L'opéra postmoderne la quête de l'*Unitas multiplex*

Nicolas Darbon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/1198>

DOI : 10.4000/labyrinthe.1198

ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 65-82

Référence électronique

Nicolas Darbon, « L'opéra postmoderne la quête de l'*Unitas multiplex* », *Labyrinthe* [En ligne], 10 | 2001, mis en ligne le 04 avril 2006, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/1198> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.1198

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

L'opéra postmoderne la quête de l'*Unitas multiplex*

Nicolas Darbon

La fermeté du sens, la plénitude sans faille de la réalité, les assurances chronologiques et causales, la non-contradiction, sans le plus petit écart possible, la linéarité de l'intrigue suivant les lois rassurantes du rationalisme, voilà ce que notre époque sensible aux trous et aux vides du réel dénonce dans le roman et le théâtre du XIX^e siècle [...] Or la vogue actuelle de l'opéra me semble être la revanche du public contre ce qui a été le long « terrorisme » (voulu ou non) de Robbe-Grillet et de Sarraute, de Barthes et de Beckett, la vengeance du « sens » et du « plein » contre l'esthétique du manque, de la faille, de l'esquive. Où retrouver aujourd'hui des hommes et des femmes en proie à des passions violentes sinon à l'opéra ?

Dominique Fernandez, *Diapason*, mars 1985

- 1 Quel est le visage de la création lyrique des années 1990-2000 ? Comme nous l'avons suggéré dans un entretien précédemment publié dans *Labyrinthe*¹, il semblerait qu'en premier lieu, à côté du modèle traditionnel, ce qui doit être pris en considération, c'est la diversité des formes lyriques : théâtre musical, opéra pour enfant, spectacle multimédia, etc. De plus, l'opéra est confronté à la tendance postmoderne du mélange des genres en raison de la multiplicité des lieux qui « font du lyrique », des publics visés, des compagnies concernées et des interférences entre formes, techniques, esthétiques, styles (savant et populaire), etc.².
- 2 L'opéra aurait connu une période sombre lorsque le théâtre musical attirait vers lui, dans les années 1970-1980, une partie de la modernité musicale. Certains pensent qu'il est mort à cette époque. Vivons-nous dès lors une résurrection ? Non : avant, pendant, après cette

prétendue crise, des compositeurs ont écrit pour lui : Britten, Tippett, Menotti, Henze, Dallapiccola, Zimmermann, etc. Évidemment, ce ne sont pas tous les compositeurs, ni toutes les tendances... Mais n'a-t-on pas appris depuis Febvre, Braudel et Morin à se méfier d'une vision de l'histoire unilinéaire, claire et dirigée³ ? Une vision où un courant stylistique succéderait mécaniquement à l'autre ? Certes les chiffres semblent indiquer qu'on commande et qu'on crée moins d'opéras qu'au XIX^e siècle, mais il faut se demander quel type de spectacle et pour quel(s) lieu(x). Si les moyennes et petites salles de spectacles produisent une forme de création lyrique, et c'est de plus en plus le cas, alors la définition de l'opéra ne se réduit plus à un lieu. Et même dans le cas contraire, le type « grand opéra » qui perdure⁴ n'est-il pas gagné (ou ne devrait-il pas être gagné) par cette ouverture aux formes, instrumentations, techniques, styles musicaux... qui en assurent le renouvellement, la vitalité, et l'installe dans une vraie (post) modernité ?

3 Il y a quinze ans, Dominique Fernandez, cité en épigraphe, exprimait à sa manière l'ambiguïté postmoderne qui, de façon dialogique, aussi bien s'oppose au modernisme et intègre ses innovations⁵. L'opéra de la saison 1999-2000 ne dépasse ni ne résout les contradictions, et ne synthétise pas la diversité des réalisations singulières. Il vit avec la contradiction. Il est le genre de la complexité. Est-il des lignes de force esthétiques ? Des succès, de futurs modèles ? C'est ce que j'éviterai de définir. L'histoire se chargera de simplifier ce qui, dans la réalité vécue des productions, est à l'état de projet. Un regard rétrospectif s'impose, certes, mais seuls les commencements sont beaux...

4 Je me contenterai donc de nommer, avec quelque arbitraire, trois désirs : un désir de pluralité, de totalité ; un désir de magie, de virtualité ; et un désir (peut-être un retour au désir) d'expressivité. L'opéra représente bien cette quête de l'un et du multiple, de l'originalité dans la diversité. Existont-ils seulement, les utopiques rivages de l'Unitas multiplex ?

Postmodernité et mélanges des genres

5 L'idée de postmodernité musicale trouve depuis peu une consistance théorique en musique. L'écueil majeur est de la confondre avec un courant tonal, au sens large, qui n'a jamais abdiqué et qui, il est vrai, retrouve des couleurs depuis vingt ans. Je classe pour ma part sans complexe (en vrac) parmi les compositeurs d'opéras au sens large : Zimmermann, Pousseur, Stockhausen, Rihm, Glass, Adams... quelque part dans la postmodernité. Bien sûr, les premiers ont été les chantres du modernisme ; il fallait, paraît-il, trouver une nouvelle voie au langage musical, Honegger ou Messiaen ne le faisant pas suffisamment évoluer... Mais depuis quelque temps, la remise en question de l'idée de progrès est manifeste, surtout chez les jeunes compositeurs. Guillaume Connesson prépare un *Satiricon* d'après Pétrone. Il y met en scène la Rome de Néron qui, déclare-t-il, « ressemble beaucoup à notre époque, à la superficialité de cette société qui ne croit plus en rien, qui n'espère plus en rien, où l'art littéraire se défait »⁶. Inutile de rappeler, par ailleurs, la présence des mises en réseau mondialisé et du retour du sujet dans le plaisir esthétique et l'observation scientifique.

