pas contenues à l'intérieur des frontières nationales.

Vincent Giroud souligne que plusieurs théâtres francophones ont accueilli des productions du répertoire français, notamment Bruxelles, Genève, Monte-Carlo et Montréal. En Italie, Venise a aussi présenté sur scène plusieurs opéras français (parmi lesquels ceux de Jules Massenet), avant de devenir le lieu consacré aux échanges franco-italiens, dont nous rappelons, entre autres, l'activité du Palazzetto Bru Zane, voué à la diffusion et à la valorisation d'un répertoire (opératique, symphonique et de chambre) souvent méconnu et, par conséquent, peu joué en France comme à l'étranger.

Dans l'univers français, Paris revêt un rôle essentiel. Si on excepte la position administrative qu'elle a toujours occupée dans l'Hexagone, Paris a aussi constitué, et cela pendant toute l'histoire de l'opéra français, le terreau idéal pour les échanges culturels et musicaux. Attirant comme un « aimant » (p. 2) les artistes possédant des formations et des styles variés, la Ville-Lumière représente un lieu d'échange favorable à la création d'un réseau d'influences musicales souvent d'avant-garde. Il ne faut pas oublier que l'activité lyrique de la province dépend de celle de la capitale qui fournit, à des prix accessibles,

4 « Yet this definition immediately strikes one as too narrow. It presupposes a neat equivalence between cultural form (opera), a national identity (France), and a language (French). »

5 « But should we even restrict our definition to native French speakers ? ».

des productions scéniques « clé en main ». Ainsi, les choix de la capitale sont transmis et diffusés dans les centres périphériques⁶.

Vincent Giroud s'attache également à l'importance de la langue pour justifier la « mauvaise réputation » de l'opéra français : la différence de prononciation entre les voyelles ouvertes de l'opéra italien et celles plus closes et nasales de la langue française chantée affectent ainsi le goût du public. Les Italiens visitant les salles de théâtre parisiennes ne parlaient-ils pas à ce sujet d'« *urlo francese* » (p. 3) ?

Enfin, l'introduction de Giroud prend en compte un autre aspect de l'opéra français, soit les sous-genres qui le composent, avec une attention particulière pour l'opéra-comique. Ce dernier s'est imposé dans la deuxième salle parisienne subventionnée, l'Opéra-Comique qui, après plusieurs incendies, trouvera son emplacement définitif dans la troisième Salle Favart (1898). L'alternance d'épisodes parlés avec des numéros musicaux (instrumentaux et vocaux) est passée à la postérité comme un trait stylistique « éminemment français » (p. 4), mais qui, toutefois, ne peut résumer la totalité de la production opératique *en français*.

Après ces prémisses, Vincent Giroud articule son texte en dix chapitres qui montrent, dans un ordre chronologique, l'évolution des genres et des styles, depuis Lully jusqu'aux productions contemporaines, détaillant aussi les années après 1980.

Chaque section s'ouvre sur une introduction qui nous plonge directement dans le milieu culturel et politique d'où les œuvres sont issues. Cette approche mérite de s'y attarder. De nos jours, il est impossible d'ignorer le rôle de la politique face aux institutions musicales en France, à Paris notamment, et surtout pour l'opéra.

D'abord, la monarchie française a exercé son hégémonie sur la production musicale, devenant un modèle pour les autres pays européens. La Révolution ayant écarté ce système en faveur des plus populaires « fêtes révolutionnaires », c'est avec Napoléon (puis le Second Empire), que le rapport entre les classes dirigeantes et les formes de spectacle est rétabli. De même, pendant la Troisième République, le lien entre la politique d'état et les ferments musicaux est indissociable, principalement pour ce qui concerne la gestion des théâtres subventionnés (l'Opéra et l'Opéra-Comique). Cette situation de protectionnisme, d'une part, mais aussi d'ouverture, d'autre part (pensons à la réception des drames de Wagner et de Puccini entre autres), reste presque immuable jusqu'à la création, en 1939, de la Réunion des Théâtres Lyriques nationaux (RTL). Cet événement marque la fin de l'indépendance de la gestion administrative de l'Opéra-Comique, avec des répercussions qui touchent de près le choix du répertoire.

