

Lettre de
l'ACADEMIE des
BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



L'opéra,
création contemporaine

numéro 48 printemps 2007

Editorial

L'opéra, par la diversité et le rapprochement des disciplines mises en œuvre, offre une image majeure de la

création des académiciens des Beaux-Arts.

Le genre, apparu au début du XVII^e siècle, s'était affirmé avec Monteverdi. En 1672, la volonté de Louis XIV l'inscrit en France dans l'Académie royale de Musique sous l'autorité de Lully.

Litré, dans son *Dictionnaire de la langue française*, définit l'opéra comme un "poème dramatique en musique et, plus particulièrement, grand poème lyrique composé de récitatif, de chant et de danse, sans discours, ou dialogue parlé...". A quoi s'ajoutaient les fastes du spectacle.

O-PE-RA, ces trois syllabes seulement auront suffi depuis à associer et à fondre dans sa représentation les arts que réunit l'Académie des Beaux-Arts. Que, parmi les personnalités de sa section musicale, trois aient eu la pratique de plusieurs créations d'opéra, a incité la *Lettre de l'Académie* à ouvrir largement la réflexion sur l'opéra contemporain. Jusqu'à l'architecture de la salle dont Paul Andreu, concepteur de l'Opéra de Pékin, en cours de construction, rapporte la saisissante expérience.

sommaire

* page 2

Editorial

* page 3

Réception sous la coupole :
Charles Chaynes

* pages 4 à 25

Dossier :

"L'opéra, création contemporaine"

* page 26

Actualités :

Visite de Giorgios Voulgarakis,
Ministre grec de la Culture

* page 27

Exposition :

Livres d'artistes des membres de
l'Académie des Beaux-Arts.

Première partie : les années passées

* page 28

Actualités :

L'Académie des Beaux-Arts
prend position... :

Les éoliennes

"Présumés innocents"

Création du Prix de Photographie
de l'Académie des Beaux-Arts

Elections

* page 29

Actualités :

Les 14^e rencontres musicales
autour de La Prée

Elections de correspondants

Décorations

Publication par les éditions de
l'ENSBA des conférences de
l'Académie Royale de Peinture
et de Sculpture

* page 30

Communication :

"Les fresques de Primatice
et la chapelle Sainte-Marie
de l'Abbaye de Chalais"
par Jean-Pierre Babelon

* page 31

Communication :

"La restauration du donjon de
Vincennes et son histoire"
Par Rober Werner

* page 32

Calendrier des académiciens

Réception sous la Coupole

Elu dans la section de composition musicale le 9 novembre 2005 au fauteuil précédemment occupé par Marius Constant, Charles Chaynes est né en 1925 à Toulouse de parents musiciens, professeurs au Conservatoire. Dès son plus jeune âge, il travaille la musique avec ses parents et suit les cours au Conservatoire de Toulouse. Il poursuit ses études au Conservatoire national de Paris où il obtient les prix de violon, d'harmonie, fugue et composition. Disciple de Darius Milhaud, il reçoit le Premier Grand Prix de Rome en 1951 et devient pensionnaire à la Villa Médicis, l'Académie de France à Rome jusqu'en 1955. De 1965 à 1975, il est directeur de France Musique, puis jusqu'en 1990, chef de service de la création musicale de Radio France. Menant une politique d'ouverture à toutes les esthétiques, responsable des commandes musicales à la radio, il contribue ainsi au maintien de la diversité musicale française et joue un rôle important dans le renouveau de l'opéra en France. Ses tâches administratives ne l'empêchent pas de composer.

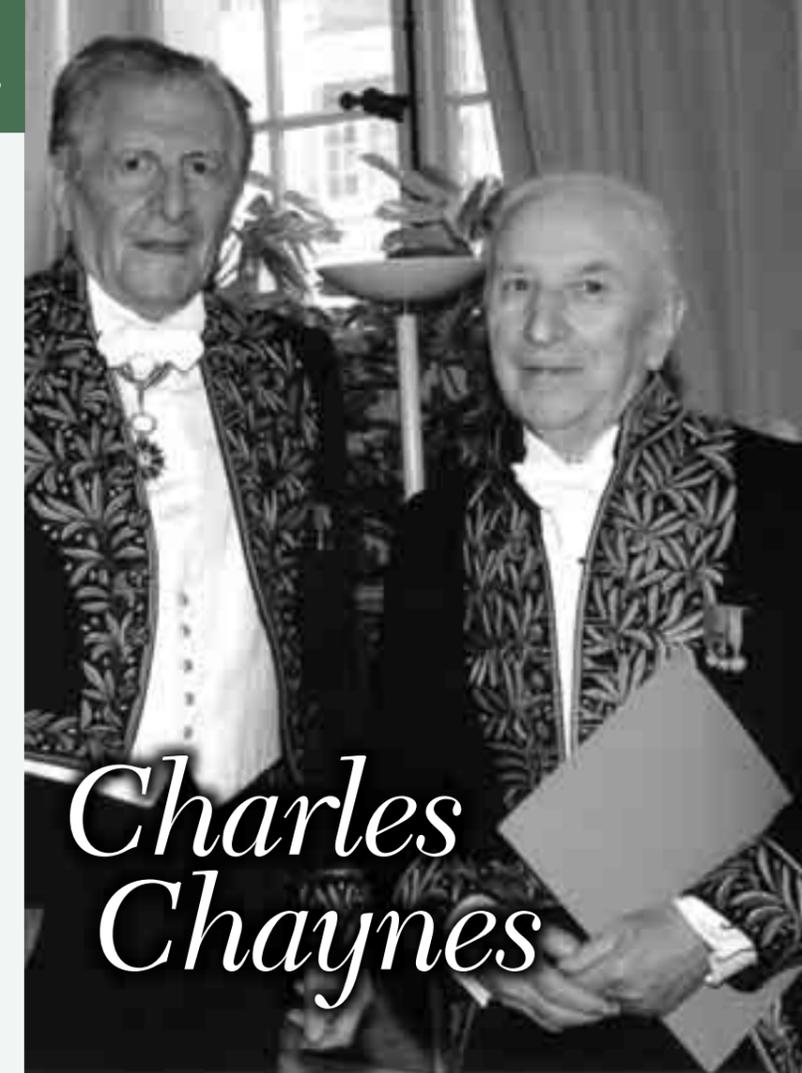
Plusieurs opéras jalonnent sa carrière : passionné par le monde africain, les textes de la négritude qu'il met en musique dans 4 poèmes pour soprano et orchestre sur des textes de Wade, Bolamba, Diop et Césaire, il crée *Pour un monde noir* (1976), puis *Erzsebet* (1983), opéra pour une seule cantatrice d'après *Vers Bathory* de Ludovic Janvier, *Noces de sang* trois ans plus tard, d'après l'œuvre de Federico Garcia Lorca et *Jocaste* (1993), sur un livret de Jacques Lacarrière. 2000 voit la création de *Cecilia*, opéra en deux actes sur un livret de Eduardo Manet à l'opéra de Monte Carlo, retransmis à la télévision et à Radio-France. Son opéra *Mi Amor* sur un livret d'Eduardo Manet sera créé à l'opéra de Metz en mars 2007 sous la direction d'Arturo Tamayo.

Il est difficile d'énumérer la liste imposante des autres ouvrages lyriques, œuvres symphoniques et concertantes, œuvres de musique de chambre composées par Charles Chaynes. Sa carrière est jalonnée de nombreux prix et récompenses : Grand Prix Musical de la Ville de Paris (1955), lauréat du concours musical Prince Rainier de Monaco (1960), lauréat de la Tribune internationale des Compositeurs (1979), Prix de musique de la SACD (1989), à plusieurs reprises, Prix du disque de l'Académie du disque français, Grand prix de musique de l'Académie Charles-Cros (1994), Orphée d'Or de l'Académie du disque lyrique (1996 et 2003), Prix Del Duca de l'Académie des Beaux-Arts (1998).

Charles Chaynes est Officier de la Légion d'honneur, Officier de l'ordre national du Mérite et Chevalier des Arts et Lettres.

Un ouvrage sur le compositeur est paru : *Charles Chaynes, stéréotomie d'une passion musicale* publié aux Editions du Millénaire III. Photo Britte Eymann U

Le mercredi 31 janvier,
sous la Coupole de
l'Institut de France,
le compositeur
Charles Chaynes
(à droite) était reçu à
l'Académie des Beaux-
Arts par son confrère
Jean Prodromidès.



Charles Chaynes

Extraits du discours de réception prononcé
par Jean Prodromidès :

« ... Notre Compagnie, attentive à l'histoire du passé, se doit évidemment d'être à l'écoute de toutes les formes artistiques actuelles.

Chacun de nous, engagé dans ses propres choix esthétiques, doit savoir aussi en faire abstraction lorsqu'il s'agit de prendre position ou de décerner les nombreux prix qu'il nous est donné d'attribuer. C'est une situation d'arbitre, difficile à exercer, car il faut tenter de discerner les qualités professionnelles d'une œuvre au-delà même des options artistiques qu'elle comporte et des facilités passagères de la mode.

Tout vous préparait à ce rôle d'expert vigilant. Vous avez été pendant quinze ans à la tête du Service des Commandes musicales de Radio France et chacun s'est plu à reconnaître – toutes tendances confondues – votre ouverture d'esprit et votre largeur de vues.

Redoutable fonction que celle que vous avez eu à exercer à une époque fertile en oppositions violentes entre les différentes écoles. Vous avez su alors ne privilégier aucune tendance au détriment d'une autre. Votre présence aujourd'hui parmi nous témoigne aussi de cette impartialité de jugement qui vous caractérise. J'ajouterai que ces années passées à Radio France ont fait de vous un des meilleurs connaisseurs des œuvres musicales contemporaines françaises et étrangères... »

L'opéra, création contemporaine

Quand sortit sur les écrans l'adaptation cinématographique de Boris Godounov, l'affiche ne mentionnait que trois noms : ceux du producteur (Toscan du Plantier), du metteur en scène (Zulawski), et du chef d'orchestre (Rostropovitch). Le nom de Moussorgski avait été tout bonnement "oublié". L'image est certes caricaturale ; elle n'est pas moins révélatrice d'une tendance certaine qui s'est manifestée parallèlement au regain d'attrait pour le spectacle d'opéra, où les grands titres du répertoire se trouvent "revisités" au prisme d'interprètes et de metteurs en scène dont la renommée suffit au succès du spectacle, l'intégrité de l'œuvre musicale dût-elle en pâtir. La relecture à l'aune de l'originalité et de la modernité à tout prix a trop souvent débouché sur les "malversations scéniques" que dénonce ci-après Rachel Yakar.

Pourtant, et très paradoxalement, c'est parfois grâce à de semblables perversions que le genre Opéra a reconquis droit de cité, jetant définitivement aux oubliettes les oripeaux poussiéreux de l'époque où Malraux le qualifiait de "divertissement pour concierges". Mais il s'est opéré entre-temps une mutation essentielle, sous la

bannière du "théâtre musical", laquelle, exploitant les expérimentations sonores des "dramatiques radiophoniques", ouvrit un espace nouveau au spectacle lyrique que l'on croyait définitivement figé dans ses conventions d'antan. Avignon fut le lieu d'élection de ce décapage fondamental du genre, où s'illustrèrent des créateurs aussi divers qu'Aperghis, Arrigo, Mâche, Malec, Ohana, Prej...

A partir de cette approche nouvelle qui détermina une cohésion plus étroite entre les différents créateurs du spectacle, compositeur, librettiste, scénographe, décorateur, costumier, s'est amorcé un retour vers le théâtre lyrique comme lieu idéal de fusion entre toutes les formes d'expression artistique, bénéficiant en outre des possibilités élargies de la technologie scénique en matière d'image et de son. On assiste, en quelque sorte, à la concrétisation du spectacle total qu'avait rêvé Diaghilev dans les années vingt du siècle passé. Mais plus profondément, ce "besoin d'opéra" répondait aussi chez les compositeurs à un désir de communication plus direct, et pourquoi pas universel, avec le public. Comme le souligne Pascal Dusapin, "l'opéra est la forme idéale pour parler du monde".

Edith Canat de Chizy, membre de la section de Composition musicale

Opéra et Théâtre musical

Par Guy Erismann, musicologue

Doit-on chercher, depuis les anciens Grecs jusqu'à nos jours, ce qui a séparé Théâtre et Musique ? Quels processus historiques ou sociologiques, quelle évolution de l'esprit humain et quelle frénésie artistique, ont fait que théâtre et musique ont emprunté des chemins différents au point de s'ignorer et quelquefois de se contredire ? Ainsi en est-il de l'opéra qui, depuis le début du XVII^e siècle, s'est développé au cours de trois bons siècles d'une manière pratiquement autonome, et dont le schéma s'est imposé aux mélomanes et créateurs de XX^e siècle.

Séparation du théâtre et de la musique

Il semblerait que cette évolution tient au fait que la musique et le théâtre quittèrent progressivement les sphères rituelles puis celles des amusements populaires ou des divertissements princiers qui les tenaient unis. La musique, comme le théâtre d'essence musicale, se sont professionnalisés pour acquérir une véritable spécificité dans cette forme scénique qu'est l'opéra, que l'on peut, à tort ou à raison, juger réductrice. Si sa forme devait rester pratiquement inchangée pendant trois siècles, l'opéra connut certaines métamorphoses à l'intérieur même de son contour sous la poussée de sa propre force évolutive, celle du progrès, et de l'aspiration des compositeurs eux-mêmes, en quête de davantage d'expressivité. Ceux-ci épouseront l'évolution même des sociétés, obéissant au besoin naturel de repousser les frontières d'un genre dans lequel les musiciens eux-mêmes s'étaient enfermés.