6 Mais attention : ce sont peut-être ces ex-chantres du sérialisme — système d'écriture rationaliste et clos sur lui-même — qui sont les plus proches de la postmodernité actuelle, pour laquelle la gestion de l'hétérogénéité et de la diversité est une préoccupation majeure. Car dès les années 1960 ils sont allés très loin dans leur réflexion sur l'utilisation de sources et de techniques exogènes, via l'ouverture tous azimuts (forme, instrumentation, techniques, notations diverses). Sans eux, pas de théâtre musical et ni

de théâtre instrumental. Ainsi, il est difficile de dire en quoi les compositeurs d'opéras répertoriés dans les musiques dites *nouvelles*⁷ ou les musiques dites *plurielles*⁸ sont plus postmodernes que les premiers. Ce qui serait plus juste, ce serait de leur accorder une utilisation plus ou moins détournée, ou élargie, de la tonalité⁹ dans le cadre d'un rapprochement avec les musiques populaires, jazz, rock ou la *world music*¹⁰, et d'une réconciliation plus ou moins mercantile avec le public. Ce dernier point, central, reste à vérifier, comme reste à préciser ce qu'est la post-modernité telle qu'elle est perçue *par les compositeurs eux-mêmes*.

Un désir de pluralitéLa relation totale théâtre-musique

- 7 « L'œuvre lyrique est plus qu'un spectacle total », prétend Michaël Levinas. « Elle se situe au-delà de la métaphore. [Elle assume] la transmutabilité de la représentation théâtrale, ainsi que de la narrativité textuelle par la musique et par son chant ». L'auteur de *Go-gol* (1996) poursuit la thèse d'un ineffable musical et la quête implicite d'un art total entreprise dans les années 1960-1980 par Nono, Aperghis, etc¹¹.
- 8 Or, l'idée de l'Art total s'épanouit dès avant 1945, en raison notamment du retentissement des théories wagnériennes. Le théâtre musical a lui-même été une remise en question des ségrégations et des hiérarchisations lyriques. Wagner pensait que la force génératrice de l'opéra résidait *hors de lui*, et que « s'il n'est fécondé par cette force, il ne peut rien enfanter ». La croyance à la musique pure, au beau en-soi, autosuffisant, n'a rien d'actuelle. « Voilà tout le mystère de la stérilité de la musique *moderne* »¹², renchérisait Wagner. Dans la *Gesamtkunstwerk*, théâtre et musique vont entrer en conjonction.
- 9 Au début du siècle, écrivains, dramaturges et musiciens vont aller très loin dans l'approfondissement des interrelations arts-théâtre-musique. Paul Valéry partage avec Wagner le souci d'installer l'art total dans un processus liturgique : danses, mimes, paroles émergent tour à tour dans *Amphion* (1931), fruit de sa collaboration avec Arthur Honegger¹³. De même, c'est dans le mystère médiéval et la messe, qui sont pour lui des drames, que Gaston Baty parvient à la fusion, dans le théâtre, d'éléments plastiques, musicaux et littéraires : il combat le classicisme, le jansénisme, le cartésianisme, se voulant aussi bien *antimoderne* par respect de la tradition qu'*ultramoderne* par l'absorption des savoirs ; le théâtre qui vise « tout, jusqu'à Dieu » est thérapeutique, il permet de se ressourcer et d'atteindre l'Unité dans la Diversité¹⁴. Adolphe Appia, quant à lui, se démarque de Wagner et rejoint Jacques Dalcroze : le rythme, les mouvements ont des vertus pédagogiques, « la musique est dans l'homme », corporelle, intérieure ; rapprocher le public et l'acteur dans l'action collective, supprimer les frontières, les murs, partir des processus naturels pour les muer en art : la synthèse s'accomplit en soi, la musique est vivante, revenue aux sources, c'est « l'expression immédiate des sentiments »¹⁵. Antonin Artaud constitue, par son extrémisme, l'un des pôles du théâtre total ; sa nostalgie profonde de l'Unité première passe par ce qu'il appelle un « spectacle intégral à faire renaître », c'est-à-dire des voix incantatoires, des cris, des plaintes, des rythmes physiques...¹⁶ Quant à Meyerhold, il décroïsonne les spécialités : son *Professeur Boubous* (1925) cherche à entraîner, exciter, réveiller le spectateur comme dans le Nô japonais ; le décor devient acoustique, car c'est la musique qui, sur la scène, englobe tous les arts. Dans les polyphonies théâtrales du *Revizor* (1926) ou son opéra *La Dame de pique* (1935), les « arts » passent de l'un à l'autre et se co-engendrent de façon métamorphique. La musique est aussi posée comme point de départ chez Burian. Aux formes classiques, celui-ci préfère le chant de l'homme préhistorique. L'instrument est une individualité vivante qui parle (anticipation du théâtre instrumental d'un Kagel par exemple). Le théâtre

dynamique de Burian cherche à précipiter le spectateur sur la scène grâce à un metteur en scène considéré comme *compositeur d'opéra*¹⁷.

