

OPÉRA ET SOCIÉTÉ : BILANS ET PERSPECTIVES

par

Danièle PISTONE

Séance du 7 décembre 2005

Après avoir rappelé les caractéristiques générales du théâtre lyrique occidental, permettez-moi de vous proposer ici un certain nombre de remarques concernant l'évolution récente du plus noble¹, du plus complet de nos genres musicaux, ce qui m'amènera à conclure en direction de quelques réflexions sur la place de la musique dans notre société actuelle.

DES VARIANTES AUX CONSTANTES

Sans insister sur les origines de l'opéra, il faut cependant noter qu'il se profile à la fin de la Renaissance dans des milieux d'érudits florentins, mais évolue rapidement vers le spectacle public, dès 1637 à Venise². Dans notre pays, la différence sera d'ailleurs de même type entre le théâtre de la Cour et celui de la Ville, sous l'Ancien Régime³ : mais, chez nous, le modèle aristocratique est sans doute plus présent encore ; il est revenu rapidement dans les programmes après la Révolution et a perduré mieux à travers le théâtre de troupe⁴ : en 1893, 19 % des abonnés de l'Opéra de Paris portaient du reste encore un titre de noblesse⁵.

Ces premières remarques pourraient servir à rappeler les origines élitistes du genre, tout comme le besoin de vulgarisation, artistique ou scientifique, de notre monde. Mais il faut noter

-
1. S'il est vrai que notre époque a revendiqué la primauté de la musique pure, il ne faut pas oublier que celle-ci s'inscrit dans notre histoire occidentale comme une lente et fragile conquête ; l'opéra reste le genre musical prédominant par son envergure, comme par le nombre des alliances artistiques sur lesquelles il règne.
 2. Date de l'ouverture du San Cassiano, premier théâtre d'opéra public payant. Voir à ce propos Hélène Leclerc, *Venise baroque et l'opéra*, Paris, Colin, 1987.
 3. Voir le *Recueil des spectacles donnés devant Leurs Majestés, à Fontainebleau, en l'année 1783* (Paris, Ballard) : 28 représentations du 11 octobre au 24 novembre.
 4. Voir encore les problèmes actuels nés de ce mode de fonctionnement, à travers une troupe de danseurs sans travail à l'opéra de Marseille (Emmanuel Pedler, *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, L'Harmattan, 2003).
 5. Frédérique Patureau, *Le Palais Garnier dans la société française, 1875-1914*, Liège, Mardaga, 1991, p. 49.

aussi la tendance des genres scéniques plus populaires à emprunter sans cesse au modèle de l'opéra : tel fut le destin de l'opéra-comique français après 1820 (à travers des vocalises dignes de Rossini) ou celui de l'opérette après 1870 comme à l'âge de Francis Lopez.

Du point de vue du choix des sujets, le merveilleux et la légende s'imposent à l'origine, mais les thèmes historiques ne tardent pas à apparaître. Par la suite entre histoire (chez Meyerbeer comme aujourd'hui chez John Adams⁶ et bien d'autres musiciens américains) et légende (Gluck, Wagner, ou tous les compositeurs qui s'inspirent actuellement encore de l'Antiquité⁷), l'oscillation sera permanente ; quant à l'apparente absence d'inscription temporelle de l'ouvrage, elle conduit finalement toujours vers l'un ou l'autre type de thème : le personnage biblique des *Traverses du temps* de Jean Prodromidès finit ainsi ses jours sur la guillotine (en 1791). Ce sont sans doute les temps mêlés (tels ceux d'*Opera* de Berio en 1970), temps mêlés repris à la littérature (long-temps envieuse pourtant de nos techniques polyphoniques), qui apparaîtront sans doute comme les plus significatifs de notre époque hétérogène⁸.

