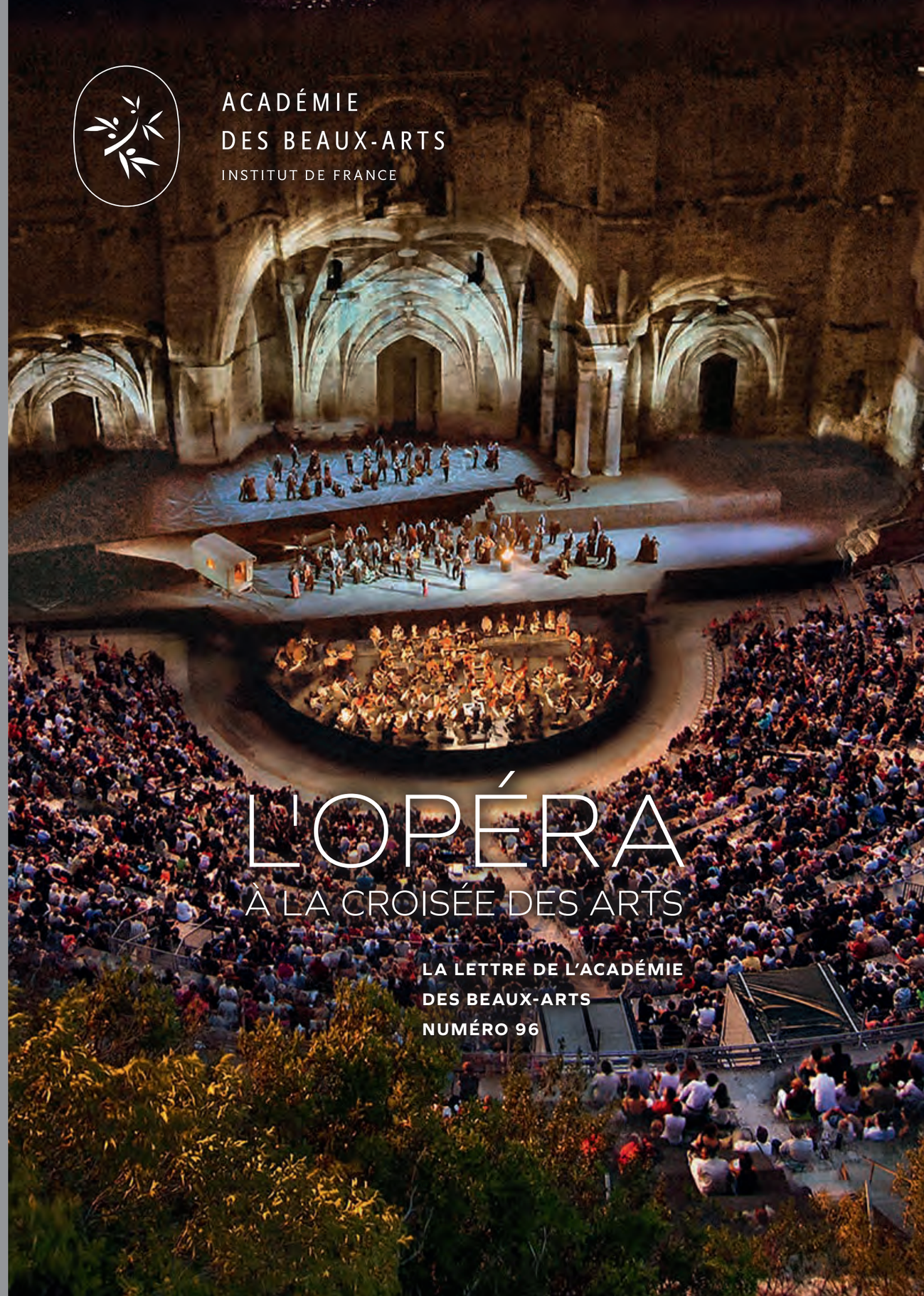


ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

L'OPÉRA
À LA CROISÉE DES ARTS

LA LETTRE DE L'ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
NUMÉRO 96

numéro 96
printemps-été 2022

Éditorial • page 3

Installation sous la Coupole : **Thierry Malandain**

Actualités : **Les Rencontres de l'Académie**

Expositions :

« Itinérance 2022 », exposition des artistes de la Casa de Velázquez - Académie de France à Madrid

Prix de Dessin Pierre David-Weill - Académie des beaux-arts 2022

« Le théâtre des émotions » Musée Marmottan Monet

• pages 5 à 11

Dossier : **« L'opéra à la croisée des arts »**

« Composer un opéra »
entretien avec Thierry Escaich et Laurent Petitgirard

« Directeur d'opéra… une délicieuse gageure ? »
par Hugues R. Gall

« À la redécouverte de la tragédie lyrique : une aventure française » par William Christie

« Mettre en scène, du cinéma à l'opéra » par Coline Serreau

« Un bel di, vedremo… » par Frédéric Mitterrand

« Le nouvel opéra de Charles Garnier »
par Alain Charles Perrot

« Une petite histoire de l'Opéra de Paris » par Mathias Auclair

Cycle de conférences **« Composer un opéra aujourd'hui »**

« La création à l'Opéra-Comique »
par Maryvonne de Saint Pulgent

« La complaisance et la résistance » par Paul Andreu

« Spectacle et laboratoire » entretien avec Timothée Picard

« *Papillon noir*, un texte qui cherche sa voix »
entretien avec Yannick Haenel

« La danse est un engagement » entretien avec Brigitte Lefèvre

« Garder l'équilibre » entretien avec Laurent Naouri

« Rendre le faux plus vrai que le vrai »
entretien avec Aurélie Maestre

« Bayreuth 2026 » par Alain Duault

« Bayreuth, la construction d'un rêve » par Catherine Duault

• pages 12 à 70

Actualités :

NFT, évolution ou révolution dans le monde de l'art

Séance décentralisée à Nice

L'Académie soutient les artistes ukrainiens

Exposition : Piranèse et son empreinte : un rêve de pierre et d'encre

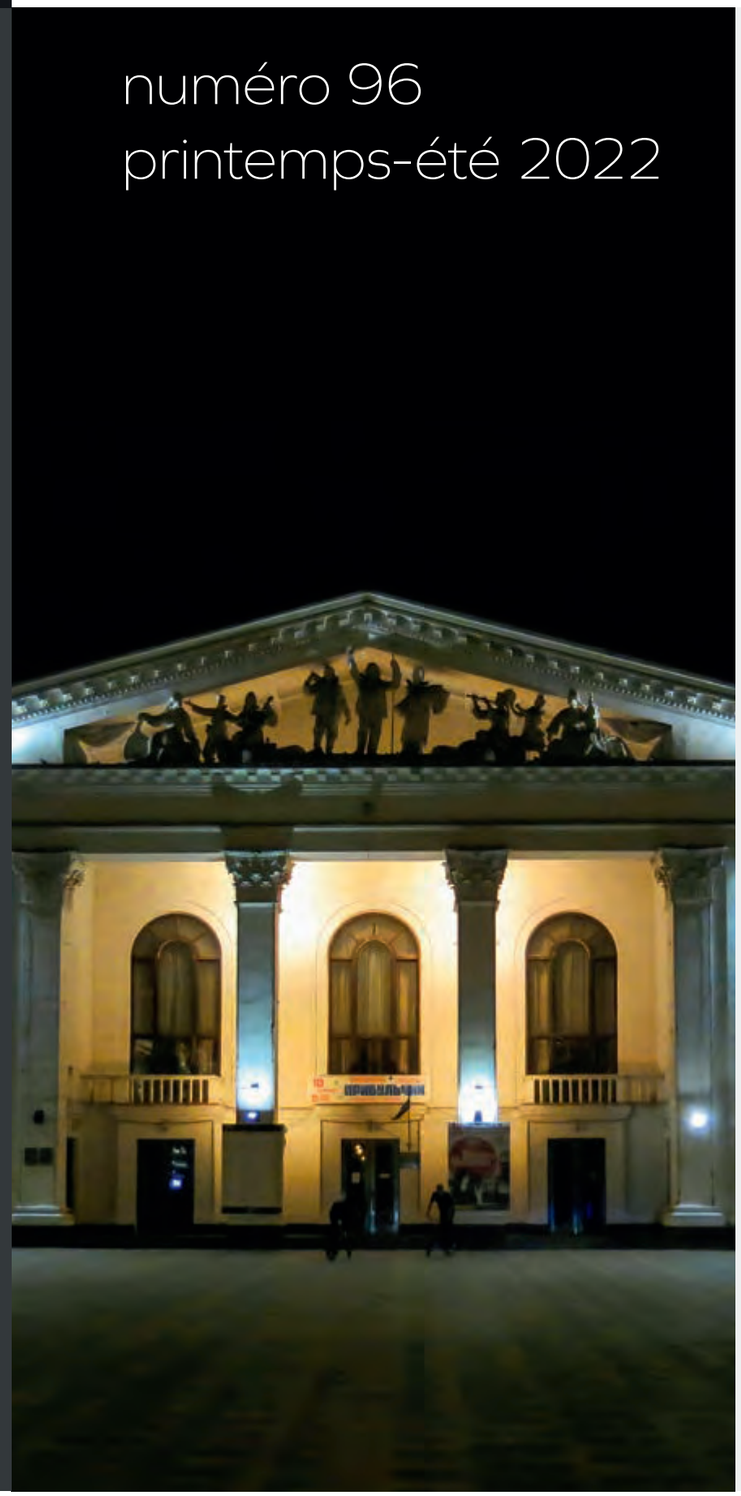
Hommages : Pierre Carron, Jacques Perrin

Dans l'atelier des sonates de Beethoven

• pages 71 à 75

Les académiciens

• page 76



Ci-contre : le théâtre de Marioupol, en Ukraine, en juin 2021.
Photo Creative Commons / V1snyk

Éditorial

L'opéra est le domaine par excellence dans lequel toutes les disciplines de notre Compagnie se sont exprimées. Qu'il s'agisse de le construire, de le composer, d'en assurer la direction musicale, d'en chorégraphier les ballets, de le mettre en scène, d'en concevoir les décors et les costumes, de le filmer, de le photographier, d'en diriger l'administration et la programmation, de l'étudier d'un point de vue musicologique, d'en éditer comme d'en restaurer les partitions, toutes ces compétences se retrouvent au sein de l'Académie des beaux-arts. Cet art total a suscité de passionnantes réflexions croisées entre nos différentes sections. Manquaient à cette liste les librettistes et les chanteurs, nous y avons remédié.

Le 16 mars 2022, alors que nous élaborions cette 96e *Lettre de l'Académie des beaux-arts*, le Théâtre d'art dramatique régional de Donetsk à Marioupol en Ukraine était bombardé. Ce haut lieu de culture servait alors de refuge à plus de 500 habitants. Il a été détruit malgré la signalisation extérieure, écrite en russe, qui alertait sur la présence de nombreux enfants. Le bilan qui semble effroyable n'a pas pu encore être précisé.

Lorsqu'enfin ce conflit aussi épouvantable qu'absurde sera terminé et que l'heure de la reconstruction de cette ville martyre aura sonné, nous mettrons en œuvre toutes nos compétences pour participer à la renaissance de ce théâtre qui symbolise à la fois ce que l'homme peut avoir de meilleur, en cherchant à élever son esprit, et de pire lorsqu'une soif inextinguible de pouvoir lui fait perdre la raison.

Laurent Petitgirard
Compositeur, chef d'orchestre,
secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts

THIERRY MALANDAIN

Le mercredi 6 avril 2022, Thierry Malandain, élu au fauteuil n°1 de la section de chorégraphie le 24 avril 2019, a été installé à l'Académie des beaux-arts par Laurent Petitgirard, compositeur, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.

Au cours de cette cérémonie, la « gavotte de Vestris » (remontée par Claude Iruretagoyena de la compagnie Maritzuli) était interprétée par Jon Olascuaga (danse) et Xabi Etcheverry (violon). L'Aurresku, danse traditionnelle du Pays basque, était interprétée par Arthur Barat (danse) accompagné de Sébastien Paulini (txistu et tambourin).

Thierry Malandain, danseur, chorégraphe, est né au Petit-Quevilly (Seine-Maritime) en 1959. Il étudie la danse classique auprès de Monique Le Dily, René Bon, Daniel Franck, Gilbert Mayer ou encore Raymond Franchetti. De 1977 à 1986, il sera successivement danseur à l'Opéra de Paris, au Ballet du Rhin puis au Ballet-Théâtre Français de Nancy. Plusieurs fois lauréat de concours chorégraphiques, il met un terme à sa carrière de danseur pour fonder avec huit camarades la Compagnie Temps Présent qui s'installe en banlieue parisienne à Élancourt, puis en 1991 en qualité de « compagnie associée » à l'Esplanade Saint-Étienne Opéra. En 1998, le Ministère de la Culture et la Ville de Biarritz lui proposent de fonder le premier Centre Chorégraphique National (CCN) de style néo-classique, le CCN Malandain Ballet Biarritz. Depuis trente ans, Thierry Malandain a créé plus de quatre-vingts chorégraphies dans une esthétique qu'il qualifie de néo-classique : « Ma culture est celle du ballet classique et sans complexe j'y demeure attaché. Car si je reconnais volontiers que ses codes artistiques et sociaux sont d'une autre époque, je pense aussi que cette matière héritée de quatre siècles d'histoire donne au danseur des ressources inestimables. Alors je m'amuse avec elle, devenant classique pour les uns, contemporain pour les autres, en quête simplement d'une danse que j'aime. Une danse qui ne laisserait pas seulement la trace du plaisir, mais qui renouerait avec l'essence du sacré comme une réponse à la difficulté d'être ». Ce parti pris créatif singulier a conduit sa compagnie à devenir une des compagnies françaises les plus en vue en France et à l'international.

Pour soutenir l'émergence de nouveaux talents, avec l'Opéra National de Bordeaux et l'Opéra National du Rhin, Thierry Malandain fonde en 2016 un concours de jeunes chorégraphes de ballets. La prochaine édition se déroulera en juillet 2022 à Biarritz, où il est aussi, depuis 2009, directeur artistique du festival Le Temps d'Aimer, dont la programmation affiche un éclectisme volontariste avec nombre d'expressions internationales allant de ballets classiques à des propositions contemporaines, traditionnelles ou urbaines…

La transmission et l'émergence sont au cœur de ses préoccupations et seront un axe essentiel de son travail à l'Académie, tout comme son vœu de voir la pratique de la danse élargie pour tous et intégrée aux disciplines scolaires. Thierry Malandain est Officier dans l'ordre national des Arts et des Lettres.

Extraits du discours de Laurent Petitgirard :

« *Au-delà de votre grande aura de chorégraphe, c'est votre volonté affirmée de partage, aussi bien dans le travail artistique que dans l'organisation administrative de la troupe, qui explique, je crois, cette réussite. Vous associez tous les danseurs à une aventure collective, vous les protégez non seulement pendant leur carrière sur scène, mais au moment toujours si délicat de leur reconversion. Cette générosité qui vous caractérise se manifeste sur scène comme dans la vie. […] Votre passion pour la danse, votre intimité avec la musique, votre tendresse pour les danseurs, pour cette vie si réglée et si imprévisible dont vous connaissez intimement les contraintes, les corvées et les gloires, votre détermination à surmonter tous les obstacles financiers et administratifs, que d'autres auraient fait mine de ne pas voir, votre fidélité dans l'amitié comme dans l'Art, tout cela vous a donné une stature qui s'est imposée naturellement dans le monde de la danse, sur lequel vous faites flotter un souffle d'amour et de liberté.* » ■

Au centre : Blanca Li et Thierry Malandain, membres de la section de Chorégraphie, entouraient Didier Deschamps, correspondant de l'Académie dans cette même section.

Photos Patrick Rimond

LES RENCONTRES DE L'ACADÉMIE

À l'occasion de son année de présidence, Astrid de La Forest a souhaité mettre en place les Rencontres de l'Académie sous la forme de tables rondes ouvertes à un large public.

« En invitant des personnalités du monde de l'art et de la culture, l'objectif est de permettre de familiariser l'Académie avec un public plus jeune n'ayant pas forcément l'habitude de venir dans notre maison. Les « Rencontres de l'Académie » sont retransmises en direct sur la chaîne YouTube et les invitations largement diffusées dans les écoles supérieures d'art, les lieux de culture et les réseaux sociaux.

La 1ère rencontre, le mercredi 9 février, portait sur le thème « **La collection et les collectionneurs** », avec Marin Karmitz et Antoine de Galbert, deux collectionneurs très engagés dans l'art contemporain et pour qui collectionner représente avant tout une « œuvre » et l'aventure d'une vie.
Animée par Bernard Marcadé, critique d'art, auteur, commissaire d'expositions et correspondant de notre académie, cette rencontre a été très appréciée par un public nombreux.

La 2e rencontre, le mercredi 11 mai, questionnait le thème « **Les plateformes et le cinéma d'auteur** ». Cinéastes et producteurs abordant sur la profonde mutation que subit actuellement le cinéma. Pour en parler j'ai choisi d'inviter Coline Serreau, membre de notre académie et Agnès Jaoui, deux femmes « rebelles » et passionnées qui contribuent par leur courage et leur engagement au rayonnement du cinéma français ; à leurs côtés Marc Fitoussi, scénariste et réalisateur et Isabelle Madeleine, productrice et présidente de l'Union des producteurs de cinéma (l'UPC) depuis 2020. Laure Adler, journaliste, auteure, éditrice et productrice de radio et de télévision, animait cet évènement.

La 3e rencontre, mercredi 22 juin, porte sur le thème : « **Architecture, climat et paysage** ». Après le 6e et très alarmiste rapport du GIEC et l'attention actuelle portée par tous sur la prévention des risques climatiques, nous nous interrogeons sur les mutations profondes qu'entraînent ces changements dans l'acte de construire, d'aménager et de paysager nos villes. Pour en parler, Bas Smets, paysagiste, Anne Démians, architecte et membre de l'Académie des beaux-arts, Éric Daniel-Lacombe, architecte spécialiste des situations de risques et inondations consécutives aux changements climatiques et Magali Reghezza-Zitt, géographe et co-directrice du centre de formation sur l'environnement et la société de l'École normale supérieure, et Philippe Trétiack, architecte et urbaniste de formation, devenu journaliste et correspondant de notre Académie.

En novembre, dans le cadre de la 15e édition du Prix de photo Marc Ladreit de Lacharrière en partenariat avec l'Académie des beaux-arts, une rencontre sera organisée autour du photo reportage et de la photographie dans les pays en guerre longue ou astreints à la censure. Pascal Maitre, lauréat en 2020 de ce prix, grand reporter et spécialiste de l'Afrique, notamment du Mali, débattra avec d'autres prestigieux photographes internationaux, spécialistes d'autres régions du monde comme l'Afghanistan et le Venezuela.

D'autres suivront avant la fin de l'année 2022, sur autant de sujets passionnants inspirés par les différentes disciplines de notre académie. » ■

Astrid de La Forest, présidente de l'Académie

En haut : la rencontre du 9 février avait lieu dans Salle des Séances de l'Institut de France. Astrid de La Forest, Antoine de Galbert, Bernard Marcadé et Marin Karmitz.

Au centre : vues de la rencontre du 11 mai, sous la Coupole de l'Institut, au cours d'une intervention de Laure Adler.

Photos CmP / Juliette Agnel

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

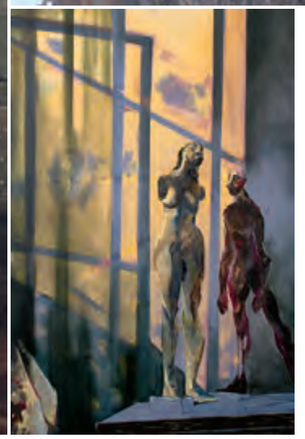
« ITINÉRANCE 2022 »

EXPOSITION DES ARTISTES DE LA CASA DE VELÁZQUEZ - ACADÉMIE DE FRANCE À MADRID

Présentée au Pavillon Comtesse de Caen de l'Académie des beaux-arts du 20 janvier au 6 mars derniers, l'exposition collective *Itinérance* rassemblait les œuvres de la promotion 2020-2021 des artistes résidents de l'Académie de France à Madrid, section artistique de la Casa de Velázquez.

En septembre 2020, arrivait à la Casa de Velázquez la 91e promotion d'artistes de l'Académie de France à Madrid. Quinze artistes, sept pays, dix disciplines qui pendant une année se sont nourris de l'expérience même de la résidence pour affirmer leur pratique ou explorer de nouvelles pistes. Quinze voix aussi prometteuses que puissantes qui, surtout, ont dû faire face à une année où les doutes et les incertitudes ont été des compagnons quotidiens. Après la stupeur de voir se déployer une crise sanitaire sans précédent, au sortir de plusieurs mois de confinement, les artistes de la promotion 2020-2021 ont su – individuellement et collectivement – aborder leur aventure madrilène

comme un défi constant, entre résilience et capacité d'adaptation, au cours d'une année où créer, se déplacer et montrer son travail n'a jamais été un fait acquis.
Peinture, dessin, vidéo, photographie, architecture, création sonore..., cette année encore, la diversité des pratiques fut le point d'exergue d'*Itinérance*, tout autant que la multitude d'approches et de préoccupations qui a mis en effervescence la Casa de Velázquez : réflexions environnementales autour de l'eau et l'exploitation de minerais, questions liées aux représentations sociales, à l'(in)hospitalité et à la mémoire, nouvelles visions plastiques autour du féminisme, ré-exploration du concept d'allégorie ou réactivation des signes pour générer de nouvelles formes poétiques , imaginaires post-pandémiques...
Durant cette année de résidence à Madrid, la promotion 2020-2021 était complétée par deux artistes boursières, respectivement lauréates des appels lancés par la Diputación Provincial de Zaragoza et de l'Ayuntamiento de Valencia, en collaboration avec la Casa de Velázquez.
Chacun des artistes présentés a pu, durant onze mois, se dédier pleinement à la création et à la recherche artistique avec, pour fil rouge, le projet que chacun s'était proposé de développer. L'exposition *Itinérance* présente au public le fruit de ces projets inédits et, parfois, des dérives et voies nouvelles qu'ils ont engendrées au fil des mois.
L'exposition présentait ainsi les œuvres des treize artistes membres de l'Académie de France à Madrid, section artistique de la Casa de Velázquez, choisis au printemps 2020 parmi plus de 250 candidats au terme d'un exigeant processus de sélection : **Liza Ambrossio**, **Bianca Argimon**, **Laía Argüelles**, **Rudy Ayoun**, **Iván Castiñeiras**, **Julien Deprez**, **Guillaume Durrieu**, **Emma Dusong**, **Silvia Lerín**, **Francisco Ferro**, **Clara Marciano**, **Callisto Mc Nulty**, **Alessandra Monarcha Souza E Silva Fernandes**, **Adrian Schindler** et **Xie Lei**. ■



À gauche : Liza Ambrossio, *Entropía*, 2021, photographie, 1.5 m. x 1 m.

En haut : Xie Lei, *Évanescent*, 2020, huile sur toile, 150 cm. x 190 cm.

Ci-dessus : Emma Dusong, *Los escondites*, vidéo en boucle, 2021-2022.

Ci-contre : Rudy Ayoun, *Vue d'atelier*, 2021-2021, huile sur toile, 195 x 130 cm.

Page de gauche : les artistes résidants de la Casa de Velázquez présents lors du vernissage de l'exposition. Ils étaient accueillis par le Secrétaire perpétuel, Laurent Petitgirard.

Photos Patrick Rimond

En haut : Julien-Arnaud Corongiu, *C'est comme si je n'existais plus 2* (diptyque), 2021, fusain sur papier, 76 x 56 cm.

Ci-dessus : Violaine Desportes, *Peut-être (Fille derrière la fenêtre)*, 2021, stylo bille sur cartonette, 18 x 24 cm.

Au centre : Éléonore Joubrel, *Retour du marché*, feutre fin sur papier, 42 x 29,7 cm.
Yann Kebbi, *Julie 4*, 2017, stylo bille noir sur papier, 29,5 x 22 cm.

À droite : Solène Rigou, *Boulevard d'Olonne*, 2021, graphite sur papier marouflé, 24 x 33,5 cm, © ADAGP, Paris.

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

PRIX DE DESSIN PIERRE DAVID-WEILL - ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS 2022

L'Académie des beaux-arts exposait, du 24 mars au 1er mai au Pavillon Comtesse de Caen, une cinquantaine d'œuvres des lauréats et finalistes du Prix de Dessin Pierre David-Weill - Académie des beaux-arts 2022. Créé en 1971 par Pierre David-Weill, alors membre de l'Académie des beaux-arts, et activement soutenu depuis plus de quarante ans par son fils Michel David-Weill, membre de l'Académie, le Prix de Dessin Pierre David-Weill - Académie des beaux-arts encourage la pratique du dessin, geste fondamental de la création artistique, auprès des nouvelles générations d'artistes.

Le jury, composé cette année de Jean Anguera, Pierre Collin, Érik Desmazières, Philippe Garel, Fabrice Hyber, Astrid de La Forest, Catherine Meurisse, Anne Poirier et Brigitte Terziev, membres des sections de peinture, sculpture et gravure de l'Académie des beaux-arts, a examiné les 74 dossiers pré-sélectionnés. Les prix ont respectivement été attribués à Julien-Arnaud Corongiu (premier prix, d'un montant de 8 000 euros), Solène Rigou (deuxième prix, d'un montant de 4 000 euros) et Violaine Desportes (troisième prix, d'un montant de 2 000 euros). Deux mentions ont par ailleurs été respectivement décernées à Éléonore Joubrel et Yann Kebbi. Les dessins de 33 autres candidats ont également été sélectionnés par le jury pour être exposés.

Né en 1988, **Julien-Arnaud Corongiu** (premier prix) étudie le design graphique avant d'intégrer les Beaux-Arts de Liège où il obtient un Master Arts plastiques, visuels et de l'espace option peinture en 2018. Il intègre par la suite l'École Nationale Supérieure d'Art de Bourges. Son travail est essentiellement axé autour de la peinture et du dessin dans lesquels il aborde et questionne les thèmes de l'identité, de l'exclusion, du déterminisme et de l'asservissement.

Née en 1996, **Solène Rigou** (deuxième prix) vit et travaille à Paris. Elle étudie les arts plastiques à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Dans son travail, elle met en scène la mémoire et le souvenir en réunissant notamment des objets qu'elle collecte. Ses œuvres font partie des collections des Beaux-Arts de Paris, Agnès b., Bellier...

Née en 1987, **Violaine Desportes** (troisième prix) étudie les Lettres Modernes à l'ENS de Lyon. Diplômée d'un Master en Littérature Comparée, elle suit les cours artistiques de l'école Émile Cohl à Lyon, puis enseigne les arts plastiques dans le Nord-Pas-de-Calais. Agrégée d'arts plastiques, elle enseigne à Roubaix. En qualité de professeur missionnée au FRAC de Dunkerque, elle conçoit des outils pédagogiques et anime des formations à destination des enseignants.

Actuellement en première année de master mention art et récit, **Eléonore Joubrel** a intégré l'EESAB de Lorient après un bac technologique des arts appliqués en 2018. Le carnet de bord et le journal dessiné font partie de ses supports privilégiés grâce auxquels elle aborde des thèmes tirés de la vie quotidienne.

Yann Kebbi, né en 1987, étudie à l'École Estienne puis à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris dont il sort diplômé du secteur Image Imprimée. Le dessin est au centre de sa pratique artistique. À son travail ponctuel avec la presse (*New Yorker*, *M Le Monde*, *New York Times*, *Le Monde*) s'ajoutent des projets d'expositions ou de livres. Il collabore depuis un an avec la Fondation Cartier. ■

Musée Marmottan Monet

« LE THÉÂTRE DES ÉMOTIONS »

Le musée Marmottan Monet, propriété de l'Académie, présente jusqu'au 21 août 2022, près de quatre-vingts œuvres du Moyen Âge à nos jours, provenant de collections particulières et de prestigieux musées français et internationaux, qui retracent l'histoire des émotions et leurs traductions picturales du XIVe au XXIe siècle.