- 10 De toute cette production créatrice, ressortent quelques points centraux : création collective, corps, art premier, sacré, dépassement des frontières, unité/diversité... Il va sans dire que le théâtre musical tel qu'il émerge au festival d'Avignon est une résurgence, voire un prolongement de ces expériences. Dès les années 1950, les collaborations se multiplient. Les rôles s'équilibrent dans une perspective dynamique et interactive du projet musico-artistique : le compositeur peut se charger de la mise en scène, des répétitions, préférer des voix de variété ou de comédiens... Parallèlement à l'opéra traditionnel, le théâtre sonore de Pierre Henry ou les actions musicales de Luciano Berio tendent vers un « objet pluriel », selon le mot de Michel Puig, c'est-à-dire une fusion théâtre-musique abolissant les hiérarchies et prenant le contre-pied du paradigme classique tel qu'il se perpétue dans les institutions lyriques.
- 11 Pourtant, aujourd'hui, il est des œuvres de théâtre musical données à l'opéra, et des opéras donnés hors des salles lyriques. Le genre se dé-définit et se re-définit, même si l'académisme de l'institution relayée par la frilosité petite-bourgeoise des compositeurs freine parfois la vitalité postmoderne. Sur ce point, la censure peut se faire sans complexe, comme ce fut le cas pour le « *total music-theater work* » de Robert Moran à Francfort intitulé *Hitler : Histories of the Future*¹⁸ ; de façon plus générale et plus larvée, une forme d'auto-censure subsiste dans l'inconscient du créateur qui parle alors de « compromis », de « savoir-faire » et de « métier » (Jolas, Trojahn, Chaynes, etc.)¹⁹.
Entre éclectisme et syncrétisme
- 12 L'opéra est le genre le plus composite, le plus complexe, où la multiplicité des éléments a vraiment sa place. D'où la volonté d'enserrer l'œuvre dans une structure puissante et unifiante : le modèle en est *Wozzeck* (1925) de Berg. Or, le pluralisme ne réside pas dans la tendance à l'homogénéisation, à la cohésion, à la fusion, dans ce qui relève au mieux du jeu de construction, au pire de la dissolution, du mélange. Il cherche au contraire à respecter l'hétérogénéité, c'est-à-dire l'identité des éléments structurels, souvent de provenance lointaine, entreprise autrement difficile, novatrice et... postmoderne. Pour certains (ce n'est pas mon cas), *Die Soldaten* (1965) de Zimmermann, inspiré de Joyce, Dos Passos, etc., parvient à cette *unitas multiplex* tant désirée. Ce qui semble évident, c'est que la bulle dans laquelle œuvraient les compositeurs lyriques est devenue une sphère spatio-temporelle, polystylistique et méta-historique.
- 13 Le pluralisme trouve ses origines assez haut dans l'histoire, oscillant entre syncrétisme et éclectisme, optant pour telle ou telle utilisation du matériau : assimilation, (ré)appropriation, conjugaison, juxtaposition, composition... Les pluri-stylistiques *Liaisons dangereuses* (1974) de Claude Prey, à classer aussi bien dans le théâtre musical que dans l'opéra traditionnel, font partie de ces innombrables opéras contemporains ayant recours au vaste fonds du passé, via les citations (*Votre Faust* de Pousseur), les écritures variées (*Life With An Idiot* de Schnittke), les formes en anamorphose (*Jakob Lenz* de Rihm). *Marie de Montpellier* (1994) de René Koering, qui verse dans le genre *peplum* ironico-sérieux, semble porter en elle, parce qu'elle jette un regard rétrospectif et syncrétique sur l'Histoire — mais aussi *malgré ce regard* —, des éléments constitutifs de la multiplicité lyrique postmoderne²⁰.
- 14 Dans la tradition des emprunts, l'opérette de Manuel Rosenthal, *La Poule noire* (1933) ou *La Princesse de Clèves* (1965) de Jean Françaix sont émaillées de danses plus ou moins

anciennes. *Les Perses* (1936) de Jacques Chailley sont une reconstitution historique. Quand Erik Satie compose une musique de scène, *Geneviève de Brabant* (1900), utilisant modes grégoriens et opérette, il les oppose nettement, sans amalgame. L'unité de style d'un compositeur permet à l'exogène — qui, loin d'être fusionné, garde son autonomie — de fuir l'anecdotique. *Œdipus Rex* (1927) de Stravinski mêle les styles anciens, haendélien, verdien, beethovénien... Le *Palestrina* (1917) d'Hans Pfitzner est un opéra... sur la prétendue naissance de l'opéra, avec des fragments de Palestrina.

- 15 Résolument, *La Salamine* (1929) de Maurice Emmanuel refuse toute couleur locale « à la *Carmen* » (1875), mais vise une synthèse de procédés antiques dans un langage moderne. Dans le même esprit, Georges Gershwin (*Porgy and Bess*, 1935) et Hans Werner Henze (*Der Junge Lord*, 1965) tentent, sinon une assimilation, du moins une cohabitation tonal/atonal, jazz/classique... Voyage lyrique à travers les cultures et les âges, l'opéra de Jean Prodromidès emmène par l'imagination un personnage actuel sur le territoire mythique de l'Odyssée : le héros d'H. H. Ulysse (1984) est un riche industriel tout comme le *Schliemann* (1995) de Betsy Jolas, personnage qui avait redécouvert Troie. Cet opéra permet à la compositrice d'élaborer une archéologie de sa propre mémoire créatrice.
- 16 De manière générale, la référentialité — endo ou exo-référentialité selon l'origine des sources —, si développée dans les œuvres lyriques de Michael Finnissy ou d'Henri Pousseur correspond à une nécessité de transcription, de réinterprétation, de distorsion qui est vécue différemment selon la volonté d'ouverture, d'ambiguïté, de transcendance des compositeurs²¹.