Quant au héros, il est certes devenu un anti-héros, dès *Wozzeck* (ouvrage jugé actuellement par les professionnels comme le plus représentatif de l'opéra du xx^e siècle⁹), comme bientôt le sujet un non-sujet (le xx^e siècle a annoncé à maintes reprises la mort du sujet¹⁰, du motif, du thème), voire l'art un non-art (d'où le non-artiste¹¹) et l'opéra un « non-opéra¹² »... Pourtant l'humaine société est animée d'un constant besoin de raconter, et la quasi-totalité des opéras qui se maintiennent au répertoire le prouve : voici, par exemple (Annexe 1, p. 90) la liste des compositeurs les plus joués à l'Opéra de Paris au cours du xix^e siècle ; il faudrait certes tenir compte de

6. *Nixon in China* (1987) ou *The Death of Klinghoffer* (1991).

7. Du *Prometeo* de Luigi Nono (1984), à *Jocaste* de Charles Chaynes (1993) ou *Dédale* d'Hugues Dufourt (1995). Fût-ce une figure antique adaptée à notre monde moderne, comme le héros du *H.H. Ulysse* de Jean Prodromidès (1984).

8. Voir les « temps superposés », chers à Gilles Deleuze.

9. Voir « Dix chefs-d'œuvre du siècle élus par 46 artistes », *Le monde de la musique*, n° 238, décembre 1999, p. 12-17 : *Wozzeck* (cité 25 fois, soit par plus de la moitié de ces artistes), *Pelléas et Mélisande* (13) ; puis *Le chevalier à la rose*, *Elektra* et *West Side Story* (7) ; *Les dialogues des carmélites*, *L'enfant et les sortilèges*, *Lady Macbeth de Mzenck* et *Lulu* (4) ; *Le château de Barbe-Bleue*, *Moïse et Aron*, *Peter Grimes* et *Tosca* (3) ; *Carmina burana*, *La petite renarde rusée*, *Saint-François d'Assise*, *L'opéra de quatre sous*, *Porgy and Bess*, *Salomé* et *Turandot* (2) ; *L'affaire Makropoulos*, *L'ange de feu*, *Billy Budd*, *Capriccio*, *Le coq d'or*, *Erwartung*, *La femme sans ombre*, *Le grand macabre*, *Guerre et paix*, *Katia Kabanova*, *Maria de Buenos Aires*, *Madama Butterfly*, *Œdipus Rex*, *Le tour d'écrou*, *Il Trittico*, *La vie brève* (1).

10. Dès l'art abstrait dans la peinture. C'est aussi le « roman sans sujet » dont rêve Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide.

11. Ou para-artiste, appellations toujours revendiquées actuellement.

12. Comme *La petite fille aux allumettes* d'Helmut Lachenmann (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Hambourg, 1997), entendu en 2001 à l'Opéra de Paris.

la date de la création et du nombre de leurs ouvrages ; mais on notera la première position de Meyerbeer, soit celle du grand opéra historique. Et voici maintenant, en guise de comparaison (Annexe 2, p. 90), la liste des compositeurs les plus souvent programmés en France à la fin du XX^e siècle : Mozart, Verdi, Puccini, Offenbach, puis Rossini et Bizet. De cela, je conclurai que, quoi qu'on en dise et quels que soient les sous-titres génériques proposés par les compositeurs¹³, c'est bien la présence fédératrice forte (celle du sujet, du motif, du thème) qui permet d'abord d'identifier ce genre. Quant aux diverses expériences du XX^e siècle, généralement unies sous l'appellation de « théâtre musical¹⁴ » depuis les années 1960, parfaitement légitimes et utiles puisqu'elles ont engendré une nouvelle forme de création, elles ont incontestablement influencé l'opéra. Mais il vaudrait mieux sans doute maintenir une distinction entre ces deux types de spectacles, en conservant, à travers cette expression novatrice, un terrain d'expériences beaucoup plus difficiles à faire accepter dans d'autres contextes : la présentation de *L'espace dernier* de Mathias Pinscher (« théâtre musical¹⁵ », d'après Rimbaud) sur la scène de l'Opéra-Bastille en 2004 l'a bien montré encore ; ce spectacle pose, entre autres, la question de la place de la parole sur la scène lyrique, ce mode d'expression parlée qui a pris dans la musique du XX^e siècle une grande importance, que certains appellent toujours de leurs vœux dans le contexte d'un « art total », mais qui suscite beaucoup moins d'enthousiasme sur une scène lyrique que la voix chantée¹⁶.