Le Théâtre musical, tel qu'on le désigne aujourd'hui, n'est ni un genre ni une forme apparus au XX^e siècle à l'issue du siècle de l'opéra triomphant - le XIX^e - étouffé par sa propre prolifération. Non, le Théâtre musical a toujours existé, utilisant des formules non codifiées et des lieux diversifiés comme ce fut le cas pour les Jeux médiévaux sacrés ou profanes. C'est, au contraire, l'opéra qui, à l'aube du XVII^e, devint progressivement un avatar "limitatif" du spectacle musical, excluant les autres composants, au profit de la voix chantée, enjeu de tous les exploits (Bel canto). L'Italie elle-même, oubliant la grande liberté de la *Comedia dell'arte*, dont son opéra est en partie issu, exporta dans toute l'Europe sa spécialité étroitement liée à sa langue et au chant, au point, qu'à la fin du XVIII^e, l'empereur du Saint empire, Josef II, germanique et tout puissant, déplora que Mozart ne composât que des opéras italiens, sans doute faute de livrets, ceux-ci restant aussi l'apanage des Italiens (voir, le couronnement Leopold II à Prague en 1791). Les compositeurs germanophones de l'empire se contentaient de Singspiels ou de mélodrames, formes certainement méritoires de théâtre musical (Benda). Dans cette colonisation, seule la France, en dépit de l'immigration italienne et des pressions internes (*La Guerre des bouffons*), s'arc-boutant sur une langue nationale déjà clas-

sique, solide et structurée, put sauvegarder des formes moins réductrices (Comédie-ballet, Tragédie-ballet) face aux modèles italiens, fussent-ils exploités avec génie. Ainsi les modèles français curieusement inspirés par les Italiens depuis le fameux *Ballet comique de la Reine*, et malgré, au temps du Roi soleil, la "dictature" du Florentin Lulli, heureusement francisé, se rapprocheraient-ils davantage du Théâtre musical des anciens, d'avant l'opéra ? Dans cette évolution du spectacle musical, unissant poésie, musique et chorégraphie (ou gestuelle), le ballet tient toute sa place. L'Opéra-ballet à la française, dont le sommet pourrait être les *Indes galantes* de Rameau, s'affirma. Quant au ballet, en tant que théâtre musical non chanté, suivant les idées de Noverre et du ballet d'action, il se révélera une forme de théâtre musical autonome comme le sera l'opéra, deux formes qui, un jour, se rejoindront.

La convention

Le Théâtre est caractérisé par une convention originelle, celle qui consiste, d'une certaine manière à reproduire artificiellement la réalité. Avec l'opéra, une convention supplémentaire, celle de chanter au lieu de parler, viendra l'enrichir ou l'appauvrir, à tout le moins le transformer. Le compositeur semble conscient de ce handicap et scindera sa composition entre récitatifs et airs, ou alternera parler (monologues, dialogues) et chant, ou glissera de l'un à l'autre par le "parlando", ou encore, se réfugiera dans le mélodrame. Ainsi, le genre se diversifiera de lui-même. Souvent les compositeurs prôneront l'art total adjoignant aux arts sonores (musique et bruits), les arts plastiques, la déclamation, les lumières et autres techniques du théâtre. Ils s'ouvrent de plus en plus aux autres disciplines pour se rapprocher d'esthétiques dont on se sert aujourd'hui pour définir un nouveau théâtre musical avec l'ambition d'assurer le relais de l'opéra tel qu'on l'a connu au XIX^e siècle. A la fin de ce siècle-là, après la profusion d'opéras italiens (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini), l'extinction de l'art total wagnérien, le délitement du grand opéra à la française, l'opéra aura tendance à s'ouvrir : rupture avec les livrets versifiés et recours à la prose (Debussy, Richard Strauss, Janacek). En France également, toute une école fin de siècle, oscillant entre le grand opéra et l'opéra de demi caractère (Gounod, Massenet, Lalo, Chabrier) et l'opéra naturaliste (Bruneau), tout comme l'apparition des écoles nationales nouvelles (Russie, Pays tchèques), révèlent une certaine usure du genre, bien que les compositeurs ne puissent se résoudre à y renoncer. Pour s'en tenir à l'opéra français, celui-ci prendra un autre visage, laissant face à face Debussy (*Pelléas et Mélisande*) et Gustave Charpentier (*Louise*), à l'exception de quelques ouvrages isolés (*Pénélope*, *Ariane et Barbe bleue*, *Padmavati*, *L'Heure espagnole*...).

Theâtre musical, la forme et le fond

Le meilleur exemple nous vient d'un Russe établi à Paris, Igor Stravinski, qui, sans rien renier de sa terre natale, offrira toute sa vie au théâtre musical des modèles chaque fois "uniques", utilisant toutes les configurations de structures possibles avec *Mavra*, *Renard*, *L'Histoire du soldat*, *Symphonie de Psaumes*, *Les Noces*, *Le Rossignol*, *Petrouchka*, *Pulcinella*, *Œdipe rex*, *Perséphone*, *Rake's progress*, autant d'œuvres dans lesquelles, le compositeur russe, fait preuve d'une grande ouverture, bousculant tous les modèles, inventant chaque fois une formule nouvelle de spectacle musical, depuis le ballet pur, le ballet d'action, le ballet avec chant, des formes dramatiques proches de la cantate, le mélodrame, l'opéra comique alternant parlé et chanté, la force chorale... rejoignant, volontairement ou non, les modèles antiques ou médiévaux. Les mêmes aspirations se retrouvent dans les ballets de Manuel de Falla (*L'Amour sorcier*, *Le Tricorne*) et dans son œuvre scénique *Les Tréteaux de Maître Pierre*. De même on verra le jeune Bohuslav Martinu, fixé à Paris, composer des œuvres surréalistes sous diverses formes (*Le Soldat et la danseuse*, *Larmes de couteau*, *Les Trois souhaits*) ainsi que des ballets utilisant les dernières découvertes des techniques du théâtre et aborder l'opéra dans une totale liberté esthétique vocale et scénique, y compris dans les petites cantates/paraboles de la fin de sa vie (par exemple, *Le Réveil des sources*). On aurait tort d'oublier le cas très symbolique où le XX^e siècle renoue avec les origines, traversant non seulement les siècles mais aussi les frontières. C'est le rapprochement qu'il est possible de faire entre *The Beggars opera* (*L'Opéra des gueux*), sorte d'opéra-ballade typiquement anglais représenté à Londres en 1728, en pleine mode des opéras de G.F. Haendel, ceux-ci sur les modèles des opéras italiens et en langue italienne. En 1928, deux siècles exactement plus tard, Kurt Weill et Bertolt Brecht reprennent le même sujet et des formules similaires pour composer ce fameux *Die Dreigroschenoper* (*L'Opéra de quatre sous*), alternative à l'opéra vieillissant.

La période qui a suivi la Première Guerre Mondiale, avec les exemples cités de Stravinski, de Martinu et de Kurt Weill et quelques autres, précise l'attrait pour des formules oubliées de Théâtre musical, quelquefois avec la complicité du ballet. C'est dans ce contexte, et devant la carence des grandes maisons d'opéra, allant de pair, semble-t-il, avec la timidité des compositeurs qui, ne croyant plus au genre "opéra" en tant que tel, que vit le jour, dans un Festival d'Art dramatique, celui d'Avignon, une politique de création d'œuvres nouvelles qui prit le nom de Théâtre Musical, selon le vœu de Jean Vilar. Ainsi, Avignon devint pendant quinze ans un foyer d'expériences qui n'avait d'égal que l'Atelier lyrique du Rhin dirigé par Pierre Barrat, lui-même un fidèle d'Avignon. Jeunes compositeurs et moins jeunes, toujours soumis à la tentation du théâtre, en collaboration avec des metteurs en scène et des directeurs musicaux, entreprirent de répondre à des commandes associant compositeurs, directeurs musicaux, metteurs en scène, afin d'élaborer en commun des œuvres répondant à des critères rapprochant organiquement théâtre et musique sur des bases libres. On vit donc des metteurs en scène, jusque-là rétifs au seul mot d'opéra, s'engager dans cette direction. On remarquera que cette attirance des compositeurs comme des hommes de théâtre pour ces formes inédites, correspond à une redécouverte des formes anciennes, préexistantes à la dérive solitaire de l'opéra. On vit des formes madrigalesques de Monteverdi coexister sur

scène avec des créations aux formes libres. La même soirée unissait par exemple *Le Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi et *Les trois contes de l'honorable fleur* de Maurice Ohana. Dans cet ordre d'idée, on citera avant tout, les compositeurs, tels que Claude Prey, Georges Aperghis, et Maurice Ohana qui ont exploré cette liberté nouvelle aussi bien dans la recherche de formules scéniques que dans les métamorphoses du chant et de l'expressivité vocale. La première expérience probante fut certainement *Orden* (1969) de Girolamo Arrigo et Pierre Bourgeade qui ont intimement collaboré avec Charles Ravier et Jorge Lavelli. On vit pour la première fois des comédiens mêlés sur scène aux musiciens, eux-mêmes acteurs, et aux choristes. Suivit rapidement *Un contre tous* d'Ivo Malec qui entreprit une sorte d'oratorio scénique avec grand orchestre, chœurs et récitants, basé sur les discours politiques de Victor Hugo.

Alternatives

Il est certain qu'aujourd'hui l'ère des opéras selon le modèle du XIX^e siècle semble révolue. Les compositeurs, en dépit d'un courant très méfiant vis-à-vis d'une avant-garde trop longtemps stérile, continueront à rechercher, sans être à l'abri des stéréotypes, des voies nouvelles de théâtre musical. La collaboration de la musique et du théâtre prendra d'autres formes, le texte secouant la tutelle du chant, mais peut-on nier aujourd'hui le goût du "beau chanter" qui anime les publics ? Peut-on nier l'effet de certains genres, jusqu'ici suspectés de trivialité, comme la comédie musicale "américaine" ? Quel avenir pour l'opérette à la française qui, bien mené, peut transcender le contenu poétique et social de la chanson ? Quel rôle joueront certaines manières de faire de la musique inspirée par le jazz, aujourd'hui infiltrant largement toutes les ethnies ?

Alors, quel avenir pour l'opéra porteur d'un si glorieux passé ? Il est très largement ouvert mais parlons plus utilement du théâtre musical dont l'opéra n'est qu'une partie. Cet avenir est entre les mains des compositeurs qui choisiront dans ces multiples formes de théâtre avec musique, celle qui convient le mieux à leur pensée, sans parti pris esthétique, trop souvent associé à un courant, une mode, d'un style. Seul le critère de la vérité devrait prévaloir pour assurer la survie d'un genre pluriel selon l'exemple de Leos Janacek qui ne confondait pas réalisme et vérité et conjuguait dans le même souci de vérité la forme et le fond. Certains jeunes créateurs suivent cette voie, partagés entre la nostalgie de l'opéra et le besoin d'un langage contemporain. u

Quel avenir pour l'opéra ?

Rencontre avec Gérard Mortier, Directeur de l'Opéra de Paris

L'opéra est une forme spécifique, apparue à un certain moment de l'histoire culturelle de l'Europe et qui pourrait donc à un autre moment disparaître. La tragédie grecque est apparue au V^e siècle, vers 490, et a disparu après 70 années. Le théâtre élisabéthain, qui était un genre très particulier, est apparu soudainement et a lui aussi disparu après 70 ans. Cela ne signifie pas que ce théâtre n'est plus représenté, c'est la création qui disparaît. Et personnellement je crois que la période de la création d'opéra telle qu'elle s'est développée depuis Monteverdi, qui a posé les bases de cette forme en Europe, est en passe de s'achever. Je veux dire que d'ici cinquante ans, beaucoup d'artistes n'iront plus vers la forme opéra pour exprimer ce qu'ils ont à dire au monde. Le cinéma en est partiellement responsable, car il a repris à son compte beaucoup de fonctions de l'opéra, particulièrement le fait de lier les émotions et la musique. D'une certaine manière, on peut dire qu'avec *Volter*, Almodovar est un Verdi du XX^e siècle, à la fois populaire et profond, émotionnel et existentiel, sentimental mais pas niais, comme Verdi dans *La Traviata*... Ce constat est important et il faut en prendre la mesure. Des circonstances liées à l'histoire, à la situation sociologique, à l'architecture président à l'apparition d'une forme artistique... et lorsque les circonstances auront changé, cette forme va évoluer, voire disparaître. Dans l'opéra, il n'y a que deux formes d'architecture qui fonctionnent, celle développée par les Grecs, reprise ensuite par Palladio dans le teatro olimpico, et le théâtre italien... On n'a jamais fait d'autre forme architecturale pour l'opéra : à Bayreuth, Richard Wagner n'a fait que retourner au modèle du théâtre grec.

Pour moi, la création de l'opéra comme forme d'art est donc en train de disparaître. Cela ne m'empêche pas de continuer à passer des commandes de nouveaux opéras, mais je réfléchis intensément à ce que peut apporter un nouvel opéra aujourd'hui : pourquoi proposer à un artiste de raconter une histoire dont la transmission passe par le chant avec l'accompagnement d'un orchestre ? Les compositeurs eux aussi ont à se demander pourquoi ils font appel à la forme spécifique de l'opéra pour communiquer quelque chose au monde aujourd'hui.

La forme de l'opéra, par son histoire et son évolution à la fin du XIX^e siècle, était liée à la bourgeoisie. C'était un art bourgeois et au XX^e siècle il a été assimilé un peu rapidement à toutes les idéologies qui étaient responsables des deux guerres mondiales, l'impérialisme de l'Europe, le capitalisme ravageur, le nationalisme puisqu'il fut exploité à cette fin par des régimes totalitaires (Richard Wagner par les nazis, Verdi

par Mussolini). Ainsi, dans la seconde moitié du XX^e siècle, tout cela a contribué à ce qu'une classe importante de la population, intellectuelle et non bourgeoise, soit farouchement opposée au genre de l'opéra. A la fin du XX^e siècle, cette tendance s'est inversée grâce aux artistes venus d'autres horizons, qui se sont mis à travailler pour l'opéra, et qui l'ont rendu à nouveau attractif. Mais le répertoire de l'opéra, loin de s'agrandir, n'a cessé de rétrécir. On joue de moins en moins de titres ; le nombre d'œuvres jouées se réduit actuellement à une centaine, alors que dix mille ont été créées. Ce n'est pas grave si l'on songe que toute la tragédie grecque comprend trente-sept pièces seulement, et que le théâtre élisabéthain comporte trente-quatre titres de Shakespeare, quelques-uns de Marlowe, au total une cinquantaine d'œuvres. L'opéra est presque dans la même situation.