Un désir de virtualité

- 17 Nous sommes à l'heure où les compositeurs écrivent directement sur l'ordinateur, même pour produire des opéras « instrumentaux », comme David Lang, résidant à l'American Conservatory Theater de San Francisco, qui prépare un opéra avec le quatuor Kronos. Cela induit une forme d'écriture qui est aussi une nouvelle forme de pensée musicale. En outre, l'opéra a un atout par rapport au cinéma : souvent, le merveilleux l'emporte sur la parole. Ainsi peut-il se mondialiser, voir ses œuvres échapper aux frontières.
- 18 Internet, alias le libéralisme sauvage, peut offrir un bol d'air. Mais un opéra sans rideau rouge, est-ce un opéra ? Cours d'eau, grottes, carrefours, bâtiments, galeries... loin de la salle de spectacle, le concert s'est délocalisé. Alors, pourquoi pas un opéra sur l'eau ? Un projet d'opéra qui serait créé de toutes pièces par le public sur le web a vu le jour en 1998. Il devrait être diffusé en 2001 sur le lac de Neuchâtel (cela reste à confirmer). Pour l'heure, *Univers Émoi, opéra pour .01* est un site qu'animent six musiciens aux compétences culturelles, techniques et commerciales variées. Bien sûr, cet opéra interactif redéfinit complètement les conditions du « genre »²². Pareillement, l'opéra de Fred Frith *Helter Skelter* (1990) peut être visité sur <http://www.FredFrith.com>. Le *Drame Musical Instantané* de Jean-Jacques Birgé et Bernard Vitet est disponible sur . Le compositeur Jean-Baptiste Barrière (IRCAM) mène une réflexion sur le spectacle multimédia.
- 19 Michael Kocáb (*L'Odyssée*, 1987) et Micahel Paclíček (*Minotaure*, 1989) signent la musique des spectacles de Josef Svoboda, scénographe d'*Intolleranza* (musique de Luigi Nono, 1960) qui fit scandale à Venise. Josef Svoboda s'emploie à monter des théâtres multimédias recourant aux projections, vidéos, arts plastiques, danse, musique. Les opéras multimédias adoptent des visages variés, tel *The Fatal Fall* (1992) de Terry Riley ou *Le Maître et Marguerite* (1989) de York Höller, donné à l'Opéra Garnier, dont la bande est le fruit d'un travail avec l'IRCAM.

- 20 Mais s'il est des compositeurs en quête de l'*unitas multiplex*, ce sont bien aujourd'hui Tod Machover et Karlheinz Stockhausen.
- 21 Tod Machover trouve « le monde de la musique, en cette fin des années 1980, extrêmement complexe et hétérogène [...]. Les frontières entre les catégories musicales traditionnellement distinctes, (classique, jazz, rock, etc.) sont devenues floues »²³. Du coup, affronter la diversité est l'élément principal de son langage musical ; son désir profond : retrouver l'unité psychologique et spirituelle alors que l'homme se trouve dans un réseau « de mondes parallèles complexes » et séparés qui risque de préfigurer le naufrage de la communication. D'un côté le pluralisme américain, la diffusion par les médias d'un registre musical commun, restreint et médiocre ; de l'autre, l'hyper-spécialisation techno-scientifique de la musique savante. Au M.I.T., Tod Machover tente de mettre au point un système atteignant à la fois la diversité et l'unité dans une forme « intégrée et synergique ». Il critique toutefois les œuvres de Robert Wilson et le style *Next Wave* de Brooklyn où la musique demeure un *accompagnement*. Il crée donc des instruments hybrides capables d'interagir en temps réel ordinateur et instruments. Dans *Valis* (1886-88), d'après un roman de science-fiction de Philip K. Dick, il utilise une technologie image-son sophistiquée. L'explosion son-lumière initiale contient des fragments taillés et incrustés puis mixés qui marqueront l'auditeur ; leur transformation, ré-association progressive aboutit au matériau vocal complexe et hyper-réel du Sauveur, apogée de l'œuvre. Aujourd'hui, Machover poursuit sa quête de l'*Unitas multiplex* comme le montre son opéra interactif, *Brain Opera*, qui peut être visité sur le site : <http://brainop.media.mit.edu>.
- 22 *Licht* (1978-2002) de Stockhausen est écrit sur une super-formule unifiant l'œuvre ; chacune des sept journées possède son schéma de forme où apparaissent les incidences de la super-formule. Par exemple, la formule de Michel dans Jeudi (*Donnerstag aus Licht*, premier opéra du cycle, 1978-1980) jouée à l'orgue électronique est étendue à tout l'opéra. Le compositeur achève actuellement *Dimanche*, qui pourrait être donné en 2001. La musique de Stockhausen tente de nous éveiller à la conscience cosmique ; elle repose sur l'idée qu'il existe des graines d'univers renfermant les propriétés essentielles du Tout²⁴. La super-formule qui est triple obéit à des contractions-extensions ; elle permet de faire fusionner musique, gestes, spectacle scénique, couleurs. « Dans la grande expansion de la spirale de sa création que représente *Licht*, ce qu'a voulu signifier Stockhausen, c'est que la musique est d'essence sacrée et qu'elle nous relie aux vibrations et aux myriades de cycles qui fondent le cosmos. »²⁵
- 23 Par opposition à *Licht*, qui n'emploie que de simples scénarios, la forme de *60° Parallèle* (1996) de Manoury « est complètement irriguée par la conscience dramatique »²⁶. L'électronique permet d'utiliser des éléments hors contexte : bruits d'avion, téléphone, etc., n'entrant pas au départ dans l'écriture musicale, pour les faire glisser dans la musique et les mélanger à des sons instrumentaux. Le multimédia est de plus en plus utilisé au cœur de la démarche compositionnelle, comme en témoignent des opéras multimédias tels que *Van Gogh Video Opera* (1991) de Michael Gordon ou *Virtualis* (2001) d'Alain Bonardi. Comme pour le théâtre musical, ce type de spectacle musical induit des règles de production parfois différentes du système hyper-hiérarchisé de l'opéra conventionnel. « L'opéra contemporain est plus soucieux d'images, de spectacle et de pertinence conceptuelle, que de profondeur musicale²⁷ : Aaron Kernis met en garde contre l'amoindrissement du rôle du compositeur dans la nouvelle féerie technologique. Combat

d'arrière-garde ? « L'impact le plus intéressant de l'interactivité sera la disparition progressive de la distinction entre artiste et public, ce que j'appelle la généralisation du rôle d'auteur. »²⁸ Du coup, explique Brian Eno, « on assiste à la disparition du concept de centre culturel » ; la diffusion à partir d'un centre, d'un lieu fétiche n'existe plus. L'opéra, en raison simplement des nouvelles attentes du public, peut-il manquer une telle mutation ?