Car l'un des principaux éléments de la distinction entre l'opéra et les autres genres scéniques demeure très certainement le chant. Là est bien toujours l'attrait, la séduction majeure. Quelle qu'ait été l'attraction de ces messieurs du Jockey-Club pour les danseuses (qui ne devaient pas apparaître trop tôt dans les ouvrages – souvenons-nous de l'échec de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris en 1861), quelles que soient la nouveauté, l'ingéniosité de la mise en scène (et le second XX^e siècle n'en a pas manqué¹⁷ !), quels que soient le rôle et la célébrité du chef (il est vrai que l'on parle désormais du *Don Giovanni* de Giulini – chez EMI, ou du *Ring* de Solti – chez Decca), quelle que soit l'importance de l'orchestre (depuis Wagner), l'essentiel restera toujours la voix ; c'est pour elle que le spectateur vient : toutes les critiques de spectacles, toute la littérature de

13. Dont le nombre est important dès le siècle romantique (voir Hervé Lacombe, « Définition des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIX^e siècle », dans l'ouvrage dirigé par Paul Prévost, *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Serpenoise, 1994, p. 297-334).

14. Depuis Berio (*Passaggio*, « mise en scène pour orchestre », 1962 ; et *Laborintus II*, 1965) ; en France à partir de 1969 au Festival d'Avignon avec *Orden* de Girolamo Arrigo (voir *Le théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Champion, 1987), précisément pour marquer la différence par rapport à l'opéra, jugé alors dépassé.

15. Mais il ne faut pas oublier que l'expression « musikalischer Theater » a un sens beaucoup plus générique pour un compositeur allemand.

16. Voir, par exemple aussi, les cinq récitants du *Manfred* de Schumann (1851).

17. Notamment avec Peter Brook, Patrice Chéreau, Luca Ronconi, Peter Sellars, Giorgio Strehler, ou Bob Wilson. Voir Giovanni Lista, *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle [...]*, Arles, Actes Sud, 1997.

fiction le prouvent. Cette voix d'opéra convient bien aussi à l'architecture des théâtres à l'italienne (il en est quelque 170 en France¹⁸). Et si l'essentiel est la voix, l'on comprendra que nos compositeurs favoris demeurent toujours Mozart (« prima la musica »), Verdi et Puccini (Annexe 2).

Art d'élite, entre légende et histoire, fortement marqué par ses personnages et ses voix, l'opéra s'est longtemps distingué (comme la majorité des genres) par une empreinte formelle à fortes saillances, par son architecture en numéros contrastés. Ce ne fut toutefois pas le cas à ses débuts, où les spectateurs déploraient le « tedio » (l'ennui) du *recitativo* constant ; puis vint le « pezzo chiuso » : ce fut l'apogée de l'opéra à numéros, ensuite articulé en scènes ou en tableaux ; et, à nouveau, les auditeurs et critiques soulignèrent la monotonie de certains ouvrages. Leur longueur sans grand relief ne pouvait effectivement convenir qu'à des publics avertis. Qu'est d'ailleurs aujourd'hui la comédie musicale à la française, et à succès, sinon un enchaînement de chansons, c'est-à-dire de numéros, cette fois-ci souvent isolés ? La question reste la suivante : pour connaître la faveur du public, les ouvrages lyriques destinés à occuper toute une soirée pourront-ils échapper aux contrastes suffisamment marqués ? Et pourtant le refus de l'amalgame avec les genres populaires (opérette, opéra-comique, aujourd'hui comédie musicale) semble interdire aux compositeurs de revenir à cet ancien mode d'articulation.

L'ÉVOLUTION RÉCENTE

Regardons à présent de plus près les XIX^e et XX^e siècles. En les rapprochant, que voyons-nous ?