Comment l'avenir se dessine-t-il en ce qui concerne la forme d'opéra ?

La création d'opéra va évoluer de plus en plus vers une forme scénique qui apparaîtra comme une sorte d'installation dans laquelle on exploite le chant, l'image et la musique sans raconter une histoire de manière linéaire. Cette tendance peut déjà être constatée dans les créations d'œuvres contemporaines. Une deuxième forme de création nouvelle, que j'essaie de promouvoir à l'Opéra de Paris, est la création d'œuvres où on exploite du matériel existant, ce qui existe depuis longtemps dans la littérature ou dans l'architecture par exemple. Dans la création *Wolf*, Alain Platel racontait une histoire d'aujourd'hui basée sur une musique de Mozart, elle-même adaptée dans un langage musical contemporain, avec des instruments que Mozart ne connaissait pas. Nous préparons actuellement avec Emir Kusturica une adaptation pour l'opéra de son film *Le Temps des gitans*, avec une musique nouvellement composée. J'ai aussi le projet d'un spectacle autour du romantisme allemand et du rationalisme français, dont le livret réunirait Chateaubriand, Voltaire et Heine, avec de la musique de cette époque réinterprétée aujourd'hui. Je crois qu'il s'agit là d'une nouvelle forme de création, plus proche du montage mais très inventive, qui permet de renouer aujourd'hui avec des œuvres du passé en nous les rendant contemporaines. Mais ces spectacles n'entreront plus au répertoire, il s'agira de créations ponctuelles liées au lieu et à l'époque. Par ailleurs elles seront archivées et toujours disponibles pour la mémoire.

Pourquoi cet intérêt irréductible pour l'opéra ?

D'abord parce que l'opéra reste un art représentatif, c'est-à-dire qui permet de se représenter socialement. Ainsi, au Kazakhstan, la capitale a été déplacée et le président a immé-

“ Le nombre d'œuvres jouées se réduit actuellement à une centaine, alors que dix mille ont été créées.”



Tristan und Isolde de Richard Wagner, direction musicale Esa-Pekka Salonen, mise en scène Peter Sellars, vidéo Bill Viola, représentation à l'Opéra de Paris en 2005. Photos D.R.

continueront toujours à parler aux gens, quelles que soient l'époque, les conditions sociales ou historiques particulières. Il en va de même pour les grandes œuvres théâtrales, *L'Orestie* ou *Hamlet*. Ce qui m'intéresse, c'est de faire en sorte que des œuvres d'art du passé aient quelque chose à nous dire aujourd'hui, au point qu'elles ne soient plus considérées comme appartenant au passé. C'est à cette condition seule qu'elles auront une chance de survie... Personne ne dira d'une peinture de Rembrandt qu'elle est datée. La seule chose dont nous avons à nous soucier, c'est comment raconter aujourd'hui ces œuvres du passé.

Comment réagit le public ?

Le public de l'opéra est conservateur, et c'est assez naturel puisque l'opéra est un art plutôt tourné vers le passé : très peu d'œuvres contemporaines sont jouées. A Paris, j'ai imposé une programmation dont 35% est dédié au XX^e siècle, alors que dans les siècles passés tout le répertoire était contemporain ! Le public d'opéra veut avant tout conserver une certaine tradition, il faut donc un peu le bousculer, non pour le choquer, mais pour lui faire comprendre que ces œuvres qu'il apprécie seront mieux conservées si elles sont traduites dans un langage compréhensible par le plus grand nombre. Le public qui vient à l'opéra est très minoritaire et mon désir est avant tout de donner à l'opéra une audience plus large. C'est bien sûr une question d'argent, mais nous pouvons élaborer des politiques tarifaires vraiment abordables et développer la communication en ce sens. Je suis persuadé que si on monte des spectacles qui ne sont pas des éloges du passé mais qui s'adressent au public d'aujourd'hui, en transposant l'action dans un contexte actuel, en adoptant une esthétique et des techniques plus contemporaines, on peut gagner un nouveau public et lui donner le goût de l'opéra. Lorsque je suis arrivé à Paris, nous avons certes perdu une partie du public traditionnel, mais aujourd'hui la tendance s'est inversée, nous attirons un public plus jeune, et qui se fidélise.

Je dirais que ce nouveau public est plus décontracté, non dans la tenue mais dans l'esprit, le rapport avec la forme opéra est moins cérémonieux, on veut être à la fois ému et ébergé. Mon but est d'offrir au spectateur une soirée dont le souvenir va s'accrocher quelque part dans sa mémoire, à travers les images, les émotions, l'utopie entrevue... le plaisir, tout simplement.

Quels sont vos projets ?

Je rêve d'un spectacle qui aura à voir avec la quête du Graal, une thématique à la fois fondatrice et très adaptée à notre époque puisqu'il s'agit de la recherche de l'utopie, du paradis perdu ; mais ce sera un Graal moderne, sur un nouveau texte que j'ai confié à l'écrivain Amin Maalouf, et à partir d'éléments musicaux existants, de Wagner à Messiaen, de la musique médiévale aux compositions contemporaines... A partir des arts du passé, créer une œuvre aujourd'hui pour aujourd'hui, voilà ce qui me passionne. Et si ce n'est plus à Paris, ce sera ailleurs ! u

diatement commandé un opéra à l'architecte Norman Foster, à condition qu'il soit construit en un an : il s'agissait, pour le nouveau pouvoir en place, de récupérer au plus vite le symbole de la culture occidentale. On peut constater la même volonté en Chine, avec le nouvel opéra de Pékin réalisé par Paul Andreu, ou à Abou Dhabi. Voilà pour le côté social et représentatif de l'opéra, ce n'est pas le plus attractif à mes yeux mais on ne peut nier que cela fait partie de la forme de l'opéra.

Pour moi, le plus important reste que l'opéra valorise le chant. Le chant est une forme d'expression présente dans toutes les civilisations, mais aucune n'a développé comme en Occident tout un art basé sur le chant. Pourquoi le chant est-il si fondamental ? Parce qu'il apparaît dans l'histoire de l'homme avant la parole, et dans la nature hors de l'humain. Il s'agit d'une forme de communication qui se manifeste dans toutes les sociétés, humaines ou animales, dans tous les moments essentiels de la vie : la naissance, l'amour, la mort. Pour le chant, comme pour la danse, l'homme n'a besoin d'aucun instrument, sauf son propre corps. Ainsi, l'opéra se construit à partir d'une expression très primitive de l'homme, et dont chacun peut ressentir dans sa propre vie le besoin et la puissance. Le chant accompagne les grands moments de joie et de douleur de l'existence, et nous touche en deçà des mots. C'est pourquoi l'émotion portée par les arias des grandes œuvres d'opéra nous atteint au plus profond et cette émotion est irréductible. C'est du chant et de l'émotion primaire et profonde qu'il suscite que naît la fascination pour l'opéra. Les grandes œuvres d'opéra, comme le *Don Juan* de Mozart, *La Traviata* de Verdi, *Tristan et Isolde* de Wagner,

Propos recueillis par Nadine Eghels

Parcours d'un compositeur

Par Jean Prodromidès, membre de la section de composition musicale

L'opéra et ses avatars

“L'opéra est un art culinaire et vespéral qui ne peut être rénové dans les pays capitalistes”

“L'opéra, art bourgeois condamné par l'histoire, disparaîtra avec la bourgeoisie”

“L'opéra est un divertissement pour concierges dont on ne voudrait plus au casino de Romorantin”

Ce florilège de déclarations péremptives qui portait imprudemment l'opéra en terre avait pour auteurs respectivement Bertolt Brecht, Théodore Adorno, l'oracle marxiste de la musique, et André Malraux.

Aujourd'hui où les opéras affichent des fréquentations de 95%, où tant de compositeurs tiennent à compter un ou plusieurs opéras à leur catalogue, on mesure l'inconséquence et le dérisoire de pareilles affirmations.

L'opéra vit et vivra car il répond à un besoin essentiel et impérieux : l'expression du mythe et du merveilleux dont toute société, même la plus prosaïque, la plus mercantile, a un besoin profond pour tenter de se retrouver.

Cependant, il est vrai que durant sa longue existence - quatre siècles -, l'opéra a pu connaître parfois certaines périodes de défaillance du spectacle lyrique.

J'en citerai une que j'ai connue, elle va de la fin de la dernière guerre au début des années 70 : décors piteux de toiles peintes, costumes défraîchis, mise en scène inexistante, tout l'aspect théâtral avait disparu^{°°}.

Puis vint au début des années 70 une véritable renaissance scénique de l'opéra avec des metteurs en scène issus du théâtre dramatique : Chéreau, Lavelli, Ronconi et d'autres. L'opéra redevenait ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être : un grand spectacle audiovisuel tel que l'avait conçu son créateur, Claudio Monteverdi.

Ces années où l'opéra était devenu un simple “concert en costumes” comme le disait Claudel, m'ont certainement détourné d'écrire plus tôt pour le théâtre lyrique alors que j'en avais profondément besoin.

J'avais composé de nombreuses partitions de ballet, de musiques de film et de scène en travaillant avec de prestigieux chorégraphes et metteurs en scène tels que Maurice Béjart, Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau, Michaël Cacoyannis, Antoine Bourseiller, ce qui me faisait d'autant plus ressentir le dérisoire de ce que je voyais sur la scène de l'Opéra de Paris. Mais cette période ne fut

pas infructueuse car rendre compte musicalement du dénominateur commun d'une scène dans un film, sans tomber dans le pléonasme illustratif, constitue déjà une approche du rôle de l'orchestre dans le théâtre lyrique.

Puis, dans les années 60, j'ai écrit plusieurs partitions pour des spectacles que l'on n'appelait pas encore “Théâtre Musical”. C'était une sorte de passerelle vers l'opéra où chanteurs, comédiens, instrumentistes se retrouvaient sur scène : *L'Amérique* d'après Kafka, *Marat-Sade*, célèbre œuvre de Peter Weiss et *Les Troyennes* d'Euripide. Je n'oublie pas que la Télévision française me commanda *Les Perses*, oratorio dramatique, première approche pour moi de l'opéra. Enfin en 1971 l'Opéra de Lyon créa mon premier ouvrage lyrique *Passion selon nos doutes*, puis quatre autres opéras lui succédèrent.

Quelques réflexions sur l'opéra

Le théâtre lyrique n'est pas du théâtre chanté, c'est bien autre chose. Il se déploie dans une continuité temporelle différente de celle du théâtre dramatique et c'est le mouvement général de la musique, portée par l'orchestre, qui donne sens à l'œuvre.

A mes yeux, l'opéra est une sorte de jeu de miroirs, une série de plans se succédant du plus rapproché au plus éloigné.

Le premier plan c'est la fable, évidemment, les autres sont les différents niveaux de sens qui la sous-tendent, lui donnant sa profondeur et son contenu : plan historique, plan sociologique, plan psychanalytique, plan ésotérique, d'autres encore.

Le premier plan, la fable, est indispensable, c'est un invariant dans les quatre siècles d'histoire de l'opéra. Les quelques tentatives faites pour s'en affranchir ont toutes été vouées à l'échec.

On peut alors aborder le problème de la thématique de l'œuvre.

Dans trois opéras, j'ai tenté de développer l'idée du rapport au temps : présent-passé, périodes historiques lointaines, époque contemporaine, faisant évoluer la fable de l'opéra dans une dimension onirique qui permet l'abolition des frontières de l'espace et du temps.

Créé en 1979, l'opéra *Les Traverses du Temps* retrace le destin de “personnes déplacées”, constamment en danger de mort, l'action se déroulant à différentes époques : exil des juifs à Babylone, épisode en 1793 à Paris sous la Terreur, Auschwitz. C'était aussi une réflexion sur l'intolérance.

En 1984, *H.H. Ulysse*, créé à l'Opéra de Strasbourg, met en scène cette sorte de héros des temps modernes “Howard Hughes” qui, voyageant dans les terres de son imaginaire, s'investit dans le personnage d'Ulysse. Ainsi dans le périple fantasmé du héros grec se croisent deux mythologies : la grecque antique et l'américaine des années 30, toutes deux marquées par le même excès, la même démesure.

La Noche Triste, créé en 1989 à Nancy et à Paris évoque le destin de la “Malinche”, maîtresse et interprète de Cortès, que celui-ci abandonnera à son retour en Espagne. Tous les soirs elle se fait donner par ses serviteurs travestis en espagnols, la représentation de la conquête du Mexique qu'elle a vécue aux côtés du Conquistador et de son amour perdu. Jeu cruel dans lequel elle sera, elle-même, forcée d'entrer.

Mon cinquième opéra, *Goya*, créé en 1996 à Montpellier, se déroule, lui, dans le temps réel mais, loin de constituer une sorte de biographie lyrique du peintre, il cherche à focaliser l'ouvrage sur les données essentielles de son œuvre et de sa vie étroitement mêlées : combat de Goya contre les forces rétrogrades qui s'opposent à son génie créateur : peinture officielle passéiste, Inquisition, répression politique. L'ouvrage insiste également sur un aspect peu connu de la vie de Goya : la surdité totale qui l'affecte à l'âge de 46 ans.

Ce handicap qui l'emprisonne en lui-même détermine chez lui une liberté nouvelle lui permettant des œuvres plus audacieuses, plus critiques, des “Caprices” au fantastique des “peintures noires”, créant ainsi une véritable rupture avec l'art d'Ancien Régime et ouvrant sur les formes nouvelles du siècle suivant.

Dans cet article, j'ai tenté de retracer le parcours personnel d'un compositeur à travers l'histoire de près d'un demi-siècle de l'opéra en France. u

^{°°} On devrait célébrer ce quatrième centenaire cette année même puisque la première œuvre lyrique qui mérite vraiment le nom d'opéra, l'Orfeo de Claudio Monteverdi, a été créé le 24 février 1607 à Mantoue. Mais qui s'en soucie ?