Un désir d'expressivité

- 24 L'inventivité, l'émotion, la sincérité éclatent avec force dans le rock, la world, le rap... Inutile de rappeler le rôle prépondérant de Pierre Henry ou de Karlheinz Stockhausen sur la mouvance techno. Il n'est pas étonnant non plus que le Cleveland Opera ait passé une commande à Stewart Copeland, rock-star issu du groupe *Police*, ni que le multi-instrumentiste improvisateur Fred Frith ait écrit un opéra, *Helter Skelter* (Marseille, 1990). Face à l'univers émotif, sentimental et gueulard de la musique populaire, le classique renoue avec une forme d'expressivité, même si la « période » menant du *sprechgesang* de Schönberg aux *Improvisations sur Mallarmé* de Boulez s'est déroulée parallèlement à une recherche lyrique et pluri-stylistique d'une grande diversité.
- 25 Quand Vladimir Kojoukharov requiert un « langage direct », il se situe du côté de la jeunesse révoltée et populaire (*Republica ! Republica !* 1990). Quand Thanos Mikroutsikos parle de « vérité », il pense à l'authenticité tonale (*Le Retour d'Hélène*, 1993). Ils rejoignent Jean Prodromidès qui souhaite conquérir une « nouvelle expressivité » (*Goya*, 1996). Après les années Darmstadt, le nouvel intérêt pour la perception de l'œuvre — la compréhension par le public des processus musicaux — se retrouve dans l'École spectrale et se généralise. Philippe Manoury est très concerné par cet aspect de l'écriture lyrique ; c'est pour cela qu'il rejette la discontinuité mélodique des post-weberniens telle qu'elle apparaît dans les lignes vocales de *Die Soldaten* par exemple.
- 26 La théâtralité est permanente dans les œuvres de Giorgio Battistelli, vocales ou instrumentales, qui gravitent autour de la narrativité et de l'expressivité. Elles oscillent tout d'abord entre théâtre acoustique et théâtre musical sur les bases de données quotidiennes : parler dialectal, bruits usinés, etc. Avec *Aphrodita* (1983) et les œuvres suivantes, la voix d'une actrice-danseuse est utilisée pour sa sensualité raffinée. L'expressivité maximale jaillit, sur scène, au contact de matières primordiales comme l'eau. À partir de *Jules Verne* (1985), Battistelli utilise des itinéraires mnémoniques et oniriques convoquant une palette textuelle, spatiale et musicale chargée en citations et autres techniques pour dérouter la linéarité narrative « dans un mouvement vertigineux de synthèse et d'hybridation illimitées »²⁹. Battistelli finit par renoncer à la parole pour le geste et les images sonores dans *Globe Théâtre* (1990). *Theorema* (1992) d'après Pasolini est une parabole musicale sans discours direct ni dialogue, sans voix chantée, avec une simple gestualité instrumentale. *Prova d'orchestra* (1995), enfin, d'après Fellini, supprime les parcours narratifs, même multipliés, spatialisés. Battistelli est donc un voyageur son-image-texte-gestes en quête constante d'une expressivité enracinée dans les labyrinthes de la mémoire.
- 27 Expressivité et mémoire sont deux données fondatrices du style de Betsy Jolas. Vladimir Jankélévitch décrit bien que l'*espressivo inexpressif* oscille entre deux extrêmes : d'une part, le degré zéro du *recto tono*, du *quasi parlando*, la boursoufflure des vociférations, des éruclatations et autres bruits ou, à l'opposé, le masque de l'expression corsetée, endiguée ; d'autre part, l'art de persuader, ensorceler, vocaliser, charmer...³⁰ Manoury (60^e parallèle),

peut-être par volonté de rendre intelligible le discours, opte pour un « théâtre de conversation » et, mis à part des moments rapides plutôt parlés et l'air de Maria, reste « à la frontière entre le récitatif et l'air »³¹. Betsy Jolas, quant à elle, connaît ces deux tendances aussi bien dans *Le Pavillon au bord de la rivière* (1975), *Le Cyclope* (1986) [théâtres musicaux ?], *Schliemann* (1982-1995) [grand opéra ?], et ses pièces, où les seuls instruments déclament, parlent et chantent... Comme la voix épurée, instrumentalisée de *Quatuor II* gardait trace de l'expressivité, les instruments, dans les commentaires poly-linéaires de l'orchestre de *Schliemann*, gardent trace de la voix. À un moment, des personnages-instruments montent sur scène pour incarner un rôle et s'exprimer. Ceci est bien sûr du « théâtre dans le théâtre », mais sans volonté de distanciation, de distinction entre vie et représentation : une continuité s'opère, d'une catégorie à l'autre.