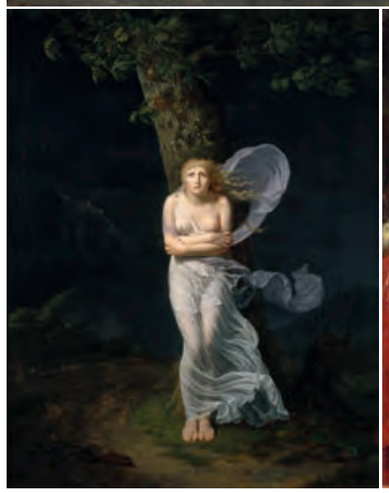
L'émotion, avec ses « réactions souvent intenses », est systématiquement présente dans les arts visuels, travaillée, traquée, déclinée. Elle incarne même la plus grande partie de leur sens, suggérant la chair, stimulant la curiosité. Toutes les expressions y sont illustrées : de la souffrance à la joie, de l'enthousiasme à la terreur, du plaisir à la douleur dont Louis-Léopold Boilly sut faire la recension dans ses *Trente-cinq têtes d'expression* (vers 1825, Tourcoing, Musée Eugène Leroy), répertoire d'un théâtre où la sensibilité humaine s'expose et se diversifie. Du Moyen Âge à l'époque moderne, la *Mélancolie* de Dürer (1514, Paris, École nationale supérieur des beaux-arts), les émois des jeunes cœurs (Jeanne-Élisabeth Chaudet, *Jeune Fille pleurant sa colombe morte*, 1805, Arras, musée des beaux-arts), les *Têtes d'expression* de l'École parisienne des Beaux-Arts ou la terreur conférant à la folie comme la peint Charles Louis Müller (*Rachel dans Lady Macbeth,* Paris, musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme) sont autant de manifestations des sentiments, saisis par tous, instantanément décryptés, éloquents dans leurs traits, leurs clichés. Enfin, l'intérêt, brusquement accru aujourd'hui, pour les thèmes psychologiques, traumas ou affects, ne peut que renforcer la légitimité d'une exposition sur l'émotion dans les arts visuels, ses formes, ses degrés. L'exposition suggère l'interminable répertoire des résonances affectives de notre monde intérieur, leur présence ou leur absence depuis les ivoires médiévaux, muets, jusqu'à leur sublimation hurlante dans les *Têtes d'otages* (1945, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou) de Jean Fautrier.

Ces nuances ont pourtant un intérêt plus précis, plus précieux. Elles révèlent aussi comment ces mêmes émotions ont pu varier avec le temps, comment leurs manifestations se déplacent, comment changent l'attention qui leur est portée, ou même quelquefois le sens qui leur est donné. Les objets « émotifs » s'enrichissent, les regards se renouvellent, les intensités se différencient, les interprétations aussi, les physionomies se différencient et s'émiettent comme jamais avec le trait de Boilly ou de Daumier. L'émotion offre alors d'interminables nuances, que l'histoire ne fait qu'enrichir et singulariser. L'exposition restitue la manière dont s'est lentement constitué le psychisme occidental, l'insensible déroulement de sa mise en scène avec le temps, ses faces cachées, ses particularités toujours plus différenciées.

Les huit sections du parcours de l'exposition illustrent la lente transcription des émotions par les artistes, puis son évolution au fil du temps, à l'aune des réflexions esthétiques, scientifiques ou des événements qui se sont succédé.

Fruit de la collaboration entre Georges Vigarello, historien et agrégé de philosophie et Dominique Lobstein, historien de l'art, l'exposition porte un nouveau regard sur ces œuvres en contextualisant leur création. ■

Musée Marmottan Monet | Jusqu'au 21 août 2022



Ci-dessus : Émile Friant, *Les Amoureux*, 1888, huile sur toile, 114 x 145 cm.
Nancy, Musée des Beaux-Arts. Photo M. Bourguet

À gauche : Chevalier Féréol de Bonnemaison, *Une jeune femme s'étant avancée dans la campagne se trouve surprise par l'orage*, 1799, huile sur toile, 100 x 80, 5 cm.
New York, Brooklyn Museum, don de Louis Thomas.
Photo : Brooklyn Museum

Ci-contre : André-Victor Devambez, *Les Incompris*, vers 1904, huile sur toile, 91,7 x 115 cm.
Quimper, collection du musée des Beaux-Arts, legs Corentin-Guyho, 1936
© Collection du musée des beaux-arts de Quimper – Photo mbaq

L'OPÉRA
À LA CROISÉE DES ARTS

Si l'opéra est souvent, à juste titre, qualifié d'« art total », c'est qu'il mobilise toutes les disciplines artistiques, la composition, la musique et le chant bien sûr, mais aussi l'art de l'acteur comme celui du danseur, celui du peintre, du sculpteur, et même de nos jours du cinéaste. Tous ces arts sont mis en œuvre (in opera) pour offrir au spectateur un incroyable voyage dans le monde du rêve et de la fiction. Sans compter le talent et l'engagement de l'architecte qui conçoit puis construit un tel vaisseau. L'intelligence de celui qui le dirige, l'intuition de ceux qui en élaborent la programmation et en constituent le répertoire. Tout un monde finalement, au centre duquel la voix des chanteurs, des chanteuses jaillit puis s'épanouit pour nous faire toucher le cœur du poème.

Représentation de *Saint François d'Assise*, à l'Opéra national de Paris, Palais Garnier (1983), composition musicale et livret d'Olivier Messiaen (1908-1992), mise en scène de Sandro Sequi. Direction musicale Seiji Ozawa et Kent Nagano, Orchestre de l'Opéra National de Paris. Avec Christiane Eda-Pierre, José Van Dam, Kenneth Riegel, Philippe Duminy, Michel Philippe, Georges Gautier, Michel Sénéchal, Jean-Philippe Courtis, Robert Grenier, Lucien Dalmon, Jean-Jacques Nadaud.

Photo Daniel Cande

COMPOSER UN OPÉRA

Entretien avec THIERRY ESCAICH et LAURENT PETITGIRARD, membres de la section de Composition musicale
Propos recueillis par Nadine Eghels

En haut et page de droite : *Guru*, 2010, opéra en trois actes de Laurent Petitgirard, livret de Xavier Maurel d'après une idée originale du compositeur. Avec Hubert Claessens et Sonia Petrovna dans les rôles de Guru et Marie. Création au Castle Opéra de Szczecin (Pologne) en 2018.

Photos M. Grotowski

Nadine Eghels : Vous avez chacun composé plusieurs opéras. Comment êtes-vous arrivés à cette pratique ? Que vous apporte-t-elle par rapport à la composition « classique » ? Quelles difficultés, quelles joies spécifiques ?

Thierry Escaich : À un certain moment je me suis rendu compte que j'avais besoin de me nourrir de textes pour composer de la musique symphonique par exemple. Une sorte de dramaturgie était présente mais pas vraiment assumée. Je n'étais pas adepte de l'opéra, étant plutôt un enfant du cinéma et du théâtre. Il y a une dizaine d'années, en concevant un livret d'opéra avec Robert Badinter à partir de *Claude Gueux,* la nouvelle de Victor Hugo qui traite de la peine de mort, en façonnant avec lui cette histoire, j'ai réalisé combien ce travail de construction narrative était nécessaire à ma musique. L'opéra m'a permis d'aller plus loin dans ces recherches dramaturgiques dont j'étais coutumier. J'ai ensuite composé *Shirine,* sur un livret d'Atiq Rahimi à partir d'un poème persan du XIIe siècle, ce qui m'a obligé à me renouveler avec l'intégration de certaines couleurs de la musique persane et la découverte d'un univers féérique bien éloigné de mon premier essai opératique. Créé récemment, mon troisième opéra, *Point d'orgue*, sur un livret d'Olivier Py, est une sorte d'opéra de chambre. Avec trois personnages seulement, il s'inscrit dans le prolongement du monodrame de Poulenc et Cocteau, *La voix humaine.* Un autre renouvellement, car je suis entré dans l'univers foisonnant d'Olivier Py, en épousant son désir de décrire l'enfoncement inexorable du personnage principal dans une noirceur dépressive à laquelle tentent de l'extraire son amant et sa femme dans un délire parfois digne de Feydeau. Un mélange de sensualité, de surréalisme, de vociférations bibliques et de sadomasochisme qui m'a obligé à créer une sorte de « bi-polarité » musicale ! Donc trois expériences très différentes. Et chaque fois un nouvel univers s'est ouvert à moi.

Laurent Petitgirard : Ce qui m'importe, c'est de composer la musique en pensant le livret. J'ai l'obsession de l'intelligibilité, car le plus souvent on ne comprend pas suffisamment ce qui est chanté dans un opéra en français. J'utilise donc une prosodie avec une syllabe par note, ce qui est très exigeant pour les chanteurs. Mon premier opéra était *Joseph Merrick dit Elephant Man,* le second *Guru*. J'ai commencé par composer des poèmes symphoniques, avec toujours l'idée d'une thématique sous-jacente. Pour mon premier opéra j'avais d'abord pensé au *Portrait de Dorian Gray* puis à *Dr Jekyll et Mr Hyde,* finalement je me suis tourné vers *Elephant Man,* également inscrit dans l'Angleterre du XIXe siècle, et qui abordait la thématique de l'exclusion. Dès lors je me suis mis à envisager la structure du récit, c'est essentiel, puis j'ai travaillé avec Éric Nonn, le librettiste, pour la qualité de sa langue. Nous voulions faire passer le public du stade de voyeurisme à celui de compassion puis à la fin d'identification. Ce fut une expérience formidable. Une fois l'opéra composé, un projet de production à l'Opéra-Comique ne s'est pas concrétisé. J'ai compris que si je ne voulais pas que ces trois années de composition restent dans un carton, il fallait que j'en produise l'enregistrement, ce que j'ai fait avec l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo et une distribution magnifique

que j'ai choisie. C'est en écoutant le disque que le directeur de l'Opéra de Prague m'a proposé de produire le spectacle, dont Daniel Mesguich a assuré la mise en scène. La création française a eu lieu ensuite à Nice. Il y eut ensuite une nouvelle production en français, à Minneapolis.

Pour *Guru*, je souhaitais aborder la thématique de la manipulation mentale, le suicide collectif de la secte de Jim Jones d'une part et la tragédie du Temple Solaire de l'autre ont servi de base à ma réflexion. C'est l'auteur de théâtre Xavier Maurel qui a écrit le livret d'après le canevas que je lui proposais. J'avais l'idée d'un personnage qui allait résister par rapport à la manipulation mentale du gourou ; la folie c'est le chant, et le seul personnage qui résiste parle, mais rythmiquement de sorte que les duos avec les chanteurs fonctionnent. À nouveau, des soucis de production m'ont finalement amené à enregistrer *Guru* en 2010 avant qu'il puisse être monté. Huit années plus tard, en 2018, un opéra en ▸

Pologne s'est engagé à le produire, avec encore bon nombre de tribulations. Pour que ces deux opéras existent, il m'aura fallu beaucoup d'énergie, de lourds investissements à perte et ce au détriment d'autres œuvres.
J'ai un troisième opéra en perspective, d'après le scénario du film de Xavier Gianolli, *L'apparition*, se déroulant dans une petite ville de province française, où une jeune femme prétend avoir vu la Vierge, ce qui perturbe tout le monde. C'est un très beau sujet, il est d'accord pour que je l'écrive, mais je ne l'entamerai pas sans une production assurée. Un directeur d'opéra a besoin d'être impliqué dans un projet dès son origine, de penser lui-même le sujet, le librettiste, le compositeur, le chef… Lorsque j'arrive devant lui avec une construction déjà très précise, cela le dépossède d'une forme d'initiative.

T.E. : Moi, j'étais en relation avec Serge Dorny, ancien directeur de l'Opéra de Lyon, qui souhaitait depuis plusieurs années me voir franchir le pas de l'écriture opératique et nous avons échangé des sujets. Je lui avais proposé par exemple *Roberto Zucco* de Koltès, une pièce aussi fougueuse qu'hallucinée mais il n'en a pas voulu. Il m'en a suggéré d'autres, dont l'intérêt littéraire était indéniable mais dont la transposition à l'opéra ne me semblait pas aller de soi. Est venue alors cette idée autour de la peine de mort avec Robert Badinter, il a insisté et j'ai finalement accepté mais sous conditions. L'histoire de Claude Gueux est forte et symbolique mais je ne voyais pas ce que je pouvais faire musicalement à partir de la première version du livret. Nous décidâmes de nous atteler ensemble à l'écriture d'un livret, comme Robert me le répétait souvent, c'était pour tous les deux notre premier opéra et nous découvrions les problèmes au fur et à mesure qu'ils se posaient ! Ce dialogue avec Badinter a duré deux ans, j'avais besoin de poésie dans la langue. Nous allions la chercher aussi bien dans *Les Contemplations*, que dans *La Légende des Siècles*… Le résultat est un mélange de la nouvelle de Hugo, du livret de l'ancien garde des Sceaux qui souhaitait garder une réelle crudité à sa langue pour mieux décrire l'inhumanité de la condition carcérale, de la poésie hugolienne et aussi de certaines idées que j'avais déjà pour *Roberto Zucco* et que j'ai réintégrées. Faire coïncider ces idées poétiques, nécessaires à mon inspiration, avec le récit a été passionnant. La dernière intervention était celle du metteur en scène qui devait comprendre la démarche et ne pas aller à contresens. Nous avons eu de la chance : Olivier Py s'est mis au service de notre projet et a conçu une mise en scène à la fois personnelle, efficace, et parfaitement adaptée à la philosophie du projet.

N.E. : Pour le compositeur d'opéra, d'où part le désir ? De la musique, ou du livret ?

L.P. : Les deux coexistent. Quand je pense à un sujet, la première chose qui définit la musique, c'est le cadre. *L'apparition* est un opéra que j'envisage plus humble sur le plan de l'orchestre, avec des chœurs et une voix de femme extrêmement pure pour cette jeune fille. Au moment où j'envisage un sujet, je sais exactement quelles sont les voix des différents personnages, qui est soprano, mezzo, basse ou ténor. La base de l'opéra, c'est la voix, il ne faut jamais l'oublier. Composer un opéra, c'est la mettre en valeur.

Certains langages musicaux sont tellement à la limite de la voix humaine que l'opéra leur est impossible. Pour moi, qui compose avant tout en pensant thématiquement, l'opéra est un moyen d'expression presque naturel. C'est la rencontre entre une forme qui est la mienne et une musique contemporaine tonale dans laquelle elle s'inscrit.
Le danger de l'opéra, c'est qu'après une aventure tellement passionnante, associant pendant un temps long la composition musicale à un programme, il est parfois difficile d'écrire un « simple » concerto. Et la durée de l'engagement opératique peut sembler exagérée par rapport à la composition « classique ». Mais une fois qu'on a goûté à cette intensité, on ne l'oublie pas surtout qu'elle se double dans mon cas du bonheur d'en diriger la création et donc de garder le contrôle de mon œuvre jusqu'à la fin.

En haut et ci-dessus : *Joseph Merrick dit Elephant Man*, opéra en quatre actes de Laurent Petitgirard sur un livret d'Éric Nonn, 2001. Création à l'Opéra de Prague (2002) avec Jana Sykorova dans le rôle titre. Photos Ville de Nice

Page de droite : *Claude*, opéra de Thierry Escaich sur un livret de Robert Badinter d'après Victor Hugo, mis en scène par Olivier Py. Création à l'Opéra de Lyon en 2013.

Photos Bertrand Stofleth

N.E. : Et vous, Thierry Escaich, lorsqu'un livret vous est proposé, votre engagement premier intègre-t-il la pulsion musicale ?

T.E. : Oui, c'est ce qui s'est passé avec Atiq Rahimi, l'écriture a été assez progressive et nous avons pratiquement tout conçu ensemble. Je composais la musique avec un léger décalage mais j'étais présent lorsqu'il écrivait, et souvent Serge Dorny aussi, car il tenait à être associé étroitement à ce projet qu'il avait voulu et porté. Nous formions un trio. Dès que j'entendais la langue d'Atiq, je savais ce que je voulais en faire, non seulement les voix qui la chanteraient mais le type d'ambiance que j'allais susciter, et comment j'allais négocier les passages d'une scène à l'autre. Je veux dès le début esquisser la grande forme musicale, avec ses différents paliers d'évolution, ses surprises, son nœud dramatique, la ressentir en même temps que le texte s'écrit. Aussi, à certains moments je lui demandais d'en rajouter, ou d'en ôter. La langue d'Atiq est magnifique, faite d'oxymores et d'enluminures. Mais dans le poème, il y a un épisode au sommet d'une montagne où le temps semble suspendu et où se déroule une autre histoire d'amour, à caractère symbolique et dans un climat éthéré. À ce moment, au lieu de ces longues périodes ornementées, je voulais juste des mots essentiels entrecoupés de silences, des phrases à la Duras en quelque sorte. J'avais besoin d'une rupture de langage. Je l'ai écrite car j'entendais déjà les accords obsédants et envoûtants qui allaient parsemer cette scène et moi seul savais quels mots mettre dessus pour épouser ce rythme. Atiq l'a ensuite reprise et intégrée. Pendant l'année qu'a duré ce travail d'écriture à quatre mains, je me suis en quelque sorte accaparé cette histoire, allant jusqu'à supprimer des personnages si nécessaire pour la lisibilité dramaturgique ou modifier, façonner tel autre pour en accentuer l'ambiguïté, la profondeur psychologique, même s'il fallait pour cela dépasser la stricte réalité du mythe. J'ai besoin de caractères à la fois consistants et nuancés, ma musique dépeindra par un intervalle ou un changement d'harmonie le doute qui soudain les traverse. C'est de cette densification des personnages que découle l'inspiration du compositeur.

N.E. : Pour vous, Laurent Petitgirard, écriture et composition ne sont pas simultanés ?

L.P. : À partir du moment où le livret d'un acte au moins est établi, je commence à composer. Peut apparaître une forme musicale obligée, à laquelle le livret ne sera pas adapté. Alors j'invente un texte correspondant à la musique et je demande au librettiste de remplacer mes mots par les siens. Dans *Guru*, le personnage de Marie, rôle dévolu à une actrice, résiste au gourou, parle, refusant de chanter. Mais à la fin, tout à coup, elle se met à chanter pour faire croire à sa reddition. C'est mon épouse Sonia Petrovna qui l'a remarquablement interprété.

N.E. : La collaboration avec les librettistes est-elle parfois compliquée ?

L.P. : Il peut y avoir des soucis car la posture du librettiste est forcément humble. Il est au service de la musique, de sa composition et de son exécution. Son travail est beaucoup moins long et moins engagé que celui du compositeur qui établit une partition d'orchestre. Les librettistes écrivent toujours beaucoup trop et doivent comprendre que si un texte chanté perd inévitablement en intelligibilité, il peut par contre gagner du sens, il y a donc avantage à être concis.

Ci-contre et en haut : *Shirine*, opéra en douze tableaux de Thierry Escaich, sur un livret de Atiq Rahimi. Création à l'Opéra de Lyon, en mai 2022, avec Jeanne Gérard et Julien Behr dans les rôles principaux.

Photos Jean-Louis Fernandez

N.E. : Les nouvelles technologies, la vidéo, ont envahi les plateaux de théâtre et d'opéra. Êtes-vous amenés à en tenir compte lors de la composition ?

T.E. : L'opéra a toujours évolué avec son époque. Il est d'abord devenu plus théâtral. Après le XXe siècle et le développement du cinéma, l'opéra acquiert un rythme plus cinématographique dans l'enchaînement des scènes. La gestion d'images ou la vidéo interviennent plutôt au niveau de la mise en scène. Mais nous compositeurs serons plus enclins à imaginer des mises en abîme, des glissements spatiaux ou temporels, parce que nous savons qu'il sera possible de les représenter sur scène. Dans *Claude Gueux* ou *Shirine*, j'ai par exemple utilisé des sons tournants parce que je voulais que le public soit pris dedans, qu'il y ait une spatialisation des chœurs pour créer souvent deux niveaux de lecture : ce qui se déroulait sur scène, mais aussi une lecture plus philosophique de cette narration. N'oublions pas que l'opéra est l'art total, tous les arts doivent s'y retrouver. Restera toujours au centre la vocalité. Mais plusieurs types de vocalité, par exemple le phrasé rythmique ou le déclamé peuvent aujourd'hui y trouver place. Ainsi le travail avec Olivier Py m'a mené à un style parfois hérité du Bel Canto. Ses alexandrins et la douce folie de son propos m'ont conduit à pousser la vocalité dans un style plus mozartien, plus proche du XIXe siècle que *Claude* ne m'avait laissé le loisir d'expérimenter. Dans certains opéras contemporains il y a des récitations rythmées qui sont très pertinentes… On peut mélanger différents types de vocalités, rien n'est a priori exclu du moment que l'on continue à faire chanter nos chanteurs ! ■

DIRECTEUR D'OPÉRA… UNE DÉLICIEUSE GAGEURE ?

Par HUGUES R. GALL, de la section des Membres libres, ancien directeur du Grand Théâtre de Genève (1980-1995) et de l'Opéra national de Paris (1995-2004)

Si l'on définit l'opéra comme « œuvre d'art totale », diriger un théâtre dont la mission est de produire, au plus haut niveau et pour le plus grand nombre, les chefs d'œuvre du répertoire, de l'enrichir de créations, de donner vie à des formes et à des langages nouveaux, faire ce « métier », car c'en est un, relève de la gageure !

Pourtant, il y a dans le monde des centaines de théâtres d'opéra qui fonctionnent et qui trouvent pour les diriger des passionnés assez fous pour accomplir cette tâche, parfois même assez bien ! Chaque théâtre a son histoire, chaque maison ses traditions, ses moyens, son public : elle plonge ses racines dans un humus fait d'un entrelacs de règles, de coutumes, d'exigences qui varient au gré des politiques et des pays.

Chaque directeur arrive avec son expérience, ses passions, son goût, des convictions parfois et… son ego. Au cours des âges et selon les pays, son rôle et même son titre ont beaucoup varié. Il a été tour à tour compositeur, chanteur, chef d'orchestre, impresario, médecin, décorateur, journaliste, dramaturge ou même simplement un ambitieux, aimant le pouvoir, la lumière et doué pour l'intrigue.

Nombre d'entre eux ont laissé des mémoires dont certaines font les délices des musicologues ou de passionnés. Les seuls qui, à mes yeux, méritent d'être étudiés sont ceux qui ont travaillé avec les grands créateurs de leur temps : Gatti-Casazza, qui est passé de La Scala au Metropolitan Opera, avec Puccini, Caruso et Toscanini, Sir David Webster qui a construit avec Sir George Solti et Dame Ninette de Valois le nouvel Opera Royal à Covent Garden, pour Paris Jacques Rouché et Rolf Liebermann qui, à leur façon, ont refondé l'Opéra de Paris.

De tant de témoignages si variés, souvent désabusés, se dégagent quelques principes qui devraient s'imposer à tout directeur :

- tout d'abord, une vision du sens de sa mission, du rôle de son théâtre dans la Cité à ce moment de son histoire.
- une passion de la musique et une vraie connaissance du répertoire lyrique, symphonique et chorégraphique. À cet égard, savoir lire une partition ne nuit pas !
- une curiosité toujours en éveil, prête à prendre des risques en pariant sur de nouveaux talents. À cet égard, bien qu'il n'ait pas été directeur à proprement parler, l'exemple insurpassé reste Serge de Diaghilev.
- chaque directeur porte en lui une dramaturgie de l'œuvre qu'il désire monter : c'est elle qui lui dicte le choix du metteur en scène et de son décorateur, c'est elle qui lui désigne le chef d'orchestre avec lequel il va construire la distribution en fonction des artistes qu'il connaît et qui sont disponibles. Certaines œuvres, plus que d'autres, dépendant d'un ou d'une interprète : pas d'*Elektra*, pas de *Turandot*, pas de *Lulu*, pas de Siegfried, pas de Brunhilde ni de *Traviata* ? On monte un autre ouvrage !
- une oreille sûre formée par la longue fréquentation des spectacles et des artistes vivants, car les enregistrements ne suppléent pas l'expérience du direct !
- dans un grand opéra de répertoire, la collaboration d'un chargé des distributions est indispensable ; mais le choix ultime est bien celui du directeur !
- celui-ci doit en outre avoir des lumières sur tous les secteurs qui contribuent à réaliser les spectacles : l'artistique, la technique, les services administratifs, la direction des ressources humaines, la direction commerciale, les relations publiques etc.

Il est convenu qu'il ne faut pas établir de hiérarchie entre eux, mais il serait hypocrite de ne pas accorder la place prépondérante aux masses artistiques et tout d'abord à la qualité de l'orchestre sur lequel tout repose ! Au cadre de chœur bien sûr et au corps de ballet d'où l'importance du choix du directeur musical, des chefs d'orchestre, du chef des chœurs et du responsable de la Danse. Sans oublier les chefs de chant dont tant dépend !

Œuvre d'art totale ? Cela implique les décors, œuvres d'art complexes réalisées dans les ateliers par cent artistes divers : menuisiers, sculpteurs, peintres, staffeurs, doreurs, couturières, perruquiers, maquilleurs, etc., sous la direction de chefs techniques hautement qualifiés. Avant d'avoir approuvé et fait chiffrer les maquettes qui traduisent la conception du spectacle développée par l'équipe de production qu'il a réunie (metteur en scène, chorégraphe, décorateur et costumier, créateur de lumière), le directeur a veillé à ce que le chef d'orchestre ait lui aussi été associé au projet : cette exigence n'est pas toujours observée d'où, souvent, quelques drames au cours des répétitions que le directeur doit arbitrer…

L'ensemble des saisons projetées (souvent 4 ou 5 ans à l'avance) doit s'inscrire dans une harmonie où s'équilibre et s'illustre le spectre le plus varié des œuvres du passé, du présent et les créations contemporaines. L'éclectisme est de rigueur !

Toute l'activité du théâtre se traduit par un budget annuel contraignant, rédigé et mis à jour sous le contrôle du directeur par son directeur financier, porté par le directeur et approuvé par un conseil qui comprend les tutelles. En effet, toute décision artistique comporte des conséquences économiques, souvent sociales et politiques.

L'édifice ici sommairement décrit implique une condition essentielle : la loyauté et surtout la confiance.
Cette confiance, essentielle, le directeur en est comptable.
Confiance entre l'Institution et ses tutelles.
Confiance entre la direction, les personnels et leurs délégués.
Confiance entre la direction, les artistes, leurs représentants : respect de la parole donnée !
Confiance avec les publics, fondée sur le maintien de la qualité de chaque spectacle et sur la régularité des prestations.
Confiance fondée aussi sur une politique tarifaire raisonnable et sur l'ouverture la plus large aux publics nouveaux.
Certains directeurs, ils ont sans doute raison, attachent le plus grand prix à leurs relations avec la presse : qui peut leur donner tort ? Ceux-là ont un talent enviable… La question se pose alors de savoir si l'on programme en fonction de l'attente de certains « influenceurs » imbus de leur importance, lus qu'ils se savent par une caste dirigeante au jugement souvent hésitant ?

Cette conception du rôle du directeur d'opéra se trouve admirablement ramassée dans ces lignes que j'emprunte sans vergogne au Premier danseur de son temps :
« *Les princes qui ont de bonnes intentions et quelque connaissance de leurs affaires, soit par expérience, soit par étude, et une grande application à se rendre capables trouvent tant de différentes choses par lesquelles ils se peuvent faire connaître, qu'ils doivent avoir un soin particulier, une application universelle à tout.*
Le métier de Roi est grand, noble et délicieux, quand on se sent digne de bien s'acquitter de toutes choses auxquelles il engage : mais il n'est pas exempt de peines, de fatigues, d'inquiétudes. L'incertitude désespère quelquefois et quand on a passé un temps raisonnable à examiner une affaire, il faut se déterminer à prendre le parti qu'on croit le meilleur. »

(Réflexions sur le métier de roi dans *Mémoires de Louis XIV, le métier de roi*, présenté et annoté par Jean Longnon, Paris, Tallandier, collection « Relire l'histoire », 2001, p. 279-280). ■

Illustration : costume du Ballet intitulé *La Nuit* représenté à la Cour en 1653, dans lequel Louis XIV figura habillé en soleil.
Auteur anonyme, aquarelle, mine de plomb, lavis, rehaussé d'or.
Bibliothèque nationale de France / Gallica

À LA REDÉCOUVERTE DE LA TRAGÉDIE LYRIQUE : UNE AVENTURE FRANÇAISE

Par **WILLIAM CHRISTIE**, de la section des Membres libres, claveciniste et chef d'orchestre

Aujourd'hui, il n'est plus une maison d'opéra, en France, qui ne programme dans sa saison musicale un opéra baroque. Monteverdi, Haendel, Lully, Purcell, Rameau sont des noms familiers du public mélomane. Mais il n'en a pas toujours été de même – loin s'en faut. Lorsque j'ai créé mon ensemble *Les Arts Florissants*, en 1979, ces mêmes salles étaient plus que rétives à présenter un répertoire « pré-mozartien », et plus encore les tragédies lyriques, les opéra ballets, les pastorales ou les comédies lyriques de compositeurs français. Alors me direz-vous, comment un tel retournement de situation a-t-il pu se produire ? Comment est advenu ce que je caractériserais comme l'un des événements musicaux les plus importants de la fin du XXe siècle – je veux parler de la redécouverte de la musique baroque en France, et plus particulièrement, de la tragédie lyrique ?

