

Café géographique du 20 Décembre 2006

Les territoires de l'opéra

Frédéric LAMANTIA

Frédéric LAMANTIA, Docteur en géographie culturelle, enseigne la géographie à l'Université Jean Moulin, Lyon 3. Chercheur associé au laboratoire "Environnement, ville, société" (CNRS) et à l'Observatoire Européen de Géopolitique, il est également Conservateur des orgues du Grand Temple de Lyon et organiste à l'Hôtel de ville de Villeurbanne.

INTRODUCTION

L'opéra (et plus généralement l'art lyrique) peut être défini comme **un objet géographique** possédant acteurs, réseaux, fonctions singulières, lieux et territoires matérialisés dans le temps. Polysémique, le terme "opéra" fait référence à la salle et son architecture qui abrite les spectacles lyriques et également à la forme artistique, c'est à dire à la qualité des œuvres qui y sont données. Afin de mieux cerner le processus de création des pôles lyriques européens, il faut se pencher sur l'histoire du "phénomène opéra" en Europe, ce qui demande un rappel de ses origines géographiques musicales et architecturales.

L'art lyrique paraît être **un symbole culturel européen assez lié au développement urbain**. Après avoir suivi les lieux de la noblesse, la localisation des représentations lyriques se confond avec la carte des villes marchandes et industrielles. Ces dernières, par une activité lyrique forte, s'inscrivent dans un "espace de créativité musicale" européen et "donnent le ton", contribuant ainsi à leur rayonnement culturel. Dans la durée, ce phénomène apporte à ces "capitales de la mode lyrique" une reconnaissance régionale, nationale voire internationale.

À l'échelle de l'Europe, plusieurs territoires lyriques présentent leur propre histoire, leurs spécificités. L'utilisation de telle ou telle langue peut aussi avoir des effets sur la diffusion des œuvres lyriques. Le public de chaque ville a ses habitudes, dessinant une géographie des "goûts" en Europe et en France. D'autre part, l'opéra s'apparente à **un symbole urbain**, caractérisé par sa centralité et sa verticalité, au service de l'art lyrique, "nouvelle religion urbaine" inscrite en ses "cathédrales" laïques.

Mais cet ancien ancrage territorial n'empêche pas l'opéra d'être soumis à l'influence de **la mondialisation des goûts**, à la création d'un maillage sur le plan international. Et dans ce monde de rentabilité, on peut s'interroger sur la nécessité de perpétuer cet art, au regard de son coût. Est-ce le prix à payer pour **conserver un outil de citoyenneté commun aux européens et au monde occidental** ?

L'opéra semble être un art européen qui accompagne depuis 400 ans la vie sociale et urbaine. Vecteur d'identité, l'art lyrique, tel une « religion européenne », s'est développé dans ses temples, dans ses villes en fonction de critères propres à chaque pays. Cet art lyrique, symbole de l'Europe des Lumières, s'organise autour de la quête d'un plaisir lié à l'écoute de la Voix mais aussi de la création de modes esthétiques, portées par les classes dirigeantes. L'opéra peut être abordé comme un objet géographique composé d'acteurs, de réseaux, de fonctions, de lieux et de territoires. L'analyse de son impact sur différentes aires culturelles semble montrer des éléments récurrents et des spécificités régionales. L'hypothèse émise serait que l'opéra, par sa présence, son évolution dans le temps et dans la société structure un « terroir » qui lui deviendrait favorable, à travers la mise en place de multiples réseaux. Aux croisements de ces derniers se fixeraient des pôles, se matérialisant dans le paysage par un édifice et rayonnant sur leur territoire à différentes échelles : nationale et européenne (partager un patrimoine artistique commun)

La création des pôles lyriques européens

Le terme opéra est polysémique et désigne autant le bâtiment que l'œuvre. C'est donc du binôme contenant – contenu qu'il s'agit ce soir. (Toutefois, parler d'art lyrique est parfois plus facile dans le sens où cette formulation recoupe l'ensemble du phénomène culturel).

Les origines musicales et architecturales

Les origines de l'opéra sont-elles grecques ou italiennes ? Pour ce qui est de la forme musicale, on peut remonter aux spectacles donnés lors des fêtes de Dionysos dans la cité. Ces derniers utilisaient l'alternance parlé/chanté, propre au drame antique (V^{ème} siècle avant JC). D'une certaine façon, les mystères joués sur le parvis des églises ont aussi influencé l'opéra. C'est vers 1600 qu'est re-découverte cette forme musicale par les *cameratas* (dont celle du Comte Bardi à Florence) qui fixent le *dramma in musica* et son style représentatif.