Au XIX^e siècle, l'opéra était incontestablement le premier des genres : Rossini et Auber ont donné de leur vivant leur nom à une artère de notre capitale, grâce à leurs succès dans les genres scéniques ; à cette époque, les trois quarts des professeurs du Conservatoire de Paris étaient joués à l'opéra¹⁹. Aujourd'hui, le premier des genres musicaux français est certainement la chanson : toutes les statistiques sont là pour le prouver. On y verra l'héritage de l'âge du café-concert, mais surtout l'effet Sacem (l'appât du gain plus facile, dès 1851), les habitudes nées du disque et de la radio (3 ou 4 mn, face de disque 45 tours ou intermède musical d'émission), l'effet de l'accélération du temps... Quant à l'opéra, on oublie souvent ce qu'il coûte de peine aux compositeurs ou aux théâtres. Autrefois, pour désigner un travail long et difficile, ne disait-on pas : « c'est un

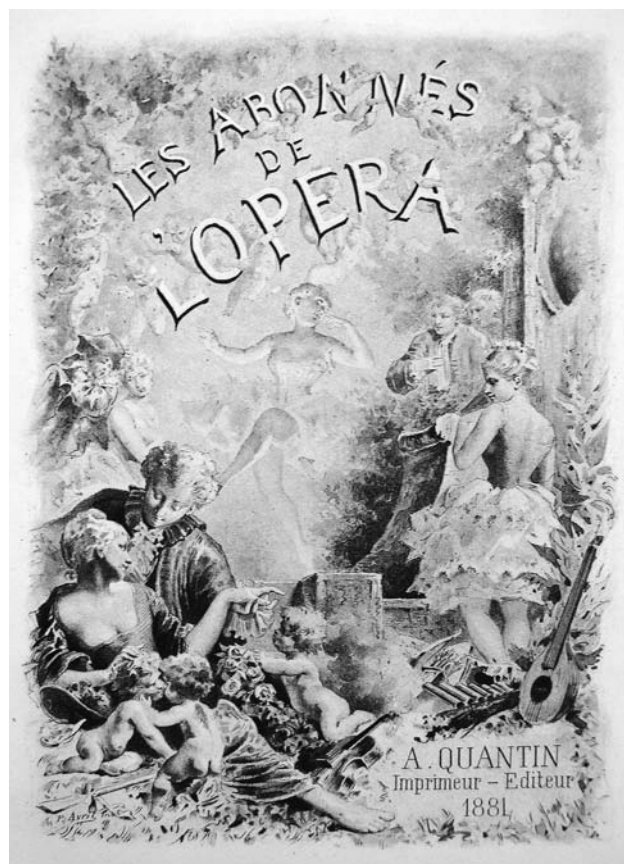
18. Voir l'Association des théâtres à l'italienne, créée en 1994, qui répertorie les théâtres français de ce type. Comme le soulignait Laurent Bayle dans une récente communication, ils conviennent mal à la musique symphonique (« Pourquoi une grande salle de concerts à Paris ? », *Communications 2004*, Paris, Institut de France, Académie des beaux-arts, 2005, p. 13-20).

19. « L'opéra de Paris au siècle romantique », *Revue internationale de musique française*, n° 4, 1981, p. 15.

opéra²⁰ » ? Autre détail significatif : lorsque Charles Chaynes²¹ a récemment été élu à l'Institut de France, la presse a surtout rappelé qu'il avait obtenu un grand nombre de prix et a souligné l'importance de ses fonctions à la radio, annonçant néanmoins la création de son prochain ouvrage lyrique – sans mentionner ceux qu'il avait déjà fait jouer (le site internet de l'Académie des beaux-arts porte du reste mention des mêmes informations...). Ne parlons pas de l'édition graphique : une enquête menée sur les années 1990 montre que l'on publie surtout en France des partitions d'opéras pour enfants, genre qui s'est bien développé à la fin du xx^e siècle²².

Je n'insisterai pas sur la relation au pouvoir : il est bien certain que nous ne sommes plus à l'ère napoléonienne²³, et que l'opéra républicain, sans être inutile au pouvoir, tout comme à ses habitués, n'a plus du tout la fonction qu'il avait à cette époque.