Mais d'ailleurs, qu'est-ce que la tragédie lyrique ? Tout simplement, la forme musicale et théâtrale la plus complète et la plus importante du règne de Louis XIV : une forme inventée par le roi lui-même. N'oublions pas que pendant tout le XVIIe siècle, le théâtre était considéré comme l'une des formes les plus prisées, les plus évoluées de la culture française. La langue française – et c'est là un sujet qui fascine Les Arts Florissants depuis leur création – était alors arrivée à son apogée : une langue qui servait comme modèle d'éloquence, de raffinement, de beauté, de compréhension pour le monde entier ; une langue qui suscitait l'envie de toutes les autres cours royales d'Europe ; une langue qui inspira les Racine, les Corneille, les Molière et les Quinault. C'est dans ce même moment que naît la tragédie lyrique : témoignage d'une synthèse parfaite entre le théâtre classique et le récitatif musical venant d'Italie dans les bagages d'un certain Lully. Et c'est le roi, avec la complicité de Lully, qui provoque cette synthèse de génie en alliant la musicalité de la langue avec la musique – toute la richesse du continuo italien, associée à la beauté du théâtre classique français. Pour moi, la tragédie-lyrique est une forme quasi parfaite. Le plaisir que j'éprouve en écoutant cet extraordinaire équilibre entre paroles et musique m'émeut et je m'efforce de le partager avec un public de plus en plus nombreux.

Pourtant, passé le temps du roi-soleil, ces pièces eurent à subir plusieurs siècles d'oubli. Et il aura fallu plus de 300 ans pour que revoie le jour l'une des plus glorieuses tragédies-lyriques de Lully : *Atys*, surnommée « la tragédie du roi » ou « l'opéra du roi », du vivant même de Louis XIV…

La recréation d'*Atys* en 1987 a marqué un tournant. Et je peux dire en toute modestie que mon ensemble *Les Arts Florissants* a largement contribué à cette redécouverte. C'est en 1985 que Massimo Bogianckino – qui était alors directeur de l'Opéra de Paris – fit appel à moi pour un projet de grande envergure : recréer *Atys*, à l'occasion du tricentenaire de la mort de Lully. Pour une institution telle que l'Opéra de Paris il s'agissait d'une entreprise tout à fait nouvelle, qui mettait soudain en lumière le travail d'une poignée de musiciens, musicologues et chercheurs passionnés qui depuis quelques décennies s'étaient emparés de ce matériau quasiment inédit. Pour moi, c'était l'opportunité d'une vie. Imaginez-vous cela : recréer une œuvre qui n'avait plus été jouée depuis sa création en 1676, du vivant même de Louis XIV ! Avec mon Ensemble Les Arts Florissants, nous avons donc mis à profit nos quelque quinze années de travail, de recherche et d'interprétation, pour redonner vie à *Atys*.

Mais nous n'étions pas seuls : il nous fallait un complice du côté du théâtre, pour nous aider dans cette résurrection. Cette personne fut Jean-Marie Villégier. Il devint mon conseiller, mon inspirateur, en quelque sorte mon catalyseur pour approfondir les rapports entre paroles et musique. Avec lui ont commencé des années riches de découvertes et de créations, dont l'événement le plus spectaculaire fut certainement la production d'*Atys*, où nous travaillâmes tous deux avec Francine Lancelot, historienne de la danse et chorégraphe. Grâce à ces glorieuses collaborations, nous avons pu révéler à un public français et international la grandeur musicale et théâtrale de ces œuvres qui avaient langui dans l'oubli et le manque d'appréciation.

Quels furent les ingrédients de cette redécouverte ? Bien évidemment, et tout premièrement, il faut ici citer le travail des musicologues et l'interprétation historiquement informée d'une nouvelle génération de musiciens. Il a fallu des études approfondies non seulement sur la technique vocale de l'époque, ▸

À gauche et pages suivantes : vues des représentations, à l'Opéra Comique de Paris, de l'opéra *Atys* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), par le chœur et l'orchestre des Arts Florissants, dans la production de 1986. Guy de Mey et Howard Crook (Atys), Monique Zanetti et Françoise Semellaz (Doris), Ann Monoyios et Agnès Mellon (Sangaride), Jennifer Smith (Cybèle).
Direction musicale William Christie, mise en scène Jean-Marie Villégier, Chorégraphie Francine Lancelot.
Photo Michel Szabo - Les Arts Florissants

mais aussi sur la déclamation, la prononciation, l'ornementation, en un mot toute la rhétorique qui accompagne le chant ancien. La musique baroque est toute entière portée par un désir de communiquer, un art de toucher et de convaincre, qui trouve sa forme la plus accomplie dans la musique dramatique. Le livret y joue un rôle essentiel, dans une concertation sublime avec le récitatif et les parties orchestrées.

Une tragédie lyrique, à l'époque baroque, a une forme bien particulière : un prologue suivi de cinq actes, où prime le récitatif. Dans les mains de non-spécialistes, cette prégnance du récitatif constituait un obstacle majeur, car il était mal compris et ne faisait pas l'objet du traitement qu'il mérite. Or le récitatif, pour être séduisant, doit être confié à un ensemble de continuistes, des instrumentistes capables d'improviser sur une basse chiffrée.
Il en va de même pour les voix. L'interprète doit bénéficier d'une préparation spécifique pour aborder ces œuvres : au travail préliminaire sur la partition et son contexte de création, s'ajoutent des exigences théâtrales et linguistiques, une prononciation et une diction impeccables. Cette question du phrasé et de l'articulation peut sembler très technique, très terre-à-terre ; mais elle est essentielle pour comprendre la spécificité de cette musique, et surtout pour la faire partager au public d'aujourd'hui. Cela suppose aussi un certain type de voix. Recherchons-nous les mêmes que pour un opéra de Verdi ou de Puccini ? Évidemment non. Les exigences de l'opéra du XIXe siècle, avec ses orchestres titanesques, ont placé la question du volume au cœur de l'éducation des chanteurs, créant ainsi une forme de standardisation des voix qu'on ne peut que regretter. Mais la musique qui nous occupe n'a pas du tout les mêmes besoins. L'orchestre baroque n'est jamais composé que d'un nombre restreint de musiciens, avec une prédominance du continuo. Le volume n'est donc pas l'exigence première, mais plutôt la souplesse, la couleur, la modulation subtile – en un mot, l'expressivité. Et donc, l'émotion.

Je crois que c'est précisément cela qui a fait d'*Atys* un tel événement. Cette production a été une révélation pour le public, et a durablement transformé la perception que l'on pouvait avoir de la tragédie-lyrique, et plus largement de la musique baroque. Jusqu'à *Atys*, il était très rare en France de l'entendre jouer par des spécialistes – et en général, ces interprétations étaient synonymes d'ennui. Quelle ne fut donc pas la différence, quand le public redécouvrit la musique de Lully, avec des interprètes historiquement informés et donc aptes à traduire toutes les subtilités de cette partition !

Le succès d'*Atys* a ouvert la voie à tout un mouvement de redécouverte de la tragédie lyrique. Ces œuvres glorieuses du répertoire baroque, qui ont peut-être le plus à dire au public d'aujourd'hui, ont ainsi retrouvé enfin leur éloquence, leur voix.

Pour conclure, je dirais que cette aventure m'a convaincu d'une chose : si l'on respecte les exigences musicologiques et artistiques d'une œuvre en l'étudiant dans son contexte, la réussite est assurée. Mais c'est une musique fragile, car si on lui applique des matériaux et des méthodes conçus plus tardivement, pour des pièces du XIXe ou du XXe siècles, on court à l'échec. Les instruments anciens sont de rigueur, pour retrouver le style exigé par l'habitude vocale de l'époque.

La séduction de tout cet univers tient aussi à sa capacité de nous faire rêver. La tragédie lyrique, les opéras avec machines offrent un spectacle total dans lequel le spectateur retrouve un imaginaire merveilleux de conte de fée, ainsi que des situations dramatiques très fortes. La musique dramatique baroque cherche avant tout à divertir. Et à bien des égards, le monde dans lequel nous vivons éprouve le même besoin que celui des XVIIe et XVIIIe siècles. Au XXIe siècle, nous avons besoin de nous divertir face à un monde qui nous désoriente, nous dépasse et dont nous n'avons qu'une compréhension faite d'hypothèses ou d'effroyables certitudes. Or la musique baroque nous offre l'image d'un univers fait de surprises, d'énigmes, de métamorphoses... qui nous abstrait de l'uniformité dans laquelle nous plonge notre société.

L'exigence historique doit toujours servir un but ancré dans le présent : redonner au geste théâtral sa spontanéité, sa grâce et sa fraîcheur. L'auditeur fait à chaque fois l'expérience d'une nouvelle musicalité, d'une nouvelle sonorité. Car pour moi, être « baroque » ne se limite pas à un répertoire appartenant au passé. C'est avant tout un état d'esprit, « l'esprit baroque » qui nourrit une attitude intellectuelle, une philosophie à l'égard du patrimoine musical dans son ensemble. ■

METTRE EN SCÈNE, DU CINÉM A À L'OPÉRA

Par **COLINE SERREAU**, membre de la section Cinéma et audiovisuel

Pour écrire ce texte sur la mise en scène d'opéra, je vais être obligée de parler de mon expérience personnelle, de ma manière de travailler. D'autres metteurs en scène procèdent différemment, il y a autant de méthodes que de créateurs, nous sommes des fabricants de prototypes et notre biodiversité est féconde.

La différence fondamentale entre la mise en scène d'un opéra ou celle d'un film et d'une pièce de théâtre, c'est qu'à l'opéra vous n'êtes pas maître du déroulement temporel de l'œuvre. Vous pouvez, en accord avec la direction musicale, accélérer ou ralentir les tempi, ce qui peut avoir une certaine importance dans la dramaturgie, mais vous ne pouvez pas changer les rapports temporels à l'intérieur de la partition.
Pour un metteur en scène de cinéma ou de théâtre habitué à jouer avec le temps en toute liberté, que ce soit pendant l'écriture, sur le tournage, au montage ou sur la scène, cela peut être vécu comme une frustration, et pourtant cette contrainte supplémentaire, dans un métier qui n'en manque pas, peut générer de riches trouvailles de mise en scène.
Pour moi à l'opéra, le travail commence par une étude approfondie de la partition piano-chant, puis de la partition complète avec orchestre pour se mettre en contact direct, avant toute interprétation, avec le matériau brut, la source qui va nourrir la traduction scénique de l'œuvre.

Ensuite je me constitue une bibliothèque aussi exhaustive que possible sur le compositeur, l'auteur du livret, l'œuvre dont elle est adaptée et l'histoire artistique et politique de l'époque où elle a été composée. Je lis beaucoup, je m'imprègne des enjeux sociaux de l'époque, je fouille pour trouver des documents peu connus qui révèlent des détails intéressants de la vie du compositeur, car les œuvres reflètent autant les émotions et traumas vécus par les artistes que leur implication dans les courants artistiques et politiques de leur époque. C'est comme un rébus, une enquête minutieuse qui commence, qui donne des idées pour dépasser la convention et mène vers une interprétation qui se veut fidèle à l'esprit profond de l'œuvre mais doit aussi toucher le public contemporain.

Bien entendu cette recherche passe par le prisme particulier du metteur en scène, prisme totalement assumé en ce qui me concerne, car moi aussi je fabrique là une œuvre et ce que je découvre au cours de mes lectures détermine des choix de mise en scène très concrets. Par exemple, pourquoi Rossini a-t-il décrit avec tant de pathétique la surcharge de travail de Figaro qui, au milieu de son premier grand air, supplie qu'on le laisse en paix : « *Uno alla volta, uno alla volta, per carita !* » (Un à la fois, un à la fois, pitié !). Rossini parle-t-il ici de Figaro, le « *factotum della cità* » (l'homme à tout faire de la ville), ou de lui-même ? A-t-il lui aussi été harcelé par ses commanditaires ? En 1816, année de la création du *Barbier*, Rossini a 24 ans, et c'est déjà le dix-septième opéra qu'il compose ! L'épuisement de Figaro, ou de Rossini, si bien exprimé dans cet air, expliquerait-il de façon prémonitoire pourquoi Rossini s'est mis à la retraite à l'âge de 38 ans et s'est enfermé dans le silence jusqu'à sa mort, lui qui avait composé quarante opéras en vingt ans ? Ces questions ne regardent pas seulement les historiens de la musique, elles ont une traduction directe dans la manière de jouer le rôle de Figaro, dans les enjeux dont son interprète doit être le porteur. Ou bien on campe un Figaro rigolard, madré, sans profondeur, ou bien on joue le tragi-comique d'un homme qui se débat dans l'existence, qui travaille jusqu'à s'en ruiner la santé pour s'élever socialement.

La trajectoire de Rosine dans sa marche vers la liberté s'incarne aussi visuellement : j'ai voulu que les décors s'en aillent vers le jardin, la gauche pour le spectateur, symbole de l'origine, en même temps que Rosine, au contraire, progresse toujours vers la cour, la droite pour le spectateur, symbolisant la sortie de l'enfance, du giron, vers une vie sociale, vers la rencontre de l'autre.

J'ai voulu pour le premier acte un désert, un caravansérail prison, dans un environnement mort. Le deuxième décor est encore froid, uniquement dans les bleus et blancs, comme la vie affective glacée de Rosine. Et le décor froid disparaît à jardin pour laisser place à l'univers chaleureux, rouge et or, du salon de Bartholo où la rencontre amoureuse, brûlante, avec Almaviva déguisé en Maître de musique va avoir lieu. Et quand Rosine pense être trahie par son amoureux elle détruit ce décor au cours de la belle page orchestrale « *Temporale* » (tempête) qui décrit le chaos intérieur du personnage. Puis retour au désert du début, mais quand les amoureux peuvent enfin se réunir, des palmiers luxuriants surgissent du sol, le désert devient un jardin, une palmeraie.

Un autre personnage dans le *Barbier* de Rossini donne à réfléchir : comment jouer Bartholo, le père abusif de Rosine ? Comme un barbon ridicule, ou comme un homme véritablement amoureux qui voit s'effondrer son autorité patriarcale, qui ne ▸

En haut et pages suivantes : représentations à l'Opéra national de Paris en 2002 du *Barbier de Séville*, opéra de Gioacchino Rossini, livret de Cesare Sterbini d'après la comédie de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Mise en scène de Coline Serreau, décors de Jean-Marc Stehlé et Antoine Fontaine, costumes d'Elsa Pavanel, direction musicale Bruno Campanella etFabio Luisi. Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris.

Le Comte (Raul Gimenez) et Rosine (Joyce DiDonato) dans le salon de musique.

Photo DR / Opéra national de Paris

Ci-contre : acte 1, Figaro (Dalibor Jenis) et Rosine (Joyce DiDonato) dans le patio de la maison de Bartholo.

En bas : esquisses des costumes créés par Elsa Pavanel.

Photo DR / Opéra national de Paris

peut plus contenir la marée inexorable du désir de liberté des femmes ? Bartholo n'est ni bête ni coupable, il a coché toutes les cases des codes de bienséance de la société dans laquelle il vit, il est dans son droit, et pourtant il a tout faux, il perd tout. Il appartient à un monde qui s'écroule, dont il n'a pas su anticiper les bouleversements, il sera broyé. Le chanteur doit comprendre la détresse du personnage, défendre son humanité malgré son apparente bêtise, en montrer le terrible destin, aussi tragique que comique. Et là encore la musique nous guide : lorsque Bartholo fait la leçon à Rosine dans l'air « *A un dottor della mia sorte* » (À un docteur de ma qualité), soudain le barbon devient à moitié fou en hurlant jusqu'à s'étouffer « *Si si si si si si si si, je t'enfermerai et même l'air n'entrera pas par la porte* », affirmation désespérée de sa propriété sur un corps qui lui échappe, d'une autorité qui s'étiole dans sa propre maison.

Une des choses les plus compliquées à obtenir à l'opéra, c'est de motiver les chanteurs pour qu'ils remettent en question les conventions qu'ils ont apprises pendant leur formation. Les chanteurs d'opéra qui « font carrière » ont des vies difficiles : ils voyagent sans cesse, sont à la merci du moindre rhume ou enrouement, doivent à chaque nouvelle production se plier à des chefs et des metteurs en scène différents qui bousculent leur routine. Dans les écoles de chant on leur apprend la technique vocale, l'amplification, mais ils doivent aussi ingurgiter par cœur les nombreux rôles du répertoire qui correspondent à leur tessiture pour devenir « bankable » dans les opéras du monde entier. C'est un travail colossal. Pour cela on les formate, on leur apprend des traditions établies une fois pour toute et le travail vocal prend largement le pas sur le travail d'acteur. On leur a expliqué que Figaro est un vantard sympathique et rigolo, Bartholo un bouffon ridicule, Rosine une rusée coquette et Berta une vieille femme aigrie. Les chanteurs s'en tiennent le plus souvent à ces clichés, à ces poncifs souvent vulgaires, sans humanité, sans analyse des rapports sociaux ni des conflits entre les sexes. Cette obéissance à la convention leur évite de rechercher en eux-mêmes du matériel affectif pour construire un personnage riche, neuf. Ils restent dans leur zone de confort, et se concentrent uniquement sur leur voix pour qu'elle soit la plus tonitruante possible, la plus brillante, afin d'obtenir le maximum de hurlements du public au moment des saluts. C'est quelquefois vraiment pathétique de voir le vide abyssal que certains chanteurs proposent au public. Et comme le dit George Sand dans son admirable roman *Consuelo*, qui raconte la vie d'une chanteuse de génie dont le modèle était Pauline Viardot : si on présente de la verroterie au public, il est « bonne fille », il l'accepte, il peut même lui faire un joli succès. Mais qu'un diamant apparaisse, alors ce même public se transforme, et soudain subjugué, bouleversé, il reconnaît la valeur d'une vraie artiste. Il ne supporte plus la verroterie qui fond comme neige au soleil et doit s'effacer. Confronté au grand talent, le goût du public s'affine, l'admiration et l'amour éclatent et balayent la médiocrité.

Pour revenir aux chanteurs d'opéra, non seulement beaucoup d'entre eux s'accrochent aux poncifs qu'on leur a rabâchés, mais ils sont extrêmement déstabilisés si vous leur demandez d'incarner autrement leur personnage. Et comme à l'opéra, contrairement au cinéma ou au théâtre, le metteur en scène n'est pas celui qui engage les chanteurs, car c'est la direction qui est responsable du casting, les chanteurs ont tendance à lécher plutôt les bottes de la direction que celles du metteur en scène. Donc si celui-ci change leurs habitudes ou remet en question la conception d'un rôle qu'ils ont joué avec succès des dizaines de fois dans le monde entier, ils résistent, gravement. Mais notre rôle de metteur en scène étant de faire entrer un chameau par le trou d'une aiguille, il nous faut nous armer de patience et de ruse pour obtenir ce que l'on veut des chanteurs. Ce n'est pas la partie la plus amusante de la mise en scène à l'opéra et on ne parvient souvent qu'a un petit pourcentage de ce que l'on aurait aimé réaliser en matière de jeu… mais on a parfois des surprises magnifiques, on rencontre de jeunes chanteurs enthousiastes qui prennent avec bonheur les perles qu'on leur donne et en font leur miel. J'ai eu cette expérience inoubliable avec Joyce di Donato toute jeune encore et qui débutait dans le rôle de Rosine. Avec elle, immense chanteuse et pourtant si humble, nous avons construit un nouveau personnage, une Rosine sincère, profonde, éprise de liberté, intelligente, drôle et sensuelle. Un de mes plus beaux souvenirs de mise en scène.

Ensuite il y a le chœur. Quand on leur parle, on ne doit pas dire « les choristes », mais « Mesdames et Messieurs les artistes des chœurs », respect. Cette exigence syndicale de les qualifier d'artistes est tout à fait légitime : ces chanteurs travaillent toute la journée soit en répétitions musicales soit sur la scène, font d'incessants essayages de costumes, parcourent l'Opéra Bastille et ses milliers de portes sans répit, doivent tout chanter par cœur sur la scène, même les partitions les plus complexes, leurs voix sont souvent fatiguées et leurs espoirs de devenir solistes se sont envolés avec leur jeunesse. Une partie d'entre eux a capitulé et se terre au fond du décor, bien déterminés à tirer au flanc sans vergogne, mais la majorité, si on les traite avec le respect qu'ils méritent, sont admirables, ils ont envie qu'on leur donne des « choses à faire, à jouer », ils sont assoiffés de nourriture artistique, parce qu'ils restent des amoureux inconditionnels de la musique. C'est sur ceux-là que je me suis toujours appuyée, et mon respect sincère, mon désir de les impliquer dans ma vision de l'œuvre, m'ont permis de les emmener dans les aventures les plus folles.

Par contre, une des données qu'il faut absolument intégrer si l'on veut faire de la mise en scène d'opéra, c'est la notion de « pause ». Au cinéma, au théâtre nous ne connaissons pas les « pauses ». Nous avons des « tables régie » pour se restaurer, les acteurs attendent dans leur loge quand ils ne tournent pas ou ne répètent pas, il y a une vague *pausinette* vers 16h30 pour l'équipe lorsque l'on fait une journée continue, mais en gros on travaille d'arrache-pied pendant sept heures. À l'opéra il y a des pauses. Chaque corps de métier a sa pause, et elles n'ont ni la même durée, ni la même fréquence. Il y a la pause des pianistes et chefs de chant, celle des accessoiristes, machinos et habilleuses, celle des solistes, celle du chœur, celle des « mimes » (ou figurants) et quand on répète avec l'orchestre, celle des instrumentistes. Par ailleurs le temps d'habillage et de déshabillage des artistes des chœurs, quand ils mettent les costumes de répétition, est décompté du temps de travail. Ce qui fait que sur un service de trois heures, il ne vous reste en général qu'un peu moins de deux heures de vraie répétition.
C'est un problème insoluble, les syndicats sont puissants. Le metteur en scène ne doit donc pas considérer le temps de répétition comme un temps de création, mais comme un temps de mise en place, à toute allure, de ce qu'il a prévu auparavant. Comme au cinéma, vous devez arriver à la répétition avec tout en tête, et savoir qui fait quoi à chaque mesure de la partition. Quand il y a cinquante artistes des chœurs, une vingtaine de « mimes », une dizaine de solistes et l'heure qui tourne, cela peut devenir sportif. Comme le disait un metteur en scène de cinéma : le tournage, c'est écrire *Guerre et paix*, les huit volumes, en un tour d'auto-tamponneuse. C'est pareil à l'opéra. Mais on y arrive. Pour les décors et les costumes, le travail est à peu près le même qu'au cinéma ou au théâtre, sauf qu'il y a les contraintes de l'alternance. L'Opéra Bastille possède des espaces scéniques et des équipements extraordinaires, sauf que la plupart du temps vous devez vous contenter de quelques perches pour les lumières et toujours régler vos plannings sur les décors des autres productions, souvent monumentaux, qui doivent se déplacer en même temps que les vôtres pour les répétitions, les représentations, les générales…

À l'Opéra Bastille, le département costume se trouve à environ trois kilomètres, deux ascenseurs et cinq occasions de se perdre des lieux de répétitions. Quand toute la distribution doit aller essayer ses costumes, cela aurait tendance à diminuer encore un peu plus le maigre temps de répétition qui vous est alloué. Et c'est là tout le charme des théâtres modernes, construits par des ingénieurs ingénieux, qui savent tout sur rien et rien sur l'essentiel, à savoir comment optimiser les conditions de travail des artistes. Il m'est arrivé, comme comédienne en tournée dans des théâtres dernier cri, d'avoir à ouvrir et fermer sept portes entre ma loge et le plateau. Dans ces cas-là, mieux vaut ne pas avoir oublié un élément de costume dans sa loge avant de rentrer en scène !

Et puis il y a le rapport avec le chef d'orchestre. Au cinéma et au théâtre, le metteur en scène est le patron, la patronne. Être une patronne ne m'a jamais passionnée, mais pouvoir matérialiser une vision, une conception esthétique et sociétale, avec l'apport inestimable des artistes qui m'entourent, en être la guide et mener le projet jusqu'à son incarnation, oui c'est cela mon métier, et c'est moi qui dirige l'entreprise de A à Z. Mais seulement pendant le temps du travail. À 19h30, je ne suis plus chef de rien du tout, je redeviens madame toulemonde, et avec quel soulagement ! À l'opéra, le chef d'orchestre est le patron de la partie musicale du travail. Il a lui aussi sa conception de l'œuvre et c'est lui qui a la main sur les tempi, les dynamiques, l'atmosphère musicale de chaque scène. Que faire si nos envies entrent en conflit ? Étant moi-même musicienne et cheffe de chœur, je peux parler techniquement de musique avec le chef, mais m'écoutera-t-il ? Heureusement j'ai été très gâtée dans mes expériences à l'Opéra Bastille. D'abord avec le chef génial qu'était Armin Jordan, pour *La Chauve-Souris* de Strauss, qu'il considérait non comme une opérette mais comme un chef d'œuvre digne de Mozart. Je m'entendais bien avec Armin car il avait compris que ma mise en scène voulait servir la musique au lieu de s'en servir. Il dirigeait avec une telle sensibilité, une telle vie et quelle liberté ! Les musiciens de l'orchestre, qui ne sont pas des tendres, auraient été au bout du monde avec lui.

Ci-contre : acte 1, le désert et la prison, le Comte (Raul Gimenez) et Figaro (Dalibor Jenis).

Photo DR / Opéra national de Paris

Pour le *Barbier*, j'ai eu, au cours des dix années où le spectacle a été repris, soit des artisans impeccables et inamovibles, soit des « bras cassés » comme les appelaient les musiciens de l'orchestre un peu injustement, soit d'autres qui ne m'ont jamais dérangée, avec qui je me suis toujours bien entendue, car ma mise en scène collait à la musique, quasiment de manière chorégraphique.

Voilà ce que je puis dire brièvement sur mon expérience de la mise en scène d'opéra, comme je l'ai vécue à l'Opéra Bastille, sous la direction de Hugues Gall, qui m'a proposé ces mises en scène. Hugues Gall m'a fait connaître une jeune et géniale costumière, Elsa Pavanel, il nous a toujours suivis, Jean-Marc Stehlé, Antoine Fontaine et moi dans nos folies de décor, grâce à quoi tous les quatre, nous avons pu créer des univers d'une grande beauté.

La beauté étant devenue pour certains ayatollahs de l'art, une valeur maudite, à fuir, certains directeurs qui ont succédé à Hugues Gall se sont acharnés à détruire, à casser au pilon, les décors géniaux de Stehlé et Fontaine, qui auraient dû être conservés comme des trésors du patrimoine. Il reste les photos et les vidéos.

Je suis éternellement reconnaissante à Hugues Gall d'avoir su faire de l'Opéra de Paris, pendant la période où il l'a dirigé, un lieu de création éclectique où toutes les tendances avaient leur place, où des femmes metteur en scène pouvaient encore travailler, où le public venait en masse et repartait du théâtre heureux et déterminé à y revenir.

C'était un âge d'or dont on ne sait pas s'il reviendra un jour, mais que l'on n'est pas près d'oublier. ■

UN BEL DI, VEDREMO...[1]

Par **FRÉDÉRIC MITTERRAND**, membre de la section Cinéma et audiovisuel

1- « *Un beau jour, nous verrons* », célèbre aria solo de l'acte II de *Madame Butterfly* (« *Sur la mer calmée...* »).

À droite et pages suivantes : images extraites du film *Madame Butterfly*, production germano-britannico-française, réalisé par Frédéric Mitterrand, 1995.
Adaptation cinématographique de l'opéra *Madame Butterfly* (1904) de Giacomo Puccini (1858-1924), livret de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica.

À droite : Cio Cio San (Ying Huang) et Richard Troxell (Pinkerton), Richard Troxell (Pinkerton) et Richard Cowan (Sharpless).

Ci-dessus : sur le tournage du film.
Photos Frédéric Noy

En général, les cinéphiles n'aiment pas beaucoup l'opéra au cinéma. Ils peinent à y reconnaître un genre particulier comme le western, le mélodrame ou le polar par exemple - opéra filmé ou film d'opéra, la définition leur échappe pour désigner un type de long métrage dont le scénario a été conçu pour la scène et qui obéit aux contraintes précises d'une partition musicale incarnée par des artistes qui ne sont pas des comédiens de cinéma.

Les captations pour la télévision ne suscitent pas ce type de méfiance car elles n'empiètent pas sur le territoire du grand écran et relèvent d'une sorte de polaroïd dont l'ambition se résume à une transmission plus ou moins pédagogique et d'une facture aussi agréable que possible. En revanche, les comédies musicales hollywoodiennes ou les œuvres magiques de Jacques Demy appartiennent au Royaume enchanté du 7e art car ce sont des films qui ont été imaginés et réalisés comme tels à l'origine.