Pour la forme architecturale, il faut chercher du côté du théâtre grec et romain (dont Vitruve fut l'un des spécialistes). Carlo Fontana établira la forme en fer à cheval, propre à l'Italie et qui s'exportera dans toute l'Europe puis dans le monde entier. La salle est une sorte de « baromètre social » où viennent se frotter les modes. Auparavant, les bonnes places n'étaient pas au parterre, obstrué par les fauteuils des nobles installés devant, à la limite de la scène. En France, les salles de jeu de Paume, de forme rectangulaire, accueillent les premiers opéras. Certains architectes comme Walter Gropius (Bauhaus) tenteront de promouvoir des scènes en forme de piste circulaire.

L'opéra est un phénomène culturel européen qui suit l'évolution de la société européenne

L'opéra est un art urbain et le signe d'une « laïcisation » de l'expression musicale et vocale qui touche l'Europe à partir de 1600. Célestin Deliège pense que « l'affaiblissement du mythe religieux a permis l'art de cour et plus tard l'opéra ». ... L'opéra est le fruit du désir des princes « éclairés » puis d'une bourgeoisie urbaine naissante située en Europe médiane.

Porté par le courant baroque, l'opéra se diffuse dans les demeures princières. Irriguant l'Autriche, la Hongrie, l'Allemagne jusqu'aux Pays-Bas, ce courant influencé par la vague baroque met en place des réseaux de diffusion dans plusieurs domaines comme la peinture, la sculpture ou la musique et des pôles de prestige où se concentrent les artistes et leurs mécènes. Le déplacement d'artistes dans les cours princières est alors courant et l'art lyrique sert parfois de monnaie d'échange entre souverains lors de relations diplomatiques.

Certains musiciens, comme Glück ou Mozart, unifient un peu les styles et donnent à l'opéra une dimension européenne. L'opéra est aussi un moyen d'affirmer une identité en se teintant de nationalisme comme en témoignent les opéras de Verdi.

On peut comparer l'opéra à une « religion artistique européenne » qui posséderait ses lieux de culte, de pèlerinage, une sociabilité spécifique motivée et unie autour de la Voix, objet de fantasmes et de plaisir, mystère insaisissable, dont la pratique varierait selon les aires culturelles, religieuses et économiques.

Au sujet des territoires lyriques européens

On peut noter la coexistence de plusieurs « territoires lyriques » en Europe malgré des résistances culturelles locales et des manifestations nationalistes qui motivent parfois les créateurs d'opéra. Voici le résumé des caractéristiques de ces différents territoires lyriques :

Le territoire lyrique **italien** est issu du terroir originel où s'est produit la fusion entre la langue et la musique (spécificité propre à ce pays). Cette culture « opératique » touche alors toutes les classes sociales. C'est le début d'une ère nouvelle où l'art musical et vocal sort du carcan religieux. L'opéra italien devient un objet facilement exportable grâce à la qualité et la quantité des œuvres réalisées. Sûr de son caractère, il enfante dans d'autres pays des « clones » musicaux et architecturaux.

Le territoire lyrique **germanique** bénéficie d'un pays décentralisé à l'origine, comptant beaucoup de pouvoirs locaux, ce qui fut favorable à une multiplication des opéras (œuvres et bâtiments) sur le sol allemand. La tradition du chant choral protestant et le degré de « musicalisation » du public allemand sont une des raisons de sa forte implantation territoriale. Enfin, la langue allemande convient assez bien à l'opéra germanique même si beaucoup d'œuvres sont chantées en italien comme c'est le cas dans l'opéra de Mozart « *Don Giovanni* » et particulièrement dans l'air *Deh, vieni alla finestra*.

Les territoires lyriques italien et allemand sont assez liés et la création associe souvent des musiciens à des librettistes originaires des deux pays comme Mozart et Da Ponte. Progressivement émerge une esthétique commune italo-germanique implantée en Europe médiane qui influencera fortement les autres territoires lyriques.

Les autres territoires lyriques situés de part et d'autre de cette zone « charnière » lyrique située en Europe médiane.