Autre différence d'un temps à l'autre : la langue des livrets. Sauf lors des représentations de troupes étrangères et exception faite du théâtre italien, les opéras étaient autrefois interprétés en français ; au début du xx^e siècle, ils furent même donnés parfois de façon pluri-lingue : chaque chanteur intervenant dans la version qu'il avait apprise. S'il est vrai que la langue originale l'emporte dans la seconde moitié du xx^e siècle, certains directeurs de théâtre ont envisagé récemment de revenir au français pour attirer le public²⁴ (au grand désespoir des chanteurs qui craignaient de devoir réapprendre leurs rôles...). Le recours au surtitrage semble avoir éloigné cette idée ; mais encore faut-il que celui-ci soit visible de partout. Est-ce d'ailleurs un véritable progrès²⁵ ? Ce surtitrage est difficile



20. Le *Trésor de la langue française* (Paris, Gallimard, CNRS, t. 12, 1986, p. 533) note encore à l'entrée « Opéra » cette acception vieillie : « chose difficile à réaliser ».

21. Dont quatre ouvrages lyriques (*Erszabeth, Les noces de sang, Jocaste, Cecilia*) ont déjà été portés à la scène.

22. Voir la thèse de Coralie Fayolle, *Les opéras pour enfants en France de 1982 à 1995*, Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), 1997.

23. Lire à ce propos l'ouvrage de David Chaillou, *Napoléon et l'opéra*, Paris, Fayard, 2004.

24. Ce dont témoignent les actes du colloque *Les enjeux de l'opéra au XXI^e siècle*, Paris, RTL, 1997.

25. Voir Ivan A. Alexandre, « Y a-t-il un Français dans la salle ? », *Diapason*, n° 398, novembre 1993, p. 40-41.

à réaliser avec perfection et, selon certains, perturbe le spectacle : mais toute nouveauté est d'abord perturbatrice.

En revanche, l'action menée en faveur du jeune public (en ce domaine comme dans d'autres) est sûrement efficace : à travers visites, spectacles et ateliers, l'éducation artistique trouve là un contexte qui marque sans aucun doute les enfants et les adolescents, peut-être aussi les familles qui fréquentent peu ces théâtres²⁶. Les opéras européens deviendront-ils populaires ? C'est ce qu'une large enquête en cours nous aidera à évaluer²⁷.

Car l'on sait que 3 ou 4 % des Français vont actuellement à l'opéra et que 87 % de nos compatriotes n'y sont jamais allés²⁸. Mais quelle était la proportion au XIX^e siècle ? On a coutume de dire que ce répertoire était joué souvent en réduction pour piano. Mais combien Paris, par exemple, comptait-il de pianos ? Sans doute moins de 20 000 vers 1850 et peut-être quelque 60 000 cinquante ans plus tard. Si l'on songe que le répertoire était alors composé surtout de valse ou de quadrilles, comme l'atteste l'examen des registres du Dépôt légal : le compte n'y est pas. Aujourd'hui, l'opéra vient en fait de plus en plus vers le public : à travers les publicités, les films, les CD, les DVD, les médiathèques de prêt, voire les compagnies d'opéras des rues, sans oublier l'Internet. Ces nouveaux moyens de diffusion permettent d'ailleurs de faire connaître un ouvrage avant même sa création à la scène²⁹.

Est-ce que de récentes innovations appellent d'autres remarques ? Le film a été introduit sur la scène lyrique dès les années 1920 (pour *La tour de feu* de Sylvio Lazzari) ; lui succèdent aujourd'hui diverses autres possibilités : des œuvres mixtes (Berio déjà) à l'opéra virtuel (Alain Bonardi)... Les moyens techniques ont certes leur importance, mais ils n'ont pas déterminé dans ce cas l'infléchissement du genre. Que dire aussi de l'œuvre ouverte (*Votre Faust* de Pousseur à la fin des années 1960) ? C'est aujourd'hui l'opéra interactif, jugé surtout de ludique façon à travers les premières critiques. En dépit de la mise en valeur du besoin de créativité et du développement de la civilisation des loisirs, on ne transformera évidemment pas les spectateurs en compositeurs d'opéras.

De scènes en films, de radios en programmes informatiques, il faut en venir en fait au statut de la musique dans notre société. Tous les sondages récents ont donné les mêmes résultats : la musique est aujourd'hui très majoritairement un art de divertissement, plus qu'une source de plaisir esthétique, plus qu'un mode de structuration de l'individu. Pensons que la musique dite savante n'occupe plus guère que 4 % de la diffusion musicale dans les médias et de la production discographique. Il est inutile de dire que l'art sonore, omniprésent, a été en fait victime de son succès

26. Comme le montre la belle expérience relatée par Daniel Conrod dans *Les passagers de l'opéra*, Arles, Actes Sud, 1999.