Les amateurs d'opéra se montrent aussi sourcilleux. Leur érudition musicale se nourrit des feux de la rampe, des enregistrements et des diffusions radiophoniques. Ils n'ont pas besoin d'images. Les souvenirs, les rêves, les émotions leur suffisent. Alors qu'ils peuvent se livrer à des affrontements féroces en pleine représentation, entre coteries adverses, et se déchirer pour un contre ut, ils se rassemblent avec un bel ensemble, pour considérer les films comme des boîtes de conserve dont toute la saveur se serait évaporée. Ainsi pour les uns comme pour les autres, l'opéra en films c'est la chauve-souris de Jean de la Fontaine : « Je suis oiseau, voyez mes ailes. Je suis souris : vivent les rats ». Tiens, *La chauve-souris*, justement, la délicieuses opérette de John Strauss que j'ai vue en film lors d'une séance en plein air sur le Ring à Vienne. C'était il y a longtemps et il y avait un monde fou qui chantait à tue-tête pendant que défilaient les images, sans se poser de questions...

En vérité, le cinéma et l'opéra ne sont pas des amants désaccordés, ils s'aiment depuis la naissance des caméras, pour le plus grand bonheur d'un large public, et nombre de musiciens et de cinéastes n'ont pas hésité à se livrer à la transgression de réaliser ce qui est tout simplement un film. La liste est longue de tous ceux qui s'y sont essayés. Au temps du muet on projetait le film dans une salle d'opéra. Le compositeur conduisait les chanteurs placés dans une semi-obscurité sous l'écran, depuis la fosse d'orchestre. C'est ainsi que Richard Strauss a dirigé une séance mémorable du *Chevalier à la Rose* à Dresde en 1926 – le film était réalisé par Richard Wiene, l'un des maîtres du cinéma expressionniste, il durait une heure vingt et Richard Strauss n'avait pas hésité à modifier la partition pour accompagner chaque séquence ! En Italie, Cinecitta et le bel canto ont fait beaucoup d'enfants, le recordman « *assoluto* » des opéras filmés étant Carmine Gallone qui en a réalisé une bonne dizaine depuis l'avènement du parlant jusqu'à la fin des années cinquante, entre un *Scipion l'Africain* à la gloire du Duce, une ribambelle de mélos et de peplums, des comédies à téléphones blancs où tout le monde s'aime et quelques *Don Camillo*. On reverrait sans doute avec une pointe d'émoustillement légitime son *Manon Lescaut* avec Alida Valli, sa *Casta Diva* avec Antonella Lualdi ou encore sa *Traviata* avec la trop oubliée Nelly Corradi. Imaginez une version de *Carmen* en couleurs très soutenues réalisée par Jean Delannoy aux studios de Boulogne avec Martine Carol et la voix de Mathé Altery, vous ne serez pas trop loin du compte. Infatigable Carmine Gallone qui a également tourné des « biopics » de Verdi et du Puccini permettant un survol accéléré des plus célèbres arias des deux maîtres ! Les actrices étaient alors doublées par des artistes de grande valeur, ainsi Sophia Loren en Aïda pulpeuse à souhait qui chantait par la voix de ▸

Renata Tebaldi dont la distinction naturelle se serait sans doute un peu perdue dans les décolletés vertigineux de l'esclave africaine. Les fidèles de Gina Lollobrigida n'étaient pas en reste : ils ont pu l'admirer dans *Lucia di Lammermoor* et *L'élixir d'amour,* avec en prime de fugitives apparitions de Silvana Mangano. Les voix ont hélas disparu dans les catacombes des génériques, à l'exception de celle de l'insubmersible Nelly Corradi (encore elle !) qui se doublait elle-même.

Il est difficile de déterminer à quel moment l'opéra en films est passé du stade de l'illustration plus ou moins inspirée, au demeurant optimiste et souvent charmante, aux versions modernes d'un cinéma où les chanteurs ont remplacé les comédiens, sont devenus acteurs à part entière et où ce sont leurs voix que l'on écoute. Désormais plus personne ne triche. Les deux artifices de l'opéra et du cinéma sont à égalité pour nous proposer un film. En fait ce sera peu à peu aux États-Unis avec les films de jazz, les rôles de Paul Robeson, qui rendaient les acteurs-chanteurs noirs enfin visibles. Un phénomène qui n'avait pas échappé à l'astucieux Louis B. Mayer qui commença à truffer quelques-unes de ses grandes productions hollywoodiennes d'extraits d'opéra et tenter de faire de Lena Horne une star à part entière. Vinrent ensuite après la guerre des extraordinaires captations ultra sophistiquées qui étaient en fait déjà de vrais films, mis en œuvre par Herbert von Karajan et illuminés par le génie et la beauté d'Elisabeth Schwarzkopf. En France, Jean-Pierre Ponnelle fut le premier à explorer systématiquement cette nouvelle voie en s'affranchissant de ses représentations théâtrales, qu'il maîtrisait pourtant magnifiquement, pour signer une série de films qui demeurent des références absolues, plusieurs opéras de Monteverdi et de Mozart et même *Tristan et Isolde*. Mais le vieil antagonisme demeurait et il ne disposait pas de tous les moyens que la promotion cinématographique classique aurait dû lui fournir.

C'est donc à Daniel Toscan du Plantier qu'il faut rendre hommage. Grand amateur d'opéra, séduit par les réussites isolées de *La Traviata* de Franco Zeffirelli et de *La Flute enchantée* de Ingmar Bergman, il fut le premier à imaginer l'opéra en films comme une forme artistique en mesure de conquérir le grand public. À la tête de la Gaumont à la fin des années soixante-dix, son idée première fut ainsi de confier la réalisation des films à des metteurs en scène de cinéma qui n'avaient pas forcément une grande connaissance de la musique et de l'opéra mais qui apporteraient à leurs réalisations le regard neuf de leur propre talent et leur maîtrise de la technique et de la syntaxe du langage cinématographique : Francesco Rosi et *Carmen*, Joseph Losey et *Don Juan*, Luigi Comencini et *La Bohème* et tous ceux qui suivirent et pour lesquels il avait ouvert le chemin, Benoît Jacquot et *La Tosca*, Andrzej Zulawski et *Boris Godounov*. C'est ainsi qu'il me permit de tourner le *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini dont j'avais toujours rêvé de faire un film. Le livret est un scénario de mélodrame parfait où il n'y a rien à retrancher, la musique commande miraculeusement le découpage.

L'opéra – une jeune fille de maison de thé, Miss Butterfly, est séduite par un officier américain – est qualifié de *tragedia giapponese in due atti* (tragédie japonaise en deux actes) dans la partition autographe.

À gauche : Suzuki (Ning Liang) et Cio Cio San (Ying Huang), Ci-dessous : Cio Cio San (Ying Huang) et Richard Troxell (Pinkerton).

Respect de la partition à la note près, enregistrement des voix et de la musique avec l'Orchestre de Paris à la Maison de la Radio sous la direction de James Conlon et avec les conseils avisés de Michel Glotz, le célèbre agent de Maria Callas, chœurs de Radio France, Auditorium Olivier Messiaen. Il s'agissait bien d'opéra. Tournage en Tunisie, loin de tout, reconstitution d'un village japonais due au talent de la décoratrice Michèle Abbe, paysage du lac d'Ichkeal comme la baie de Nagasaki sur les estampes, pluies et lumières d'automne, costumes de Christian Gasc qui lui valurent un César, équipe franco-tunisienne à tous les stades de la réalisation, casting impeccable avec des comédiens chanteurs qui avaient les âges des rôle principaux grâce à Isabelle Partiot avec qui nous avions passé des heures à regarder des vidéos venues du monde entier, révélation de la jeune Ying Huang découverte à Shangaï et qui fut une Cio Cio San bouleversante, nombreuses scènes en extérieur de jour comme de nuit, adéquation parfaite à la musique et au chant, diffusés sur le plateau, aux mouvements des lèvres, figurants et truquage, soutien sans faille du producteur délégué Pierre-Olivier Bardet, l'homme à qui l'on doit les documentaires inoubliables de Bruno Monsaingeon. Il s'agissait bien de cinéma.

Avec la magie des gros plans, la caméra qui se déplace au plus près des interprètes et cette chance inouïe de pouvoir suivre aussi les personnages quand ils ne chantent pas, ou ne chantent plus, et de leur rendre ainsi une présence et une intensité qui auraient été perdues sur scène. Ainsi de Goro par exemple, le vil entremetteur incarné par le magnifique Jin Ma Fan qui impose son ombre malfaisante et tragique jusqu'à la toute fin du récit. Sans parler des sous-titres qui permettent de lire le livret à chaque instant.

C'était il y a vingt-cinq ans et je crois que je n'ai jamais été aussi heureux. ■

LE NOUVEL OPÉRA DE CHARLES GARNIER

Par **ALAIN CHARLES PERROT**, membre de la section d'Architecture

Lorsqu'en 1867 la façade du nouvel Opéra de Paris, jusqu'alors masquée derrière une gigantesque palissade montant jusqu'à son toit, fut dévoilée, le public massé sur la place fut stupéfié devant la dimension de l'édifice, l'ampleur de son architecture, la diversité et la polychromie de ses matériaux, ses multiples sculptures et ornements, et les effets de dorures éclairant toute l'amplitude de sa façade.

L'avenue de l'Opéra n'était alors qu'un projet et seul sur la place s'élevait le Grand Hôtel de la Paix et les rotondes des immeubles qui allaient marquer le départ de ce nouvel axe.

Il fallut attendre encore huit années pour que le nouvel Opéra ouvre ses portes, la guerre de 1870 et la chute de l'Empire en ayant arrêté le chantier. C'est l'incendie de l'Opéra de la rue Le Pelletier qui déclencha le redémarrage des travaux entrepris plus de dix ans auparavant.

Le public enthousiaste put ainsi découvrir l'impressionnant volume du grand escalier d'honneur, bordé de balcons en forme de loges, où le public est invité à devenir l'acteur d'un spectacle total, en l'intégrant non seulement à l'œuvre lyrique jouée sur la scène avec les chanteurs, l'orchestre, les décors, mais aussi en le rendant partie prenante du public, de l'architecture et de tous les artistes qui ont participé à l'élaboration de cette œuvre.

Puis, l'extraordinaire innovation avec le grand foyer où pour la première fois dans l'histoire des théâtres en France, les femmes étaient admises et conviées. De plus, ce lieu était ouvert à l'ensemble du public alors qu'auparavant chaque catégorie de spectateur, suivant le prix de sa place, était affectée à un foyer distinct. Un grand foyer où à chacune des extrémités du plafond peint par Paul Baudry, l'on peut contempler à l'ouest, le visage sculpté de Charles Garnier, sous les traits de Mercure, et celui de sa femme Louise qui lui fait face à l'autre extrémité, sous les traits d'Amphitrite, montrant ainsi l'importance de celle-ci dans sa vie et dans ses relations avec les autres artistes.

Le grand foyer donne accès à une vaste loggia ouverte sur la ville. Comme pour l'ensemble de l'architecture intérieure, il est décoré de marbre, de mosaïques, de peintures, éclairé par des torchères alors alimentées au gaz.

Sans en avoir conscience, à travers les multiples emmarchements menant du perron extérieur jusqu'au premier niveau de l'escalier d'honneur, le public, se rendait dans la salle, établie à presque dix mètres au-dessus du niveau de la rue.

Tout dans ce lieu paraît encore aujourd'hui relever du rêve et préparer le spectateur à pénétrer dans l'univers onirique de l'opéra, dans son imaginaire musical, plastique et artistique.

Du côté du spectacle, un espace jamais vu jusqu'alors, avec une cage de scène qui se développe sur une hauteur totale de 60 mètres sur 27 mètres de profondeur, grâce à une vaste structure métallique rivetée, offrant des cintres de grand développement et des dessous immenses qui permettent de manœuvrer des décors monumentaux pour des effets de surprises illusionnistes.

À l'arrière de cette scène, se déploient le foyer de la danse ainsi que les lieux et espaces réservés aux artistes et au personnel du Théâtre, comme ces élévateurs destinés aux remorques qui transportent les décors pour leur permettre d'accéder jusqu'au niveau de la scène, ou encore un escalier à faible pente, afin que chevaux et éléphants puissent accéder au plateau. Enfin les ateliers de costumes, ceux des perruques, les nombreuses loges pour les artistes, les vestiaires pour les figurants sont répartis dans une partie du bâtiment tandis que l'aile Ouest est réservée au bureau du directeur et l'aile Est au bureau de l'architecte.

Même si Le Corbusier a considéré cette architecture comme un « art menteur », déclarant que le « Mouvement Garnier est un décor de tombe », le nouvel Opéra de Paris a été apprécié comme un palais offert à la musique, la danse, à l'art lyrique et surtout à tous les arts, à tous les artistes et à tous les savoir-faire. Mais l'extraordinaire apport qu'a offert l'Académie des beaux-arts avec son Premier Grand Prix de Rome dans la conception et la réalisation de cette œuvre mérite d'être particulièrement souligné.

Charles Garnier est né dans une famille parisienne très modeste, son père était forgeron et construisait des voitures à cheval, sa mère était dentelière. Alors que Charles n'avait suivi aucune étude, son père, à l'âge de ses onze ans, tenta de le mettre à la forge comme lui, mais la nature très chétive de son fils lui fit abandonner ce projet. À l'âge de treize ans, pour qu'il commence à gagner sa vie, sa mère le plaça dans un bureau de « vérificateurs » où il fut surtout affecté au balayage des locaux, une activité qu'il abandonna très vite.

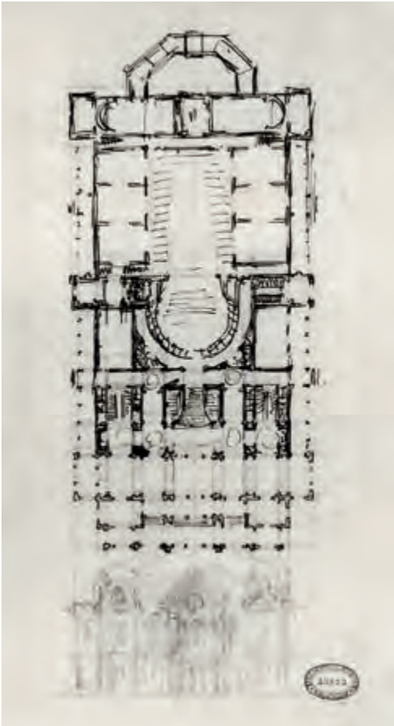
Les finances de son père s'améliorant, Charles Garnier put reprendre sa scolarité alors qu'il en avait passé l'âge, et s'inscrit l'école de dessin de la rue de l'École de Médecine, future école des Arts Décoratifs. Dès cette période, les qualités de Charles Garnier se révèlent. Il développe son intelligence dans les mathématiques, ses talents artistiques à travers le dessin et la peinture. Déjà son sens de l'amitié se manifeste, il lie des relations étroites avec Jules Gabriel Thomas et Carpeaux, tous deux futurs Grand Prix de Rome.

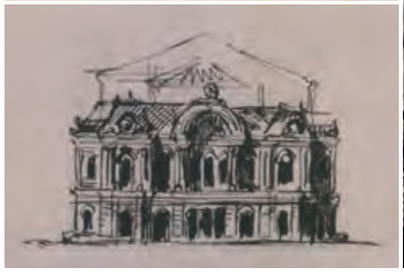
À l'âge de quinze ans, il intègre l'atelier de l'architecte Leveil où il va connaître son ami Ginain (Grand Prix de Rome 1852). Avec ce dernier il rejoint l'atelier de l'architecte Hippolyte Lebas. Cet atelier est alors l'un des plus importants de Paris. Bien que Lebas ne soit que second prix de Rome, il s'attache à former les Grands Prix. Il fait partie des architectes extrêmement conservateurs, attaché aux valeurs de l'Académie des beaux-arts de l'époque, et de son ancien secrétaire perpétuel Quatremère de Quincy, fermement opposé aux idées nouvelles que développent des architectes comme Labrouste. C'est dans cet atelier que Garnier va croiser Louis Jules André, Grand Prix de Rome 1847 et Victor Louvet, Grand Prix de Rome 1850.

Grâce notamment à sa passion pour les mathématiques et à une mémoire exceptionnelle, Charles Garnier va intégrer l'école des Beaux-Arts, deux ans plus tard, à l'âge de dix-sept ans. Il voyait ▸

À gauche : portrait de Charles Garnier (1825-1898), vers 1880, attribué à Nadar (1820-1910).

En haut : l'impressionnant volume du grand escalier d'honneur.
Photo Alamy / Stockbym





en l'école toutes les possibilités qu'elle offrait, notamment de s'entraîner en prévision des concours tout en considérant que la science architecturale s'apprenait ailleurs, de façon pratique, dans les ateliers, selon les méthodes et les principes propres à chacun d'eux. Pour Charles Garnier, « Jadis quand l'école des Beaux-Arts n'était surtout qu'une arène où les combattants se rencontraient, ceux-ci étaient ardemment entraînés à la lutte par l'honneur de soutenir le pavillon qui les abritait, l'émulation avait toute sa vigueur car une victoire remportée par un élève devenait une victoire pour l'atelier d'où il sortait ».

Six ans plus tard, en 1848, il obtient le Grand Prix de Rome de l'architecture décerné par l'Académie des beaux-arts, il a alors vingt-trois ans.

Il part pour Rome accompagné de son ami Jules Gabriel Thomas. C'est la première fois qu'il quitte Paris.

N'était-ce pas l'une des missions de l'Académie des beaux-arts, à travers le séjour qu'elle offrait à la Villa Médicis, de permettre aux pensionnaires de tisser des liens culturels et amicaux, de partager, d'échanger, de construire une vision artistique où chacun apporterait sa part. C'est au long de ces quatre années que Charles Garnier, alors qu'il est attaché à des valeurs très conservatrices, va acquérir les dispositions de l'esprit qui vont lui permettre de concevoir et de réaliser plus tard son œuvre magistrale.

Son retour à Paris est morose et pendant presque dix ans il ne sera occupé qu'à des tâches et des projets subalternes.

C'est d'ailleurs sans aucun espoir de gagner le concours, mais en souhaitant seulement n'être que « repéré » pour obtenir des commandes par les frères Pereire, qui construisent à cette époque le Paris Haussmannien, que Charles Garnier s'inscrit parmi cent-soixante-et-onze concurrents au concours lancé par l'Empereur pour le nouvel Opéra de Paris le 29 décembre 1860.

Disposition d'esprit que reflète la devise qu'il choisit pour représenter son projet tout en respectant l'anonymat : « *Bramo assai, poco spero* » (J'aspire beaucoup, j'attends peu).

Figurant en dernier parmi les cinq projets retenus à l'issue du premier tour, il sera proclamé, à l'issue du concours le 30 mai 1861, vainqueur à l'unanimité. Il a alors trente-cinq ans.

Le projet présenté par Charles Garnier obéissait aux mêmes règles que celles auxquelles devait répondre le Prix de Rome : une grande visibilité dans la lecture du programme, une large facilité dans les circulations intérieures, une ordonnance générale susceptible de donner des façades monumentales sur tous les côtés de l'édifice.

Pour la partie destinée à l'accueil du public, il s'inspire, comme l'a souligné Hugues Gall, de l'escalier d'honneur du Grand Théâtre de Bordeaux réalisé au XVIIIe siècle par Victor Louis. Pour la salle, il prend modèle sur celle, encore en activité, de l'Opéra de la rue Le Pelletier, qui offrait d'excellentes caractéristiques acoustiques.

Le jury appréciera les qualités de la façade principale inspirée des œuvres de Palladio, notamment de la façade de la scène du Théâtre de Vicence mais aussi des façades de la Place Saint Marc à Venise que Charles Garnier a dessinées lors de son séjour à la Villa Médicis.

Pour la loggia, considérée comme inédite, il reprend celle de l'Opéra de Toulon, alors en construction.

La disposition de deux rotondes en façade latérale de son projet sera particulièrement remarquée car offrant à ces élévations un caractère monumental.

Pour le seconder dans la réalisation de son projet, il appellera à ses côtés son confrère Louis Victor Louvet, Grand Prix 1850, qui sera son adjoint ainsi que 38 artistes, peintres et sculpteurs, tous Grand Prix de Rome dont les peintres Jules Lenepveu, Paul Baudry et le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux.

C'est ainsi qu'à partir d'une architecture très classique, le ouvel Opéra de Paris, par l'exubérance et la qualité des décors sculptés et peints voulu par Charles Garnier, a acquis le caractère exceptionnel qui fait de lui le monument le plus représentatif du XIXe siècle.

Le projet de Charles Garnier est en quelque sorte un manifeste du Grand Prix de Rome.

Le nouvel Opéra, temple des Arts, est le lieu où tous les artistes issus de l'Académie des beaux-arts, tous grands Prix de Rome, ont pu exercer leur talent. Garnier a su magnifiquement, sous sa ferme direction, tirer de chacun le meilleur en poussant son art jusqu'à l'extrême.

Ainsi, s'adressant à son ami le sculpteur Thomas, au sujet des cariatides de l'escalier d'honneur : « *Mon cher Thomas… Tu te souviens des statues du Bernin à Rome, de ces draperies échevelées, de ces bras en télégraphes et de ces jambes en tire-bouchon ? Eh bien il faut faire encore pire que cela, il faut faire du Bernin de mauvais goût ! Ma corniche du bas te gêne, et bien déhanche tes figures… ; enfin fais-moi quelques polichinelles du mouvement et tu seras sur la voie parfaite.* »

Charles Garnier dira, en évoquant ses collaborations fécondes : « *J'ai gagné la bataille comme la gagne un Général, c'est-à-dire avec une armée d'officiers et de soldats, et mon armée à moi était si bien composée que je crois que tous mes soldats étaient au moins des Colonels* ».

Charles Garnier fut élu à l'Académie des beaux-arts le 14 mars 1874 au fauteuil de Victor Baltard.

Je tiens à remercier tout d'abord Hugues Gall qui m'a ouvert les portes de ce lieu magique, Gérard Fontaine qui a su si bien en parler et Jean-Michel Leniaud qui m'a fait découvrir la vie de Charles Garnier, ce génie au parcours si surprenant.

Enfin je remercie Charles Garnier pour l'attention et les conseils qu'il m'a toujours apportés lors de nos longues conversations où la nuit, par l'esprit, je lui soumettais mes projets et mes choix de restauration. ■

Page de gauche : esquisse du plan, vers 1860, où apparaît l'essentiel de ce qui est devenu l'opéra de Garnier.
En dessous : nouvel opéra de Paris, esquisse de l'élévation de la façade principale, janvier 1861. ENSBA.
À droite : vue de la place de l'opéra depuis les toits de l'édifice avant la percée de l'avenue de l'opéra, vers 1870. Collection BNF

Ci-dessous : maquette de la coupe longitudinale de Opéra de Paris, réalisée entre 1984 et 1986. H. 240,0 ; L. 578,0 ; P. 110,0 cm.
Musée d'Orsay. Photo Jean-Pierre Dalbéra

UNE PETITE HISTOIRE DE L'OPÉRA DE PARIS

Par **MATHIAS AUCLAIR**, conservateur général, directeur du département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France

Impressionné par les représentations d'opéras durant ses différents séjours romains, le cardinal Jules Mazarin décide d'introduire en France l'opéra italien. Après son décès, en 1661, les formes nationales de spectacles lyriques ou chorégraphiques se renforcent, notamment le ballet de cour, dans lequel Louis XIV a paru régulièrement. En 1670, la décision du roi de ne plus danser marque la fin d'une époque que préfigure une série de mesures royales légèrement antérieures qui conduisent à une professionnalisation des chanteurs et danseurs.

L'Opéra et le pouvoir royal (1669-1687)

Une « Académie » d'Opéra est créée à Paris en 1669 à la suite du privilège royal accordé au poète Pierre Perrin l'autorisant à établir des théâtres ayant la capacité exclusive de proposer au public « des *opera* ou représentations en musique et en vers français ». Ces théâtres ne bénéficient pas de subvention royale et doivent trouver par eux-mêmes les moyens de leur fonctionnement. Endetté et floué par ses associés, Perrin finit par vendre son privilège au surintendant de la musique de la chambre du roi, Jean-Baptiste Lully. Celui-ci obtient de Louis XIV qu'il refonde à son profit l'institution sous le nom « d'Académie royale de musique » en 1672. Lully crée avec *Cadmus et Hermione* (1673) un nouveau genre dramatique, la tragédie en musique, ou tragédie lyrique, dont les aspects héroïques, l'opulence et la solennité répondent aux désirs de gloire et de grandeur du roi. À son décès, en 1687, Lully laisse à ses successeurs une institution économiquement prospère et au répertoire apprécié.

L'Opéra et Paris (1687-1774)

Depuis le décès de la reine en 1683 et le changement d'atmosphère de la Cour qui s'ensuit, le théâtre est dépourvu du soutien royal et doit compter sur la ville pour assurer son rayonnement et sa prospérité. Il lui est rattaché, sur décision royale, à partir de 1749. Entretemps, Jean-Philippe Rameau a créé *Hippolyte et Aricie* (1733). Il reprend la structure des tragédies lyriques de Lully, mais son écriture musicale et orchestrale se différencie nettement de celle de son aîné. La création de cette œuvre provoque une violente querelle entre les partisans du style de Lully et ceux qui soutiennent les audaces de Rameau. La querelle des Bouffons fait suite à celle des Lullistes et des Ramistes. Elle est suscitée par l'invitation d'une troupe italienne à l'Opéra, entre 1752 et 1754, et oppose partisans de l'opéra italien, entraînés par Jean-Jacques Rousseau, et défenseurs de l'opéra français, menés par Rameau.

En haut : gravure, auteur inconnu, 25 x 41 cm, de la salle de la rue Le Peletier (9e arr.), vers 1821. Construit après la démolition de la salle Montansier, rue de Richelieu (2e arr.), et inauguré en 1821, ce théâtre est resté la maison de l'Opéra jusqu'à sa destruction par un incendie, en 1873. New York Public Library

Ci-dessus : portrait du compositeur Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

L'Opéra des réformes esthétiques et politiques (1774-1802)

En 1774, Christoph Willibald Gluck décide de conquérir Paris et travaille à une tragédie lyrique qui concilie les génies italien et français. L'Opéra accepte son *Iphigénie en Aulide* qui obtient un grand succès lors de sa création. Pensionné par la jeune reine, qui fut son élève, Gluck donne encore plusieurs ouvrages à l'Opéra.

Sous la Révolution, l'administration de l'Opéra est rendue à la ville de Paris en 1790 et le théâtre est dirigé par un comité d'artistes. Sous la Terreur, le décret du 3 août 1793 instaure un contrôle sévère du répertoire du théâtre, renforcé encore par d'autres textes ultérieurs. Jusqu'à la chute de Maximilien de Robespierre, en juillet 1794, le nombre de représentations d'œuvres patriotiques augmente sensiblement et le ballet disparaît de la programmation de l'Opéra.

L'Opéra instrumenté par le pouvoir (1802-1830)

Napoléon réorganise l'Opéra et le transforme en un puissant instrument de propagande. Soucieux de contrôler le théâtre au plus près, il rattache l'administration de l'Opéra à celle de sa propre Maison, supervise et valide tout en personne, à commencer par le répertoire. Il donne aussi à l'Opéra des ressources financières comme jamais le théâtre n'en a reçu de la part de l'État.

Après la chute de Napoléon Ier, la monarchie restaure l'organisation qui avait cours sous l'Ancien Régime depuis 1780. Pour enrayer la crise artistique que traverse l'Opéra, l'administration invite Gioachino Rossini à Paris pour diriger le Théâtre-Italien et composer des ouvrages nouveaux pour les scènes parisiennes. Avec son dernier ouvrage, *Guillaume Tell* (1829), il propose à l'Opéra une synthèse accomplie des styles italiens et français et le premier opéra romantique français.

L'Opéra libéral des romantiques (1831-1854)

La Monarchie de Juillet confie l'Opéra à un directeur-entrepreneur qui, en retour d'une subvention annuelle, doit exploiter le théâtre selon un cahier des charges fixant précisément ses obligations. Il est responsable sur ses biens propres du bon équilibre financier de l'institution. Le nouveau directeur, le Docteur Louis Désiré Véron, fait très vite de l'Opéra un lieu en vue où les élites échangent sur la politique et l'économie et où les modes s'imposent.

La première création de son mandat est un ouvrage de Giacomo Meyerbeer, *Robert le Diable* (1831), qui fixe le modèle du grand opéra français. La chorégraphie du ballet de *Robert le Diable* est confiée à Filippo Taglioni. Il marque la naissance du ballet romantique dont les canons sont établis, l'année suivante, avec la création de *La Sylphide* du même Filippo Taglioni.

Les successeurs de Véron se montrent moins habiles en affaires et conduisent le théâtre à la faillite en dépit du succès des œuvres composées par Meyerbeer et Fromental Halévy et de la vitalité du ballet romantique que symbolise la création de *Giselle* (1841) de Jean Coralli et Jules Perrot.