Le territoire lyrique **français** semble handicapé par la langue française, il est surveillé par le monde catholique et victime d'un certain centralisme. Il ne se développera qu'avec l'émergence d'une bourgeoisie laïque. Le territoire lyrique français connaît des luttes d'influence musclées pour acquérir son indépendance « esthétique » (introuvable malgré quelques idées et tentatives entreprises épisodiquement). Le territoire lyrique français contient un paradoxe : les Français aiment l'opéra, mais l'art lyrique s'accommode mal du français. La langue est un obstacle à la constitution d'un territoire lyrique francophone authentique, sans emprunts aux territoires lyriques voisins. De rares tentatives réussies comme *Pelléas et Mélisande*, *Carmen* ou *Faust*, œuvres écrites par des compositeurs français, chantées en français dans un style musical original, n'ont pas de descendance bien définie.

Le français a pu contribuer à « isoler » la créativité lyrique française et gêner sa diffusion en Europe et dans le monde en raison de la structure de la langue - le fameux « e » muet – qui complique la diction.

Le territoire lyrique **anglo-saxon** s'est ouvert aux influences musicales germaniques avec Haendel. Le « nationalisme lyrique » passe plus par la traduction systématique d'opéras en anglais à l'*English National Opera*, que par la création lyrique autochtone, même si deux musiciens marquent le territoire lyrique anglais : Purcell et Britten.

Le territoire lyrique **espagnol**, tiré vers le Sud et excentré par rapport à l'Europe médiane, semble être une zone moins propice à l'art lyrique. La langue espagnole se prête sans doute moins à l'opéra et l'opéra ibérique propre (*zarzuela*) reste un art mineur.

Le territoire lyrique **russe**, assez autonome, s'est dessiné parallèlement à la montée du nationalisme slave. Il a été favorisé par la nature de la voix dont la physiologie se prête à l'opéra d'autant que la langue russe sonne très bien pour le chant. L'opéra russe est un objet lyrique singulier, tel *Boris Godounov* de Moussorgski, formé par des sonorités caractéristiques et servi par des chanteurs spécifiques (basse du type *Chaliapine*).

L'art lyrique, centralité et verticalité : un nouveau symbole dans la ville ?

Lieu du « culte de la voix », l'opéra concurrence l'Église (sur le contenant et le contenu). Celle-ci voit en l'opéra un concurrent redoutable et cherche à ralentir son développement par des décrets. Mais l'art lyrique continue à se développer, parallèlement à un long mouvement de déchristianisation qui s'amplifie au XIXe siècle.

Dans le même temps, la maison d'opéra par sa centralité, joue le rôle d'un « catalyseur urbanistique ». L'opéra est souvent le point de départ de phénomènes de territorialisation. Pôle culturel majeur, il a toujours été lié à un moment ou à un autre à des projets urbanistiques destinés à l'embellissement de la ville.

Sa construction ou réhabilitation dans l'espace urbain conduisent le plus souvent à des modifications afin de le rendre plus visible. On note qu'à Paris, il n'y a pas d'arbres le long de l'avenue qui donne sur l'opéra afin de dégager la vue sur l'opéra. Le paysage urbain met en scène l'opéra que Charles Garnier considère comme le « centre topographique » dans la ville tandis que Victor Hugo l'assimile à une « réplique profane de Notre-Dame de Paris ». Pour Théophile Gautier, l'opéra est une « cathédrale mondaine de la civilisation ».

L'opéra reste également un outil de promotion d'une ville, d'une région ou d'un pays grâce à son image et sa notoriété. Une maison d'opéra possède un rayonnement local à destination d'un public de proximité mais également un impact à grande échelle qui contribue au positionnement des métropoles selon leur qualité de vie, l'originalité de la création artistique qu'elles abritent.

L'opéra est un moyen de donner le Ton, d'être à la mode. Par son image, une maison d'opéra est aussi une « vitrine culturelle » servant à la promotion de sa métropole.

Conclusion

Cette géographie de l'opéra est forcément « plurielle » car elle fait appel à des indicateurs économiques, politiques, musicologiques ou sociologiques. L'approche spatiale de l'objet « opéra » peut aider à comprendre en quoi cette forme musicale a structuré l'espace urbain et le territoire européen, quel est son rôle dans la formation de territoires sociaux. L'opéra semble jouer sur un territoire de proximité avec ses réseaux de sociabilité et sur un territoire à l'échelle planétaire, pris dans la logique de la mondialisation.