- 28 « C'est ce qu'on appelle la vie », remarque Burian. « Chaque instrument a son individualité, pas uniquement une capacité sonore. La manipulation tonico-colorée est le plus bel abus de la musique classique. La trompette ne retentit pas, elle parle. »³² La vocalité, l'expressivité, comme la théâtralité signalent l'étroite conjonction des notions de virtualité et de totalité et remettent en question les strictes limites des genres, et en premier lieu, de l'opéra.
- 29 Afin de comprendre pourquoi les compositeurs aiment l'opéra, on peut comparer, pour la saison 1980-1981 en France, les créations pures d'opéras (7) et les reprises (10)³³. On se rend compte qu'une vingtaine d'années plus tard, la saison 1999-2000, mis à part les éternels *Wozzeck* et *Château de Barbe Bleue*..., propose des reprises qui concernent un répertoire écrit nettement après 1945, qu'elles sont extrêmement diverses, que les créations pures ont lieu dans de petites salles : Orléans, Nancy, Vitry, qui, aux côtés d'une petite poignée de grands théâtres comme Lyon, Metz, permettent aux organisateurs de jouer la carte « service public ».
- 30 Si l'on considère donc que les compositeurs possèdent à nouveau un *désir d'opéra*, on pourrait en énoncer quelques raisons : leurs aînés l'interdisaient (les « modernes ») ; ils ne sont plus crispés dans la quête du nouveau et acceptent les contraintes comme n'étant pas des démissions ; ils ne boudent plus l'expressivité, la communication, la subjectivité ; ils aiment le contact avec l'interprète, l'écrivain ; ils ont besoin d'être aimés en retour, besoin du contact avec le public ; ils cherchent la passion que ce genre seul peut procurer ; ils ne boudent plus le merveilleux, l'enfance, la simplicité, les petits genres annexes ; ils adorent le multimédia et peuvent s'y exprimer ; ils recherchent la reconnaissance, la mise en valeur, en un mot, la gloire, et l'opéra est toujours un « événement » qui attire (pour Castanet, c'est même un « faire valoir » social pour les créateurs prétentieux³⁴) ; ils aiment l'argent et l'opéra, ce peut être une belle commande — mais ce peut être aussi beaucoup de sacrifices... ; ils s'intéressent au populaire, négligent le concept d'art savant, se rapprochent des goûts du public...
- 31 Sur ce dernier point, les livrets doivent désormais, pour faire preuve de réalisme, se situer dans une grille poétique remaniée tenant pour acquis que le cinéma constitue le premier des arts, le plus nécessaire *parce que le plus partagé*. Cette assertion, qu'elle soit juste ou non, quel que soit son degré de provocation, pose clairement la problématique actuelle : des compositeurs de « nouvelle musique » déclarent que le cinéma est la forme d'art la plus importante de notre temps³⁵. Il rejoint la pensée dominante de son temps, pour qui les notions d'art et de culture se sont excessivement élargies.

- 32 Je reprendrai la typologie filmique de Canal Plus (1999-2000) pour donner une idée des sujets en vogue (voir en annexe : « La nouvelle grille »). « Tout ce dont on fait les meilleurs opéras : le sexe et la violence », dit l'Américain Robert Moran, à propos de l'opéra qu'il a co-écrit avec Phil Glass, *The Juniper Tree*. Le public d'enfants à qui est destiné ce conte s'est particulièrement enthousiasmé au moment « où la belle-mère décapite son beau-fils et, en présence de sa propre fille, découpe le corps du jeune garçon et le prépare à dîner »³⁶. La télévision en vient parfois à commander des opéras : *King of Hearts* de Michael Torke, diffusé au Royaume-Uni en février 1995 ; nouveau « lieu », nouveau public, nouveaux outils !
- 33 « Les grands héros, grands périls, grands périples et grands buts », dont parle Lyotard³⁷, tels que les sujets tragiques relevant d'un certain académisme, s'ils n'ont pas déserté le théâtre lyrique, sont remplacés par une autre poétique ou alors, tels qu'ils sont traités, servent assez souvent de prétexte à de profondes ambiguïtés. Schliemann (1995) de Betsy Jolas, est une sorte de « figure du père » pleine de tendresse et de faiblesse. Prométhée n'est pas loin de la folie et des zones obscures de l'inconscient comme d'ailleurs bien des opéras de Wolfgang Rihm inspirés de Hölderlin (*Edipus*, 1987), Artaud (*Tutuguri*, 1982), Müller (*Die Hamletmaschine*, 1986)... Je citerai deux opéras où l'on se trouve pour ainsi dire dans la tête du héros, dans sa maladie : *Jakob Lenz* de W. Rihm et *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* de Michael Nyman³⁸.
- 34 Réalistes, inventifs, les compositeurs postmodernes participent donc d'une sorte de projet de société (un projet sans fin) où, ainsi qu'on l'observe dans les loisirs et l'éducation³⁹, la culture se démocratise. L'Opéra accueille les masses, et les créations d'opéras répondent aux attentes des masses. « On peut actualiser l'opéra », estime Pousseur, puisque le public en fait la demande de façon inconsciente.
- 35 Quel opéra ? Pour le critique musical Alain Galliari, *Clara* (1998) de Hans Gefors embrasse « respect des conventions et renouveau contemporain » ; il incite à croire que « le nouvel opéra-comique est bel et bien arrivé »⁴⁰ ! Le musicologue François Decarsin aspire au retour du sens, de la grammaire, des hiérarchies — refuser la banalisation, l'éclectisme, la spontanéité simpliste —, à la réconciliation avec le progrès grâce à l'informatique⁴¹. Les compositeurs, quant à eux, cherchent un équilibre entre inventivité (Battistelli) et confort d'écoute (Adams), les uns militant pour les « vrais » opéras, d'autres trouvant cette conception obsolète, mais ceux-ci n'ont guère droit de cité dans les grandes salles, bien que l'air du temps soit précisément au fourmillement des formes, des lieux, des styles⁴².
- 36 Une figure émerge-t-elle pour incarner cette postmodernité plurielle, interactive, hédoniste ? Rihm, Machover, Dusapin ? Que l'époque ne produise pas un opéra qui, telle une onde de choc — Wagner, Debussy, Berg, etc. —, viendrait secouer et marquer les pratiques multiformes, est une chance. La volonté de simplification, de décantation, de cristallisation forgera ses idoles et ses modèles historiques. Mais l'heure est aux œuvres singulières réorganisant un système lyrique à la fois complexe et dynamique.