Un Opéra pour un Empire : la préfiguration de l'Opéra moderne (1854-1875)

Devant l'ampleur du déficit des finances de l'Opéra, l'empereur Napoléon III décide de revenir à une organisation administrative voisine de celle choisie jadis par Napoléon Ier et intervient directement dans les affaires du théâtre. Si le Second Empire propose un bilan artistique limité – son répertoire se limite essentiellement aux œuvres à succès créées depuis la fin de la Restauration –, il préfigure l'Opéra de la modernité. En 1860, le concours du « Nouvel Opéra » est lancé et Charles Garnier le remporte. En 1864, dans le contexte d'une libéralisation du régime impérial, Napoléon III met fin à l'organisation théâtrale décidée par Napoléon Ier et prive l'Opéra de son monopole. Deux ans plus tard, l'Opéra est transformé en entreprise, revient au régime d'exploitation qui fut le sien sous la Monarchie de Juillet et conserve ce statut jusqu'en 1939.

La Belle Époque du Palais Garnier (1875-1914)

Inauguré en grande pompe le 5 janvier 1875 à la suite de l'incendie de la salle Le Pelletier deux ans plus tôt, le Palais Garnier (qui est la treizième salle qu'occupe l'Opéra) suscite une immense curiosité qui, dans les premières années de son exploitation, rend secondaire la programmation du théâtre. La création lyrique et chorégraphique est d'ailleurs en panne : les derniers chefs-d'œuvre qui se rattachent au modèle parisien ne sont plus créés à l'Opéra, mais au Caire pour *Aïda* de Verdi (1871) ou à Weimar pour *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns (1877).

Ayant boudé les ouvrages de Wagner depuis le fiasco de *Tannhäuser* en 1861, l'Opéra se décide à donner une nouvelle œuvre du maître de Bayreuth en 1891 : *Lohengrin*. En effet, Wagner est à la mode et le spectacle connaît un tel triomphe ▸

que la direction du théâtre s'applique, dans les années suivantes, à faire entrer la plupart des ouvrages du compositeur au répertoire de l'Opéra. Entre 1908 et 1914, la programmation wagnérienne représente le quart des spectacles et quatre exécutions intégrales du cycle de *L'Anneau du Nibelung* sont données entre 1911 et 1913.

L'Opéra de la modernité (1914-1939)

En 1914, Jacques Rouché prend la direction de l'Opéra. Son directorat est le plus fécond de l'histoire de l'Opéra : 170 œuvres nouvelles, dont plus de 120 créations, en trente-et-un ans. Il confie la conception des décors et des costumes d'un spectacle à un même artiste, afin de garantir une unité plastique, et choisit chaque fois une personnalité différente, pour éviter tout monopole. Rouché engage non seulement un grand nombre de peintres, mais expérimente également l'emploi du cinéma et des projections. Il règle aussi plusieurs mises en scène.

Pour mener la rénovation scénique qu'il souhaite à l'Opéra, Rouché fait appel aux compagnies d'avant-garde qu'il invite au Palais Garnier, et notamment les Ballets russes, qu'il admire et qui lui servent de modèle. Après le décès de Serge Diaghilev et la dissolution de sa compagnie, en 1929, il engage l'un des danseurs et chorégraphes de celle-ci, Serge Lifar, pour diriger le Ballet de l'Opéra. Lifar conduit une importante réforme de la danse. Fatigué d'avoir à renflouer les caisses de l'Opéra, dont les spectacles sont chroniquement déficitaires, Rouché menace de démissionner en 1932. Il obtient finalement, à la suite de l'arrivée au pouvoir du Front populaire et de la faillite de l'Opéra-Comique, en 1936, la création d'un établissement public fédérant l'Opéra et l'Opéra-Comique, La Réunion des Théâtres lyriques nationaux (RTLN), en 1939.

L'Opéra et l'État (1939-1972)

Maintenu à la tête de la RTLN durant le Deuxième Conflit mondial, Rouché doit composer avec l'Occupant et fait appliquer la législation antisémite du régime de Vichy. L'Occupant interdit les œuvres des compositeurs juifs, impose quatre ouvrages lyriques et favorise les ballets, qui sont très appréciés des troupes d'occupation. Lifar est le chorégraphe de la plupart d'entre eux. Lors de la Libération, Rouché, Lifar et de nombreux artistes sont condamnés pour faits de collaboration. Rouché est destitué en 1945 (mais réhabilité en 1951). Son successeur, Maurice Lehmann, propose des spectacles fastueux qu'il met en scène lui-même et dont une partie du succès est assuré par des retransmissions à la télévision.

À partir des années 1960, la médiocrité de la programmation, le coût exponentiel des spectacles, l'incapacité à conquérir de nouveaux publics et les dissensions internes au sein des deux théâtres de la RTLN font l'objet de reproches répétés. Après plusieurs rapports, l'État décide de réformer l'institution. Il dénonce les conventions collectives en 1970, supprime la troupe de chant, recrute de nouveaux chœurs et nomme le directeur de l'Opéra de Hambourg, Rolf Liebermann, à la tête du théâtre.

En haut : la place de l'Opéra vers 1916. Photo DR

À droite : l'Opéra de Paris Bastille, inauguré en 1989.
Photo Wikimedia Commons / Arthur Weidmann

L'Opéra mondialisé (de 1973 à aujourd'hui)

Le mandat de Rolf Liebermann, de 1973 à 1980, est marqué par de profondes évolutions qui donnent à l'Opéra une partie des caractéristiques qui sont les siennes aujourd'hui. Ainsi, les œuvres lyriques sont chantées non plus en français, mais dans leur langue originale, et les solistes sont recrutés sur le marché international des vedettes. L'Opéra passe aussi d'une logique de théâtre de répertoire à celle de « festival permanent », structuré en saisons.

La création lyrique est relancée avec la commande de *Saint François d'Assise* à Olivier Messiaen (créé après le départ de Liebermann, en 1983) et une nouvelle impulsion est donnée au Ballet grâce à Raymond Franchetti. La réussite artistique de Liebermann est totale, mais des désaccords à la tête de l'institution et les besoins financiers du théâtre, jugés excessifs, entraînent de nouvelles réformes. La RTLN est dissoute en 1978. Le Palais Garnier et la salle Favart sont désormais les deux salles du Théâtre national de l'Opéra.

À la suite du rapport de François Bloch-Lainé préconisant la construction d'une salle d'opéra de 3000 places à des prix plus accessibles, le projet d'Opéra Bastille est lancé en 1981. Inauguré en 1989, le bâtiment doit accueillir la programmation lyrique tandis que le Palais Garnier est réservé au ballet, auquel Noureev, directeur de la danse de 1983 à 1989, a redonné ses lettres de noblesse. Après un audit qui lui est confié en 1993, Hugues Gall propose au gouvernement une nouvelle structure administrative pour l'Opéra. L'établissement public Opéra national de Paris est créé en 1994 selon ses recommandations.

Hugues R. Gall (1995-2004), Gérard Mortier (2004-2009), Nicolas Joël (2009-2014), Stéphane Lissner (2014-2020) et Alexander Neef dirigent successivement le théâtre en donnant chacun à la politique artistique de l'Opéra une esthétique différente et en veillant au nécessaire équilibre entre le patrimoine d'une maison qui a fêté ses 350 ans en 2019 et la modernité d'une institution tournée par essence vers la création. ■

Composer un opéra aujourd'hui

Dans le cadre des « Conférences de l'Institut » qui ont lieu dans l'Auditorium Liliane et André Bettencourt, l'Académie des beaux-arts présente, du 3 octobre 2022 au 13 février 2023, un cycle de conférences consacré à la composition d'opéra et la place des œuvres lyriques dans le paysage musical contemporain.

Huit compositeurs, dont cinq membres l'Académie des beaux-arts, détailleront leurs diverses expériences. Les conférences, d'une durée d'une heure, seront émaillées d'extraits vidéo et suivies d'un échange avec le public.

Lundi 3 octobre, 16h00 : **Laurent Petitgirard** ; lundi 17 octobre, 16h00 : **Thierry Escaich** ; lundi 7 novembre, 16h00 : **Philippe Hersant** ; lundi 28 novembre, 16h00 : **Régis Campo** ; lundi 12 décembre, 16h00 : **Michaël Levinas** ; lundi 16 janvier, 16h00 : **Bruno Mantovani** ; lundi 30 janvier, 16h00 : **Kajia Saariaho** ; lundi 13 février, 16h00 : **Pascal Dusapin**. ■

Entrée libre, réservations :
www.institutdefrance.fr/actualites-agenda/#conferences

En haut : le public, lors de l'inauguration de l'Auditorium Liliane et André Bettencourt, en février 2019. Architecte Marc Barani.
Photo Atelier Barani

LA CRÉATION À L'OPÉRA-COMIQUE

Par **MARYVONNE DE SAINT PULGENT**, correspondante de l'Académie des beaux-arts (section de Composition musicale)

Ci-dessus : élévation de la façade principale de la Salle Favart, dessin de l'architecte Stanislas Louis Bernier, en 1893. BnF Gallica

Ci-contre : planche du *Monde Illustré* (1883) de M. Guiaud regroupant les différentes salles de l'Opéra Comique.

À droite : affiche de l'opéra *Cendrillon*, de Jules Massenet (1842-1912), qui inaugurait la troisième Salle Favart, en 1899.

Le point commun entre *La Fille du régiment*, *Mignon*, *Carmen*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Lakmé*, *Manon*, *Pelléas et Mélisande*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *L'Heure espagnole* ? Inscrits encore aujourd'hui au répertoire international, ces opéras français de Donizetti, Ambroise Thomas, Bizet, Offenbach, Léo Delibes, Massenet, Debussy, Paul Dukas et Ravel ont tous été créés à l'Opéra-Comique - et on peut y ajouter *Werther*, créé à Vienne en 1892 mais fruit d'une commande de Léon Carvalho passée à la veille de l'incendie de la salle Favart en 1887, et dont la première française en 1893 eut lieu place du Châtelet où le théâtre a passé les dix ans nécessaires à la reconstruction de sa salle historique. Mentionnons aussi ces ouvrages moins joués en dehors de nos frontières mais qui comptent dans l'histoire de la musique : *L'Enfance du Christ* (Berlioz), *Fantasio* (Offenbach), *Le Roi malgré lui* (Chabrier), *Louise* (Gustave Charpentier), *Fortunio* (André Messager), *Le pauvre matelot* (Milhaud), *La voix humaine* et *Les Mamelles de Tirésias* (Poulenc). Autre chef d'œuvre, *La Damnation de Faust* fut également créée salle Favart : mais ce fut à la seule initiative de Berlioz, qui a dû louer le théâtre et qui s'y ruina, dit-il dans ses *Mémoires*[1].

Quoique jugée « secondaire » (par rapport à l'Opéra de Paris), la salle Favart affiche donc, en matière de création lyrique, un bilan plus qu'honorable et peut-être même plus « durable » que celui de son aîné, du moins si on s'en tient à la période qui a suivi la grande époque de l'Académie royale de musique et de danse et celle, moins féconde en chefs d'œuvre mais importante pour l'histoire du genre, du Grand Opéra français. Si d'ailleurs on se place du seul point de vue des genres, ce qui reste aujourd'hui d'universellement admiré dans la contribution française à l'histoire mondiale de l'opéra, c'est la tragédie lyrique inventée sous Louis XIV par les fondateurs de l'Académie Royale, et l'opéra-comique dans sa version issue du XIXe siècle, où le terme « comique » désigne seulement ce qui le caractérise : non pas tant l'alternance du parlé et du chanté, d'ailleurs largement abandonnée à la fin du siècle mais encore présente dans *La voix humaine*, que l'accent mis sur la dramaturgie et la vérité des sentiments et des situations, plutôt que sur le beau chant. Avant de devenir une grande scène de création musicale, l'opéra-comique a été l'un des moteurs de l'innovation théâtrale en France, et l'est resté ensuite : la troisième salle Favart est inaugurée avec *Cendrillon* (Massenet), premier opéra à utiliser l'électricité comme technique et comme source d'inspiration – Philippe Hersant s'en est peut-être souvenu dans *Les Eclairs,* qui clôt provisoirement la liste des ouvrages créés sur cette scène – ; et ce n'est pas seulement le parlé-chanté de *Pelléas* qui déroute en 1902, mais aussi sa dramaturgie symboliste, alors avant-gardiste, comme le naturalisme également présent à Favart avec *Louise*, deux esthétiques alors bannies de l'Opéra Garnier. C'est également à l'Opéra-Comique que les ténors cessent de retirer leur chapeau avant d'entamer leur grand air – une exigence d'Albert Carré – et, un siècle auparavant, que les cantatrices incarnant des paysannes renoncent à revêtir leurs robes de cour et se parer de diamants.

On peut soutenir que ce refus des conventions régnant sur les scènes officielles a stimulé l'imagination des compositeurs, ce qui expliquerait par exemple pourquoi, de tous les ouvrages de Massenet, majoritairement destinés à l'Opéra de Paris, les plus joués ont été écrits pour l'Opéra-Comique. Il constitue en tous cas l'ADN de ce genre, né dans les foires comme une parodie des opéras de Lully où l'on moque sans retenue héros et dieux, tirades solennelles, musique pompeuse et costumes à l'antique, en les remplaçant par des acteurs de pantomime ▸

À gauche : affiche par Georges Rochegrosse (1859-1938) des premières représentations, en 1902, de *Pelléas et Mélisande*, opéra en cinq actes de Claude Debussy, sur un livret de Maurice Maeterlinck.

Ci-contre : Philippe Chaperon (1823-1906), esquisse de décor de l'acte 2 de *Haydée ou Le secret* (1891), opéra de Daniel Auber, plume, aquarelle et gouache, 20 × 25,2 cm. BnF Gallica

En bas : *Les Boulingrins* (2010), de Georges Aperghis (né en 1945), livret d'après Courteline, mise en scène de Jérôme Deschamps. Avec Lionel Peintre (Des Rillettes), Jean-Sébastien Bou (Boulingrin), Doris Lamprecht (Madame Boulingrin), Donatienne Michel-Dansac (Félicie). Photo E.Carecchio.

et des ritournelles populaires : ces « voix de la ville » donneront le « vaudeville », chanson à couplets appelée à un grand avenir lyrique à partir du moment où elle est composée sur une musique originale, au milieu du XVIIIe siècle. Mozart s'en sert pour le personnage d'Osmin dans *L'Enlèvement au Sérail,* dont le livret est au demeurant tiré d'un opéra-comique de Favart, Rameau a réutilisé les trouvailles pleines de verve de ses opéras comiques dans *Les Indes Galantes*. Jusqu'à cette époque en effet, l'opéra n'accepte pas facilement le mélange des genres : il est sérieux ou bouffon, et c'est encore la troupe de Simon Favart qui innove en inventant l'opéra de semi-caractère. Avec *Richard Cœur de Lion* (1784), Sedaine et Grétry créent le modèle de « l'opéra de sauvetage » auquel se rattache le *Fidelio* de Beethoven, dans lequel un héros de haute naissance échappe in extremis à un danger mortel grâce à un sauveteur d'humble extraction et avec l'aide du petit peuple. Il lance aussi la vogue du Moyen Âge à l'opéra et précède l'Académie royale dans la mode des sujets historiques, qui feront florès à partir de la Révolution. L'ouvrage est à ce point populaire que son air le plus célèbre, *Ô Richard, ô mon roi,* sert de cri de ralliement aux royalistes sous la Révolution et cause des sueurs froides à Grétry, finalement sauvé de la guillotine par son aimable caractère et l'amour que le sensible Robespierre porte à sa musique. Relevons que c'est à partir de Grétry que l'on appelle les opéras-comiques par le nom de leur compositeur et non par celui de leur librettiste. À la même époque, Cherubini compose *Médée,* premier opéra à fin tragique, et le préromantique Méhul fait ses débuts lyriques avec des drames d'amour, avant de s'illustrer par *Le Chant du départ* et par son « drame biblique » *Joseph* (1807), tenu pour un chef d'œuvre par Berlioz, Weber et Wagner.

La transfiguration d'un genre d'abord purement parodique et théâtral en vecteur principal de la créativité lyrique française est donc d'abord due à la liberté qu'il offre aux jeunes musiciens dès la fin du XVIIIe siècle, puisque contrairement à la tragédie lyrique puis au grand opéra où s'imposent le drame en cinq actes et le grand ballet central, il n'est régi par aucune autre règle que celle de l'alternance parlé-chanté. Mais le facteur institutionnel a aussi beaucoup joué. Théâtre officiel mais secondaire depuis le règlement impérial de 1807, l'Opéra-Comique est tenu, depuis une ordonnance royale de 1822, de s'ouvrir aux lauréats du prix de Rome décerné depuis 1803 par l'Académie des beaux-arts, afin de leur offrir l'expérience exigée pour être joué à l'Opéra. Chaque Premier Grand Prix doit se voir commander un ouvrage, et le théâtre a l'obligation de monter chaque année douze œuvres nouvelles, ce qui le contraint à sortir du cercle des compositeurs établis. Même si les concessionnaires qui gèrent le théâtre à partir de 1828 ne respectent pas scrupuleusement leurs obligations – en 1849 seuls 18 des 43 prix de Rome y avaient été effectivement joués, et très souvent les heureux élus n'avaient eu droit qu'à un lever de rideau d'un acte -, l'Opéra-Comique a ainsi lancé la plupart des compositeurs entrés ensuite au répertoire. Et il s'est durablement attaché beaucoup d'entre eux, Massenet par exemple, sans renoncer pour autant aux valeurs sûres de la maison, Boieldieu, Auber, Adolphe Adam, qui lui ont valu ses plus grands succès – démonétisés au XXe siècle mais aujourd'hui remis au répertoire par le Théâtre national de l'Opéra-Comique.

Beaucoup moins présente dans les cahiers des charges du XXe siècle mais encore brillante sous la direction d'Albert Carré, grâce notamment à son directeur musical André Messager, compositeur d'œuvres légères mais ferme soutien des avant-gardes, de Wagner à Debussy, Ravel et Dukas, la politique de création souffre des difficultés financières de Favart, qui culmine dans les années 30 et aboutit en 1938 à sa « réunion » (en fait, son absorption) avec Garnier. À cette date Favart devient vraiment une scène secondaire, dépendante des intérêts propres de l'Opéra de Paris qui s'approprie son répertoire le plus rentable, mais sa taille raisonnable permet d'y prendre des risques que la vaste salle Garnier ne permet pas. Elle s'ouvre donc à la musique contemporaine, surtout à des œuvres étrangères comme c'était d'ailleurs la tradition à Favart – c'est là que Puccini a donné les premières françaises de toutes ses œuvres – mais qui sont cette fois le plus souvent chantées dans leur langue d'origine – on y entend Schoenberg, Janacek, Dallapiccola, Berg (dont la *Lulu* fait évènement en 1969), Berio et Lutoslawski. Ohana s'y faufile en 1972 avec *Syllabaire pour Phèdre*, juste avant sa fermeture pour six ans. Liebermann la rouvre en 1978 et y donne Henze, Denisov et *Je vous dis que je suis mort* d'Aperghis, mais la véritable « création » de la période est *Atys,* dans la production historique de William Christie et Jean-Marie Villégier (1987), un choc esthétique qui fait redécouvrir la tragédie lyrique.

C'est à nouveau avec Aperghis que le Théâtre national de l'Opéra-Comique institué en 2005, qui rétablit l'autonomie de la salle Favart, avec pour mission statutaire de se consacrer au répertoire français, du XVIIe siècle à nos jours, et de l'enrichir par des commandes, renoue avec sa vocation de scène de création. Seul ou en association avec d'autres maisons d'opéra, l'Opéra-Comique commande *Les Boulingrin* (Aperghis, 2010), *Re Orso* (Marco Stroppa, 2012), *Robert le cochon et les kidnappeurs* (Marc-Olivier Dupin, 2014), *Les contes de la lune vague après la pluie* (Xavier Dayer, 2015), *Le mystère de l'écureuil bleu* (Dupin, 2016), *Kein Licht* (Philippe Manoury, 2017), *La princesse légère* (Violetta Cruz, 2017), *Macbeth Underworld* (Pascal Dusapin, 2019), *L'inondation* (Francesco Filidei, 2019), *Les Eclairs (*Philippe Hersant, 2021), série où se mêlent esthétiques et genres, théâtre musical, opéra pour enfant, opéra de chambre, opéra proprement dit. Ses productions contemporaines comprennent aussi des reprises – on sait que c'est l'un des principaux enjeux de la création lyrique : *Roméo et Juliette* (Dusapin, 1988, repris à Favart en 2008), *Lady Sarashina* (Peter Eötvös, 2008, repris en 2009), *Written on Skin* (George Benjamin, 2012, repris en 2013), *Au monde* (Philippe Boesmans, 2004, repris en 2014). Le troisième directeur du théâtre, le chef d'orchestre Louis Langrée, a heureusement l'intention de continuer cette politique, parallèlement à son autre mission, la redécouverte d'œuvres françaises injustement oubliées, notamment celles du XIXe siècle et du début du XXe. Il faut lui souhaiter de faire autant d'heureux choix que ses prédécesseurs du « siècle d'or » de la salle Favart, qui va des années 1840 aux années 1950. ■

1) On trouve la liste complète des créations à l'opéra-comique, de 1717 à 2010, dans Maryvonne de Saint Pulgent, *L'opéra-comique, Le gavroche de la musique*, Découvertes Gallimard, 2010.

LA COMPLAISANCE ET LA RÉSISTANCE

Extrait de *Faire et refaire* (éd. Alma), par PAUL ANDREU (1938-2018), membre de la section d'Architecture (1996-2018)

« 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. À de rares exceptions près, ils ne se déplacent pas. Ils sont liés à un lieu avec qui souvent ils se définissent 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, 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. » ■

En haut : le Grand Théâtre national (opéra) de Pékin, construit par Paul Andreu entre 1999 et 2008, saisi par Bruno Barbey (1941-2020), membre de la section de Photographie de l'Académie des beaux-arts.

SPECTACLE ET LABORATOIRE

Entretien avec TIMOTHÉE PICARD, dramaturge et conseiller artistique du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence
Propos recueillis par Nadine Eghels

Ci-dessus: *L'apocalypse Arabe* de Samir Odeh-Tamimi (1970), mise en espace de Pierre Audi, livret de Claudia Pérez Iñesta et Samir Odeh-Tamimi d'après le poème d'Etel Adnan. Festival d'Aix-en-Provence 2021.
Photo Ruth Walz

Orfeo et Majnun de Moneim Adwan, Howard Moody et Dick van der Harst (2018), mise en scène de Airan Berg, Martina Winkel. Festival d'Aix-en-Provence 2018.
Photo Patrick Berger / ArtcomPress

Nadine Eghels : Comment êtes-vous arrivé à ce poste de dramaturge et conseiller artistique au Festival d'Aix-en-Provence ?
Timothée Picard : Depuis l'enfance, je suis passionné par l'opéra. J'ai fait partie du Chœur d'enfants de l'Opéra de Paris, une très grande chance pour moi. J'aimais la musique classique mais j'ai eu la révélation de la voix, et de cet art total qu'est l'opéra. J'étais pensionnaire, ce que je détestais, et c'était une véritable évasion de pouvoir aller chanter sur les scènes parisiennes. Ensuite j'ai hésité, je voulais rester dans ce monde-là, mais je ne savais pas si ce serait sous l'angle artistique (j'étais intéressé par la mise en scène) ou administratif (après Sciences-Po, j'envisageais l'ENA pour entrer dans l'administration culturelle). En fait, j'ai intégré l'École Normale Supérieure et, finalement, il s'est avéré que l'approche historique et documentée de l'opéra était celle qui m'intéressait le plus ; j'ai consacré tous mes travaux universitaires à l'opéra, à sa place dans notre civilisation, et j'ai écrit plusieurs livres sur le sujet. Mais à un moment, j'ai eu envie de nourrir à nouveau ma réflexion d'une expérience de terrain, en me rapprochant de la création ; peu à peu j'ai développé une expérience dramaturgique auprès d'artistes et d'institutions et, quand un poste s'est libéré au Festival d'Aix-en-Provence, son directeur Pierre Audi m'a engagé.

N.E. : Vous y élaborez la programmation des prochaines années ?
T.P. : Nous sommes deux conseillers artistiques. Mon collègue Julien Benhamou est plutôt chargé du casting – chant et direction d'orchestre –, moi, je m'occupe davantage du choix des œuvres, des créations et des mises en scène. Même si rien n'est écrit dans le marbre et nous échangeons sans cesse sur l'ensemble des aspects.

N.E. : Comment cela se passe-t-il ?
T.P : C'est assez pragmatique : nous avons entre les mains plusieurs paramètres et devons résoudre une sorte d'équation à une ou plusieurs inconnues. Souvent, quand il s'agit du répertoire, Pierre Audi part des artistes : chef d'orchestre et metteur en scène. Il faut voir qui est disponible, avec qui on aurait envie de travailler, quels sont leurs désirs, mais aussi ce qu'on pourrait leur proposer. C'est une sorte de carrousel : qui on pourrait avoir comme chef, comme metteur en scène, quelle œuvre serait la bienvenue dans l'équilibre général d'une programmation, à la fois sur une et sur plusieurs années, etc.

N.E. : Quels sont les axes de ces programmations ?
T.P. : Nos programmations s'étendent du premier baroque (Monteverdi, Cavalli) à la création contemporaine, donc quatre siècles d'opéras ! Avec le souci de représenter tous les siècles et toutes les esthétiques sur la dizaine d'opéras proposés majoritairement en version scénique, parfois en version concert. Pour les créations, c'est un système plus spécifique qui part vraiment des compositeurs.

N.E. : Quelle est la part de répertoire et de création au sein de la programmation ?
T.P. : Cette année, nous avons sept opéras en version scénique, trois en version concert. Sur les opéras en version scéniques, deux créations. Il y en a toujours au moins une par an, parfois jusqu'à trois, de formats et d'ambitions divers. Le Festival d'Aix accorde une place très importante à la création, c'est une marque de fabrique essentielle pour Pierre Audi. Une partie de la programmation, labellisée « Incises » d'après le nom d'une pièce de Boulez, comprend tout ce qui est de l'ordre de la création contemporaine : opéras, concerts et théâtre musical. Le Festival est reconnu pour la pertinence de cette action, puisque les dix dernières années ont vu des événements majeurs de la création contemporaine éclore à Aix. Par exemple *Written on Skin* de George Benjamin, sur un livret de Martin Crimp, créé à Aix en 2012, a beaucoup tourné, y compris dans d'autres mises en scène que celle d'origine de Katie Mitchell – ce qui signe une inscription dans le répertoire. Et, l'année dernière, *Innocence* de Kaija Saariaho, sur un livret de Sofi Oksanen et dans une mise en scène de Simon Stone, fut le plus évident succès de cette édition. Cela nous apporte une reconnaissance utile pour construire des relations avec des compositeurs et compositrices.

N.E. : Ce sont des coproductions ?
T.P. : Oui, dont le Festival est le premier producteur, avec l'exclusivité des premières représentations.

N.E. : Qu'entendez-vous exactement par répertoire ? Une pièce créée l'année dernière et reprise cette année entre-t-elle au répertoire ?
T.P. : Qui dit répertoire suppose une certaine patrimonialisation. Depuis le début du XXe siècle s'est opéré un renversement : on a tendance à donner davantage d'œuvres du passé et de moins en moins d'œuvres contemporaines, alors qu'avant c'était le contraire, la place de la création par rapport à celle de la reprise était majeure. Une œuvre entre au répertoire à partir du moment où elle engendre un certain nombre de reprises à travers le temps. L'œuvre s'extrait de sa production d'origine et des tournées qui y étaient associées : elle est reprise ailleurs, dans d'autres mises en scènes, avec d'autres circuits de coproduction… et cela s'inscrit dans la durée. Le *Saint François d'Assise* de Messiaen est un exemple représentatif. En ce qui concerne Kaija Saariaho, on peut dire que toute son œuvre lyrique est en cours de patrimonialisation : elle est jouée souvent, et partout. Son premier opéra, *L'Amour de loin*, créé en 2000 au Festival de Salzbourg, fait déjà l'objet de reprises régulières dans d'autres mises en scènes. Pour *Innocence,* créé l'année dernière, il faut un peu de temps pour savoir si l'œuvre va s'inscrire au répertoire mais il y a fort à penser qu'elle aura la même destinée. C'est un phénomène assez rare pour la création contemporaine !

N.E. : Où se porte le désir d'une nouvelle création, sur un compositeur, sur un livre ?
T.P. : Avant tout sur le compositeur ou la compositrice. Mais il y a au Festival deux types de création assez distincts. Il y a d'abord, le plus souvent, une relation forte engagée par Pierre Audi avec un compositeur, qui va être à l'origine de projets au long cours. L'autre porte d'entrée est plus expérimentale, et s'adresse à des artistes plus jeunes, moins établis dans la profession, à partir d'un projet. Ces deux processus de création coexistent au Festival d'Aix-en-Provence.