On peut se demander s'il s'agit d'un art populaire aujourd'hui malgré les nombreuses politiques de démocratisation mises en œuvre depuis une douzaine d'années. En fait, les progrès techniques ont donné aux vedettes le « don d'ubiquité » et on les retrouve sur les grandes scènes internationales et dans les médias. Véhiculée par l'image de quelques œuvres ou chanteurs célèbres (*Carmen* de Bizet, *La flûte enchantée* de Mozart par exemple et des célébrités comme Luciano Pavarotti, La Callas ou Roberto Alagna), l'opéra appartient souvent à la mémoire collective mais par morceaux. Il reste souvent, pour le non-initié, sans ancrage dans un espace vécu, celui qui est justement propre aux amateurs qui pratiquent le territoire lyrique, qui connaissent ses codes et apprécient sa musique.

Si l'opéra semble bien être un art européen, il demeure une tradition à partager entre citoyens dans le sens où il est un symbole « vivant » de notre culture commune, un art au carrefour des arts, qui se conjugue selon les goûts esthétiques de chaque pays. Si des lignes « directrices » européennes donnent le ton, l'opéra reste le fruit d'un héritage, auquel s'ajoutent des modulations nationales. Le concert des nations européennes vit sans doute l'opéra en polyphonie, mais sur le même mode...

DEBAT

1. Dans la carte sur les créations d'opéra de 1600 à 1649, vous indiquez Versailles, mais le château n'existait pas en 1649. Est-ce qu'on jouait dans le petit pavillon de chasse ?

Frédéric Lamantia : Les opéras ont été joués à Versailles, dans le Petit Théâtre, après que Versailles fut construit. Avant, il y avait quand même des lieux (souvent des jardins) fréquentés par la noblesse qui pouvaient accueillir un spectacle d'opéra. Cela n'avait pas la magnificence des châteaux. Les spectacles n'étaient pas forcément joués avec un grand nombre de musiciens. Il n'y avait pas toute la magie, avec tous les décors. Mais cela dit, on avait l'habitude de jouer, il y avait cette volonté de distraire la Cour.

2. A l'époque classique (XVI^{ème}, XVII^{ème}, XVIII^{ème}), il n'y avait pas encore ces grands opéras, ces grands édifices, on jouait soit à la Cour, à Versailles, soit dans les châteaux de la noblesse. " L'Europe galante" de Campra a été donné au Raincy (93) par exemple, dans un château de la princesse Palatine. Il y avait multiplication des lieux: étaient-ils des opéras ?

F.L. A l'origine, en France, il n'y avait pas de salle à l'italienne. On avait trouvé le moyen de jouer des opéras dans les salles de jeu de paume qui étaient rectangulaires. C'était, je dirais, l'architecture à la française qui a été utilisée pendant un certain nombre d'années jusqu'au moment où on a construit la salle à l'italienne. Ces salles de jeu de paume ont été utilisées pour pouvoir jouer des opéras avec, au départ, des orchestres relativement réduits : les orchestres des opéras de musiciens comme Rameau ou Lulli n'avaient pas du tout la même ampleur que ceux de Wagner.

3. J'ai une remarque et deux questions. La première, à propos de l'opéra de Toulouse : ils ont surélevé le toit en mettant les moteurs de scène, qui étaient au fond, sur le toit, ce qui fait qu'il y a une légère excroissance qui n'est pas inesthétique parce qu'ils l'ont masquée. Ils ont donné un peu de volume à l'opéra qui ressort du bâtiment de la mairie. Je ne sais pas s'ils ont fait cela pour des raisons techniques ou s'il y avait ce que vous présentiez comme une quête de la verticalité, qui était probablement inconsciente mais sur laquelle ils ont peut-être joué. Toutefois ils n'ont pas le droit d'aller plus haut parce que c'est classé monument historique. Sur l'Allemagne, vous avez expliqué que c'était un peu particulier. Vous avez dit que le fédéralisme avait permis de répandre l'opéra. Est-ce que l'opéra est subventionné en Allemagne ? Et ma deuxième question : Qu'en est-il des capitales culturelles de l'opéra ? Je

pense à Paris qui a joué un rôle. Il a accueilli Haydn et Verdi. "Don Carlos" de Verdi a été traduit en français et c'est un opéra magnifique. Est-ce qu'il y a l'équivalent de Paris dans le monde et pour quelles raisons Paris a-t-il joué ce rôle ?