^{°°} Ecoquant ces années sombres, je n'oublie cependant pas les très intéressantes mises en scène de Wieland Wagner, mais peu connues en France, et le renouveau des représentations lyriques dues à Gabriel Dussurget au festival d'Aix en Provence. Tout cela restait hélas marginal dans cette période de décadence générale de l'opéra en France.

Ci-dessous : La Noche triste de Jean Prodromidès, III^e tableau, Montezuma. Justin Lavenden ténor. Photo D.R.



Goya de Jean Prodromidès, VIII^e tableau, Le Grand bouc des peintures noires, Alain Vernhes basse. Photo Marc Ginot.



Une représentation de l'opéra *Mi amor* de Charles Chaynes. Photo Christian Legay

Une histoire de passion

Rencontre avec Pascal Dusapin, compositeur

Quelle part l'opéra occupe-t-il dans votre travail de composition musicale ? Est-ce une part essentielle ou marginale ? Écrire pour l'opéra procède-t-il d'un autre geste que la composition instrumentale ?

Écrire pour l'opéra représente évidemment une part importante de mon travail : j'en suis tout de même à mon sixième opéra, ce doit être une question qui me préoccupe ! Même si cela peut sembler paradoxal, je ne fais plus une grande différence entre ce qui relève de l'écriture orchestrale, instrumentale plus réduite, ou de l'opéra. Je pense que la question du lyrique se retrouve de façon transversale dans ma musique, et si je suis arrivé à l'opéra ce n'est pas tant en raison d'un intérêt fondamental pour ce genre particulier mais parce que sa forme était en quelque sorte inscrite préalablement dans mon travail. Plus précisément, c'est en composant ma musique que j'ai été amené vers l'opéra, parce qu'elle portait en son sein des questions théâtrales récurrentes, des gestes, des microdramas, des exacerbations instrumentales qui touchaient presque naturellement au mode expressif de l'opéra. Comme je le disais plus haut, je ne suis donc pas loin de penser que la conception d'une pièce symphonique pose les mêmes problèmes, au sens où il y a pour moi une grande unité de geste entre la musique dite "pure" et l'opéra. Mais c'est évidemment une réflexion d'ordre privé. En revanche, la composition musicale purement instrumentale est un mode d'expression très intérieur et abstrait, à certains égards proche de l'autisme parce qu'il ne permet pas de "dire" au monde sur un mode explicite. L'opéra, qui utilise un mode d'expression plus littéraire, permet de rejoindre le monde. Mon dernier opéra, *Faustus the last night*, s'intéresse à la dimension du pouvoir, pose des questions spirituelles, afférentes au domaine de la croyance, mais surtout, défend la thèse selon laquelle ce qui poserait problème pour un Faustus contemporain, ce n'est pas la connaissance mais le pouvoir. Je me suis donc dit que, de nos jours, Faustus serait plus proche d'un homme politique ou d'un homme d'affaires, hanté par la possession plutôt que par la connaissance. Naturellement, c'est une métaphore...

“ L'opéra, qui utilise un mode d'expression plus littéraire, permet de rejoindre le monde.. ”

Quand on écrit une pièce pour piano, on reste dans une sorte d'ombrage métaphysique trouble. J'adore ça, mais la musique seule ne peut porter ces dimensions sociales ou politiques. *Faustus* a été créé au Staatsoper à Berlin. Le metteur en scène Peter Mussbach en a proposé une certaine vision. Les Américains préparent une autre mise en scène, complètement différente, pour le Spoleto Festival de Charleston. C'est cela la richesse de l'opéra : le point de vue. Ainsi, l'opéra *Medea*, que j'ai fait sur un texte de Heiner Müller en 1991 et dont nous préparons une nouvelle version avec Sasha Waltz à Berlin, pose, à partir du symbole du sacrifice des enfants de Médée, une question politique récurrente dont l'actualité est hélas très prégnante. L'opéra est la forme idéale pour parler du monde.

Comment s'élabore votre travail pour l'opéra, partez-vous d'une thématique que vous voulez traiter, d'une œuvre littéraire que vous souhaitez adapter ?

Chaque projet s'élabore selon un processus différent, met en place un dispositif singulier avec la littérature, mais en fait tous sont liés. Aujourd'hui j'en suis arrivé au point où (pour l'instant !) j'écris moi-même les textes, en allant puiser dans un matériau littéraire universel. Le milieu assez traditionnel de l'opéra (et même quelquefois celui des compositeurs !...) réagit parfois assez mal, manifeste une certaine résistance, ou une résistance certaine à l'invention, et a priori se méfie de qui sort des sentiers battus, au nom de conceptions qui me semblent complètement désuètes. Le livret de *Faustus* est construit à partir d'une quantité de textes qui vont de Marlowe à Shakespeare en passant par la Bible, par des extraits de presse, des fragments de films, des citations d'auteurs venus d'horizons très divers. Ce travail a été quelquefois critiqué par ceux qui semblent souhaiter qu'à l'opéra rien ne change jamais : on veut un bon livret, une bonne musique, une bonne mise en scène. Point. Sans que l'on sache jamais de quoi il s'agit vraiment. Mais si l'on tente de décloisonner les genres, ma façon de travailler est déjà très ancienne au cinéma. Ainsi, Godard ne fait rien d'autre depuis plusieurs dizaines d'années ! Sur la question du temps, il semble qu'à l'opéra on souhaite toujours des systèmes narratifs très clairs, très simples. Mais comment ne pas voir et aimer ce que nous racontent David Lynch, et avant lui Antonioni, ou Fellini, qui depuis longtemps ont



réinventé la temporalité et démonté tous les piliers sur lesquels s'articule la construction linéaire du scénario ? Que nous apprennent Proust ou Beckett, qui ont libéré la narration classique pour le plus grand bonheur de la littérature ? Mais le monde des professionnels de la profession de l'opéra – pas nécessairement le public qui est plus curieux – vit dans une telle rétention que c'en est parfois affligeant. Malgré, et en raison de cela, l'opéra reste un enjeu théorique passionnant et très moderne. Quand je compose le livret de *Faustus*, j'ai donc en tête David Lynch et sa technique de la "contre histoire", et je ne veux pas faire l'économie de cette culture ou effacer la vision de ce cinéma et de ce qu'il m'offre et m'apprend. L'opéra permet de brasser, d'embrasser la culture de manière très large. C'est à cette culture-là, ce monde-là qu'il invite à se frotter. Aujourd'hui, je me rends compte à quel point la musique, même si elle a atteint un niveau très élevé dans le traitement de ses matériaux, est quelquefois très en retard sur les autres arts (architecture, cinéma, arts plastiques...) en ce qui concerne l'étude et l'invention des formes.

Dans votre composition, musique et livret procèdent-ils du même geste ou s'agit-il de deux démarches distinctes, successives ? Dans ce cas, laquelle vient en premier ?

Les deux viennent dans le même mouvement, musique et texte ensemble. Quand je commence à composer *Faustus*, j'ignore tout de la fin, je ne sais pas ce qui va se passer, je ne connais pas les personnages qui arrivent après, je les invente

comme la musique. Entre musique et livret, le geste est identique. Quelquefois ce sont les mots qui vont créer la musique, à d'autres moments c'est la musique qui requiert une certaine qualité de textualité. J'ai dans la tête un matériau énorme de sons, d'affects et de textes afférents, et je n'arrête pas de puiser dans cette matrice que je suis toujours en train de nourrir.

Quel sera votre prochain opéra ?

Je l'écris pour le Festival d'Aix 2008 et il s'appellera *Passion*. Il se construit à partir des opéras de Monteverdi essentiellement, et à partir de quelques phrases tirées de Dante et du cinéma italien. Je m'intéresse beaucoup à Carmelo Bene, Pasolini, Fellini, également à tout ce qui relève de la théorie des affects propre au XVII^e siècle et qui connaît aujourd'hui de passionnants prolongements grâce à la psychologie cognitive. Mais, encore une fois, les sources de cet opéra seront multiples. Ce projet sera très singulier je pense, et très différent de *Faustus*... u

Propos recueillis par Nadine Eghels

En haut : Eugène Delacroix, Illustration pour le Faust de Goethe, 1825-27, Musée du Louvre, Paris

Valérie Condolucci et Jana Sykorova dans
Joseph Merrick dit Elephant Man,
Nice, décembre 2002.
Photo Service photographique de la ville de Nice.

Écrire un opéra

Par Laurent Petitgirard,
membre de la section de Composition musicale

Écrire un opéra, c'est concevoir un spectacle total, en être l'initiateur tout en prenant en compte l'arrivée d'autres créateurs dont l'apport sera déterminant.

Se pose d'abord la problématique du livret.

Il est très rare qu'un compositeur accepte un livret achevé qui lui serait proposé.

Écrire un opéra représente en effet une aventure de plusieurs années sur laquelle on ne s'engage que par passion sur un sujet qui vous envahit.

C'est pourquoi, quel que soit le librettiste, le compositeur éprouvera la nécessité de participer à l'élaboration du livret, essentiellement au niveau du plan général de l'œuvre, car lui seul est en mesure d'envisager l'évolution dramatique dont il aura besoin pour développer son langage musical (certains l'écrivent même intégralement).

C'est d'abord dans le livret que doit s'affirmer sa conception de l'opéra.

Ce n'est pour moi en aucun cas du théâtre chanté, de l'oratorio mis en mouvement ou des concepts intellectuels savamment orchestrés et chantés à la limite des possibilités vocales des interprètes.

Le livret n'a pas pour fonction de tout dire ou de tout expliquer. Il doit seulement dispenser des situations claires et puissantes et laisser de l'espace à la musique qui les développe. Il faut savoir gérer ce paradoxe qui fait que, en étant chantée, la phrase perd de l'intelligibilité mais qu'elle peut gagner du sens.

La progression de la dramaturgie est à mes yeux essentielle. Je pense que l'expérience de la composition pour le cinéma peut-être d'un grand apport pour le compositeur d'opéra, par la souplesse d'écriture et le sens de la progression dramatique qu'elle requiert.

Je ne suis pas gêné par la forme romantique de l'opéra qui ne me semble pas avoir tellement vieilli. Je crois plutôt qu'elle est liée aux exigences propres du langage tonal, raison pour laquelle les compositeurs qui s'expriment dans une autre esthétique ont logiquement ressenti la nécessité de trouver d'autres formes. Leur langage se prêtant moins au soutien d'une action dramatique, ils ont souvent opté pour des livrets plus conceptuels qui ont naturellement fait évoluer le schéma classique de l'opéra.

Lorsque je suis à l'opéra, j'éprouve le besoin d'oublier que l'on chante, plus exactement d'accepter, comme une évidence, que le chant est le mode d'expression universel. C'est pourquoi les opéras au cours desquels certaines scènes sont parlées me gênent, car cela rompt le charme et me fait inmanquablement décrocher.

“ Je recherche des sujets forts, tel celui de l'exclusion, traité dans Joseph Merrick dit Elephant Man. ”

Pourtant, je n'ai pas hésité à introduire dans *Guru*, mon second opéra, un rôle féminin exclusivement parlé, car précisément, dans cet univers de folie où tous les adeptes et *Guru* chantent, la parole sera la seule à représenter la raison.

Mais ce rôle sera entièrement écrit rythmiquement, pour rester sous le contrôle de la partition.

Le mot et la musique s'influencent mutuellement et retentissent l'un sur l'autre.

Comment adopter une prosodie évidente sans altérer son langage, comment rechercher la compréhension sans laisser le rythme naturel des mots guider systématiquement la pensée musicale, c'est ce jeu de va et vient permanent qui constitue l'une des constantes du genre.

Je recherche des sujets forts, tel celui de l'exclusion, traité dans *Joseph Merrick dit Elephant Man* (livret d'Eric Nonn), ou celui de la manipulation mentale dans *Guru* que je suis en train de composer sur un livret de Xavier Maurel.

Je ressens la nécessité de mener mon opéra de la première page du manuscrit jusqu'aux premières représentations scéniques.

Étant en effet également chef d'orchestre, je pourrais difficilement envisager de ne pas diriger moi-même la création de mes opéras.

C'est comme un prolongement, par le bras qui dirige, de la main qui a composé.

Certains confrères m'objectent que je perds ainsi le recul vis-à-vis de l'œuvre.

Mais ce recul, je n'en veux pas, je souhaite au contraire être totalement immergé dans l'aventure et je sais trop à quel point le compositeur isolé perd très vite toute influence s'il n'est pas au cœur de l'action.

J'ai par contre été ravi de n'être qu'un simple spectateur pour la nouvelle production de mon premier opéra à Minneapolis en mai dernier mais, pour être tout à fait franc, c'est parce que je l'avais déjà enregistré, puis dirigé dans deux théâtres et surtout parce que j'étais plongé dans les esquisses du second.

Je ne pourrais jamais enchaîner la composition de deux opéras.

Je ressens la nécessité de revenir à l'orchestre, à la musique de chambre, à des formes plus courtes, moins envahissantes, s'adressant à des interprètes et à un public différents, et sollicitant moins de paramètres extramusicaux.

Dans l'écriture de *Guru*, je retrouve cet incroyable plaisir du foisonnement des idées, de la stimulation réciproque dans les échanges et le travail avec le librettiste, avec le futur metteur en scène (Daniel Mesguich, voir entretien ci-contre), et la nécessité de placer au-dessus de tout cela le carcan obligé de la patience, paramètre qui m'est au quotidien tellement étranger.

Le plus difficile c'est évidemment de m'éloigner de la composition de mon opéra le temps d'une série de concerts ou d'une musique de film, mais c'est le prix de l'indépendance et, de toute façon, lui ne me quitte jamais... u

Les voyelles et les consonnes

Entretien avec Daniel Mesguich, metteur en scène

Vous êtes metteur en scène au théâtre et à l'opéra, ces deux pratiques sont-elles venues dans le même mouvement ou l'une découle-t-elle de l'autre ?