N.E. : Comment s'illustrent-ils cette année ?
T.P. : Une commande a été faite, avec l'Opéra de Paris, à Pascal Dusapin, autour de la figure de Dante et de la *Divine Comédie*, sur un livret établi par Frédéric Boyer. C'est un projet représentatif, en gestation de longue durée, autour d'une œuvre majeure de la culture européenne. Le metteur en scène sera Claus Guth, la direction d'orchestre assurée par Kent Nagano. Parallèlement sera créé un opéra de la jeune compositrice libanaise Bushra El-Turk, déjà assez reconnue dans la profession. Ce projet a émané d'un réseau d'académies européennes consacrées à la création d'opéra. C'est là un autre aspect intéressant du Festival : veiller à la construction des générations à venir. Nous avons une Académie avec des résidences de composition, de musique de chambre, d'opéra etc. Cette Académie est incluse dans un réseau européen initié par le Festival appelé ENOA (European Network of Opera Academies), lieu d'incubation de projets. Celui dont je vous parle, *Woman at Point Zero*, est assez engagé : un opéra porté par cinq femmes – compositrice, librettiste, metteuse en scène, vidéaste et cheffe d'orchestre – et reposant sur l'adaptation d'un récit de la féministe égyptienne Nawal El Saadawi, récemment disparue. Il y est question de la place des femmes dans la société égyptienne de l'époque, situation forcément élargie à notre époque contemporaine. Outre le propos, traité de manière universelle, cela pose aussi la question de la place des femmes dans le processus de création opératique aujourd'hui. Conscients des difficultés qu'elles rencontrent, nous tentons de corriger des blocages parfois assez forts dans le milieu de la musique classique. Nous avons donc là deux créations assez caractéristiques : d'une part un opéra dû à un compositeur reconnu, avec un processus de création très ambitieux, autour d'une œuvre patrimoniale. D'autre part une création plus proche du théâtre musical, avec des représentantes brillantes de la nouvelle génération, dans un projet qui s'affirme comme engagé, avec un petit ensemble d'instrumentistes appartenant à des traditions différentes : instruments européens mais aussi orientaux et moyen-orientaux. Cela parle aussi de dialogue entre les cultures à travers la musique, et d'une volonté de renouveler le genre.

N.E. : Le Festival d'Aix serait donc aussi un laboratoire ?
T.P. : Exactement. Il faut poursuivre la belle aventure de l'opéra en tant qu'art total et magnifique, mais nous voulons offrir aussi un foyer de réflexion autour de la question qui nous anime tous : qu'est-ce que l'opéra aujourd'hui, et quel sera-t-il demain ? Il nous faut aborder de nouveaux sujets, inventer de nouveaux langages artistiques, construire de nouveaux circuits de collaboration, tester de nouveaux modes de travail. Ces deux aspects coexistent. ■

À gauche : *Les Mille Endormis* d'Adam Maor (1983), livret et mise en scène de Yonatan Levy. Festival d'Aix-en-Provence 2019.
Photo Patrick Berger / ArtcomPress

En haut : *Innocence* de Kaija Saariaho (1952), opéra en cinq actes, mise en scène de Simon Stone, livret de Sofi Oksanen. Festival d'Aix-en-Provence 2021.
Photo Jean-Louis Fernandez

« PAPILLON NOIR », UN TEXTE QUI CHERCHE SA VOIX

Entretien avec **YANNICK HAENEL**, écrivain
Propos recueillis par Nadine Eghels

Nadine Eghels : Vous êtes écrivain, et avez conçu un livret d'opéra intitulé *Papillon noir* pour le compositeur Yann Robin. Comment est venue cette proposition ?
Yannick Haenel : J'ai rencontré Yann Robin à la Villa Médicis ou nous étions tous deux pensionnaires en 2008-2009. De notre amour conjugué pour la musique contemporaine et pour la littérature est né le désir de travailler ensemble, et de faire cette chose folle : un opéra. J'ai donc écrit la voix d'une femme pour un monodrame.

N.E. : La thématique était-elle définie ?
Y.H. : Il y avait l'idée d'une indécision sexuelle, peut-être cette femme avait-elle été un homme. Au début j'avais placé ce long monologue sous l'égide de David Bowie, une référence trop écrasante. Mais affleurent les restes d'une transformation puisque cette femme, à l'instant de sa mort, non seulement se souvient de tout mais accueille de manière hallucinée tous ses amants. Et ses amantes. Je voulais que son désir englobe le monde entier et pas seulement la moitié. L'un des mouvements de ce texte est un flux constant, où tout arrive. Comme dans l'écriture. On est dans la nuit, dans l'inconnu, on ne sait pas ce qui va se passer et peu à peu quelque chose émerge de ce noir. Ici en l'occurrence, une voix, assimilée à de la lumière. Nous voulions que la scène soit dans le noir, il y aurait comme des petites lucioles, des lumières sur le visage de cette femme, qui peu à peu s'éteindraient… à la fin resterait ce papillon devenu noir. Elle devait parler sans cesse, ce qui la maintenait en vie. Comme la lumière maintient la vie du papillon. C'est une voix qui résiste à son empêchement.

N.E. : Que vouliez-vous représenter ?
Y.H. : Je voulais représenter l'irreprésentable, l'instant de la mort. Je me suis imaginé de figurer cela par le langage qui peu à peu s'amoindrit et finalement se casse. Elle parle, les mots deviennent très pauvres comme dans Beckett… puis elle se tait.

N. E. : Comment en est-elle arrivée là ?
Y.H. : Elle rentre chez elle le soir, prend le téléphone, parle à sa mère, et raconte qu'elle vient de se faire renverser par une voiture. Elle est seule, ne veut plus ressortir, se sert un verre de vin. Elle a eu un accident mais ça va… bien que cela réveille de vieilles douleurs. En fait elle est morte, je voulais qu'on le sente peu à peu. Dans l'écriture comme dans la musique, nous nous sommes inspirés du livre des morts tibétain. Et du bardo. C'est un couloir qui s'ouvre à l'instant même, ou juste après la mort physique. L'âme, ou l'esprit, s'y maintient encore dans une sorte d'indécision. Ce sont les limbes. Dans le livre des morts tibétain, il y a plusieurs degrés de conscience, qui s'amoindrissent, avec des couleurs. Cela a permis à Yann Robin d'introduire différents timbres dans sa musique, de la colorer. Sur scène il y a un chœur, qui lit du sanscrit. Cette image du bardo m'a livré la scénographie intérieure nécessaire pour créer cette fiction. Une femme chez elle, qui pense être chez elle, qui parle à sa mère… mais en fait toute seule. Elle marche à petit pas dans l'obscurité dans son appartement, et dans ce couloir qui s'ouvre sur la distance qu'elle entretient avec elle-même, elle va peu à peu quitter ce qui l'attache à son corps. Elle longe la mince cloison qui la sépare d'elle-même.

N.E. : D'où vient cette phrase, mise en exergue dans le livret ?
Y.H. : Cette phrase m'accompagne depuis des années : « Je longe à pas de loups la mince cloison qui me sépare de moi-même ». Une phrase énigmatique que je transporte avec moi. On a pu me dire qu'elle était de Heidegger, ou de Kierkegaard, je ne l'ai trouvée chez aucun d'eux mais elle est dans chacun de mes livres. Car chaque fois que j'écris, c'est comme pour déplier cette phrase, dont je ne suis pas sûr de comprendre le sens. Certains jours j'ai tendance à y voir une faveur, un beau programme, d'autres jours j'y vois la mort qu'elle annonce. C'est à la fois un rêve et un cauchemar. C'est le mouvement même de l'écriture.

N.E. : C'est la première fois que vous écriviez pour une voix ?
Y.H. : Oui… Cela m'a plu infiniment.

N.E. : Connaissiez-vous la musique de Yann Robin ?
Y.H. : C'est une musique très violente, qualifiée de spectrale. Une musique de ruptures, saturée, qui défie le chaos. Une matière qu'il me plaisait de concasser. J'ai écrit ce texte avec peu à peu l'envie de ne plus mettre de ponctuation. Dans le mouvement inexorable qui aspire cette femme, j'ai remplacé toute la scansion par des tirets ; en dactylographiant le texte, d'abord écrit à la main, il y avait une sorte de jouissance à taper ces tirets qui à la fois relevaient d'une forme de béance, mais aussi de relance… c'est devenu un rythme. Peu à peu j'ai vu apparaître de plus en plus de tirets à mesure que les mots s'affinaient, qu'elle parlait de moins en moins et laissait place au silence. J'avais l'impression de sentir son rythme cardiaque s'amenuisant, tandis que le texte était attiré vers quelque chose de fou. Un appel qui venait de devant. Tel le chant des sirènes. À la fin il n'y avait plus que des tirets, bientôt plus de mots, un graphisme horizontal, comme un encéphalogramme devenu de plus en plus plat.

N.E. : L'écriture viendrait du moment de la mort en non des souvenirs ou des émotions accumulées ?
Y.H. : Oui c'est une intuition déraisonnable mais elle a porté ce texte bref, écrit dans une fulgurance. D'ordinaire on a la sensation d'être traversé par du langage venu d'une source profonde qui se transmet à travers nous. De manière inexplicable j'ai eu la sensation que j'allais vers un point qui était le commencement. Un point situé devant, qui coïncidait avec la mort de cette femme. Comme si l'instant de la mort, dont on ne peut pas revenir, était un ravissement, une sorte d'extase qui projetée sur nous à rebours donnerait toute l'énergie de l'existence. J'ai articulé cette petite théorie avec celle qui suppose qu'à l'instant de mourir, on revivrait sa vie. Et j'ai introduit des moments d'accélération pour faire revenir ces épiphanies. Il est apparu que ce serait impossible à chanter. Mais dès le début j'avais imaginé plutôt une voix parlée.

N.E. : Etait-ce prévu avec le compositeur ?
Y.H. : Oui j'avais une liberté totale, et je ne me voyais pas écrire des arias et des récitatifs ! Il était prévu que la soprano dirait le texte sans le chanter, mais de manière mesurée. Tous les mots, tous les moments de ce texte ont été introduits dans une partition et ont été rythmés. La chanteuse dit le texte, mais avec la partition. C'est un spectacle tout entier axé sur une voix qui trouve sa musique. L'instant de la mort suscite une voix, et c'est comme si cette voix allumait de la musique… Une femme se perd dans son être et s'adresse à on ne sait qui. Et derrière, un orchestre et des chœurs semblent naître de cette voix.

N.E. : Comment avez-vous travaillé ensemble ? Avez-vous écrit tout le texte d'abord ?
Y.H. : Dans une première phase, où nous nous accordions sur le projet, j'en ai montré quelques passages à Yann Robin, mais il a composé la musique après avoir reçu l'intégralité du livret. Si je connaissais son univers musical, je n'ai pas écrit en fonction de la musique mais de la logique textuelle. Il a ensuite cousu sur le corps du texte une robe musicale. Rien n'en a été ôté, il a suscité ce relief sonore à partir de ce texte. Pour moi c'est aussi un texte de littérature, j'allais l'éditer et il fallait qu'il puisse vivre indépendamment de l'opéra. C'est un texte qui cherche sa voix. ■

Vues de l'opéra *Papillon noir*, texte Yannick Haenel, musique Yann Robin, mise en scène Arthur Nauzyciel. La soprano Élise Chauvin et le chef d'orchestre Léo Warynski lors des représentations au Théâtre national de Bretagne en 2021.
Photo Gwendal Le Flem / TNB

LA DANSE EST UN ENGAGEMENT

Entretien avec BRIGITTE LEFÈVRE, ancienne directrice de la danse de l'Opéra national de Paris (1995-2014)
Propos recueillis par Nadine Eghels

Nadine Eghels : Vous avez quitté en 2014 vos fonctions de directrice de la Danse à l'Opéra de Paris. Quels sont les axes que vous avez privilégiés à ce poste crucial ?
Brigitte Lefèvre : La vie est une accumulation de strates, la mienne aussi est jalonnée d'étapes importantes. Entrer à l'école de danse, être engagée dans le corps de ballet, prendre conscience de ce que l'art est très bien représenté dans cette magnifique institution qu'est l'Opéra de Paris, mais vouloir en faire profiter un plus large public. À un certain moment j'ai compris que tout ce que j'avais appris comme danseuse à l'opéra, je pouvais le mettre en pratique en quittant l'institution. J'ai ouvert la porte, et je ne l'ai jamais refermée. Cela m'a permis de fonder une compagnie de danse contemporaine, avec un petit nombre de danseurs, de l'installer à la Rochelle dans le cadre d'une décentralisation, avec l'ambition d'aller vers les publics les plus divers, éloignés du monde artistique, dans les prisons, les hôpitaux, les écoles… Cela ne nous était pas demandé mais c'était pour nous une obligation, qui s'inscrivait naturellement dans notre pratique. Tout ce que j'avais appris, il me fallait le redonner. J'aimais cette multiplicité qui partait toujours du même socle : l'énergie d'une artiste, accompagnée d'autres, pour faire en sorte que la vie de tous soit plus intense. Après quelques années de ce travail de compagnie où j'ai adoré danser et chorégraphier, une nouvelle génération arrivait, très talentueuse, soutenue par le ministère de la culture dirigé par Jack Lang. Et peu après, on m'a demandé d'intégrer ce ministère de la culture, ce qui m'a beaucoup étonnée… mais j'ai accepté.

N.E. : C'était un grand virage…
B.L. : Cela m'a beaucoup appris du fonctionnement administratif de la culture. Assez rapidement il y a eu un changement de gouvernement et François Léotard m'a nommée déléguée à la Danse. Il avait fait le choix audacieux d'une artiste plutôt que de faire appel à un énarque. Cela a été passionnant. Je me suis retrouvée à défendre des projets artistiques, à les mettre en relation avec l'Éducation nationale – ensemble nous avons créé un diplôme d'état –, j'ai contribué au développement des centres chorégraphiques mais aussi à la possibilité des compagnies de se faire connaître. J'avais autour de moi une équipe formidable qui me soutenait dans ces projets. Les gouvernements ont changé mais je suis restée un bon nombre d'années, poursuivant ce travail entre le terrain et les cabinets ministériels ; tout cela a constitué un autre socle. Mais le plus important est ce que j'ai appris de l'opéra : en y allant et en le quittant.

N.E. : Et vous y êtes revenue…
B.L. : Avec l'ouverture de l'Opéra Bastille, la maison a beaucoup grandi. J'ai alors été appelée par Jack Lang qui m'a proposé de devenir administratrice générale de l'Opéra Garnier. Peu d'hésitation, l'appel de la maison était puissant. Le directeur de la danse était Patrick Dupont, le directeur général Jean-Paul Cluzel et l'administrateur général de Bastille Jean-Marie Blanchard. Nous avions fait le serment de nous parler franchement en cas de problème. Cette alliance était importante car les deux structures se construisaient ensemble, pour former cette entité Opéra, avec deux grands théâtres et tout ce qu'elle représentait, aux plans culturel, artistique et administratif. Les enjeux étaient communs, le souci de s'adresser à un public plus populaire, avec une volonté d'économie d'échelle qui ne s'est pas vraiment concrétisée. Changement de gouvernement à nouveau. Est arrivé Hugues Gall qui a complètement modifié l'organigramme. Directeur tout puissant, il m'a proposé de devenir directrice de la danse. Cela m'avait intéressée d'être administratrice générale, j'ai compris comment l'institution fonctionnait, et contribué à la faire évoluer de l'intérieur. Une démarche non révolutionnaire, mais évolutionnaire. Mais j'étais si heureuse de revenir sur le terrain chorégraphique ! J'y suis restée pendant près de vingt ans.

NE. : Au cours de ces années quels ont été les principaux enjeux de votre mission ?
B.L. : J'avais une confiance énorme en Hugues Gall, et il m'accordait la sienne. Son action a été fondatrice, jetant les bases de ce qu'est devenu l'Opéra de Paris. Hugues avait une expérience opératique immense, arrivait de Genève, et moi je savais ce qu'était le travail de terrain. J'avais conscience de l'honneur qui m'était fait et en même temps de la responsabilité que j'endossais. Il fallait provoquer des rencontres insolites, comme celle de Paul Andreu et d'un jeune chorégraphe, Nicolas Paul. Veiller à ne pas déconnecter le palais doré du terrain des expérimentations. Prendre le relais d'une histoire et faire en sorte qu'elle continue. S'arranger pour que les projets entrent dans un budget et dans un planning… car le véritable chef de l'opéra, c'est le responsable des plannings. Il est le maître du temps. On a impulsé tout cela, avec une gestion moderne. Ce qui est formidable à l'opéra, c'est cette réunion de compétences, cette volonté d'avancer, cette exigence qualitative. L'opéra requiert qu'on s'y consacre totalement. C'est une maison qui a ses règles, avec les partenaires sociaux qui parfois s'opposent à la direction artistique. Il y a des fonctionnements très formalisés et par ailleurs toute place à l'invention. C'est un lieu de croisement où on est ensemble, où on fait ensemble. Quand on y arrive, on sait qu'il va se passer quelque chose. Même si on est confronté à des problèmes d'organisation, de planning etc., les savoirs faire qui y sont réunis doivent irradier, afin d'être partagés, transmis. Avec toujours le souci de l'excellence. Tels sont les enjeux qui sont les nôtres.

N.E. : Qu'est-ce qui différencie le ballet de l'opéra d'un centre chorégraphique qui aurait les mêmes moyens ?
B.L. : C'est l'école de danse qui permet saison après saison de constituer le corps de ballet de l'Opéra de Paris. C'est une grande chance d'avoir l'école au sein de l'opéra, même si elle est souvent critiquée pour sa rigueur, laquelle est toutefois indispensable. Elle s'est ouverte à des jeunes issus de milieux différents, qui s'y consacrent avec ardeur. Car la danse est un engagement. Noureev a ancré à l'Opéra de Paris des ballets qui constituent le grand répertoire académique. Même s'il était parfois critiqué pour son exigence dans la façon d'aborder la danse, ses chorégraphies ont marqué l'histoire, assurant la transition avec le passé. Ce qui ne doit pas exclure l'acquisition d'œuvres contemporaines, ce qui dès mon arrivée me tenait particulièrement à cœur.

N.E. : Pour les danseurs, qu'est-ce que l'Opéra de Paris apporte de surcroît ?
B.L. : Le sentiment d'appartenance à une grande maison, chargée d'histoire, où on croise aussi chanteurs, scénographes, musiciens, metteurs en scène, techniciens… Même si elles sont assez sectorisées, toutes les disciplines artistiques s'y retrouvent. Et les danseurs les côtoient. L'opéra, c'est l'art total. Il faut continuer à le faire évoluer afin qu'il soit aussi le reflet de son époque. C'est tout l'enjeu de cette magnifique maison qu'est l'Opéra de Paris. Chacun doit en être conscient, et porteur. ■

Photo : Juan García Aunión / Alamy

GARDER L'ÉQUILIBRE

Entretien avec LAURENT NAOURI, baryton-basse
Propos recueillis par Nadine Eghels

Laurent Naouri dans *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa, dans la mise en scène de Robert Wilson, à l'Opéra Bastille en 2019.
Photo Svetlana Loboff / Opéra national de Paris

Nadine Eghels : Vous êtes chanteur lyrique, baryton basse, vous arpentez le monde et le répertoire. Comment êtes-vous arrivé à cette pratique ?
Laurent Naouri : Ma vocation musicale est plus d'ordre identificatoire qu'intérieurement motivée. Cela fait trente ans que je fais ce métier et j'ai eu la chance d'avoir un professeur de musique exceptionnel au collège et au lycée. Dans mes apprentissages j'ai beaucoup fonctionné par identification, j'avais envie de ressembler au professeur qui me stimulait. Et j'ai connu quelques grands professeurs qui ont marqué ma vie, dans différents domaines. J'étais mauvais musicien et pianiste, mais je rêvais de faire de la musique… Prendre la voix comme instrument, c'était le seul choix possible !

N.E. : Un choix par défaut alors ?
L.N. : J'y suis allé sans trop y croire… J'ai fait des études d'ingénieur et en même temps suivi des cours de chant. Mais je ne me sentais pas à ma place dans ce milieu scientifique et après trois ans j'ai opté pour la voie vocale. C'est en forgeant que je suis devenu forgeron ! J'aimais la musique mais je ne connaissais pas l'opéra, et je ne savais pas que je l'aimerais à ce point. C'est une rencontre par nécessité. Venant d'un univers vocal plus nourri de jazz et de chanson, j'avais des clichés sur le genre opératique… Pour moi, l'opéra, c'était « des gros qui crient ». Je suis allé voir des spectacles, et il y a eu des révélations. Par exemple la mise en scène du *Voyage à Rome* par Luca Ronconi, pleine d'humour et de fantaisie. Ou celle de *Boris Godounov* à Covent Garden par Andrei Tarkorvski, qui m'a également ébloui, j'y suis allé par le cinéma et j'ai trouvé l'opéra. Je me souviens de la scène de folie de Boris, il est dans son bureau et se prend les pieds dans un tapis figurant une grande carte de la Russie, une scène qui n'est pas sans écho aujourd'hui.

N.E. : Avec quel metteur en scène avez-vous débuté ?
L.N. : Dès mon premier spectacle professionnel, j'ai rencontré Pierre Constant qui m'a fait ressentir ce qu'est une mise en scène aboutie avec *Cosi fan tutte*. Une découverte. Ma préoccupation était de raconter le mieux possible une histoire et cette première collaboration me l'a permis. J'ai appris à aimer ce travail, je ne m'en suis jamais lassé. J'ai la chance d'être dans une tessiture où les rôles sont infiniment variés.

N.E. : Qu'est-ce qui vous attire dans un projet, le rôle, la musique, le dispositif général ?
L.N. : À quelques rares exceptions, nous sommes les employés des maisons d'opéra. Quand on me parle d'un projet qui sera créé dans trois ans au *Metropolitan Opera*, je n'ai aucune idée de qui le dirigera, parfois même pas du metteur en scène, encore moins du scénographe. C'est le directeur de la maison d'opéra qui construit sa programmation avec les gens qu'il a envie de réunir… et qui sont disponibles ! Ce mode de fonctionnement date de l'époque où les directeurs d'opéra étaient imprésarios. Aujourd'hui ils tiennent beaucoup à cette prérogative. Ayant l'occasion de se déplacer et de voir des spectacles dans le monde entier, ils ont un catalogue en tête. Du coup, un metteur en scène peut se voir imposer un chanteur qui ne lui convient pas, ou un chef un chanteur dont il pense qu'ils n'ont pas la même perception de l'œuvre… On est obligé de travailler avec ! J'aimerais qu'on puisse adopter une position intermédiaire entre l'organisation d'un théâtre où c'est le metteur en scène qui construit son équipe artistique et la maison d'opéra où c'est le directeur qui réunit tout le monde. Il faudrait une rencontre plus concertée entre metteur en scène et chef d'orchestre, qui aboutisse à un projet commun. Ce n'est hélas pas souvent le cas. Vu les contraintes de calendrier ce n'est pas évident, mais davantage de concertation produirait des résultats artistiques plus intéressants. J'ai fait une reprise au Japon d'un opéra créé à Aix, lorsque je l'ai appris j'ai appelé ma partenaire de l'époque mais elle n'était pas au courant, on avait proposé le rôle à une autre chanteuse sans lui demander d'abord si elle était partante. Il faut bien le dire, nous sommes un peu du bétail de luxe ! Nous bénéficions de conditions exceptionnelles. Alors on considère que nous n'avons pas à protester.

N.E. : Quel genre de rôle préférez-vous ?
L.N. : J'aime que ce soit varié ! À mon âge j'assume souvent une figure paternelle, j'ai joué aussi beaucoup de méchants et de diables. *The bad and the dad*. Quand on sort de là je suis content ! Évidemment c'est toujours risqué de monter un opéra et les étiquettes servent à rassurer tout le monde, producteurs et publics. Je ne proteste pas mais quand j'ai une proposition qui sort des sentiers battus, je m'y attarde. Cela ouvre le champ, et me met au défi. J'entame une décennie où les propositions s'appuieront beaucoup sur l'expérience acquise, et je sais que je dois me satisfaire de ce qui m'est offert. Quelques metteurs en scène que j'apprécie sont contents de travailler avec moi, cela crée des récurrences. J'ai peu de raisons de me plaindre. Mais je ne suis pas l'organisateur de ma carrière !

N.E. : Dans votre travail, quelle est la part d'opéra contemporain par rapport au classique ?
L.N. : Ce qui m'intéresse, c'est la nouveauté. Le dernier opéra contemporain que j'ai interprété était *Trompe la mort* d'après *Splendeurs et misères des courtisanes* à l'Opéra de Paris. Le compositeur était Luca Francesconi qui a écrit aussi le livret, en s'inspirant également de la fin des *Illusions perdues*. C'était une ▸

idée originale de l'Opéra de Paris que ces adaptations de grands textes : faire du neuf avec du connu, c'est toujours stimulant. Nous avons bénéficié d'une mise en scène extraordinaire de Guy Cassiers, d'une cheffe exceptionnelle Suzanna Mälkki, et d'une ambiance de travail idéale. Je n'ai guère eu de difficultés à apprendre ce rôle. Mais, on ne peut pas le nier, il y a eu vraiment un problème avec le langage contemporain de la musique. Il est très singulier de voir des musiciens aguerris, expérimentés, intelligents, ne rien comprendre à une œuvre qui leur est présentée !

N.E. : Une œuvre trop détachée de toute référence ?
L.N. : Le XXe siècle a vu un public extrêmement élargi s'intéresser à l'art contemporain. Les gens vont le découvrir, perçoivent, rejettent ou adhèrent mais en tout cas le fréquentent. Pour moi la question essentielle est celle des repères. Dans l'art contemporain, même le plus conceptuel, il y a toujours un cadre à l'intérieur duquel on organise sa perception. Avec la musique on se déplace dans le même temps que l'œuvre. Le cadre n'existe plus, on n'a plus le loisir de s'extraire. Ce qui sert de cadre est de l'ordre du pulsatif : le battement intérieur qui marque le temps. Quand le compositeur écrit, c'est en référence à un tempo qui s'écoule, et que le chef transpose. Si je chante ce qui est écrit, le seul temps commun c'est mon temps intérieur que je cale sur la perception du chef et celle du compositeur. Mais pour le public, il n'y a plus de pulsation, il n'y a plus de cadre. Dès lors il ne peut entrer dans la musique sauf par un effet d'orchestration, ou par la mise en scène. Le compositeur écrit en référence à son tempo intérieur, l'exécutant le restitue en fonction du tempo qui est rendu par la battue du chef, mais seuls ces trois protagonistes sont en relation avec un tempo intérieur, pas le public qui n'y accède pas. Ce n'est pas le cas de toute la musique contemporaine heureusement mais je pense qu'en Europe cela a constitué un écueil majeur, dont on est en train de sortir. Le compositeur doit avoir conscience de la nécessité de relier son rythme intérieur à celui de n'importe qui sans qu'il ait besoin de lire une partition.

N.E. : Comment cela se passe-t-il pour le chanteur ?
L.N. : Pour le chanteur c'est difficile, il doit en même temps jouer et ne peut garder les yeux rivés sur le chef pour suivre le tempo. Ainsi, à force de vouloir éviter le pulsatif, on tombe sur un autre écueil… et le résultat est dépourvu de signification. Pour être intelligible, un discours repose sur des éléments de grammaire commune. Une partie est forcément prévisible car elle découle de la syntaxe partagée, une autre imprévisible constitue l'acte créateur. Si on n'est que dans l'acte créateur sans se soucier de la syntaxe commune, c'est incompréhensible. Si on ne se soucie que de la syntaxe commune, c'est insignifiant. C'est comme un balancier… On peut tomber d'un côté ou de l'autre. Il faut garder l'équilibre. Et une certaine modestie.

N.E. : Comment appréhendez-vous le livret ?
L.N. : Le genre opératique a beaucoup évolué au cours des siècles. Au début c'était une forme intimiste, pour des gens très érudits. S'adressant à un public choisi et peu nombreux, on pouvait cumuler une musique sophistiquée et une poésie recherchée. Ensuite, on a privilégié la musique et simplifié le livret car il y avait trop d'informations par rapport au niveau culturel et au nombre des spectateurs. Quand on se retrouve devant un auditoire plus important, un théâtre avec cinq cents personnes, il faut réduire le nombre d'informations qui passent à la seconde. Dès lors, si la musique est sophistiquée, le texte se trouve réduit à l'essentiel. La voix a été privilégiée à un niveau suprême avec le dernier belcanto, vers 1830, juste avant Verdi. Ensuite on a assisté, avec Wagner, puis avec le Verdi tardif et le XXe siècle, à une re-densification des livrets. Et une musique qui part dans tous les sens, comme toutes les formes artistiques à cette époque. Un éclatement. Musique et livret regagnent en complexité, dans des œuvres jouées devant 2000 personnes au lieu d'une assemblée de 20 à 40 auditeurs au XVIIe. Cela change énormément.