ANNEXES

« LA NOUVELLE GRILLE »

Opéras-Action : l'action-commando (*The Death of Klinghoffer*, de John Adams, 1991), les camps d'internement, l'évasion, la vengeance (*The savage Land*, de Jin Xiang, 1991), la violence tous azimuts (*Die Menschen*, de Dieter Müller-Siemens, 1993), la politique, l'idéologie, la guerre (*Des Droits de l'Homme*, de Marius Constant, *Nixon in China*, de John Adams, 1987, *Los Alamos* de Marc Keibkrug, 1988, *Verdun*, *Automne-Hiver 19...* mars 2000 de Michel Sendrez (2000), la banlieue, la médiocrité américaine (*Dream Palace*, de Hans-Jürgen von Bose, 1990)

Opéras-Passion : la mode, les mannequins (*Le Couteau*, de Paolo Heinen), l'érotisme et la perversion sexuelle (*La Confession impudique*, de Bernard Cavanna, 1992, *Teresa*, de Marius Constant, d'après Sade, *Labyrinthe Hôtel*, de Luc Ferrari, *Le Muet au couvent*, de Janos Komives, 1994, *World Premiere !* de Kim Josephson, 2000, d'après A. Miller), la stérilité, les problèmes de couple, le suicide (*Léone*, de Philippe Milon, 1993).

Opéras-Société : la mal-bouffe (*La Madre invita a comer*, de Luis de Pablo, 1993), le micro-ordinateur (*New Year*, de Michael Tippett), le sport, le foot (*Cinq scènes de la vie italienne* d'Adrienne Clostre, 1983), la montagne (*Annapurna*, de Adrienne Clostre, 1989), l'aventure, l'Arctique, le « sauvage dans la ville » (*Tornrak* de John Metclaff, 1990), la santé, la science – neurologie (*L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* de Michael Nyman, 1986).

Opéras-Frisson (suspens, horreur et autres genres) : la BD (*L'Affaire Desombres* de Bruno Letort, d'après les BD de Benoit Peeters et François Shuiten, 2000), le polard (*Ithaka* de Otto Ketting, 1986), la science fiction (*L'Ispirazione* de Sylvanno Bussotti, 1988, *Valis* de Tod Machover, 1988), le fantastique (*Dracula* de Claude Ballif, 1984, *Frankenstein* de Jeffrey Stolet (1999), le « San Antonio » (*Monsieur Carnaval* de Charles Aznavour, 2000), le « glauque » (*Hygiène de l'assassin* de Daniel Schmell, d'après le roman d'Amélie Nothomb, 2000), le roman populaire (*Charlotte Corday*, de Lorenzo Ferrero, 1989).

NOTES

1. « L'opéra de l'an 2000 ou la diversité des formes », *Labyrinthe*, hiver 2001, n° 8, p. 11-24. Table ronde confrontant trois compositeurs d'aujourd'hui qui écrivent pour la scène : Isabelle Aboulker, Alain Bonardi et Charles Chaynes.
2. Développant cette idée, je place l'opéra au cœur de l'actuelle congruence esthétique (la postmodernité) et scientifique (le paradigme de complexité) dans une étude qui présente une approche nouvelle du genre : Nicolas Darbon, *Pour une approche systémique de l'opéra contemporain*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, coll. « Observatoire Musical Français », série « Histoire de la musique et Analyse » n° 5, 2001, 130 p.
3. Lucien Bourguignon place les nouvelles écoles historiques dans le paradigme de complexité. On consultera avec fruit : Lucien Bourguignon, *Histoire et didactique. Les défis de la complexité*, Paris, CNDP, 1998.

4. On peut y classer certaines productions de Philippe Manoury, Philippe Hersant, Philippe Fénelon, Pascal Dusapin, Charles Chaynes, etc.
5. Sur le principe dialogique, l'un des trois piliers du nouveau paradigme de la connaissance, consulter Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, ESF, 1990.
6. Guillaume Connesson, dans Stéphane Lelong, *Musique nouvelle. À la découverte de 24 compositeurs*, Paris, Balland, 1996, p. 95.
7. Stéphane Lelong, *Musique nouvelle...*, op. cit. Opéras de la mouvance américaine : John Adams, *The Death of Klinghoffer* (1990), Louis Andriessen, *Rosa* (1994), Graham Fitkin, *Ghosts* (1993), Philip Glass, *Einstein on the Beach* (1976), Michael Gordon, *Chaos* (1994), David Lang, *Modern Painters* (1995), Robert Moran, *The Dracula Diary* (1993), Michael Torke, *King of Hearts* (1996), Mark-Anthony Turnage, *Greek* (1988).
8. Bruno Letort, *Musiques Plurielles*, Paris, Balland, 1998.
9. Le mélange, l'hybridation, l'emprunt au folklore (son lien à la tonalité et donc au passé, voire sa superficialité) soit adopté, soit au contraire méprisé... constitue un bon indice du « postmoderne en musique ».
10. L'ouverture d'esprit, la curiosité va ainsi grandissante, et l'importation de sources exogènes à son propre système stylistique — ce que je sous-entend par « mélange des genres » — ressortit, selon les générations, de problématiques différentes. Les voyages de Stockhausen, au Mexique notamment, sont comparables aux longs séjours de Terry Riley en Inde. Robert Moran a étudié pendant des années le théâtre musical asiatique.
11. J'ai rédigé une étude complémentaire à ce chapitre : « Petite généalogie du pluralisme stylistique », dans « Michaël Finnissy. Style, pluralisme, transcendance », *Les Cahiers de l'OMF*, n° 5, Paris, Université de Paris Sorbonne, 2001, p. 44-47.
12. Richard Wagner, *Opéra et Drame*, dans *Œuvres Complètes*, 16 vol., C.F.W. Siegel, Breitkopf und Härtel, 1911. C'est moi qui souligne.
13. Huguette Laurenti, *Paul Valéry et le Théâtre*, Paris, Gallimard, 1973. Paul Valéry, « Mes théâtres », dans *Les Dernières nouvelles*, Alger, 19 novembre 1942, *Œuvres*, Paris, La Pléiade, tome I, 1960.
14. Gaston Baty, « Sire le Mot », dans *Les Lettres*, Paris, 1921. Avec René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932.
15. Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, Genève, Paris, Atar, 1921.
16. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double et Théâtre de la cruauté* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961.
17. Cf. « Estetika » dans *Tam-Tam*, n° 1, Prague, 1925, « Polydynamika » dans *Tam-Tam*, n° 3, Prague, 1925, et n° 4, Prague, 1925-1926. Avec Miroslav Kouril, *Divadlo prace*, Prague, J. Kohoutek, 1938.
18. « La direction corrompue savait qu'elle devrait affronter un scandale public et elle a cané. Elle a refusé d'assurer la création de l'œuvre », Robert Moran, dans Stéphane Lelong, *Musique nouvelle*, op. cit., p. 280.
19. Un exemple en est donné sous le titre « Histoire d'un fiasco » dans Nicolas Darbon, *Pour une approche systémique de l'opéra contemporain*, op. cit., § 8.2, p. 64-68.
20. René Koering, « Marie, diva de Montpellier », *Opéra international*, n° 176, janvier 1994, p. 22.
21. Pour plus de détails, cf. Nicolas Darbon, « Michaël Finnissy. Style, pluralisme, transcendance », *Les Cahiers de l'OMF* n° 5, Paris, Université de Paris Sorbonne, 2001, p. 43-62.
22. Ouvert en 1998, le site fait appel au public qui peut proposer des mélodies grâce à un « forum » ; styles, rythmes et influences variés s'y rencontrent. <http://www.opera01.ch/>