J'avais déjà mis en scène de nombreux spectacles de théâtre avant que ne me soit faite ma première proposition de mise en scène d'opéra. C'est Bernard Lefort, administrateur à l'Opéra de Paris dans les années 70-80, qui un jour m'a appelé. Je n'y connaissais alors pratiquement rien, bien sûr j'écoutais des œuvres mais je ne fréquentais pas l'opéra, ce n'était pas ma culture. Il m'a parlé d'une œuvre qui par bonheur m'était familière, celle de Ligeti dont j'avais plusieurs fois utilisé la musique dans mes spectacles. J'ai d'abord cru que cette proposition concernait le Festival d'Aix-en-Provence dont il était aussi directeur. Lorsque j'ai réalisé qu'il s'agissait de l'Opéra de Paris, j'étais tellement ému que je suis allé toucher les murs du Palais Garnier, pour être sûr que je ne rêvais pas ! Et ce fut *Le grand Macabre*, de Ligeti donc, d'après la pièce de Michel de Ghelderode. C'est là que j'ai découvert ce monde étrange de l'opéra, et son public redoutable... en effet, ce premier spectacle fut l'objet d'une cabale, parce qu'il y avait des femmes nues sur le plateau, ce qui à l'époque provoqua un petit scandale, mais le spectacle connut néanmoins un triomphe.

Par rapport au théâtre, votre travail de metteur en scène se construit-il différemment à l'opéra ?

L'économie de l'opéra est très différente de celle du théâtre. Malgré tout ce qu'on peut dire et à quelques nuances près, je prétends qu'un chanteur est un acteur, et qu'il peut pratiquement tout faire. Bien sûr il ne s'agit pas de lui demander de se rouler par terre, dos au chef, au moment de la note la plus difficile de sa tessiture ! Mais le talent d'un chanteur ne se résume pas à une exacerbation de ses cordes vocales. En réalité, il est avant tout un acteur, qui utilise l'ensemble de son corps, et qui est au service du jeu autant que du chant. Il ne s'agit pas d'un robot qui pousse des cris face au public, poitrine gonflée et jambes écartées ! A l'opéra il y a des situations, des personnages, des rapports entre les gens, et le livret si souvent décrié est d'une importance fondamentale : même quand il est simple, il en émane une véritable poésie, et surtout il porte le sens. C'est pourquoi il sert de garde-fou face à la musique, certes sublime, mais qui est un emportement, et autorise tous les irrationnels. Certes la musique est faite pour nous émouvoir, nous emporter justement, mais pas n'importe où ni n'importe comment ; elle doit aussi nous apporter du discernement, ouvrir notre conscience et permettre un dépassement de la saveur immédiate qu'elle nous fait goûter.

La mise en scène part donc du livret ?

Du livret, mais aussi de la musique. Par exemple la musique, tellement structurée, de Wagner est en elle-même un livret.

Je reviens sur ma conviction : le livret est le garde-fou. Imaginons un opéra sans livret, c'est à dire sans consonnes, sans lettres... s'il ne s'agissait que de la voix et du chant, la voyelle suffirait ; il ne s'agirait alors pas d'opéra mais * *

d'une forme de musique dont l'un des instruments serait la voix. En revanche, à partir du moment où il y a un livret, il y a de la consonne. Or la consonne ne se chante pas, elle n'est pas une voix-yelle, elle vient zébrer la voix, la gifler, l'articuler, et c'est ce travail-là qui empêche l'emportement irrationnel magique - mais à mon sens peu intéressant - de la musique.

Le chanteur d'opéra est avant tout quelqu'un confronté à la règle absolue du temps, qui clame sa souffrance (ou sa joie). L'opéra nous fait entendre la voix humaine prise dans les tenailles du temps. Pour moi, la musique, c'est le bruit que fait le temps. Imaginons une pièce de théâtre, sans orchestre bien sûr, mais avec un temps compté, où les paroles seraient placées, le temps n'appartenant pas à l'acteur ou au metteur en scène mais à la battue d'un chef : et bien, même sans chanter, nous serions à l'opéra. A l'inverse, imaginons une pièce où les acteurs chanteraient comme ils parlent, librement, sans dépendre d'un chef : et bien, nous serions au théâtre. Pour moi, c'est là que réside la différence fondamentale : au théâtre le temps est immanent, à l'opéra le temps est transcendant. Et pour le metteur en scène, cette différence est immense : cela signifie qu'il doit mettre en scène à l'intérieur d'un temps imparti. A l'opéra, le temps est une donnée constitutive comme la musique et le livret, il doit lui aussi être mis en scène.

Vous est-il arrivé de monter le même texte au théâtre et à l'opéra ?

Non, jamais. J'ai monté *Woyzeck* à l'opéra, mais pas au théâtre... Du coup, je n'ai plus eu envie de monter cette pièce au théâtre. J'aime alterner les deux pratiques, et l'une nourrit l'autre. Il est rare que l'on découvre des choses dans la mise en scène d'opéra, car le temps du travail est court, il faut aller vite, les répétitions coûtent cher, les chanteurs ne sont pas disponibles pour de longues périodes de répétitions ; parfois les chanteurs, les chœurs, l'orchestre, les costumes et les décors ne sont réunis que les derniers jours avant la première. On n'a donc pas le même confort de travail qu'au théâtre, où on a la possibilité de laisser venir l'inspiration, d'essayer différentes propositions, d'attendre que le jeu des acteurs mûrisse. Reste que la magie de l'opéra fonctionne toujours.

L'opéra n'est donc pas condamné à disparaître à plus ou moins brève échéance ?

Finalement, comme les œuvres sont disponibles dans de multiples versions et des enregistrements qui frisent la perfection, pourquoi vient-on à l'opéra ? Pour la beauté de l'instant vécu en direct, certes, mais aussi pour découvrir une nouvelle mise en scène d'une œuvre connue. La capacité de renouvellement de l'opéra passe donc par la mise en scène, et même si la majorité du public d'opéra vient avant tout pour la musique, pour le chef ou pour les solistes, l'attrait que suscitent de nouvelles mises en scène par des personnalités du théâtre ou du cinéma n'est pas à négliger. Par l'intégration de nouvelles technologies, les mises en scène actuelles font évoluer la représentation lyrique traditionnelle. C'est un enjeu fondamental pour former le public de demain. L'opéra est un terrain formidable, profondément européen, il faut continuer à le labourer. u

Propos recueillis par Nadine Eghels

Etre chanteuse d'opéra

Questions à Rachel Yakar, chanteuse

Comment êtes-vous devenue chanteuse d'opéra, est-ce une vocation de jeunesse ou l'aboutissement d'un long cheminement ?

Je n'ai pas voulu être chanteuse d'opéra ! La musique seule était pour moi très importante. On pourrait dire une sorte de vocation, quelque chose de viscéral. J'ai toujours écouté, chanté, joué de la musique depuis mon plus jeune âge (j'ai commencé l'étude du piano à l'âge de quatre ans et demi).

Je me suis donc retrouvée interprète sans trop d'étonnement, sans culture particulière du Lyrique et de l'Opéra. Et de chœurs en soli, de travail technique en apprentissage (cours particuliers donnés par Ginette Godineau ex soliste de l'Opéra comique) je me suis présentée au Conservatoire National Supérieur de Musique à l'âge de 20 ans. Il faut savoir que dès le début de ces études dites supérieures, à l'entrée au Conservatoire, on parle de carrière sur scène. Lorsque j'étais élève, le passage par les classes d'art lyrique était obligatoire, et ce, dès la deuxième année ! C'est donc en principe dans cette direction-là qu'alliaient nos aspirations.

Quelle place occupe l'opéra dans l'ensemble de votre carrière, est-ce un engagement majeur ou une activité plus marginale ?

En ce qui me concerne, ma carrière lyrique s'est développée naturellement dès mon entrée au Deutsche Oper Am Rhein de Düsseldorf- Duisburg, mais comme il en est presque de coutume en Allemagne, parallèlement à une carrière de concertiste et de mélodiste, l'une enrichissant l'autre.

En tant que chanteuse, la représentation d'opéra requiert-elle un engagement spécifique ? Le fait d'incarner un personnage et d'être en même temps actrice est-il de nature à faciliter ou à compliquer la production de votre chant ? Autrement dit, le corps sert-il la voix ou est-il un obstacle à surmonter, ou du moins un allié à conquérir ?

Il est, bien sûr, nécessaire d'être débarrassé d'une grande partie de nos problèmes techniques avant de se lancer dans cette direction, car l'interprétation, l'action scénique, l'incarnation d'un personnage sollicite notre entier engagement physique et mental. Il n'est plus temps de faire de la technique pendant l'action ! Naturellement le corps sert la voix dans la mesure où il soutient l'effort tout en s'effaçant pour ne pas être un frein à l'expression dramatique et à l'amplitude de l'expression vocale. Il m'était indispensable de sentir cette sorte de liberté qui permet la pleine possession de cet art si délicat, si fort, parfois si violent.

Comment ressentez-vous l'évolution actuelle de l'opéra ? Pensez-vous qu'il est appelé à disparaître à plus ou moins brève échéance devant les nouvelles formes artistiques, ou au contraire porte-t-il en lui quelque chose d'irréductible ?

Lorsque je vais à l'Opéra, j'ai envie de spectacle, d'harmonie, de rêve, d'émotion aussi. Cela doit rester un spectacle et non une énigme difficile à suivre, une élucubration intellectuelle impossible à résoudre ou encore un débordement de fantasmes et de violences déversés par un metteur en scène qui veut à tout prix choquer ! C'est pourquoi, au risque de paraître vieux jeu, ce qui se passe trop souvent en ce moment au théâtre me déplaît, m'attriste et me révolte. Un bon public cela se gagne, j'ai peur que tout ce qu'on lui sert en ce moment ne finisse par lasser ceux qui viennent pour se distraire.

La musique restant ce qu'elle est, il est dommage de trahir le compositeur par ces sortes de malversations scéniques. Ceci dit, il y a des modes, et heureusement, elles durent un peu, puis passent ! C'est pourquoi je crois que l'opéra en tant que tel ne disparaîtra pas. Il y aura sans doute quelques accommodements, quelques modifications qui permettront aux compositeurs contemporains de pouvoir s'exprimer dans de nouvelles formes. Et là, c'est naturellement la possibilité d'ouverture aux nouvelles technologies et tout ce que le monde moderne met à disposition. C'est en tout cas ce que j'ai vécu dès les années 70-80 en Allemagne où notre théâtre inscrivait déjà *Die Soldaten*, *Moïse* ou *Le Roi Lear* avec force décors avant-gardistes. u

Propos recueillis par Nadine Eghels

A gauche : Rachel Yakar dans Le couronnement de Poppée de Claudio Monteverdi (1567-1643). Mise en scène Jean-Pierre Ponnelle, Ensemble Monteverdi de l'Opéra de Zurich, direction Nikolaus Harnoncourt (1978-79). Photo D.R.



L'opéra aujourd'hui

Par Charles Chaynes, membre de la section de composition musicale

Quel est l'état de santé de l'opéra en ce début du XXI^e siècle ? Paradoxalement deux visions presque opposées se remarquent :

- 1) une très bonne santé des grandes scènes internationales.
- 2) un problème récurrent pour la création lyrique et la carrière des compositeurs.

Le bon état du premier vient essentiellement de la médiatisation qui entame toutes productions nouvelles des grandes scènes.

En tout premier lieu vient la présentation scénique, la place accordée aux metteurs en scène – la toute première – avant que soit consulté le chef d'orchestre qui devrait pourtant être le principal meneur de jeu d'une nouvelle présentation. Le choc surprenant d'une nouvelle vision est le but principal d'un metteur en scène, s'opposant évidemment à une tradition scénique qui était avec les ans devenue surannée, ce qui est une bonne chose à la condition de ne pas tourner le dos à la vie primordiale d'une œuvre, c'est-à-dire à la conception première du compositeur. J'entends bien que la transposition d'époque est possible et souvent souhaitable, mais il convient dans ce cas là qu'un lien existe sur le plan social par des présentations fondamentales du cadre de vie. Le compositeur au début de son travail place une situation donnée dans un cadre humain qui de ce fait devient intemporel.

La profondeur d'un sentiment qui propulse une action est hors du temps tant les actions dramatiques sont fortes et dominantes. Cela est si important que si l'on se place cette fois au niveau du spectateur, on s'aperçoit que ce dernier souhaite avant tout qu'une tranche de vie lui soit offerte. Sans quoi, quelle serait l'utilité d'un théâtre lyrique ? Certains ouvrages (dont les plus importants musicalement) donnent bien plus à penser lors d'une audition discographique ou radiophonique que lors d'une vision qui très souvent gêne le déroulement de la pure pensée musicale. Nous avons tous, je pense, dans nos souvenirs, des auditions d'œuvres lyriques qui nous ont semblé bien au-delà d'une vision théâtrale, tant est grand le pouvoir de l'imagination et la plénitude de la satisfaction musicale ressentie dans sa propre intimité.

Ne va-t-on pas jusqu'à faire dire à un metteur en scène fort connu : "Je vais réinventer Mozart" !

Pour ma part, j'ai toujours considéré que la musique était présente avant toute chose et ce genre de propos ne peut qu'irriter un compositeur.

Mais comment vont et que pensent les compositeurs en ce début de siècle ? La deuxième moitié du XX^e siècle a été un moment néfaste pour la création et surtout la diffusion. Il était de bon ton dans la période d'après-guerre, parmi les nouvelles générations, de se détourner du théâtre lyrique. Le renouveau pour l'appétit de création est venu par le théâtre musical soutenu fortement par Radio France et le festival d'Avignon, qui ont œuvré en commun pendant ces années de renouveau. Il s'agissait là de vision théâtralisée de la musique et de sa vie transposée à la scène.

La place de l'opéra revenait dans l'esprit d'une génération de créateurs. Pour ma part, étant à ce jour auteur de cinq opéras, c'est au début des années 1980 que ce désir d'écrire (irrésistible), se manifesta.

Lequel désir ne m'a pas quitté depuis. Je dois avouer que l'envie d'écrire un opéra existait depuis de nombreuses années, mon atavisme musical ayant joué un grand rôle. Mais, les circonstances de ma vie professionnelle me faisaient toujours repousser ces projets.