27. Une cartographie des publics devrait être établie prochainement : voir www.opera-europa.org

28. Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français. Enquête de 1997*, Paris, Dep, Ministère de la culture/La Documentation française, 1998, p. 247.

29. Tel *Joseph Merrick, The Elephant Man* de Laurent Petitgirard, enregistré en 1999 (CD NAXOS 8.557608-09) et créé en 2002 à l'opéra d'État de Prague dans une mise en scène de Daniel Mesguich.

(*La haine de la musique* de Pascal Quignard en est l'une des tristes preuves). « Monté sur le faîte », il pouvait difficilement demeurer élitiste à l'âge des loisirs de masse. Combien de penseurs (tel Allan Bloom³⁰) n'ont-ils pas déjà souligné l'effet nocif de l'art sonore contemporain ? Pour ne pas désespérer, on pourrait cependant ajouter que, de Platon aux Pères de l'Église, la remarque a été souvent présentée ; cela n'a pas empêché la musique de se développer.

Dans un semblable contexte, où la musique n'a plus rien de l'art d'exception qu'elle a pu être – et où la différence est encore plus sensible pour les mélomanes qui ont vécu le triomphe de la « musique pure », considérée comme l'apogée de notre culture –, il est certain que l'opéra représente par sa nature, par sa forme d'institutionnalisation et de préservation, une sorte d'oasis. La tendance consiste certes, en région, à accroître la part de l'opérette (Offenbach l'emporte parfois quantitativement sur Bizet), du spectacle léger au sein de la programmation : c'est une forme d'harmonisation avec les goûts du public. Sur cette lancée, quelques théâtres (dont l'Opéra-Bastille) pourraient demeurer des exceptions (mais Gérard Mortier n'y a-t-il pas invité Elton John en janvier 2005 ?). Faudra-t-il bientôt chercher dans l'opéra une rare puissance de dépaysement, loin des musiques d'intermède ou d'ameublement ? Un récent sondage montre que la maison d'opéra reste pour le public, plus qu'une vitrine culturelle, un endroit « prestigieux » ou « magique » pour plus des trois quarts des personnes interrogées³¹. Quant à la démocratisation, tentée depuis de très longues décennies avec des succès divers, sera-t-elle un jour vraiment satisfaisante³² ?

La preuve majeure de la solidité de cette institution est fournie par le retour récent des compositeurs à l'art lyrique. Alors que Malraux avait traité celui-ci de « divertissement de concierges » et que Boulez souhaitait voir fermer les maisons d'opéras³³, on sait combien de musiciens plus jeunes sont maintenant revenus au théâtre (Dusapin, Fénelon, Manoury... tout comme Adams, Boesmans ou Eötvös). La liste des créations françaises des années 1990 (Annexe 3, p. 91) montre que la moyenne d'âge des compositeurs y est néanmoins encore élevée. Il faut citer aussi les efforts de la SACD en faveur de la création ; le développement d'une politique de reprise des ouvrages ; le travail de *L'Avant-Scène-Opéra* ou d'*Opéra international*. Quant au public français, quelles sont ses caractéristiques ? Il est réputé moins agréable que le public londonien, mais moins redoutable que celui des théâtres italiens. Une vaste enquête en cours sur les publics européens mettra peut-être mieux en évidence les particularités actuelles³⁴.

Qu'on me permette un ultime exemple, le plus inattendu, le plus extraordinaire, en cette année 2005, « Année du Brésil » : l'opéra de Manaus, en pleine jungle amazonienne ; bâti en

30. Allan Bloom, *L'âme désarmée*, trad. de l'anglais 1987, Paris, Julliard, 1987, p. 74-89.

31. Frédéric Lamantia, *L'opéra dans l'espace français*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2005, p. 92.

32. Voir l'article d'Éric Dahan, « On ne peut vulgariser l'opéra », *Libération*, 1^{er} mars 2001, p. 41.

33. Si cette position semble être atténuée chez lui, il considère toutefois le renouveau de l'opéra comme très artificiel (Pierre Boulez et Claude Samuel, *Éclats 2002*, Montréal, Mémoire du livre, 2002, p. 150).