Laurent Naouri (à gauche) dans *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, livret de Ferdinand Lemaire, mise en scène de Darko Tresnjak. Représentations au Metropolitan Opera de New York en 2018.
Photo Ken Howard / Met Opera

N.E. : Aujourd'hui les chanteurs sont aussi des acteurs. Ils chantent et jouent la comédie. Comment votre pratique a-t-elle évolué ces dernières années, avec l'apparition des nouvelles technologies qui ont envahi les plateaux ?
L.N. : Je suis entré dans ce métier dans les années 1990, à un moment où la révolution était en cours. De plus en plus de metteurs en scène venaient du théâtre, ce qui me convenait puisque j'ai toujours aimé ce genre de challenge. Je me sens plus performeur que ciseleur, et jouer était pour moi une évidence. En revanche le fait de tout capter, de tout vouloir garder, est presque une négation de l'éphémère du théâtre. Comme filmer tout de près, toujours plus près. Un gros plan sur le visage d'un chanteur, c'est rarement beau. Alors je fais comme si cela n'existait pas. J'essaie d'oublier les caméras et les micros d'ambiance. Je n'en tiens compte ni dans mon jeu ni dans mon chant. Cela apporte peut-être quelque chose sur le plan du partage, mais sûrement pas sur le plan artistique. C'est comme la rupture d'un pacte tacite entre le public et les interprètes, qui sur scène vont se donner à 200 % dont une part minime sera perçue. Mais c'est ainsi, et cette part contient une immensité. Quand cela passe, c'est juste incroyable. C'est la magie du spectacle vivant. ■

RENDRE LE FAUX PLUS VRAI QUE LE VRAI

Entretien avec AURÉLIE MAESTRE, scénographe
Propos recueillis par Nadine Eghels

Nadine Eghels : Comment êtes-vous arrivée à la scénographie et d'opéra en particulier ?
Aurélie Maestre : Je viens d'un village près de Marseille et pour moi la connexion avec le monde de l'opéra n'était pas naturelle. Mais en CM1 la maîtresse nous a emmenés à l'opéra pour voir *Lakmé*. Cela m'a complètement fascinée, j'ai eu l'impression que j'étais faite pour cet univers-là… Puis j'ai oublié. J'ai fait des études scientifiques, puis je me suis intéressée au cinéma, enfin aux arts plastiques. Je suis entrée aux Arts déco où la section de scénographie avait été créée un an auparavant. J'ai suivi cette filière sous la houlette de Richard Peduzzi – avec qui je travaillerai plus tard au festival d'Aix-en-Provence comme assistante. À la fin de mes études, mon directeur de diplôme qui était Guy-Claude François, à qui l'on doit nombre de décors magnifiques pour la scène comme pour le cinéma, m'a encouragée à me présenter au festival d'Aix qui réouvrait avec Stéphane Lissner et une nouvelle équipe. Le directeur technique Félix Lefèvre m'a engagée et c'est ainsi que je me suis retrouvée dans ce milieu de l'opéra dont j'avais rêvé enfant.

N.E. : Y êtes-vous restée longtemps ?
A.M. : J'y suis entrée pour la saison 1998-99, et j'y ai fait mes armes ! J'ai travaillé au bureau d'études, suivi les constructions, étudié tous les détails techniques durant cinq saisons. Et surtout j'ai eu la chance d'y côtoyer des scénographes et des metteurs en scène qui m'ont beaucoup appris.

N.E. : Comment êtes-vous devenue scénographe indépendante ?
A.M. : Après une dizaine d'années, j'ai senti que j'étais prête à quitter l'assistanat pour me consacrer à ma propre création. Avec quelques compagnons, nous nous sommes lancés. Je travaillais avec trois ou quatre metteurs en scène, surtout avec Vincent Huguet pour l'opéra, Clément Hervieux-Léger et Daniel San Pedro avec la Compagnie des Petits champs pour le théâtre, et j'ai commencé récemment pour le ballet avec Bruno Boucher qui dirige les Ballets du Rhin. C'est très intéressant car pour les danseurs, le décor est un obstacle. Il faut donc l'envisager autrement.

N.E. : En quoi est-ce significativement différent de concevoir un décor pour l'opéra, habité par des chanteurs ?
A.M. : La taille est radicalement différente. Tant par les volumes que par les budgets. Ensuite, travailler avec des chanteurs signifie les aider pour leur voix. Au théâtre on peut avoir une cage de scène vide avec juste quelques éléments posés sur le plateau, les acteurs seront très à l'aise ; à l'opéra, si on place les chanteurs dans une cage de scène vide, on leur inflige une épreuve terrible car il n'y a aucune réflexion pour leur voix. Il faut mettre des éléments solides pour réfléchir les sons. Il faut des parois, des angles. Toutes les matières absorbantes sont proscrites. Même si aujourd'hui les chanteurs ont beaucoup évolué, et peuvent chanter la tête en bas ! Les contraintes ne sont pas les mêmes mais les budgets sont plus élevés, cela aide à trouver des solutions.

N.E. : En tant que scénographe d'opéra, quel est votre rapport à la musique, comment vous inspire-t-elle, va-t-elle influencer votre création ?
A.M. : D'abord, j'aime la musique ! Quand je travaille sur un opéra, j'en tiens énormément compte. La musique donne une couleur, exprime un sentiment, traduit une tension qui ne peuvent être antinomiques par rapport à celles qui se dégageront du décor. Mais souvent la musique arrive très tard, nous devons concevoir le décor et parfois même la mise en scène alors que la musique n'est pas terminée ! Nous avançons alors sur la base du livret, et réajustons au dernier moment si nécessaire. C'est ce qui s'est passé pour *Des éclairs*, l'opéra que Philippe Hersant a composé sur un livret de Jean Echenoz, d'après son roman homonyme.

N.E. : La musique est arrivée tardivement ?
A.M. : Oui, nous avions le livret retravaillé par le duo Echenoz / Hersant, mais pas la musique. Nous progressions à tâtons. Il y avait pas moins de 27 lieux en une heure quarante ! On ne savait pas si on aurait du temps pour les changements, si la musique serait forte ou douce, s'il y aurait des sons mécaniques qui pouvaient concorder avec certains éléments du décor ou s'il ne fallait pas en tenir compte… c'était assez déroutant !

N.E. : Comment votre travail se déroule-t-il ?
A.M. : Il y a d'abord pour moi une étape créative pure avec la conception du décor. J'imagine des ambiances, je commence à faire des croquis et des petites maquettes – beaucoup plus adaptées que les projections en 3D qui conviennent mal au travail scénographique. Je présente ensuite ces maquettes et croquis au metteur en scène. Débute alors un échange avec lui, parfois il me pousse à aller plus loin, parfois il est réticent et c'est à moi de le convaincre de la pertinence de mes propositions. Lorsque nous sommes d'accord, je fais une maquette définitive et des plans techniques, des coupes de tous les éléments, dessinés dans leur contexte, nourris d'allers-retours avec la direction ▸

Les Éclairs, opéra de Philippe Hersant, composé sur le premier livret lyrique de Jean Echenoz, scénographie Aurélie Maestre.
Avec Jean-Christophe Lanièce, Marie-Andrée Bouchard-Lesieur, François Rougier, Elsa Benoit, André Heyboer, Jérôme Boutillier. Ensemble Aedes, Orchestre Philharmonique de Radio France
Représentations à l'Opéra Comique en 2021.

Photo Aurélie Maestre

technique. Puis commence la construction en atelier et là encore j'interviens, je surveille l'avancement, on réajuste si nécessaire en tenant compte du budget, on trouve des solutions ou des alternatives. Enfin vient le travail esthétique, peinture sculpture etc. Évidemment, entre la maquette et la réalité, plusieurs phases d'adaptation sont nécessaires. C'est quand on arrive enfin sur le plateau qu'on s'aperçoit si on a vu juste, s'il y a des éléments dont on ne se servira pas, etc., si bien qu'au cours des répétitions, on adapte encore pour que le décor soit vraiment cohérent avec la mise en scène et qu'il convienne aux chanteurs. Mais ce sont là des micro-ajustements, en principe tout est conçu en amont.

N.E. : Est-ce que les nouvelles technologies prennent une place importante dans votre travail ?
A. M. : Très peu… mais on ne peut en faire abstraction. Dans la mise en scène de *Don Giovanni* pour laquelle je conçois actuellement la scénographie à Berlin, il est prévu que nous montrions du scrolling sur des sites de rencontres, qu'on voie des écrans figurant celui de son téléphone avec les échanges de messages, de photos etc… Il ne faut pas éviter les nouvelles technologies mais peut-être faut-il plutôt laisser davantage place à l'imagination. Pour moi l'usage de ces technologies est plus pertinent au cinéma ou dans les jeux vidéo. L'opéra n'est pas le terrain du réalisme.

N.E.: Parfois leur usage peut se justifier, pour évoquer un flashback, un rêve, un ailleurs…
A.M. : Oui certes, mais souvent c'est paresseux. A contrario, dans la récente mise en scène des *Damnés* à la Comédie française, je trouve que les écrans, les rétro-captations ou les gros plans sur différentes scènes apportaient une dimension supplémentaire au spectacle en permettant de diversifier les points de vue. Mais il faut reconnaître que c'est souvent une solution de facilité : on recourt à la vidéo parce qu'on n'arrive pas à évoquer les choses autrement. Or le théâtre offre tellement de ressources…

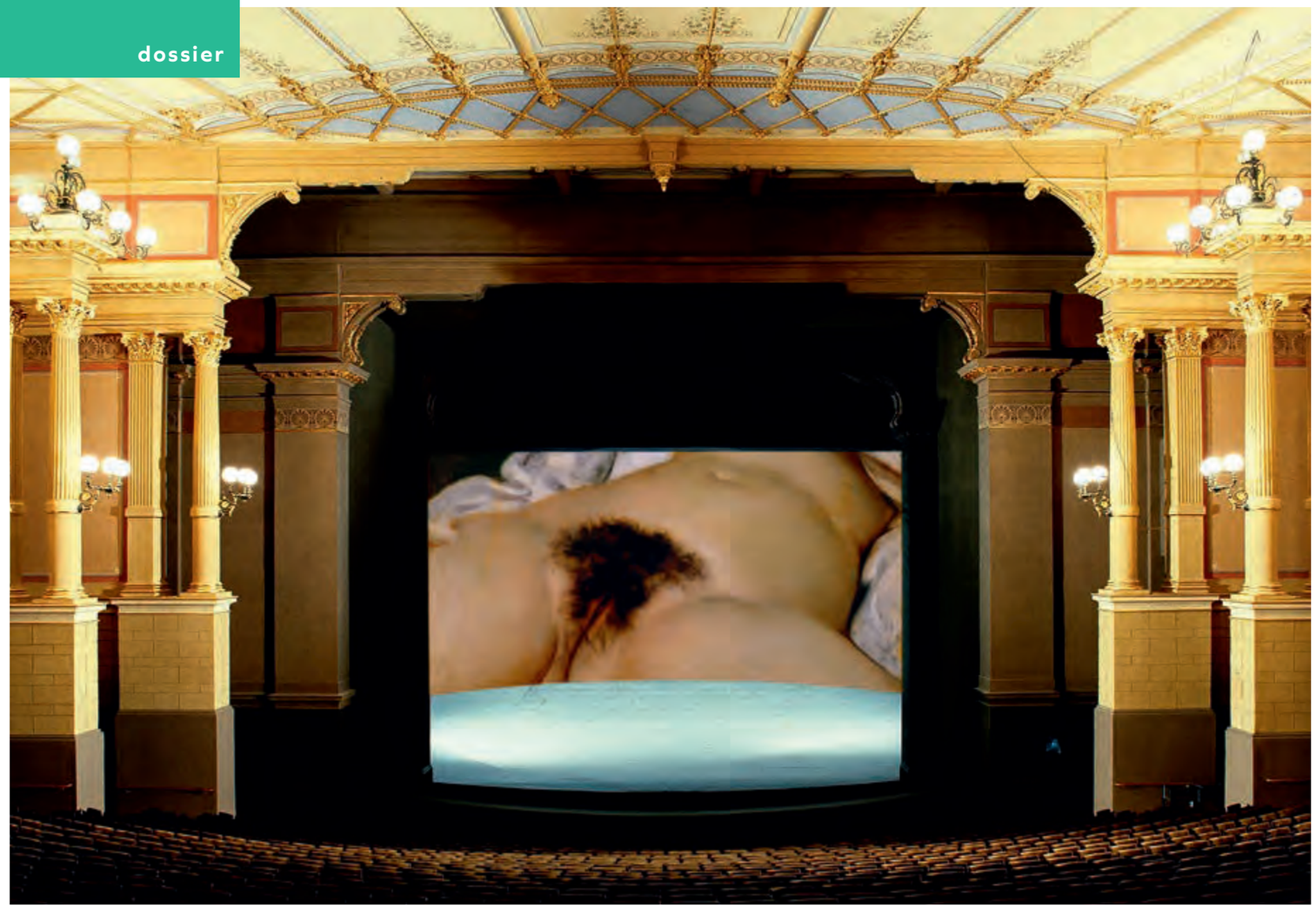
N.E. : Le théâtre, l'opéra plus encore, est le royaume du faux. Comment vous situez-vous par rapport à l'utilisation pour les décors de « vrais » matériaux parfois très onéreux ?
A.M. : À une époque, les décors d'opéra étaient outrancièrement faux. Du très grossier faux marbre. Des trompe-l'œil exagérés. C'était tellement faux que cela en devenait grotesque. Et peu crédible. Des scénographes comme Richard Pedduzzi ont voulu contrer drastiquement cette tendance en réalisant par exemple leurs décors avec de vrais matériaux. Maintenant un équilibre s'est installé. L'opéra est le lieu de l'illusion totale. Il faut du faux. On ne peut pas percevoir à trente mètres qu'un marbre est faux ou vrai… mais si on met du vrai marbre, on ne le voit pas ! Pour qu'il puisse être perçu à trente mètres comme du marbre, il faut qu'il soit exagérément marbré ; donc faux ! Et là réside la magie de l'illusion théâtrale : rendre le faux plus vrai que le vrai.

N.E. : Mais cela pose alors un problème pour les captations vidéos…
A.M. : Exactement ! Comme aujourd'hui la plupart des opéras sont filmés et même diffusés en streaming, l'usage du gros plan fait que le faux marbre apparaît vraiment faux. Horriblement faux. Réalisme total sur le visage et le corps des chanteurs, fausseté éclatante des décors. Cela pose un vrai problème. Le scénographe va devoir choisir s'il fait un décor pour le public dans la salle ou pour celui qui regarde ce spectacle depuis son canapé. Moi je travaille plutôt pour l'œil du spectateur, pas pour celui de la caméra. Mais j'essaie de trouver le juste équilibre entre l'illusion optique et son rendu filmé, en acceptant un certain nombre de grossièretés à la caméra. Je choisis mon camp. Et continue à donner la priorité au public vivant. Ce qui est logique… pour le spectacle vivant !

N.E. : De toute façon, la caméra introduit déjà du faux par le cadrage et la sélection qu'il opère.
A.M. : Rien à l'opéra n'est fait pour la caméra, ni le décor, ni les costumes, ni les maquillages. Ni le chant. Tout ce qui se passe sur le plateau est confronté à cette tendance et il nous faut vraiment y résister, même si cela permet à un public élargi d'approcher le monde opératique et rapporte de l'argent aux maisons d'opéra. Je ne sais pas quelle est la solution, c'est un défi à relever pour les scénographes aujourd'hui. ■

Page de gauche, en haut : *Les Contes d'Hoffmann*, opéra de Jacques Offenbach (1881), livret de Jules Barbier et Michel Carré, direction musicale Marc Minkowski, mise en scène Vincent Huguet, décors Aurélie Maestre. Avec Adam Smith, Jessica Pratt, Aude Extrémo, Nicolas Cavallier, Marc Mauillon, Christophe Mortagne, Jérôme Varnier, Éric Huchet, Clément Godart. Production Opéra National de Bordeaux 2019.
Photo DR

À gauche et ci-contre : Les Éclairs, opéra de Philippe Hersant, composé sur le premier livret lyrique de Jean Echenoz, scénographie Aurélie Maestre. Avec Jean-Christophe Lanièce, Marie-Andrée Bouchard-Lesieur, François Rougier, Elsa Benoit, André Heyboer, Jérôme Boutillier. Ensemble Aedes, Orchestre Philharmonique de Radio France. Représentations à l'Opéra Comique en 2021.
Photo Aurélie Maestre



BAYREUTH 2026

Par **ALAIN DUAULT**, écrivain et journaliste musical

« Combien en a-t-il fallu faire de contorsions afin d'obtenir cette place tant convoitée, ce merveilleux sésame, pour pouvoir assister au *Ring* 2026, celui du cent-cinquantenaire donc, dans la fameuse salle en bois, au sommet de la Colline sacrée, là où est passé à travers tant de vicissitudes le vent d'un esprit qui n'a jamais cessé d'être neuf, celui de Wagner. L'équipe totalement inédite qui a été choisie pour faire vivre à nouveau cette œuvre dont tous les secrets ne se sont pas encore livrés, cette équipe n'a donné aucune interview, n'a rencontré personne, n'est apparue nulle part. On ne connaît pas leurs visages à ces Daft Punk du théâtre et de la musique, ni d'où ils viennent, ni ce qu'ils pensent, ni a fortiori ce qu'ils vont montrer à un public accouru du monde entier sans rien savoir sinon que, dès que l'ombre puis le noir complet se sera fait dans le *Festspielhaus*, alors que le silence envahira l'espace comme une attente sans nom, un *mi bémol* majeur, grave, s'élèvera de la fosse cachée, recouverte selon le vœu de Wagner afin que les sons, comme fondus, s'en exhalent et, après avoir ricoché sur le fond de la scène, reviennent vers la salle tel un fleuve impérieux.

En a-t-on tenté des manœuvres pour savoir ce qui se passait dans la salle comme blindée à laquelle on n'accédait qu'après avoir passé deux vérifications et satisfait à l'engagement sur l'honneur de ne rien révéler de ce qu'on verrait quand, chanteurs, musiciens, techniciens, régisseurs, accessoiristes, tous ces métiers qui tissent concrètement un spectacle après qu'il eût été conçu dans l'esprit d'un artiste, se retrouveraient à la cantine, derrière le théâtre, ou dans les allées, les jardins, les parkings. Quelques beaux esprits ont bien pris des mines de conspirateurs pour faire croire que, privilégiés ou amis des dieux du lieu, ils en savaient beaucoup, et plus encore, sur ce spectacle mystérieux – dont ils ne pouvaient au vrai rien dire dès qu'on les questionnait plus avant… En fait, rien n'a filtré.

Et le noir s'est fait.

Le *mi bémol,* le célèbre *mi bémol,* s'est fait attendre de longues secondes, souffle coupé, oreilles tendues, tout le corps aux aguets, tous mobilisés dans un silence interminable – de combien, trente ou quarante secondes peut-être, guère plus, mais quelle attente !

Les huit contrebasses ont lancé ce fameux *mi bémol,* ce « degré zéro » de la musique, ce surgissement du monde sonore qui emmène loin, tout en étant immobile. Puis trois bassons s'y sont joints, comme si un grondement venu d'on ne sait où, du plus profond de nous-même en même temps que d'un murmure chtonien qui attendait depuis plusieurs éternités l'occasion de s'éveiller, de se déployer, de surgir, comme si ce bourdon affleurait. Puis c'est un premier cor qui a brodé sur la pédale de ce *mi bémol* toujours tenu obstinément, suivi d'un second cor, puis par les huit cors toujours appuyés sur le sol harmonique des contrebasses. Petit à petit, tous les instruments se sont éveillés dans ce portrait démultiplié d'une éclosion du monde, comme un essor qui ne s'arrêtait plus, la superposition des trames musicales s'inscrivant toujours, durant cent-trente-six mesures, sur l'accord initial de *mi bémol,* obstiné, mettant justement en valeur la prolifération du monde à son origine.

Et, alors que les cent-trente-cinq premières mesures avaient fait se lever sur la scène une brume épaisse, bleue autant que verte mais opaque et presque inquiétante, à la cent-trente-sixième mesure, un soleil intense a déchiré cette brume et fait apparaître soudain, inattendu, immense, occupant la totalité du fond de scène, un formidable sexe de femme, offert, irradiant de toute sa splendeur palpable, chair, peau, poils noirs couronnant une fente légèrement baîllante : *L'origine du monde* de Gustave Courbet.

J'avais vu ce tableau une première fois, il y a bien longtemps, chez Jacques Lacan, dans son domicile de la rue de Lille où il avait consenti à me rencontrer pour évoquer un texte publié en 1965, *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein.* J'avais attendu dans l'antichambre tendue de velours bleu nuit où l'on m'avait introduit, avant que, d'une porte à peine visible, il surgisse : « Monsieur », de cette voix bien connue puisque je fréquentais alors le séminaire où il officiait. Un léger hochement de tête, un geste de la main m'invitant à entrer dans son bureau, une belle pièce tout encombrée de livres, de quelques objets insolites, de boites. Je m'y avançais avec émotion– et soudain, brutalement jeté sur mes yeux, *ce* tableau, ce fameux tableau de Courbet que je n'avais bien sûr jamais vu qu'en reproduction furtive et qui était là, au mur, *vivant.* Plus petit que dans mon imagination, mais tellement présent, presque palpitant, respirant, odorant. Lacan était debout derrière moi quand je m'en suis approché : « Un mystère, n'est-ce pas ? ». J'étais tétanisé.

Le retrouver à l'issue de ce long piétinement harmonique, cette formidable érection du son, cette naissance d'un monde, du monde, alors que j'étais emporté par ces vagues d'un orchestre qui peu à peu déploie sa peau, ses muscles, sa chair avant que les Filles du Rhin ne lancent leur babil, me ramenait à cette découverte du tableau, plusieurs années auparavant, mon initiation au vertige, en même temps que là, sur cette scène sacralisée du Festspielhaus de Bayreuth, ce sublime sexe ouvert, agrandi, déployé en majesté, était une invitation au voyage que la musique de Wagner allait raconter.

Le centième anniversaire du *Ring* en 1976, porté par l'imagination de Patrice Chéreau et de son décorateur, Richard Peduzzi, avait aussi, pour *la Walkyrie,* utilisé un tableau : *L'Île des morts* d'Arnold Böcklin. Encore une fois, en 2026, pour ce nouvel anniversaire, le cent-cinquantième, la peinture venait projeter une lumière décalée sur le *Ring* de Wagner.

En 1976, la mort, en 2026, le sexe : rien que de très attendu puisque ce sont les totems universels de la connaissance et de l'appréhension du monde. Pourquoi donc y a-t-il encore du « scandale » qui émane de ces renversements du regard ? L'alliage d'une historicisation du *Ring* en même temps que son étroit rapport à la mort avait constitué le fonds de la production inoubliable du *Ring* du centenaire en 1976. L'affichage d'une sexualisation puissante, comme révélation d'un verso inconnu, ouvrait ce *Ring* du cent-cinquantenaire en cet été 2026.

Nous avons tous intensément réfléchi pour déchiffrer les arcanes de ce qui s'est avéré une pénétration subtile d'un inconscient à la fois de Wagner *et* de notre époque, celle de toutes les questions agitées depuis une dizaine d'années par les multiples minorités sexuelles qui veulent ériger leurs pratiques en vérités universelles. Le propre d'un spectacle réussi est d'agréger les questions posées par l'œuvre à celles que pose le moment de sa représentation. De *L'Île des morts* à *L'origine du monde,* le temps a passé. Pourtant cette image à nu, tissée à la musique, demeure en effet « un mystère, n'est-ce pas ? ».

Mais en 2076, pour le bicentenaire, que sera-ce ? » ■

Page de gauche :
La salle du palais des festivals de Bayreuth (Bayreuther Festspielhausa).
Gustave Courbet (1819 - 1877), *L'Origine du monde* (détail), 1866, huile sur toile, 46,3 x 55,4 cm. Musée d'Orsay
Photo DR

BAYREUTH, LA CONSTRUCTION D'UN RÊVE

Par **CATHERINE DUAULT**, biographe et collaboratrice du site Internet *Opera-online.com*

« On va à Bayreuth comme on veut, à pied, à cheval, en voiture, à bicyclette, en chemin de fer, et le vrai pèlerin devrait y aller à genoux » : tous les wagnériens connaissent ce célèbre début du *Voyage artistique à Bayreuth*. En associant l'humour à la ferveur de l'amateur éclairé, le musicologue Albert Lavignac a conçu un précieux guide dont la particularité est de réunir des conseils pratiques et des analyses des opéras que l'on s'apprête à entendre dans le mythique Festspielhaus.

La première pierre de cet édifice spécialement conçu pour les opéras de Wagner a été posée le 22 mai 1872, jour du cinquante-neuvième anniversaire du compositeur. Marchant sur les pas du festivalier du XIXe siècle, celui du XXIe entreprend-t-il avec la même dévotion l'ascension de la « colline sacrée » au sommet de laquelle se dresse le bâtiment d'une imposante sobriété ? Le « pèlerinage à Bayreuth » conserve la dimension d'un voyage initiatique avec ses rites et ses enchantements qui vont du détail en apparence le plus insignifiant jusqu'au symbole porteur de l'enthousiasme le plus ardent. On se rassemble pour pénétrer dans la salle au signal des cuivres de l'orchestre qui exécutent sur le balcon de la façade du Festspielhaus l'un des *leitmotive* de l'opéra programmé. Les spectateurs arborent des tenues très élégantes en accord avec la solennité du moment. Faut-il entrer dans l'univers wagnérien comme on entre en religion ? On serait parfois tenté de le croire, tant se sont agrégés autour de Bayreuth les légendes et les souvenirs, sans oublier les liaisons dangereuses avec la politique et les haines familiales savamment entretenues par les descendants du compositeur.

Quand, le 26 juillet 1835, Richard Wagner fait halte à Bayreuth, il a seulement 22 ans. Nommé chef d'orchestre à Magdebourg l'année précédente, il a déjà écrit un premier opéra *Les Fées* (1834) qui ne sera créé que cinq ans après sa mort, deux ans avant *La Défense d'aimer* (1836). Sans avoir le pressentiment que Bayreuth sera le lieu de convergence de toute son œuvre, c'est-à-dire de toute sa vie, le jeune compositeur est séduit par le paysage qu'il découvre. La nécessité de disposer d'un lieu spécifique pour représenter ses opéras s'impose rapidement à celui qui assigne au théâtre une mission sociale et morale, largement au-delà des simples questions esthétiques. La construction du Festspielhaus sera le résultat d'une longue réflexion nourrie par les nombreuses lectures philosophiques et politico-historiques dont Wagner a toujours été avide. Dès 1848 le compositeur rassemble toutes ses propositions dans un rapport intitulé *Projet d'organisation d'un théâtre national allemand pour le royaume de Saxe*. On y trouve déjà les bases du futur festival de Bayreuth. De simple divertissement le théâtre est passé au statut de cérémonie qui doit élever le public vers l'Idéal.

Après l'échec de la révolution de 1849 à laquelle il a activement participé, Wagner radicalise son point de vue en souhaitant que le théâtre lyrique redevienne une grande fête populaire dans l'esprit des représentations tragiques de la Grèce antique. Dès 1850, le musicien évoque la construction d'un édifice qu'il conçoit comme « *un théâtre de genre très primitif* », avec seulement des poutres et des planches et dont l'entrée serait gratuite. En novembre 1851, Wagner précise les grandes lignes de son projet :

« (...) Seule la révolution pourra me procurer les artistes et les spectateurs appropriés. (...) Je monterai un théâtre sur les bords du Rhin et j'inviterai les spectateurs à une grande fête théâtrale. (...) Je donnerai mon œuvre complète en l'espace de quatre journées : grâce à elle, je ferai connaître aux hommes de la révolution le sens de cette révolution dans ce qu'elle a de plus noble. »

Mais comment Wagner, toujours à cours d'argent, pourrait-il réaliser un tel projet ? Où trouver le financement que nécessite l'édification de ce lieu idéal où serait donné un drame conçu comme une fusion de tous les arts, appelée à devenir « *l'œuvre d'art de l'avenir* » ? Ce nouveau drame musical doit marquer un retour au modèle antique tout en renouant avec les sources nationales. Après *Tannhäuser* (1845), Wagner ne mettra plus en scène que des héros germaniques répondant à l'idéal politique de renaissance de la nation allemande. Une rencontre décisive va permettre à Wagner de passer du rêve à la réalité, celle du jeune Louis II de Bavière en 1864, qui lui propose de devenir son protecteur et son mécène. Bouleversé par *Tannhäuser* (1845) et *Lohengrin* (1850), Louis II s'intéresse passionnément à tout ce que fait et pense le génial Wagner qu'il considère comme un véritable dieu vivant. Le compositeur entrevoit immédiatement toutes les possibilités que représente une telle ferveur et croit désormais possible de faire édifier le théâtre où *L'Anneau du Nibelung* sera enfin donné dans les meilleures conditions.