23. Tod Machover, « Être compositeur aujourd'hui », *Inharmoniques* n° 1, « Le temps des mutations », Paris, IRCAM, Centre Pompidou, Christian Bourgois, déc. 1986, p. 211-236.
24. Ce qui renvoie bien sûr à Boèce, Kant, Goethe, etc., mais aussi aux fractals, à la génétique et au principe hologrammatique de Morin (op. cit.).
25. Michel Rigoni, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, Millénaire III Éditions, coll. « Compositeurs. Musique de notre temps », 1998, p. 336.
26. Philippe Manoury, *La Note et le Son. Écrits et entretiens. 1981-1998*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique et Musicologie : les dialogues », 1998, p. 356.
27. Aaron Kernis, dans Stéphane Lelong, *Musique Nouvelle*, op. cit., p. 241.
28. Brian Eno, « Et nous serons tous des artistes », cité dans Bruno Letort, op. cit., p. 124.
29. Ivanka Stoianova, « Les théâtres musicaux de Giorgio Battistelli », *Prova d'orchestra de Giorgio Battistelli*, programme de la représentation, Strasbourg, Opéra du Rhin, 1995, p. 23.
30. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983, 206 p. Cf. aussi Betsy Jolas, *Molto espressivo*, Paris, L'Harmattan, L'Itinéraire, 1999, 266 p.
31. Philippe Manoury, op. cit., p. 389.
32. E.F. Burian, « Aforismy », *Ceské divadlo*, n° 5, « Burian a jeho programm poetického divadla », Prague, Divadelni, 1981, p. 5.
33. Il faut toutefois préciser que ces chiffres tirés du livre de Rio et Rostain ne concernent que des hauts lieux de l'institution lyrique française. (Marie-Noël Rio, Michel Rostain, *L'Opéra mort ou vif. Et si le divorce entre la création lyrique et l'opéra était le symptôme de la mauvaise santé, non de la création, mais de l'opéra lui-même ?*, s.l., Recherches, France Musique, Atelier Lyrique du Rhin, 1982., p. 5-10).
34. « La plupart du temps, [l'opéra] est encore synonyme de « faire valoir » social des créateurs *a priori* gourmands, le plus souvent noblement et intimement prétentieux », Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999, p. 271.
35. Robert Beaser et Robert Moran, dans Stéphane Lelong, *Musique nouvelle*, op. cit., p. 68 et p. 281.
36. Robert Moran, dans *Musique nouvelle*, op. cit., p. 277.
37. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « critique », 1979.
38. Dans cet opéra, la musique répétitive poussée à saturation traduit la vie intérieure du professeur P. qui souffre de troubles visuels, mais dont la mémoire auditive est préservée. Le spectateur ressent physiquement ce flux musical interrompu. L'opéra s'inspire du livre du neurologue Oliver Sacks, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau et autres récits*, Paris, Le Seuil, 1988, 1992.
39. Sur la massification, la « démocratisation » et la complexification de la didactique musicale : Nicolas Darbon, « Danse avec le chaos. L'éducation musicale à l'heure des théories de la complexité », *L'Éducation musicale*, n° 368, 369, 370, mars, avril, mai 2000.
40. Alain Galliari, *Diapason* n° 455, janvier 1999, p. 22.
41. Cf. François Decarsin, dans Danielle Cohen-Levinas, *La Loi musicale*, Paris, L'Harmattan, 1999.
42. Pour la saison 1999-2000, parmi les compositeurs de « vrais opéras », on citera Vacchi, Tanguy, Fénelon, Komives, Mikroutsikos ; parmi les « valeurs montantes », on citera Cavanna, Manoury, Levinas, Boesmans ; parmi les personnalités reconnues Dufourt, Ligeti, Donatoni, Amy, Berio.

AUTEUR

NICOLAS DARBON

Nicolas Darbon est professeur d'éducation musicale, président des éditions Millénaire III et musicologue doctorant à l'université de Paris IV-Sorbonne. Ses travaux portent sur l'analyse de la musique contemporaine, la sociologie et la pédagogie musicales, envisagées comme maillons d'une science de la complexité. Il prépare actuellement une thèse de musicologie en Histoire de la musique du XX^e siècle sous la direction de Danièle Pistone et de Pierre Albert Castanet. [millenaire-iii\(at\)wanadoo.fr](mailto:millenaire-iii(at)wanadoo.fr)