Dans l'ouvrage de Vincent Giroud, l'étude du milieu cède ensuite la place aux interprètes de ces ferments culturels, les auteurs. Chaque chapitre esquisse les portraits de ces protagonistes et de leur production musicale : les œuvres-phares de chaque période sont ainsi présentées dans leur complexité historique

⁶ Voir à ce sujet Bara (2008).

et musicologique. Loin de consacrer son attention aux seuls personnages de renom de l'histoire de l'opéra français, Giroud prend le soin de nous faire redécouvrir des personnalités dont les œuvres restent aujourd'hui à l'écart des grandes salles d'opéras. Mentionnons, en guise d'exemple, les pages consacrées à Albéric Magnard (p. 245–246) et Alfred Bruneau (p. 229–231). Pour ce dernier, tombé dans l'oubli presque complet dès sa mort survenue en 1934, l'auteur trace un portrait mettant en évidence ses rapports étroits avec Émile Zola qui a fourni le point de départ pour les réalisations musicales de Bruneau. Auteur du premier opéra naturaliste *Le Rêve*, sur un livret de Louis Gallet d'après le roman éponyme de Zola (Opéra-Comique, 1891), le compositeur développera son esthétique musicale entre le lyrisme de Massenet et une assimilation originale des leitmotive d'ascendance wagnérienne. Parmi les compositeurs qui figurent dans ces pages soulignons également Daniel-Lesur (p. 294), qui a fait récemment l'objet d'une réflexion scientifique approfondie⁷.

La section sans doute la plus originale est celle qui termine le volume. Un paragraphe est consacré au théâtre musical, dénomination qui marque une distinction entre les diverses formes musicales appliquées à la scène à partir des années 1960, par rapport à la structure plus traditionnelle de l'opéra (p. 295–298). Ce type de production — caractérisée par des formes musicales plus courtes, l'emploi d'instruments moins conventionnels (souvent en formation de chambre), une utilisation réduite du chœur et un texte parlé qui alterne avec des épisodes chantés (p. 296) — dépasse les limites des salles d'opéra conventionnelles et constitue, tant par la forme que par le choix des lieux (la Péniche-Opéra par exemple), une sorte de genre « hybride⁸ ».

Une date à retenir pour le développement de nouveaux genres théâtraux est celle de 1972 qui marque un moment de profond renouvellement administratif et productif, dont les éléments les plus significatifs sont à attribuer au démantèlement de la troupe de l'Opéra-Comique et à la nomination de Rudolph Liebermann à la direction de l'Opéra. À la même période, l'Opéra-Studio est fondé par Louis Erlo afin de préparer et promouvoir l'art des jeunes chanteurs français.

Dès 1980, Giroud remarque, à juste titre, l'importance de la redécouverte de la tradition opératique française, qui devient une nouvelle source de curiosité tant pour les musiciens et les musicologues que pour le public, et dont la représentation d'*Atys* de Lully, par William Christie et *Les Arts florissants* en 1987 (p. 299) constitue l'acmé. Rameau fait aussi l'objet d'une véritable renaissance (Gardiner avait déjà présenté *Les Boréades* au Festival d'Aix-en-Provence en 1982), tandis que des nouvelles réélaborations des chefs-d'œuvre incontournables de l'opéra français voient le jour. C'est le cas de *La Tragédie de Carmen* (1981) de Marius Constant, dont le rapport avec la célèbre « cigarière de Bizet » est constamment mis en valeur dans cette nouvelle création artistique. Le

⁷ Voir notamment Auzolle (2009).

⁸ Sur les formes de théâtre musical « hybrides » (contamination avec le cinéma, la danse, etc. au tournant du XX^e siècle), voir notamment Montemagno et Niccolai, dir. (2012).

mérite tient aussi à la présence fondamentale de Peter Brooks qui a su transposer sur scène les idées musicales du compositeur.