Me voici donc à la tête de cinq ouvrages dont le premier, *Erszebet* créé au Palais Garnier en 1983 marqua, je crois, cette reprise des respon-

sables de scènes lyriques dans leur goût pour le théâtre contemporain. La mise en scène de Michael Lonsdale apporta beaucoup à mon opéra, et d'ailleurs le deuxième, *Noces de Sang* fut également réalisé avec ce même Michael Lonsdale. Ce furent deux grands moments de collaboration ; comme également *Jocaste* à l'Opéra de Rouen avec Marc Adam et surtout *Cecilia* créé à Monte Carlo avec Jorge Lavelli et rejoué depuis quatorze fois ! Ainsi que vous le voyez, je n'ai eu que de bons rapports avec mes metteurs en scène et je pense que cela va continuer à l'Opéra de Metz en 2007.

Je n'ai eu qu'à me louer également de mon travail avec mon librettiste pour deux opéras, Eduardo Manet, ayant le sens inné de la valeur du texte lyrico-théâtral.

Pour conclure, après mes inquiétudes de départ, j'espère que l'évolution des ententes entre compositeurs vivants et metteurs en scène continuera à faire progresser cet art si complet et si passionnant que doit être l'opéra aujourd'hui. u

“ Il était de bon ton dans la période d'après-guerre, parmi les nouvelles générations, de se détourner du théâtre lyrique.”

La complaisance et la résistance

Par Paul Andreu, membre de la section d'Architecture, architecte de l'Opéra de Pékin

D'une salle, comme d'un outil, on peut attendre avant tout qu'elle serve. Pourtant ce serait une erreur de penser que pour cela elle doit disparaître. Le bon outil résiste. Cette résistance oblige la volonté à se définir et à se trouver. La volonté choisit son outil et accepte ensuite qu'il lui résiste, qu'il reste fidèle à la logique qui l'a formé. La volonté créatrice admet que quelque chose au-delà d'elle peut s'opposer à elle, quelque chose qui vient d'elle. La volonté créatrice lutte avec l'outil qu'elle s'est librement choisi, le soumet mais aussi se soumet à lui.

La volonté créatrice est avec l'outil dans un rapport de connivence. Elle lutte avec lui dans une lutte qu'elle a choisie mais qui à tout moment se révèle nouvelle et inattendue, dans une lutte amoureuse et parfois furieuse.

Le peintre lutte avec son outil, le musicien avec son instrument. L'outil et l'instrument ne sont pas complaisants.

L'artiste a déposé en eux une partie de son exigence. Avec ce qui lui reste d'exigence il s'oppose à ce qu'ils lui imposent. On pourrait voir là seulement une application de plus de la vieille loi de Vant'Hoff, la loi de la modération, qui veut que les effets s'opposent aux causes qui les créent. Mais rien de mécanique ici, rien qui échapperait à la volonté ou serait plus fort qu'elle. Non, seulement la volonté à l'œuvre, refusant d'abdiquer, même devant elle-même ; mais à la fin contenue, défaite, détournée dans ce qui parfois est un chemin inconnu au terme duquel quelque chose de nouveau se découvre.

Une salle d'opéra, de concert, de théâtre, est un outil. Elle est faite pour servir, pour suivre, ensemble et séparément, les volontés parfois diverses du chef d'orchestre et du metteur en scène, des chanteurs, des musiciens et des acteurs. Ancienne ou récente, elle a été faite essentiellement pour cela. Cependant elle résiste à tous comme le fait un outil, qu'il ait été ou non élaboré pour elles-mêmes par les personnes qui l'utilisent. Un outil n'est pas complaisant. L'art n'a que faire de la complaisance qu'elle soit matérielle ou morale.

La salle est un outil, un instrument, mais qui sont bien particuliers. A de rares exceptions près, ils ne se déplacent pas. Ils sont liés à un lieu avec qui souvent ils se définis-

sent mutuellement. Il y a là une source nouvelle de résistance à ceux qui les utilisent. Car que veulent-ils le plus souvent ? Ce que veulent la fiction et le rêve, créer le lieu où ils se déploieront sans entrave, lieu fictif, utopique, indissociable d'eux, s'inscrivant et s'effaçant avec eux de la mémoire ! La salle dans sa matérialité et dans son attachement au monde réel s'oppose bien sûr à cette volonté. De quel côté ira l'architecte ? Tout lui dicte d'arracher la salle qu'il dessine du lieu où elle se trouve, de la situer dans l'utopie dans laquelle il rencontrera tous ceux qui par leur création auront concouru au spectacle et sans doute, comment ne pas l'espérer, ceux qui en seront les spectateurs. Servir les créateurs et les spectateurs, rester un des leurs toujours, que peut-il souhaiter de meilleur ? Pourtant, se flattant de disparaître, n'est-il pas trop présent encore ? Ne faut-il pas que la salle et, avec elle, le lieu et lui, bien sûr,

“ Un outil n'est pas complaisant. L'art n'a que faire de la complaisance qu'elle soit matérielle ou morale.”

pris dans son temps, résistent et soient vaincus, soumis à la recherche hasardeuse des désirs, au terme de laquelle, peut-être, spectateurs et acteurs se rencontreront dans un autre lieu, des uns et des autres inconnu ?

Oui, accepter de disparaître n'est pas suffisant. L'utopie ne s'atteint pas sans un arrachement, un départ, une traversée. La salle est ce lieu qu'il faut quitter, qu'il faut se donner la peine de quitter, qu'il faut aimer comme la rive d'un lieu de séjour dont rien ne vous chasse et dont le désir seul, dans son entêtement ignorant, va vous éloigner, qu'il faut aimer et quitter.

L'architecte de la salle doit faire d'elle un lieu de séjour que rien n'oblige à fuir, un lieu où le désir peut se rassembler et grandir sans impatience, un lieu qui ne procède encore que de celui, familier, des spectateurs, un lieu dans lequel rien n'est requis sinon la possibilité que la nostalgie et le manque intérieur puissent y envahir secrètement chacun. C'est de ce lieu que le spectacle entraînera ensemble exécutants et spectateurs. Il ne doit pas vouloir disparaître mais seulement consentir à le faire, au terme d'un affrontement lumineux mais sans complaisance.

Et c'est de cet affrontement entre le lieu de la salle, rive du monde familier, et celui utopique du spectacle, de la victoire momentanée de ce dernier, que naîtra le moment, cette réalité donnée au temps tout à coup, pour toujours. Quand ce moment sera passé, quand la fiction aura pris fin, quand il n'en restera plus, au plus intime de chacun, que la blessure, la salle sera le lieu du recueil, celui qui est lié au temps qui passe et à la familiarité de l'oubli.

L'architecte n'est pas le bâtisseur de l'utopie. Comment pourrait-il l'être, pris dans la lourdeur et la présence des matériaux ? L'évoquer, il le peut sans doute, mais au risque de lui donner une image qui l'encombre. Il reste dans le lieu et le temps. Il y consent. Du lieu, il bâtit les rives, aussi belles, aussi attrayantes que possible sans devenir attachantes, des rives qui s'affrontent à la durée et où le temps passe. Que l'on puisse s'évader du lieu et échapper au temps pour un moment, il peut seulement y contribuer, et c'est beaucoup, déjà, assez, en tous cas, pour le requérir entièrement. u



L'opéra, l'espace de la liberté

Rencontre avec Bernard Michel, peintre et scénographe

Vous êtes peintre, et aussi scénographe, au théâtre et à l'opéra. Parlez-nous de ce passage de votre travail personnel de peintre à celui de scénographe, qui s'intègre dans un espace, dans un programme, dans une équipe ? Comment s'est déroulé ce cheminement, le travail du plateau est-il venu après celui de l'atelier, pour le théâtre d'abord et pour l'opéra ensuite, ou tout cela procède-t-il du même mouvement ?

Chacun a son expérience propre, mais en ce qui me concerne j'ai envisagé la scénographie dès l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris, puisque j'étais étudiant en peinture avec Zao Wou-Ki et en scénographie avec Jacques Le Marquet (le scénographe de Jean Vilar). Dès le début j'ai envisagé en même temps les deux approches, l'une concernant mon rapport intime avec l'art, l'autre la scénographie,



ce travail en commun qui permet non seulement de créer une œuvre dans des dimensions plus importantes, de se confronter au texte et à la musique, mais surtout de concevoir différemment sa relation aux arts plastiques.

Travaillant pour la scène, comment êtes-vous passé du théâtre à l'opéra ?

La première approche de la scène fut théâtrale. Dès la sortie de l'école j'ai été invité par Jean-Pierre Vincent et Jean-Paul Chambas à être assistant scénographe à la Comédie-Française.

Avec l'opéra, le rapport à la musique m'a permis de mieux développer mon travail de plasticien. Je me sentais finalement plus proche de la musique que du texte. Bien sûr à l'opéra il y a aussi un texte, mais le rapport à la musique lui apporte une autre dimension, plus ouverte, plus libre et plus complexe. Prenons par exemple *Faust*, que j'ai abordé à travers l'opéra de Berlioz *La damnation de Faust*, sur lequel j'ai travaillé à Lyon avec Louis Erlo : si j'avais travaillé sur *Faust* au théâtre, je ne crois pas que j'aurais pu aller aussi loin dans ma proposition scénographique. A l'opéra, le

Faust, surtout celui de Berlioz, permet une prise en compte de l'univers, d'ailleurs je n'ai travaillé que sur des figures géométriques comme le cube, le cercle, sur des mouvements universels de l'espace... Difficilement possible au théâtre, même dans le second *Faust* de Goethe.

Imaginez-vous de la même manière un espace pour des acteurs ou pour des chanteurs ?

Je ne pense pas en termes d'acteurs ou de chanteurs, mais de personnages qui se déplacent dans un espace. Néanmoins la musique induit un rapport à l'espace qui ouvre vers l'abstraction, ce qui me convient bien puisque je suis plus plasticien. Le rapport entre espace, couleur et musique est immédiat, ne parle-t-on pas de couleur de la musique ? *Faust* invente de nouveaux espaces, qui ouvrent sur l'inconnu, qui explorent des territoires mentaux. La composante musicale et vocale permet de s'affranchir du réalisme, et d'atteindre d'autres dimensions qui doivent exprimer la liberté, la tragédie... et l'espace aide à exprimer cette sensibilité humaine.

Je suis fasciné par cet universalisme de l'art en œuvre à l'opéra, et travailler dans ce domaine offre le plaisir d'asso-



cié des mouvements de nature et de force diverses, cela correspond aussi à notre vie d'aujourd'hui. La musique ouvre presque naturellement vers cette dimension imaginaire, insaisissable... Le chanteur devient une figure tutélaire. A l'opéra, la composition musicale met forcément les mots en perspective, le rythme induit un métalangage, où le sens émane d'un tout... autant de liberté retrouvée pour le plasticien pour construire un espace !

J'aime travailler les transformations à vue de l'espace, et j'ai d'ailleurs intégré ensuite cette expérience dans un film, *Point-Ligne-Plan*, qui montre un tableau en perpétuelle évolution, un peu comme dans ce film de Picasso où on voit le tableau en train de se faire. Ce film a été projeté pour une chorégraphie du Ballet de Genève. C'est aussi possible au théâtre, bien sûr, mais plus difficile. Au théâtre, on reste souvent dans un rapport constant avec le quotidien, le travail sur l'évolution de l'espace est donc plus contraignant pour l'acteur, sans doute également à cause de la puissance des mots qui figent une représentation. La supériorité de l'opéra réside dans le fait que c'est un spectacle total, qui sollicite tous les sens. u

Propos recueillis par Nadine Eghels

La scène n'est pas une galerie d'art

Par Eduardo Arroyo, peintre, scénographe

Mon travail pour l'opéra, ou le théâtre, se fait presque exclusivement en compagnie de Klaus Michaël Grüber. La méthode qu'il applique me convient : nous parlons, je parle plutôt. Il m'écoute, accepte entièrement mes idées sans me demander de les tronquer ou de les adapter, il me laisse une entière liberté. Notre conversation exige de chacun une totale ouverture d'esprit et une qualité d'écoute particulière. Cette phase de notre ouvrage s'effectue sans maquette, trop contraignante, puis nous parvenons à un accord à partir duquel interviennent deux personnes de

“ Je suis un intérimaire, un marginal des coulisses et des planches, le théâtre et l'opéra sont un luxe pour moi.”

plus : Hellen Hammer, l'assistante de Klaus, et le peintre Bernard Michel (voir page précédente), un homme indispensable qui m'accompagne dans toutes ces aventures.

Klaus exige que j'assiste à toutes les répétitions, quelquefois ce sont de véritables épreuves de force ; cette discipline, mélange de douleur et de règle de conduite, nous

permet de filer notre dialogue.

J'ai déjà dit ailleurs que je suis un intérimaire, un marginal des coulisses et des planches, que le théâtre et l'opéra sont un luxe pour moi. Mon père

est mort au théâtre, ceci explique peut-être mon rapport ambivalent avec ce monde, même si je ne suis pas un adepte de la lecture psychanalytique de nos comportements.

Je suis un mauvais spectateur et un piètre amateur de musique mais je suis heureux de réaliser des décors avec Klaus depuis notre lointaine rencontre à Milan en 1967 où ce metteur en scène hors norme avait eu l'audace de demander au jeune peintre que j'étais alors d'aborder avec lui *Off Limits* de Arthur Adamov.

Je suis un touche-à-tout ravi de l'être et les décors d'opéra ou de théâtre me permettent d'échapper à la peinture pour mieux y revenir. Certains ont dit qu'il existe une relation analogique entre ma peinture et mon travail de décorateur, c'est peut-être vrai, cette alchimie qui va de l'un à l'autre, cette interactivité esthétique... Pour moi en tout état de cause une chose est sûre : la scène n'est pas une galerie d'art. La chaise de *Wozzeck*, les sacs de *La Walkyrie*, l'arbre de *De la maison des morts*, autant d'objets qui n'existent pas dans ma peinture ; je les ai conçus pour les planches.