On s'adresse rapidement au plus grand architecte allemand de l'époque, Gottfried Semper qui réalise des plans pour un futur bâtiment dont l'implantation est prévue à Munich. Les deux principales caractéristiques du Festspielhaus se retrouvent dans ces premières esquisses qui resteront à l'état de projet. Semper renouvelle la forme de la salle. Cette dernière ne sera plus centrée *sur elle-même* comme dans le théâtre à l'italienne où elle est un miroir de la société – mais *sur la scène*, foyer majeur de l'action. On déplace la fosse d'orchestre, en l'enfonçant *sous* le parcours du champ visuel. Cette salle de conception nouvelle doit être plongée dans une totale obscurité afin que le public puisse se concentrer exclusivement sur l'action. Malheureusement les estimations chiffrées se montent à une somme considérable ! Le gouvernement de Bavière fait pression sur Louis II pour qu'il refuse. La révélation de la liaison de Wagner avec Cosima von Bülow vient alors heurter l'idéalisme du jeune roi qui cède aux injonctions de ses conseillers. En décembre 1865, Wagner est contraint de quitter Munich pour s'installer à Tribschen et son beau projet semble compromis...

C'est Cosima qui relance les rêves de Wagner comme elle l'indique dans son *Journal,* le 5 mars 1870. La jeune femme attire l'attention de son amant sur une petite ville de Franconie, Bayreuth. Wagner garde un excellent souvenir des lieux et il en voit d'emblée tous les avantages pour son futur projet qui se développera loin de la concurrence des grands théâtres institutionnels. Le rayonnement du Weimar de Goethe et Schiller constitue sans aucun doute un exemple pour le compositeur. En s'installant lui aussi dans une petite cité déjà dotée d'un riche passé, Wagner espère renouer avec ces heures fastes de la culture allemande qui s'est toujours développée en province. La proximité immédiate avec la nature constitue un autre avantage décisif quand on se rappelle qu'à travers sa *Tétralogie* le musicien a entrepris une critique sans concession du capitalisme industriel. ▸

Page de gauche : portrait de Richard Wagner à Munich en 1871 par Franz Hanfstaengl.

En haut : illustration représentant le Festspielhaus de Bayreuth vers 1890. Wikimedia Commons

En avril 1871, Wagner et Cosima arrêtent définitivement leur choix. Le 15 décembre, la ville de Bayreuth met *gracieusement* à la disposition de Wagner un terrain qu'elle vient d'acquérir. Mais les techniciens font valoir que, à cet endroit, la nappe phréatique est trop haute pour construire le théâtre avec ses dessous obligés. L'emplacement sera finalement conservé pour édifier en 1874 la maison du compositeur, la Villa Wahnfried. Wagner trouve pour son théâtre un autre lieu, un peu en dehors de la ville, au sommet de cette colline qu'on qualifie encore aujourd'hui de « sacrée ». Par la suite les détracteurs du musicien prendront plaisir à souligner que le terrain choisi se situe « *non loin d'un asile de fous* ».

Les plans du théâtre sont établis par Otto Bruchwald, un architecte de Leipzig car Wagner s'est brouillé avec Semper. Bruchwald répond aux attentes du musicien qui aspire à la plus grande simplicité architecturale. Souvenons-nous que son premier souhait était celui d'un théâtre *provisoire*. Wagner déclare qu'il va financer lui-même le chantier qui démarre le 29 avril 1872. Le 22 mai, pour son 59e anniversaire, on pose la première pierre alors qu'il ne dispose pas de la somme nécessaire. Cette journée mémorable se conclut par un concert au cours duquel le compositeur dirige la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Durant quatre années, Wagner va donner des concerts à travers toute l'Europe pour financer son projet. Des mécènes vont lui venir en aide, du khédive d'Égypte au sultan Abdul Asis ou encore Hans von Bülow, qui ne lui garde pas rancune de lui avoir pris sa femme. De nombreuses associations apportent aussi leur contribution. Berlin propose à Wagner un million de marks s'il déplace son festival dans cette ville : il refuse. En 1873, le bilan financier est si catastrophique que le chantier devrait s'arrêter. C'est alors que Louis II débloque 100 000 thalers ! Il y ajoute, sur sa cassette personnelle, 75 000 thalers pour l'édification de la Wahnfried.

Le bâtiment *provisoire* est achevé en 1874. Il a cette forme de théâtre grec que souhaitait Wagner. Tout a été conçu pour créer une communion entre la salle et la scène comme le décrit le compositeur : « Dès qu'il a pris place, le spectateur se trouve aujourd'hui à Bayreuth dans un véritable « theatron », c'est-à-dire une enceinte construite exclusivement pour ceux qui veulent regarder. (...) Rien ne vient troubler la vision qui se dirige de la place vers la scène. (...) Une musique mystérieuse (...) se dégage, comme un pur esprit, de « l'abîme mystique ». Cette musique transporte l'auditeur dans un état d'enthousiasme et de ravissement qui lui fait voir alors le tableau scénique comme l'image la plus vraie de la vie même ».

Trente rangées de gradins sont disposées en triangle conique à forte pente, soit 1800 places. L'acoustique s'avère idéale car tout est en briques et en bois, y compris les sièges sans confort. Qualifiée « d'abîme mystique », la fosse d'orchestre est recouverte, ce qui permet un fondu orchestre/voix tout à fait unique. Les sonorités ainsi obtenues seront caractéristiques de *Parsifal* (1882) le seul opéra que Wagner composa pour Bayreuth. Le 13 août 1876, le Festspielhaus est inauguré avec le *Ring*. L'événement est considérable, les célébrités du monde entier sont là, la presse s'enflamme... mais le déficit est abyssal : 148 000 marks ! Une fois de plus, Louis II envoie l'argent nécessaire, mais Bayreuth restera fermé jusqu'en 1882 où il renaîtra grâce au triomphe de *Parsifal*, donné seize fois à guichets fermés. Le pari est enfin réussi avec un équilibre financier assuré. Le 29 août, pour la dernière, le vieux compositeur se glisse subrepticement dans la fosse durant le changement de décor entre le deuxième et le troisième acte. Wagner prend la baguette d'Hermann Lévi pour diriger tout le troisième acte ! Le 14 septembre, il quitte Bayreuth pour se reposer à Venise – où il meurt cinq mois plus tard, le 13 février 1883. ■

En haut, à gauche : la fosse d'orchestre du Bayreuth Festspielhaus est recouverte d'une « hotte » afin que l'orchestre soit complètement invisible pour le public. Wikimedia Commons / Friera

À droite : première représentation de *L'Or du Rhin*, le 13 août 1876. Wikimedia Commons

Colloque

NFT, évolution ou révolution dans le monde de l'art

À la suite du rapport remis par Cyril Barthalois, Secrétaire général de l'Académie, le Conseil des ventes et l'Académie des beaux-arts ont organisé le mardi 1er mars 2022 à l'Auditorium André et Liliane Bettencourt de l'Institut de France un colloque « Les NFT[1], évolution ou révolution dans le monde de l'art - Un an après *Beeple*[2] »

Quelle place pour la création artistique dans l'univers des NFT ? Quel marché pour les NFT en France ? Quelle place pour la France dans un univers par définition transnational ? Que sont les crypto monnaies et les cryptos actifs ? Quel est leur rôle dans le commerce des NFT ? Qui sont les collectionneurs ? Les NFT peuvent-ils remédier à certaines inégalités ? Quelle est leur valeur à long terme ? Y a-t-il des validateurs de NFT ? Quel est le processus d'artification de ces œuvres ? Quels sont les risques et les défis de ce nouveau marché ?
Autant de questions traitées au cours de la journée du 1er mars réunissant dans l'auditorium de l'Institut de France 25 intervenants devant plus de 400 personnes, sur place ou via la retransmission assurée par la *Gazette de Drouot*, commissaires-priseurs, galeristes, représentants d'institutions culturelles et des ministères concernés, étudiants, personnalités du monde de l'art, collectionneurs...
Ce colloque était organisé le même jour que la publication de la loi de modernisation de la régulation du marché de l'art qui autorise les maisons de ventes à vendre des biens incorporels, donc des NFT. ■

1- Le NFT (Non-Fongible Token) est une donnée valorisée composée d'un type de jeton cryptographique qui représente un objet, auquel est rattachée une identité numérique. Cette donnée est stockée et authentifiée grâce à un protocole de chaîne de blocs, qui lui accorde par là-même sa première valeur. Source : Wikipedia

2- Mike Winkelmann, connu sous le nom de Beeple ou Beeple Crap est un artiste numérique américain. Son œuvre entièrement numérique, *Everydays: The First 5000 days*, a été vendue 69,3 millions de dollars par la maison d'enchères Christie's. Un montant record pour ce type d'œuvre.

Illustration : une des 5000 images qui constituent l'œuvre numérique *Everydays: the First 5000 Days*, 2016, fichier digital JPEG, 21 069 × 21 069 pixels. Licence Creative Commons

Travaux académiques

Séance décentralisée de l'Académie des beaux-arts à Nice

Pour la cinquième fois depuis sa création en 1816, l'Académie des beaux-arts a tenu sa séance plénière hebdomadaire en dehors du Palais de l'Institut de France. Photo Ville de Nice

Exceptionnellement publique, la séance du mercredi 27 avril avait lieu au Centre Universitaire Méditerranéen de Nice et s'est ouverte par l'intervention d'accueil de Christian Estrosi, maire de Nice et président de la Métropole Nice Côte d'Azur, et par un hommage à Jacques Perrin qui venait de disparaître (voir page 74).
Présidée par Astrid de La Forest, membre de la section de Gravure, la séance était ensuite ponctuée par les interventions de Maryam Rousta Giroud, directrice du Cinéma et des Studios de la Victorine de la Ville de Nice, de Vincent Jourdan, président de l'association Regard Indépendant, chroniqueur cinéma et auteur, et d'Aymeric Jeudy, adjoint à la directrice du Musée Matisse et co-auteur de *Nice, Cinémapolis* (direction d'ouvrage Jean-Jacques Aillagon).
Hélène Guenin, directrice du musée d'art moderne et d'art contemporain (MAMAC) de Nice, est intervenue sur : « À propos de Nice. L'école buissonnière ».
Cette séance venait conclure un déplacement de deux jours dans les Alpes-Maritimes qui a conduit notamment les membres et correspondants de l'Académie des beaux-arts à la Villa Ephrussi de Rothschild (propriété de l'Académie), à la Villa Kérylos (propriété de l'Institut de France), au Théâtre National de Nice - Les Franciscains et au musée Matisse. ■

Élections

Au cours de la séance plénière du mercredi 18 mai 2022, l'Académie des beaux-arts a élu Kaija Saariaho et Giuseppe Penone membres associés étrangers. La compositrice finlandaise Kaija Saariaho a été élue au fauteuil II précédemment occupé par Philippe Roberts-Jones (1924-2016), et le sculpteur italien Giuseppe Penone au fauteuil VI, précédemment occupé par Ousmane Sow (1935-2016).

Après des études à l'Université des arts industriels d'Helsinki, **Kaija Saariaho**, née en 1952, se consacre à la composition musicale dès 1976 à l'Académie Sibelius. Diplômée en 1980, elle part étudier avec Klaus Huber et Brian Ferneyhough. En 1982, elle étudie l'informatique musicale à l'IRCAM (Paris). L'utilisation de ces nouvelles technologies est une composante importante de sa technique de composition. Inspirée par la musique spectrale, sa musique illustre sa réflexion sur la matière même du son. Ainsi, plusieurs de ses œuvres sont créées en combinant électronique et musique vivante, comme *Verblendungen* (1982-1984) et *Nymphéa* (1987). Son répertoire comporte des pièces pour ensemble et orchestre, cinq opéras ainsi que des œuvres vocales. Kaija Saariaho a obtenu le Grawemeyer Award (2003) et le Léonie Sonning Music Prize (2011). En 2021, elle reçoit le Lion d'Or de la Biennale Musicale de Venise, et en 2022, elle remporte la Victoire de la Musique classique dans la catégorie « Compositeur ». Photo Maarrit Kytöharju

Né en 1947 en Italie, **Giuseppe Penone** est un artiste majeur, héritier de l'*arte povera* qui prône le retour à l'art essentiel en engageant une réflexion sur la relation entre nature et culture. Après l'Accademia di Belle Arti de Turin, où il choisit la sculpture, et sa première exposition personnelle en 1969, il enchaîne les installations, les commandes publiques ainsi que les expositions dans des galeries et des musées du monde entier.
Son œuvre se caractérise à la fois par la vitalité d'une interrogation sur l'homme et la nature et par la beauté de ses formes et de ses matériaux. Il expose au Centre Pompidou (2004), à la biennale de Venise (2007), à la Villa Médicis à Rome (2008) et dans les jardins du Domaine du Château de Versailles (2013). Il remporte le prestigieux Praemium Imperiale en 2014. En 2021-2022, la Bibliothèque nationale de France expose son travail, « *Pensieri e linfa* » (Pensée et sève). Photo James Ewing Photography

Soutien

L'Académie soutient les artistes ukrainiens

Guerre en Ukraine : l'Académie des beaux-arts mobilise un premier fonds d'urgence de 300 000 euros pour soutenir les artistes. Photo Ivan Kmit / Alamy

Réunis pour la première fois en séance plénière depuis le début de l'invasion russe, les membres, membres associés étrangers et correspondants de l'Académie des beaux-arts ont débattu dans leur séance du 9 mars 2022 de la situation en Ukraine et, plus spécialement, de ses conséquences sur les arts et la culture. Ils ont tenu à affirmer leur plus total soutien aux artistes, qui sont pour certains aujourd'hui engagés pour défendre militairement leur pays et leurs familles, au prix de la vie de plusieurs d'entre eux déjà, ainsi qu'aux responsables d'institutions culturelles, publiques et privées. Les membres de l'Académie ont également souhaité faire part de leurs préoccupations s'agissant de la protection du patrimoine architectural et artistique de l'Ukraine et des dommages irrémédiables qu'occasionnent les opérations militaires sur celui-ci.
L'Académie des beaux-arts a ainsi décidé de mobiliser un premier fonds d'urgence d'un montant de 300 000 euros. Cette somme sera destinée à venir en aide aux artistes en exil.
Les modalités de répartition de ce fonds d'urgence seront précisées rapidement, en relation avec, notamment, les services culturels de l'ambassade de France en Ukraine, ceux de l'ambassade d'Ukraine en France ainsi que les associations concernées.
Lors de cette même séance, les membres, membres associés étrangers et correspondants de l'Académie des beaux-arts ont, de manière unanime, réaffirmé qu'il convient de distinguer les artistes et les œuvres de l'action des dirigeants politiques de leur pays.
L'Académie a rappelé que, exception faite de ceux qui ont volontairement et publiquement pris position en faveur de l'invasion russe en Ukraine, les artistes russes ne sauraient être stigmatisés ou écartés au seul motif de leur nationalité.
De surcroît, les membres de l'Académie ont tenu pour démesurées voire absurdes les décisions qui consistent à déprogrammer des œuvres d'artistes russes classiques ou contemporains.
L'Académie des beaux-arts a appelé chacun à la mesure et la proportionnalité, et a affirmé son plus entier soutien aux artistes de toutes les nationalités. ■

Giovanni Battista Piranesi, dit Piranèse

En haut : *Veduta di un gran Masso, avanzo del sepolcro della famiglia de' Metelli* (Vue d'un gros rocher, vestige de la tombe de la famille des Metelli), 1756.

Ci-dessus : « L'arche gothique », planche XII des *Invenzioni di Carceri...*, vers 1749.

Bibliothèque de l'Institut de France

Exposition

Piranèse et son empreinte : un rêve de pierre et d'encre

Institut de France | bibliothèques Mazarine et de l'Institut

Jusqu'au 14 mai, les bibliothèques Mazarine et de l'Institut de France exposaient l'œuvre gravé de Piranèse (1720-1778), figure emblématique de cette « Académie de l'Europe » qu'est Rome au XVIIIe siècle, et qui occupe une place singulière dans notre héritage artistique et notre culture visuelle.

Certes, il n'est pas seul à avoir fait accéder l'architecture figurée, réelle ou fictive, à un genre de plein droit. Mais cet artiste au génie impétueux et tourmenté, par la souplesse de sa technique, par ses effets dramatiques dans l'arrangement des lumières, ses disproportions et perspectives inattendues, a produit un univers visuel d'une puissance poétique inégalée.
Piranèse a nourri la veine française du néoclassicisme, et les efforts redoublés de ses fils ont permis de diffuser son œuvre et d'étendre son influence depuis Rome ou Paris. Mais, après un demi-siècle de fascination, les productions de son génie n'ont pas échappé à l'usure de la curiosité et du goût. Dès la Restauration, les artistes du nouveau siècle se détournent de son empreinte. Bien qu'ici ou là tel amateur célèbre encore la « vigueur » de sa manière, on brocarde bientôt un œuvre « improvisé avec facilité par l'imagination plutôt que produit par l'étude et par le temps » (Alfred Maury).
Cette déprise n'est pourtant pas totale. La poésie de ses planches, qui a tant et si précocement influencé l'art et la littérature préromantique, fait de Piranèse un passeur inopiné et, de ses *Prisons*, un motif obsédant que l'on retrouve en Angleterre puis en France, de Thomas De Quincey à Théophile Gautier. Il faut attendre l'entre-deux-guerres pour que le graveur recouvre la faveur des spécialistes, du public et des artistes qui y puisent à nouveau. Peut-être parce que son exploration inquiète du passé, son attrait pour le sublime et la démesure, pour la perte et la détresse, rejoignent les obsessions de notre temps.

Yann Sordet, directeur des bibliothèques Mazarine et de l'Institut de France

Commissariat : Yoann Brault, avec la collaboration d'Olivier Thomas (bibl. de l'Institut)

Conseiller artistique et scientifique : Érik Desmazières (membre de la section de Gravure)

Hommages

Pierre Carron

Pierre Carron est décédé le 19 mars 2022. Il était membre de la section de peinture de l'Académie, où il avait été élu le 21 février 1990 au fauteuil de Félix Labisse. Photo Yann Arthus-Bertrand

« Pierre Carron était un homme rare, et les êtres rares sont importants.
C'était un peintre pour qui la mémoire était tout le temps présente et active. Alors que d'autres la reniaient, lui la modelait, la travaillait et nous l'offrait parée d'une bienveillante mélancolie. Cette peinture nous fait du bien. Elle est une parenthèse réconfortante, une pose bienvenue dans la surenchère que le devoir de modernité exige de ses adeptes. C'est auprès de Piero della Francesca, de Masaccio et à la Renaissance italienne entière qu'il se ressourçait. Il nous communiquait cet engouement pas seulement par les pinceaux, mais aussi avec les mots, avec un égal enthousiasme. En séance nous avons parfois assisté avec bonheur à ses magnifiques envolées dont il ne perdait jamais le contrôle et qu'il concluait malicieusement d'une petite note légère comme pour s'excuser d'avoir été à son goût un peu trop grave. Il savait assortir le profond et le léger, le doux et l'épicé, la rigueur et la boutade.
La trajectoire académique (ce mot doit encore conserver quelques vertus parmi nous) de Pierre Carron est parfaite. Elle commence par sa naissance à Fécamp en 1932 puis enchaîne l'École des Beaux-Arts du Havre, l'École des Beaux-Arts de Paris en 1951, le prix de la critique en 1957. Il obtient le Premier Grand Prix de Rome en 1960, il est nommé professeur de peinture à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1967, il est élu à l'Académie des beaux-arts dans la section peinture en 1990 où il sera président en 2002 et 2019. « La même histoire qu'Ingres » aurait-il pu ironiquement ajouter, avec ce sourire dont nous nous souviendrons longtemps. » ■

Par Philippe Garel, membre de la section de Peinture

Jacques Perrin

Jacques Perrin est décédé le 21 avril dernier. Il avait été élu le 7 décembre 2016 dans la section Cinéma et audiovisuel, au fauteuil de Francis Girod. Photo Yann Arthus-Bertrand

« Jacques Perrin aura éclairé de sa présence soixante années d'histoire du cinéma. Après de brèves apparitions au cinéma, Valério Zurlini lui confie le premier rôle dans *La Fille à la valise* (1962). Homme de convictions et de fidélités, il accompagnera le réalisateur dans *Le désert des tartares* (1974), et l'Italie avec le bouleversant *Cinéma Paradisio* de Giuseppe Tornatore (1988).
Ses qualités d'acteur, l'exigence artistique et morale retiennent l'attention de Pierre Schoendoerffer qui lui confie le rôle du sous-lieutenant Torrens dans *La 317e section* (1965). Le film scelle entre eux une amitié pour la vie, ils tourneront ensemble *Le Crabe Tambour* (1977) et *L'honneur d'un capitaine* (1982).
Mais si sa carrière française s'affirme, avec notamment *Les demoiselles de Rochefort* (1967) et *Peau d'Âne* (1970), sa personnalité l'entraîne à devenir producteur. C'est ainsi qu'il produit *Z* (1969), *État de siège* (1973) et *Section spéciale* (1974) de Costa Gavras, *La victoire en chantant* (1976) de Jean-Jacques Annaud, ainsi que trois films de Christophe Baratier dont *Les choristes* (2004) qui rencontre un énorme succès. Il prend des risques extraordinaires en 1996 et 2001 avec *Microcosmos, le peuple de l'herbe* et *Le peuple migrateur* qu'il co-réalise en même temps qu'il produit. Ce sont des rêves d'adolescence et Jacques Perrin est resté l'homme de sa jeunesse.
Boulimique de travail, il ne méprise pas le vivier de la télévision où il enchaîne les rôles dans les téléfilms. Mais son apport le plus important est peut-être *La 25e heure*, l'émission où il présente de 1991 à 2000 des films qu'on n'a jamais vus ailleurs.
S'il fallait tenter de résumer tout ce que Jacques Perrin nous aura apporté, une mission impossible, peut-être faudrait-il écrire simplement qu'il fut l'incarnation même d'une valeur rarissime, au cinéma et dans la vie même : le sens de l'honneur. » ■

Extrait de l'hommage rendu par Frédéric Mitterrand, membre de la section Cinéma - audiovisuel

Travaux académiques

Dans l'atelier des *sonates* de Beethoven

Au cours de la séance du mercredi 23 mars, Michaël Levinas, membre de la section de Composition musicale, a gratifié ses consœurs et confrères d'une prestation exceptionnelle. Comme seuls quelques rares compositeurs osent le faire, Michaël Levinas joue les *sonates* de Beethoven intégralement lors d'un concert, mais il mène également une réelle méditation sur ces sonates et leur signification.

Pour lui, ce qui s'est passé dans l'atelier de Beethoven concerne encore le vingt-et-unième siècle. « *J'écris pour l'avenir* », disait Beethoven… Ce fut pour la composition musicale, au cœur de la civilisation européenne, après le choc de la Révolution française, le passage du dix-huitième au dix-neuvième siècle, la naissance de la modernité en art. « *J'écris pour l'avenir* » : cette phrase de Beethoven est à la fois le début du concept de modernité artistique, tout en se situant dans un long parcours lié à l'histoire de la création musicale européenne, celle de la tradition dite écrite. Ce processus si caractérisé correspond à une lente élaboration des signes de notation, au passage de la tradition orale à l'écriture musicale et, par voie de conséquence, au concept de partition. La notion d'œuvre est ainsi identifiée à des créateurs et à la transmission de ce qui est écrit. « *J'écris pour l'avenir* » disait Beethoven, et cela signifiait aussi pour lui, et encore aujourd'hui Michaël Levinas l'interprète ainsi : « *Je transmets une œuvre qui va dans le sens de l'Histoire ; mon œuvre annonce et anticipe deux siècles de création musicale et d'écriture* ».

Le XVIIIe siècle s'achève avec la fin du baroque, la stabilisation des hauteurs tempérées, les signes de l'écriture musicale, la notation de la métrique et même les intensités et les ponctuations. La Révolution française a bien eu lieu ; le créateur s'émancipe et la phrase de Beethoven « *J'écris pour l'avenir* » prend désormais une dimension euristique. L'avenir est celui d'une modernité en quête d'une nouvelle espérance, qui n'est plus uniquement d'origine religieuse ou celle de la cour, mais s'origine aussi dans le progrès social et technique. Se situant au passage entre le dix-huitième et le dix-neuvième siècle, Beethoven est l'héritier non seulement des idées révolutionnaires, mais aussi d'un langage musical qui s'est paradoxalement uniformisé avec la fin du baroque. Sans la maturation des signes de l'écriture et les lois syntaxiques – les invariants du système tonal et tempéré –, l'œuvre serait restée difficilement transmissible.

Le concept de pérennité de l'œuvre est déjà essentiel pour Beethoven. Le signe permet de déchiffrer, de reproduire le son et la structure abstraite qui organise la langue musicale. C'est l'âge d'or pour le système tonal, qui ouvre un espace de réflexion au cœur de la modernité. Rentrer dans l'atelier de Beethoven, c'est comprendre que pour lui, écrire pour l'avenir signifie un processus double, à savoir découvrir les potentialités complètes et formelles du système tonal, mais aussi se mettre en quête de timbres inouïs, en relation avec l'évolution de la lutherie, principalement le piano-forte, sans compter le développement de l'orchestre symphonique. L'atelier de Beethoven est déjà un centre de recherche. Michaël Levinas y a longtemps séjourné. Il en ramène cette conférence, semée d'idées originales et ponctuée d'extraits de certaines des trente-deux sonates qui constituent ce magistral corpus. ■

En haut : la Salle des séances de l'Institut de France pendant l'intervention de Michaël Levinas, au piano.
Photo C. Barthalois / Académie des beaux-arts

Ci-dessus : portrait de Ludwig van Beethoven (1770-1827), auteur et date inconnus.
Glasshouse Images / Alamy

Ci-dessus et page 1 : représentation d'*Il Trovatore*, opéra de Giuseppe Verdi (1813-1901), sur un livret de Salvatore Cammarano et Leone Emanuele Bardare, donnée dans le théâtre antique d'Orange lors des Chorégies d'Orange 2015. L'Orchestre National de France et les chœurs des opéras Grand Avignon, de Nice et de Toulon étaient placés sous la direction de Bertrand de Billy, dans une mise en scène de Charles Roubaud. Photo Philippe Gromelle

Retrouvez toute l'actualité de l'Académie des beaux-arts
sur internet : **www.academiedesbeauxarts.fr**

Facebook « academiebeauxarts »

Twitter « AcadBeauxarts »

Instagram « academiebeauxarts »

Retrouvez la *Lettre de l'Académie des beaux-arts,* et les précédents numéros, en téléchargement à l'adresse internet : **https://www.academiedesbeauxarts.fr/travaux-academiques**, catégorie « La Lettre de l'Académie »

Directeur de la publication : Laurent Petitgirard | Comité de rédaction : déléguée, Lydia Harambourg Membres : Gérard Garouste, Brigitte Terziev, Claude Abeille, Antoine Poncet, Aymeric Zublena, Pierre-Antoine Gatier, Bernard Desmoulin, Érik Desmazières, François-Bernard Mâche, Régis Campo, Thierry Escaich, François-Bernard Michel, Muriel Mayette-Holtz, Jean Gaumy, Blanca Li, Didier Bernheim, Claude-Jean Darmon, Bernard Perrine, Jean-Luc Monterosso, Robert Werner | Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels | Traduction : Liz Carey-Libbrecht | Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon | Impression : Imprimerie Chauveau Indica • ISSN 1265-3810

L'Académie des beaux-arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France avec l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences et l'Académie des sciences morales et politiques. **www.institut-de-france.fr**

Académie des beaux-arts | 23, quai de Conti 75006 Paris | +33 1 44 41 43 20

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Bureau 2022

Secrétaire perpétuel : Laurent Petitgirard
Présidente : Astrid de La Forest
Vice-président : Michaël Levinas

Membres

Section I – Peinture

Yves Millecamps • 2001
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017
Gérard Garouste • 2017
Fabrice Hyber • 2018
Catherine Meurisse • 2020
Ernest Pignon-Ernest • 2021

Section II – Sculpture

Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Édouard • 2008
Jean Anguera • 2013
Jean-Michel Othoniel • 2018
Anne Poirier • 2021

Section III – Architecture

Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015
Marc Barani • 2018
Bernard Desmoulin • 2018
Pierre-Antoine Gatier • 2019
Anne Démians • 2021

Section IV – Gravure

Érik Desmazières • 2008
Astrid de La Forest • 2016
Pierre Collin • 2018

Section V – Composition musicale

Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Édith Canat de Chizy • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaich • 2013
Bruno Mantovani • 2017
Régis Campo • 2017

Section VI – Membres libres

Michel David-Weill • 1982
Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005
William Christie • 2008
Patrick de Carolis • 2010
Muriel Mayette-Holtz • 2017
Adrien Goetz • 2017

Section VII – Cinéma et audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007
Coline Serreau • 2018
Frédéric Mitterrand • 2019

Section VIII – Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016
Dominique Issermann • 2021

Section IX – Chorégraphie

Thierry Malandain • 2019
Blanca Li • 2019
Angelin Preljocaj • 2019
Carolyn Carlson • 2020

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López Garcia • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Jiří Kylián • 2018
Georg Baselitz • 2019
William Kentridge • 2021
Giuseppe Penone • (2022)
Kaija Saariaho • (2022)