Si le *Saint-François d'Assise* de Messiaen (1983) marque un point de non-retour dans ce parcours musical, Vincent Giroud ne manque pas de souligner les tendances novatrices qui tiennent au principe du « cosmopolitisme ». Les principaux compositeurs de cette nouvelle époque sont nés au-delà des frontières : en Russie (Denisov), en Allemagne (Pintscher) et en Italie (Vacchi). Deux figures plus traditionnelles toutefois se distinguent : celles de Dusapin et de Boesmans.

La question de la langue devient à nouveau à l'ordre du jour : la mixité linguistique reflète l'ère de la globalisation. Ainsi dans *Le Chevalier imaginaire* de Fénelon (créé en 1992) le français, l'italien et l'espagnol se côtoient, tout comme dans *Paysage avec des parents éloignés* (2002) de Goebbels, où les extraits littéraires tirés des œuvres de divers écrivains (Giordano Bruno, Michel Foucault, Gertrude Stein, entre autres) figurent dans leur langue d'origine. Cette hétérogénéité de matériaux, bribes d'une culture hétéroclite, demeure cohérente dans la vision d'ensemble qui se dégage de ces deux opéras.

Dans l'époque après-Messiaen on assiste à un retour aux formes plus traditionnelles, en contraste avec le théâtre musical des années 1960. Le chœur retrouve son identité propre, les ensembles instrumentaux originaux cèdent la place à des sonorités symphoniques et les interprètes (phénomène des *stars* lyriques) revêtent un rôle central. Dans le même ordre d'idées, le fait que deux compositeurs, Dusapin et Fénelon, aient choisi le même sujet ancré dans la tradition française (*Faustus, the Last Night*, 2006, et *Faust*, 2007), presque au même moment, montre une volonté de puiser dans la tradition pour poser les bases de nouvelles expérimentations dramaturgiques.

La question de la réception des œuvres musicales de cette dernière période anime les dernières pages (p. 304–305). Le fait qu'après le *Saint-François d'Assise* de Messiaen aucun opéra français n'a été acclamé permet de constater que ce qui attire les chanteurs (comme le public) ce sont encore des formes lyriques permettant de déployer la voix, tel *Pelléas*, *Louise* ou *Carmen*, bien que dans des styles (et genres) différents. Ainsi « la réalisation musicale du pouvoir émotionnel du texte⁹ » (p. 305), ne représente donc pas uniquement le futur de l'opéra français, mais également celui de l'opéra tout court.

Une bibliographie soignée, un index précis et une iconographie attrayante (en cahier central), accompagnent *French Opera. A Short History*, dont la lecture, au-delà des spécialistes et des étudiants en musique et musicologie, se révélera précieuse pour tout amateur qui veut approfondir ses connaissances en la matière. Un livre à garder en vue dans sa bibliothèque ou, comme nous, sur la table de chevet.

RÉFÉRENCES

- Auzolle, Cécile, dir. 2009. *Hommage à Daniel-Lesur*, Paris : PUPS.
 Bara, Olivier. 2008. « Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province ». Dans *Un siècle de spectacles à Rouen (1776–1876)*,

⁹ « [...] it is the musical realization of the emotional power [...] ».

- sous la direction de Florence Naugrette. Rouen : Université de Rouen, disponible à la page : www.ceredi.labos.univrouen.fr/public/, p. 1–17.
- Bianconi, Lorenzo et Giorgio Pestelli, dir. 1987–1988. *Storia dell'opera italiana*, 3 vol. (4–5–6). Turin : EdT [trad. fr. Bernadette Delcomminette, 1992. *Histoire de l'opéra italien*, 3 vol. (4–5–6). Liège : Mardaga]
- Colas, Damien, Florence Gétreau et Malou Haine, dir. 2007. *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle*. Wavre : Mardaga.
- Nattiez, Jean-Jacques, dir. 2003–2007. Musiques. *Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 5 vol. Paris : Actes Sud/Cité de la Musique.
- Montemagno, Giuseppe et Michela Niccolai, dir. 2012 (à paraître). *Beyond the Stage. Musical Theatre and Performing Arts Between the fin de siècle and the années folles*. Bologna : Ut Orpheus, « Ad Parnassum Studies », n° 6.

MICHELA NICCOLAI