Gilles Aillaud avait écrit que je m'autorise le malin plaisir de négliger la lecture du livret, de délaissier l'audition de la partition pour laisser libre cours à mon imagination et que c'est Klaus, grâce à sa connaissance de l'art du théâtre, qui a su y déceler ce qu'elle peut apporter de vrai et d'inattendu au texte dramatique. L'observation n'est pas fautive. Avec l'opéra les choses se compliquent toutefois : le chef d'orchestre souvent veut tout mener à la baguette, les chanteurs doivent jouer aussi bien la partition musicale que la partition scénique, être une voix incarnée qui se déplace sur la scène dans les conditions requises par le metteur en scène. C'est ce qui donne naissance aux anecdotes de ténors et de sopranes qui constituent de délicieux souvenirs au milieu de la brutalité et la violence du monde de l'opéra.

Le théâtre, l'opéra demandent à tous un immense effort et il n'en reste rien, tout disparaît sans laisser de trace avec la dernière représentation.

Avec Klaus nous avons connu de glorieux échecs, je veux parler de spectacles anciens, mais nous avons sans doute suscité des émotions, c'est notre meilleur viatique. u

Projection du film numérique de Bernard Michel, Point-Ligne-Plan sur Lolita, chorégraphie de Davide Bombana, Opéra de Genève, 2003. Photo D.R.



Visite de Giorgios Voulgarakis Ministre grec de la Culture

Le 21 mars dernier, lors d'une séance commune de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, nous avons eu le grand plaisir d'accueillir Giorgios Voulgarakis, Ministre grec de la Culture. Cette première rencontre préfigure le rapprochement de notre académie avec son homologue grecque, et ouvre la porte à de fructueux échanges artistiques entre nos deux pays. Extraits.

“ Ce n'est pas un hasard que la Grèce et la France partagent les mêmes conceptions sur l'Europe, et furent à l'origine d'une initiative qui ambitionne de proposer une nouvelle vision du patrimoine culturel européen, de le revisiter en mettant en valeur les monuments qui ont contribué à l'émergence d'une conscience collective commune. Nos deux pays, convaincus que la conscience d'un passé partagé et d'une culture commune est le meilleur fondement d'un projet d'avenir et répondant à la volonté politique de leurs gouvernements respectifs, se sont résolus à œuvrer dans le domaine de leur compétence pour la constitution du Catalogue des Monuments du Patrimoine culturel européen.

Ce catalogue comprendra des monuments, des sites, des paysages historiques et plus généralement des biens culturels qui sont marqués d'une orientation européenne particulière. Chaque pays européen proposera les monuments ou biens culturels qu'il compte parmi ceux qui ont influé de façon décisive notre civilisation et de ce fait occupent une position caractéristique dans la tradition européenne [...]

Giorgios Voulgarakis, Ministre grec de la Culture

“ La Grèce et ses inventions, la tragédie, la philosophie, la poésie, la politique et la démocratie, l'art, dans ses déclinaisons apolliniennes ou dionysiaques, est le berceau de toute la culture et, par là même, de la conscience européenne. Est-il nécessaire, à titre d'exemple, de rappeler que c'est de la Grèce que tire leur nom l'ensemble des classes de l'Institut, que toute Académie est un peu fille de Platon et de son idée révolutionnaire, le dialogue ?

Les courbes des statues de Praxitèle ne sont-elles pas l'expression d'un sommet de l'esprit, ce moment, comme le disait Hegel, où l'idéal se trouve, où l'esprit triomphe de la matérialité, ou plutôt où il l'investit entièrement pour incarner le dieu dans l'homme, l'homme dans le dieu ?

Aussi est-ce loin d'être un hasard si l'Acropole se trouve dans les tout premiers lieux choisis pour figurer sur la liste du label européen du patrimoine.

Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts

“ C'est dans les jardins d'Akadémos, sous les ombrages qui bordent l'Ilissos, alors un ruisseau des plus charmants, qu'est né le groupe de sages, de penseurs et d'érudits qui a donné son nom à un type de réunion d'hommes dont nous nous efforçons, à l'heure actuelle, d'être les témoins actifs. Pris par nos devoirs quotidiens ou hebdomadaires, emportés par le rythme de notre tâche de plus en plus trépidant et accéléré, peut-être n'avons-nous pas toujours, de façon suffisante, le loisir de la réflexion – et de méditer sur les impératifs qui devraient être les nôtres.

Par votre communication, Monsieur le Ministre, vous venez de nous inviter à réfléchir sur le sens de ce qui constitue nos engagements fondamentaux. Selon les modalités qui nous sont propres, en fonction de notre histoire et de nos finalités spécifiques, nous devons de temps à autre, ne serait-ce que brièvement, faire une pause, établir le point et réfléchir en commun tant sur le présent que sur l'avenir.”

Jean Leclant, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

En haut : A la tribune, Jean Leclant, Giorgios Voulgarakis et Arnaud d'Hauterives. Photos D.R.



Livres d'artistes des membres de l'Académie des Beaux-Arts Première partie : les années passées

À l'initiative de Mireille Pastoureau, Conservateur en chef, les visiteurs et lecteurs de la Bibliothèque de l'Institut peuvent admirer dans ses vitrines une sélection de livres d'artistes réalisés par des membres de l'Académie des Beaux-Arts. Cette première exposition est consacrée aujourd'hui aux académiciens disparus tandis qu'une deuxième présentation nous fera découvrir, à l'automne, les livres des membres actuels de l'Académie, témoignant de l'intérêt que portent les artistes contemporains à l'art de la bibliophilie.

Le livre d'artiste est un espace de dialogue et de liberté. La variété des inspirations et des techniques - lithographie, sérigraphie, gravure sur bois, gravure en taille douce - est remarquable et chaque artiste, par le choix du texte, du graphisme, du format, exprime son univers personnel. Ces livres sont aussi des œuvres de rencontre et d'amitié, une aventure commune. Artistes, écrivains, typographes et éditeurs ont travaillé en étroite collaboration, soutenus par une même passion pour faire surgir l'espace du livre et son intimité. Ils ont apporté tous leurs soins à la confection de ces objets singuliers, caractérisés par une illustration originale, des matériaux nobles, des techniques de fabrication artisanales et des tirages limités.

Figuratifs ou abstraits, en noir et blanc ou colorés, parfois insolites, souvent novateurs, ces livres sont des œuvres complexes, subtiles et fortes qui nous séduisent visuellement mais nous incitent aussi à découvrir ou redécouvrir des textes dont les auteurs peuvent parfois, à notre grande surprise, être les artistes eux-mêmes. u

En haut : L'Enfer de Dante, illustré par Bernard Buffet, don de Ida et Maurice Garnier. Photo CmPezon

Ci-contre : Préface à un livre futur, Lautréamont, lithographie de Jean Dewasne, don de Mythia Dewasne. Photo CmPezon

Depuis toujours, le “livre d'artiste” accompagne la création artistique. Pour l'artiste, il permet d'établir une distance par rapport à l'œuvre et d'engager un dialogue avec l'écrit.



L'Académie des Beaux-Arts prend position...

Les éoliennes

Le développement incontrôlé des champs d'éoliennes dans le paysage français a conduit l'Académie de Beaux-Arts à entreprendre une réflexion sur cette question d'actualité qui engage l'avenir de notre pays à plusieurs égards, notamment celui de la préservation de ses paysages.

Dans le cadre de ses travaux académiques, notre Compagnie a consulté plusieurs personnalités compétentes à divers titres et elle a écouté avec intérêt les différents points de vues de ces spécialistes.

La synthèse de ces travaux a fait l'objet d'un livre blanc. Dans ses conclusions, l'Académie des Beaux-Arts a souhaité d'une part faire connaître à travers quelques propositions ses propres positions et, d'autre part, attirer l'attention de la puissance publique sur sa responsabilité face à ces implantations proliférantes de champs d'éoliennes.

Espérant sensibiliser les décideurs d'aujourd'hui et de demain, l'Académie des Beaux-Arts, dont il faut rappeler que la mission première est de veiller à la défense et à l'illustration du patrimoine artistique de la France, souhaite participer pleinement à ce débat aux enjeux si importants pour notre pays. u

"Présumés innocents"

Lors de sa séance du mercredi 7 mars 2007, les membres de l'Académie des Beaux-Arts, réunis en séance plénière, ont approuvé à l'unanimité le texte de la motion suivante relative à la mise en examen de personnalités du monde culturel à la suite de l'exposition *Présumés innocents* en 2000 à Bordeaux :

"Les membres de l'Académie des Beaux-Arts ont été choqués par la mise en examen d'un ancien directeur du Musée d'art contemporain de Bordeaux et de deux commissaires d'expositions à la suite d'une exposition intitulée *Présumés innocents* traitant de la représentation de l'enfance dans l'art.

Les membres de l'Académie sont, comme l'est chaque citoyen de ce pays, soucieux de la protection de l'enfance. Il leur semble toutefois que la mise en cause des divers organisateurs de l'exposition *Présumés innocents* est due essentiellement au contexte de faits divers douloureux qui a coïncidé avec cette manifestation.

La représentation du corps humain a été de tout temps l'un des modes d'expression essentiels des artistes plasticiens, puis des photographes et des cinéastes et il serait dangereux que cette liberté soit entravée par une censure disproportionnée et arbitraire.

Connaissant l'intégrité et la compétence des trois personnes incriminées dans ce dossier, l'Académie des Beaux-Arts veut leur apporter son soutien et se tenir à leur côté pour défendre la liberté d'expression des artistes." u



Création du Prix de Photographie de l'Académie des Beaux-Arts

Afin d'accompagner la création récente en son sein d'une section de photographie, l'Académie des Beaux-Arts crée un Prix de Photographie. Sa vocation est d'aider les photographes professionnels à réaliser un projet significatif et à promouvoir leur travail.

D'un montant de 15.000 euros, il récompensera un photographe confirmé, français ou travaillant en France, sans limite d'âge, auteur d'un projet photographique original qui devra être réalisé dans l'année suivant l'attribution du prix. Le sujet et le mode de traitement sont libres. Le prix sera remis sous la Coupole lors de la séance solennelle annuelle de l'Académie des Beaux-Arts et le projet soutenu exposé au Palais de l'Institut de France.

Le Prix est financé par la "Financière Marc de Lacharrière", présidée par Marc Ladreit de Lacharrière, membre de l'Académie des Beaux-Arts.

Le règlement et le bulletin d'inscription sont consultables sur le site de l'Académie des Beaux-Arts, www.academie-des-beaux-arts.fr. Inscriptions ouvertes jusqu'au 22 juin.

Décorations

Michel David-Weill a été élevé à la dignité de Grand Officier de la Légion d'Honneur.

Le peintre **Vladimir Velickovic** a été fait chevalier de la Légion d'Honneur.

Le compositeur **François-Bernard Mâche** a été fait chevalier des Palmes Académiques.

Mstislav Rostropovitch

Notre confrère, membre associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts, Mstislav Rostropovitch, est décédé le 27 avril à Moscou, à l'âge de quatre-vingt ans. Ce musicien exceptionnel, né en 1927, avait débuté le piano auprès de sa mère dès l'âge de quatre ans avant de s'initier au violoncelle avec son père. Les plus grands compositeurs du XX^e siècle ont écrit pour lui, parmi lesquels on peut citer Leonard Bernstein, Benjamin Britten, Dmitri Chostakovitch, Henri Dutilleul... Photo D.R.

Elections

Au cours de sa séance du 4 avril dernier, l'Académie a élu deux nouveaux membres : le sculpteur **Brigitte Terziev** et le réalisateur **Régis Wargnier**. Nous reviendrons plus en détail sur ces deux personnalités dans notre prochain numéro.

Elections de correspondants

De nouveaux correspondants de l'Académie des Beaux-Arts ont été élus en 2006 :

PEINTURE : **Marc Jaulmes**, peintre et **Lydia Harambourg**, historienne, critique d'art. SCULPTURE :

Jean Dubos, ancien directeur de la fonderie d'art Coubertin et **Caroline Lee**, sculpteur. ARCHITECTURE : **Gilles de Bure**, journaliste et écrivain et **Frédéric Migayrou**, écrivain, conservateur en chef au Centre Pompidou. GRAVURE : **Claude-Jean Darmon**, graveur et **Sylvie Patin**, conservatrice générale au musée d'Orsay, écrivain. MUSIQUE :

Gilles Cantagrel, musicologue. CORRESPONDANT LIBRE :

Jean Bonna, mécène.

Les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture

Publication des textes par les Editions de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

Le premier tome en deux volumes des textes des conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture vient de paraître aux éditions de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. La publication complète et scientifique de l'intégralité des textes des conférences est prévue sur dix années, à raison d'un tome en deux volumes par an. Cette parution représente une entreprise patrimoniale, culturelle, intellectuelle, d'envergure nationale.

En effet les collections de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts détiennent un trésor inestimable : l'intégral des manuscrits des Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793) provenant pour la plupart du fonds des Archives de l'ancienne Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

Dès son arrivée à la direction de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts en juillet 2000, Henry-Claude Cousseau a eu le projet de publier l'intégralité des Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Sollicité dans ce sens par Jacqueline Lichtenstein, professeur de philosophie de l'art à l'université de Paris-IV-Sorbonne, et Christian Michel, professeur d'histoire de l'art à l'université de Lausanne, deux spécialistes reconnus dans ce domaine, qui travaillaient depuis de longues années sur l'établissement de ces textes, il a entrepris de mener à bien une édition qui permette aux chercheurs, aux étudiants et à tous les passionnés d'histoire et d'art d'accéder à ces textes fondamentaux.

En 2001, le Centre allemand d'histoire de l'art de Paris, en la personne de son directeur Thomas Gaetgens, historien de l'art spécialiste de cette période est associé aux éditions de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts pour contribuer activement à ce projet, avec l'aide financière de la Fondation Gerda Henkel. Enfin, l'Académie des Beaux-Arts est elle-même sollicitée à travers son Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives, et apporte immédiatement un soutien sans lequel cette entreprise déterminante n'aurait pu avoir lieu.