F.L. D'abord concernant la verrière de l'opéra de Lyon, c'est vrai qu'il y a effectivement des raisons techniques. Mais, il fallait aussi trouver de la place pour le ballet de l'opéra de Lyon qui était très à l'étroit dans les anciens locaux et on a décidé de les installer en plein centre sous la verrière. D'autant que les ballets de l'opéra de Lyon ainsi que la discographie permettent à l'opéra de Lyon d'être perçu au niveau international, de diffuser l'image de l'opéra de Lyon. Maintenant, quand on se place dans la cour de l'hôtel de ville à Lyon, on a une magnifique image : on voit les deux tours avec la verrière de l'opéra et les muses. C'est la vitrine culturelle qui n'est plus une métaphore mais une réalité. Tout l'enjeu était justement d'arriver à avoir, sur le plan architectural, une sorte de perspective qui permettait aussi de refléter l'hôtel de ville. Il y a donc là, relativement liés, la dimension de pouvoir entre un centre d'innovation et de création et le pouvoir politique.

Pour l'Allemagne, les opéras sont généralement subventionnés. Il faut savoir, qu'en Europe, en général, hormis quelques participations à titre de mécénat, les subventions publiques sont le gros du fonctionnement et que les sommes payées par les personnes qui vont à l'opéra, même si les billets coûtent 150 ou 300 euros, représentent une participation très modeste par rapport à ce que coûte l'opéra. Ceci n'est pas vrai dans tous les pays : aux États-Unis, il y a un système de fonctionnement privé, des fondations essentiellement, même s'il y a aussi des subventions occasionnelles.

Pour revenir à la question des financements, c'est vrai qu'aujourd'hui on s'est posé la question de savoir jusqu'à quand on allait pouvoir continuer à financer certaines maisons d'opéra parce que ça coûte de plus en plus cher. On s'est posé la question de savoir comment rentabiliser le spectacle vivant, puisqu'il s'agit bien de spectacle vivant. On ne peut pas forcément agrandir la salle. On a une limite géographique, physique, à l'agrandissement des salles et cette limite est atteinte, par exemple, à l'Opéra Bastille. A Paris, on a eu l'idée de créer deux opéras pour pouvoir démultiplier l'offre. En vérité, la création d'un troisième opéra, n'aurait rien changé : on aurait toujours trois opéras pleins... mais parfois, l'opéra n'est pas rempli. Cela dépend aussi de la programmation et du prix des billets. Il y a aussi cette limite qui fait qu'on ne peut pas sonoriser la voix à l'opéra, à moins que ça fasse partie de la mise en scène. Reste ensuite la solution de faire jouer l'opéra le plus souvent possible. On va produire une oeuvre 10 fois, 20 fois. Mais, finalement cela va coûter de plus en plus cher parce qu'il n'y a pas de possibilités de réduction des coûts. C'est la loi de l'économiste Baumol qui se résume ainsi : plus on joue de l'opéra, plus on perd de l'argent. Mis à part le décor qui reste le même, il va falloir payer les techniciens avec des heures supplémentaires, doubler les chanteurs (ce ne sont pas forcément les mêmes qui vont chanter tous les jours). Encore faut-il que les deux chanteurs soient bons ; sinon les gens se battent pour aller écouter l'un et pas l'autre. Donc cela pose tout un tas de problèmes et finalement on perd de l'argent en multipliant les représentations. En plus, le cachet des grands chanteurs contribue aussi à grever le budget même si c'est loin d'être le poste le plus élevé. C'est vrai que payer des stars comme Alagna, par exemple, coûte très cher mais cela reste tout à fait minime par rapport aux frais de fonctionnement de l'opéra.

Sur la question des capitales culturelles, c'est vrai que Paris a une place singulière parce que cette ville a été un temple de l'art lyrique. Elle n'était pas seule. Il y avait d'autres villes : Vienne a été aussi une ville très importante notamment pour tout ce qui était l'opérette.

Concernant les politiques spéciales, je pense en particulier à Londres où le British National Opera ne joue que les œuvres traduites en anglais. Il y a donc des habitudes. En France il y a eu aussi des programmations qui, dans les années 1960, voulaient que tous les opéras soient traduits en français. On avait fait une étude à ce sujet pour un colloque, en 1995, à l'opéra de

Lyon qui montrait que le nombre de traductions avait complètement chuté. Il y a toujours le souci d'essayer de correspondre à un public mais aujourd'hui ce public est, à mon avis, beaucoup plus curieux de découvrir l'œuvre dans son intégralité, son originalité.

S'agissant de la fonction de l'opéra : pourquoi y allait-on ? A l'origine, on allait aussi à l'opéra pour faire des affaires, pour se montrer. Certaines personnes écoutaient tout en faisant autre chose. Petit à petit, on a retrouvé le sens de l'opéra. On a essayé de donner de nouveau à ce qui se passait sur scène une importance grandissante. Les architectes ont travaillé dans ce sens. A l'opéra de Lyon, tout est noir. C'est un peu un retour à ce que Wagner avait fait au *Festspielhaus*, c'est-à-dire l'œuvre projetée sur le public. La mise en scène et la salle ont un rôle à jouer. Il y a le contenant et le contenu et on peut venir à l'opéra pour l'un comme pour l'autre.