34. Voir *supra*, note 27.

COMMUNICATIONS 2005

1896, ce monument exemplaire de la musique coloniale, vivant témoin des attaches du Brésil à l'Europe et à la France, fut restauré en 1970³⁵. En fait, quel que soit son coût – et tant que celui-ci pourra être supporté par nos sociétés³⁶ –, l'opéra (devenu le symbole même de la musique savante) conservera sans doute longtemps encore sa puissance de séduction.



ANNEXE 1

Compositeurs et œuvres les plus souvent programmés à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle d'après le nombre de représentations³⁷

MEYERBEER	2 690	<i>Les Huguenots</i> , 950 ; <i>Robert le Diable</i> , 750 ; <i>Le prophète</i> , 530 ; <i>L'Africaine</i> , 460
DONIZETTI	1 607	<i>La Favorite</i> , 680 ; <i>Lucie de Lammermoor</i> , 280...
ROSSINI	1 561	<i>Guillaume Tell</i> , 800...
AUBER	1 270	<i>La Muette</i> , 490 ; <i>Le philtre</i> , 242 ; <i>Gustave III</i> , 169...
GOUNOD	1 170	<i>Faust</i> , 880 ; <i>Roméo et Juliette</i> , 168...
HALEVY	939	<i>La Juive</i> , 600 ; <i>La reine de Chypre</i> , 118...
VERDI	713	<i>Le Trouvère</i> , 223 ; <i>Aida</i> , 161 ; <i>Rigoletto</i> , 137...
SPONTINI	482	<i>Fernand Cortez</i> , 254 ; <i>La vestale</i> , 213...
WAGNER	450	<i>Lohengrin</i> , 180 ; <i>La Walkyrie</i> , 110 ; <i>Tannhäuser</i> , 100...
MOZART	439	<i>Don Juan</i> , 300 ; <i>La Flûte enchantée</i> , 134...
SAINT-SAËNS	329	<i>Samson et Dalila</i> , 228...
MASSENET	213	<i>Le Cid</i> , 108 ; <i>Le roi de Lahore</i> , 58 ; <i>Thaïs</i> , 47...

ANNEXE 2

Nombre de programmations dans les théâtres français³⁸

126	MOZART	32	DONIZETTI, HAENDEL	22	GLUCK	13	DEBUSSY
97	VERDI	30	LOPEZ	19	STRAUSS (Richard)	13	STRAUSS (Johann fils)
67	PUCCINI	29	BRITTEN	18	TCHAIKOVSKI	12	RAVEL
63	OFFENBACH	27	GOUNOD, MASSENET	17	MONTEVERDI, RAMEAU	11	CHRISTINÉ
42	ROSSINI	26	LEHAR	16	BELLINI, JANACEK	10	MESSAGER
38	BIZET	24	WAGNER	15	POULENC		

35. Voir le documentaire d'Anne Clévenot, « Manaus, un opéra dans la jungle brésilienne » (2005), diffusé sur France 5, les 5 et 7 août 2005.

36. Voir, par exemple, sur ce thème *Étude des coûts et des retombées directes, indirectes et qualitatives des théâtres lyriques. Synthèse pour la Chambre professionnelle des directeurs d'opéras*, s.l., MBBC, 2000 [Médiathèque de la Cité de la musique]; ou Chantal Chabert, *La fin de l'art lyrique en province ?* [...], Paris, L'Harmattan, 2001.