L'édition intégrale des conférences est établie sous la direction scientifique de Jacqueline Lichtenstein et de Christian Michel. Un comité scientifique réunit Henry-Claude Cousseau, Thomas Gaetgens, Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel, Alain Mérot, Pascale Le Thorel, Pascal Griener, Thomas Kirchner et Marcus Kastor. u



Les fresques de Primaticcio et la chapelle Sainte-Marie de l'Abbaye de Chaalis

Par Jean-Pierre Babelon, conservateur de l'Abbaye de Chaalis, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

Léguée à l'Institut de France en 1912 par Nélie Jacquemart-André avec l'hôtel particulier du boulevard Haussmann à Paris, l'abbaye royale de Chaalis est l'un des principaux joyaux du patrimoine de l'Institut de France. Elle abrite des fresques magnifiques qui viennent d'être superbement restaurées.

La chapelle Sainte-Marie qui date du milieu du règne de Saint Louis, restée seule intacte après la destruction de l'abbaye médiévale sous la Révolution, a été enrichie au XVI^e siècle d'un décor de fresques dont l'importance était bien reconnue. Toutefois la dégradation intérieure de l'édifice due aux fâcheuses conditions hygrométriques, humidité entretenue par l'état des toitures et les remontées capillaires depuis le sol, imposait depuis longtemps une campagne de restauration pour remettre en valeur cet ensemble remarquable.

Prenant la suite de la réfection de la charpente et de la couverture de l'édifice conduite en 2003 par Etienne Poncelet, architecte en chef des Monuments Historiques, la restauration des peintures a été menée de novembre 2005 à septembre 2006 par des équipes de restaurateurs qualifiés, aptes à traiter la technique ancienne de la fresque (ateliers ARCOA et RD). L'opération a été menée grâce au concours de la Direction des Affaires Culturelles de Picardie et d'importants gestes de mécénat dus aux Assurances Generali et au World Monuments Fund Robert Wilson Challenge. Un comité scientifique auquel participaient trois membres de l'Académie des Beaux Arts, Arnaud d'Hauterives, Yves Boiret et Pierre Carron, ainsi que des représentants du Ministère de la Culture et des historiens d'art s'est réuni à très fréquentes reprises pour suivre l'avancement des travaux et guider le choix des restaurateurs.

L'enjeu délicat était de distinguer la fresque originale des peintures du XVI^e siècle des peintures à l'huile exécutées par Paul Balze, un élève d'Ingres, pour occuper les zones lacunaires dues aux ravages de l'humidité, spécialement la partie basse de la contre façade représentant la scène de l'Annonciation.

Les travaux ont révélé l'extraordinaire qualité des fresques originales exécutées dans les années 1543-1545 sur commande du cardinal Hippolyte d'Este, abbé commendataire de Chaalis, grand introducteur de l'art de la Renaissance italienne à la cour de François I^{er}. L'attribution des peintures au grand peintre bolonais Francesco Primaticcio ne fait maintenant aucun doute. C'est lui qui a dicté le programme (Annonciation à la contre façade sous la figure de Dieu le Père traité dans un esprit très michelangelesque ; et aux voûtains de la nef et du chœur, des figures d'apôtres, d'évangélistes et de pères de l'Eglise, ainsi que des angelots tenant les instruments de la Passion), et c'est lui qui a donné les dessins pour exécution à l'équipe de peintres qu'il a envoyée sur place. Sans doute est-il venu ensuite à Chaalis pour contrôler le travail et intervenir peut-être personnellement pour améliorer telle ou telle figure.

Une œuvre majeure est ainsi révélée. Comme le disait déjà il y a quatre-vingts ans Louis Gillet, grand historien d'art et premier conservateur de Chaalis : "Nous avons maintenant une peinture du XVI^e siècle, l'original de Primaticcio, et peut-être la plus belle peinture italienne de cette époque qui subsiste sur une muraille de France". On a parlé récemment de la "Sixtine du Valois". Photos D.R. u

Grande salle des séances, le 28 février 2007.

La restauration du donjon de Vincennes et son histoire

Par Rober Werner, correspondant, journaliste et écrivain, Président d'honneur de l'Association des Journalistes du patrimoine

Vincennes est la seule résidence de souverains médiévaux qui subsiste en France et l'un des plus grands ensembles fortifiés du Moyen Âge en Europe. La restauration du donjon, commencée en 1995 - un chantier exemplaire qui a fait l'objet d'un soutien régulier de tous les gouvernements - vient d'être achevée.

Le décor intérieur d'origine du donjon présente encore un grand intérêt, tel celui de la salle du conseil avec sa belle cheminée, et la chambre du roi dont le haut des voûtes révèle un décor à la feuille d'or sur fond d'azur. Au total à Vincennes, le logis du roi se compose de 8 grands pièces et 13 petites dont l'une, en encorbellement sur la face ouest de la tour, abritait "l'étude du roi", où Charles V s'isolait pour lire. Sa librairie personnelle qui deviendra librairie royale comportait des centaines de volumes, au Louvre et à Vincennes. La Sorbonne, à l'époque, ne possédait guère plus de livres que ce roi surnommé le Sage. Christine de Pisan le décrit ainsi : "il avait grand front, les yeux de belle forme, châtons en couleur et arrêtés au regard ; haut nez assez (c'est à dire long et pointu), bouche non trop petite et lèvres ténues ; il avait le visage très pâle et eut belle allure, avec voix d'homme de beau ton. Il ne traînait pas à table". Photos Robert Werner u

Grande salle des séances, le 24 janvier 2007.

Rappelons que c'est en 1988 déjà, à la suite du rapport de Monsieur Jean-Philippe Lecat, ancien ministre de la Culture, portant sur le mauvais état de ce monument exceptionnel, qu'une commission interministérielle qu'il préside, est créée sous l'égide des Ministères de la Défense et de la Culture, propriétaires des lieux. Alors est lancé un vaste programme de restauration et de mise en valeur du domaine, sous la conduite d'une équipe de recherche indépendante émanant du CNRS avec la constante collaboration des architectes en chef des Monuments Historiques.

Si les premiers rois Capétiens se sont intéressés à Vincennes, non loin du Palais de la Cité, siège du royaume, c'est en raison de sa forêt, une résidence de chasse en leur possession dès 1037. Il s'y trouve un manoir comparable à ceux qu'ils possèdent à Orléans, à Senlis ou à Compiègne. Louis VII y signe des textes en 1177, mais c'est sous Saint-Louis (1226-1270) que Vincennes connaît son prestige car il y réside autant qu'au Palais de la Cité, jusqu'à faire de ce manoir sa résidence familiale. Presque tous les autres rois Capétiens apprécient ce lieu. Philippe V le Long ne dira-t-il pas "que cette résidence est moult profitable et moult nécessaire pour nous" ?

Avec la mort de Charles IV, troisième fils de Philippe le Bel et dernier des Capétiens directs, la résidence de Vincennes va devenir plus importante encore avec l'avènement d'une nouvelle dynastie. Elle est incarnée par Philippe VI de Valois, fils de Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, qui ordonne en 1336, les travaux d'un donjon alors que débute la Guerre de Cent Ans. Il sera construit en trois étapes dont la première s'étend de 1336 à 1340 sous le règne du nouveau roi qui en établit les fondations. Cependant, le chantier interrompu pendant vingt ans, ne reprendra qu'en 1361 sous Jean II le Bon, fils et successeur de Philippe VI lorsqu'il rentre d'une longue captivité, prisonnier des Anglais à Londres, après la défaite de Poitiers. Il veut réaliser un appui fortifié afin de se protéger des graves troubles sociaux qui ont ébranlé le royaume pendant son absence, telle la Jacquerie en 1358.

Enfin, ce donjon, et c'est la troisième étape, va devenir ce qu'il est encore aujourd'hui avec l'arrivée de Charles V, né à Vincennes le 21 Janvier 1338. Les trois premiers niveaux sont déjà achevés lorsqu'il accède au trône, en 1364, à la mort de son père Jean le Bon. Il a hâte de voir terminé le chantier au plus vite, s'installant même dans la tour, sans le moindre confort. Les travaux en cours le passionnent, il les conduira à leur terme deux ans plus tard !

Belle et puissante, l'une des plus hautes d'Europe et qui nous est parvenue quasiment intacte, culminant à 50 mètres au dessus du sol de sa cour, elle est flanquée de quatre tourelles rondes et d'une tour de latrines rectangulaire, avec à chaque étage une salle centrale carrée et des murs de 3 m 20 d'épaisseur. Ce donjon comprend six étages voûtés et une colonne centrale de 80 centimètres de diamètre. Lors des travaux, deux éléments essentiels sont apparus : les systèmes d'arc qui contrebutent cette colonne et les 2500 mètres de barres de fer qui sont, pour une part, associées à ces arcs, deux facteurs de première importance pour la stabilité de l'édifice. La présence du fer dans une telle construction constituait, lorsque l'on en a pris connaissance, en 1996-97 une réelle surprise.

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Claude Abeille

Exposé au "Salon de Mai", à l'Espace Commines (Paris), jusqu'au 13 mai ; à la "Biennale 109", au Centre culturel Valéry Larbaud, à Vichy (03), jusqu'au 10 juin. Exposition personnelle à l'Espace Jean de Joigny, à Joigny (89), jusqu'au 3 juin.

Louis-René Berge

Invité d'honneur de la 1^{re} Biennale Internationale de Gravure d'Avignon galerie Novarte, jusqu'au 30 juin.

Edith Canat de Chizy

Parution d'un CD monographique *Les Rayons du jour* chez Solstice. Concert-rencontre précédé de la projection du film de François Porcile *Les voix de l'Imaginaire*, portrait, avec l'Ensemble Calliopée, au Centre tchèque (Paris), le 11 mai. *Falaises*, avec l'Ensemble Calliopée, dans le Salon d'Honneur des Invalides (Paris), le 25 mai. *Dios* avec le Nederlands Kamerkoor, direction Roland Hayrabedian, à la Cité de la Musique (Paris), le 1^{er} juin. *Dancing in the wind*, création mondiale, avec les Chœurs de l'Orchestre de Paris dirigés par Geoffroy Jourdain et Didier Bouture, à l'Amphithéâtre de l'Opéra Bastille (Paris), le 19 juin.

Jean Cardot

Exposition d'une sélection de ses œuvres, à la Chancellerie de l'Ambassade du Luxembourg (Paris), jusqu'au 4 mai.

William Chattaway

Exposition *Paysages*, œuvres sur papier, galerie Olivier Nouvellet (Paris), du 3 au 16 mai. Exposition *La tête, sculptures depuis 1955*, galerie Vallois (Paris), jusqu'au 26 mai.

Chu Teh-Chun

Exposition personnelle au Ueno Royal Museum à Tokyo (Japon), du 22 juin au 11 juillet.

Lucien Clergue

Rétrospective de 54 ans d'activité, 350 œuvres, à Arles-sur-Rhône, Espace Van Gogh, jusqu'au 10 juin. Parrain du Festival de Photographie de Lille, et exposition personnelle *Jean Cocteau et le Cinématographe*, du 8 mai au 15 juin. Exposition *Hommage au Torero Nimenno II* au Musée des Cultures taurines à Nîmes, du 23 mai au 30 août. Portfolio dans la revue *L'Œil*, en mai.

Jean Cortot

Exposition *Une Lecture de Paul Valéry*, à l'Espace Cardin (Paris), jusqu'au 21 mai. Participe à l'exposition *Peintres du Livre de France et d'Europe*, au musée national d'Art et d'Histoire de Taïpeh (Taïwan), le 2 juin.

Arnaud d'Hauterives

Invité d'honneur du 72^e Salon Ligne et Couleur, Mairie du 6^e arr. à Paris, en avril.

François-Bernard Mâche

Korwar pour clavecin moderne et sons enregistrés, par Elisabeth Chojnacka, dans le cadre du "Festival Les Musiques 2007", à Marseille, le 15 mai.

Yves Millecamps

Participe à l'exposition *Hommage à Denise Majorel* au musée départemental de la Tapissierie à Aubusson, avril-mai.

Antoine Poncet

Exposé au "Salon de Mai", à l'Espace Commines (Paris), jusqu'au 13 mai.

L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

BUREAU 2007

Président : Pierre SCHGENDERFFER
Vice-Président : Yves MILLECAMPS

SECTION I - PEINTURE

Georges MATHIEU • 1975
Arnaud d'HAUTERIVES • 1984
Pierre CARRON • 1990
Guy de ROUGEMONT • 1997
CHU TEH-CHUN • 1997
Yves MILLECAMPS • 2001
Jean CORTOT • 2001
ZAO WOU-KI • 2002
Vladimir VELICKOVIC • 2005

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT • 1983
Albert FÉRAUD • 1989
Gérard LANVIN • 1990
Claude ABEILLE • 1992
Antoine PONCET • 1993
Eugène DODEIGNE • 1999
Brigitte TERZIEV • 2007

Section III - ARCHITECTURE

Marc SALTET • 1972
Christian LANGLOIS • 1977
Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Michel FOLLIASSON • 1998
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
Jean-Marie GRANIER • 1991
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Serge NIGG • 1989
Jean PRODRONIDES • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
Jacques TADDEI • 2001
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT de CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Pierre DEHAYE • 1975
Michel DAVID-WEILL • 1982
André BETTENCOURT • 1988
Marcel MARCEAU • 1991
Pierre CARDIN • 1992
Maurice BÉJART • 1994
Henri LOYRETTE • 1997
François-Bernard MICHEL • 2000
Hugues R. GALL • 2002
Marc LADREIT de LACHARRIÈRE • 2005

SECTION VII CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Pierre SCHGENDERFFER • 1988
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007

SECTION VII - PHOTOGRAPHIE

Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Andrew WYETH • 1976
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÉS • 1994
Leonardo CREMONINI • 2001
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Seiichiro UJIE • 2004
Woody ALLEN • 2004

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.

Page 1 et ci-contre :
Opéra Mi amor de
Charles Chaynes.

Photo Christian Legay