37. Extrait de la *Revue internationale de musique française*, n° 4, janvier 1981, p. 13.

38. Cinq saisons, 1995-2000, d'après les suppléments de *Diapason*.

ANNEXE 3

Créations d'ouvrages lyriques français dans les années 1990 (42 ouvrages)

- | | | |
|----|--|---|
| 1 | Isabelle ABOULKER | <i>Monsieur de Balzac fait son théâtre</i> (Tours, 1999) |
| 2 | Gilbert AMY | <i>Le premier cercle</i> (Lyon, 1999) |
| 3 | Georges APERGHIS | <i>Jojo</i> (Strasbourg, 1990)
<i>Sextuor</i> (Nanterre, 1993)
<i>Tristes tropiques</i> (Strasbourg, 1996)
<i>Commentaires</i> (Avignon, 1996) |
| 4 | Georges BŒUF | <i>Verlaine Paul</i> (Nancy, 1996) |
| 5 | Bernard CAVANNA | <i>La confession impudique</i> (Strasbourg, 1992) |
| 6 | Monic CECCONI-BOTELLA | <i>Il signait... Vincent</i> (Tours, 1991) |
| 7 | Charles CHAYNES | <i>Jocaste</i> (Rouen, 1993) |
| 8 | Adrienne CLOSTRE | <i>Le triomphe de la vertu</i> (Paris, Thermes de Cluny, 1999) |
| 9 | Marius CONSTANT | <i>Teresa</i> (Rouen, 1995)
<i>Des saisons en enfer</i> (Monte-Carlo, 1999) |
| 10 | Nguyen-Thien DAO | <i>Les enfants d'Izieu</i> (Avignon, 1994) |
| 11 | Hugues DUFOURT | <i>Dédale</i> (Lyon, 1995) |
| 12 | Antoine DUHAMEL | <i>Les aventures de Sindbad le marin</i> (Colmar, 1991) |
| 13 | Pascal DUSAPIN | <i>Medeamaterial</i> (Bruxelles, 1992)
<i>To be sung</i> (Nanterre, 1994) |
| 14 | Peter EÖTVÖS | <i>Les trois sœurs</i> (Lyon, 1998) |
| 15 | Philippe FENELON | <i>Le Chevalier imaginaire</i> (Paris, Châtelet, 1992)
<i>Salammbô</i> (Opéra-Bastille, 1998) |
| 16 | Luc FERRARI | <i>Labyrinthe Hôtel</i> (Strasbourg, 1990) |
| 17 | Graziane FINZI | <i>Pauvre assassin</i> (Strasbourg, 1992)
<i>Le dernier jour de Socrate</i> (Paris, Opéra-Comique, 1998) |
| 18 | James GIROUDON
et Pierre-Alain JAFFRENNOU | <i>Jumelles</i> (Lyon, 1990) |
| 19 | Philippe HERSANT | <i>Le château des Carpathes</i> (Montpellier, 1992) |
| 20 | Betsy JOLAS | <i>Schliemann</i> (Lyon, 1995) |
| 21 | René KOERING | <i>Marie de Montpellier</i> (Montpellier, 1994) |
| 22 | Janos KOMIVES | <i>Le muet au couvent</i> (Tours, 1994) |
| 23 | Marian S. KOUZAN | <i>Les tentations de Saint-Antoine</i> (Tours, 1992) |
| 24 | Marcel LANDOWSKI | <i>Galina</i> (Lyon, 1996) |
| 25 | Denis LEVAILLANT | <i>O.P.A mia</i> (Avignon, 1990) |
| 26 | Michaël LEVINAS | <i>Go-gol</i> (Mulhouse, 1996)
<i>Euphonia</i> (Paris, Vieux Colombier, 1998) |
| 27 | Didier LOCKWOOD | <i>Le journal d'un usager de l'espace II</i>
(Paris, amphithéâtre de l'Opéra-Bastille, 1999) |
| 28 | Philippe MANOURY | <i>60° Parallèle</i> (Paris, Châtelet, 1997) |
| 29 | Philippe MION | <i>Léone</i> (Sarrebriick, 1993) |
| 30 | Gérard PESSON | <i>Beau soir</i> (Strasbourg, 1990) |
| 31 | Jean PRODROMIDES | <i>Goya</i> (Montpellier, 1996) |
| 32 | Michèle REVERDY | <i>Le précepteur</i> (Munich, 1990)
<i>Vincent</i> (Alessandria, 1990) |
| 33 | Valérie STEPHAN | <i>L'épouse injustement soupçonnée</i> (Montpellier, 1995) |