4. Le Liceo de Barcelone a-t-il été mentionné ou vous l'avez-vous oublié ? C'est très proche de Toulouse...

F.L. Vous parlez de la carte de l'offre d'opéra en Europe sur laquelle nous n'avons pas pris toutes les maisons d'opéra. Je n'ai pas mis les limites de la méthode et les sources sur la carte mais disons qu'on a étudié ici les maisons d'opéra qui présentaient les informations sur une quinzaine de critères. Or, celles qui n'avaient que cinq ou six critères n'ont pas été prises en compte. On a utilisé ensuite un SIG (un système d'information géographique) pour mesurer éventuellement certains critères récurrents qui pouvaient apparaître en fonction de données économiques et sociales. Donc c'est pour cela que le Liceo n'apparaît pas, Madrid non plus. C'est un oubli volontaire...

5. On pouvait jouer dans un théâtre à l'italienne, dans un jeu de paume, dans un grand salon, dans la salle de musique des grands châteaux mais aujourd'hui est-ce que l'on a inventé une forme nouvelle d'édifice pour l'opéra ? Pour moi, l'opéra Bastille reste d'une forme classique même si elle est améliorée.

F.L. L'Opéra Bastille, en effet, a failli être complètement différent. Deux projets étaient en lice jusqu'au dernier moment, dont l'un présentait une scène tournante qui aurait permis de donner des opéras sur la place publique. C'était quelque chose de complètement incroyable puisque la scène pouvait se retourner pour donner sur la place de la Bastille, pour faire un opéra populaire. Cela faisait partie des travaux du président Mitterrand. Il devait être inauguré en 1989. Beaucoup de symboles... Certains proches du président ne voulaient pas de cette réalisation parce qu'on s'était rendu compte que c'était une utopie qui était complètement irréalisable, notamment au niveau technique. Cela risquait de se gripper et de rester bloqué du côté de l'extérieur.

L'architecte Boulée a essayé de réfléchir à la manière de repenser l'opéra. Il y a eu aussi des tentatives de créer un opéra circulaire. Le public était autour et les chanteurs arrivaient soit par le fond, soit par des passerelles au milieu du public. Cette forme a fonctionné d'une manière un peu artisanale. Certains ont voulu revenir à l'amphithéâtre. C'est un peu du Wagner amélioré puisque Wagner avait créé une forme bien spécifique qui était un mélange entre la salle de jeu de paume et l'opéra à l'italienne. Maintenant, il y a aussi l'opéra sans lieu qui est joué dans des endroits qui ne sont pas adaptés : dans le cadre des festivals, on va essayer de trouver des lieux où cela sonne à peu près bien. Cela peut être sur une place publique. A Villeurbanne, Antoine Duhamel avait fait jouer "Les Travaux d'Hercule", un opéra dit populaire, sur la place Lazare Goujon entre la mairie et le TNP avec la participation des enfants des écoles. Il n'y avait pas de lieu particulier. L'opéra a retrouvé ainsi une certaine légitimité du fait de son accueil sur une place publique pour un public très large... Des représentations sous chapiteau ont aussi été tentées. Maintenant, dans des endroits comme Bercy ou le Stade de France, on joue de l'opéra à grande échelle. Les opéras équestres répondent, eux, à des exigences différentes. On a besoin d'avoir un grand espace.

Aujourd'hui, je crois qu'on a fait le tour de la question de l'architecture et qu'on est retombé finalement à la question de la place qui reste malgré tout récurrente.

6. Dans le morceau que vous nous avez fait écouter, on percevait le style italien, on sentait cette volonté de faire des opéras de styles nationaux et la France y participe. J'étais un peu intrigué par cette démarche alors que l'opéra semble être quelque chose de transnational, d'international. Cela m'a évoqué la relation entre certains compositeurs et l'élan nationaliste. Je pense à Wagner et même à Berlioz. Vous parlez d'un style national pour l'opéra... je trouve qu'il y a un seuil qui risque d'être un peu embêtant. Voilà pour le passé, aujourd'hui, y a-t-il un opéra international qui rayonne internationalement ? Y a-t-il des opéras de styles nationaux ?

F.L. Concernant le côté national qui peut être porté par l'opéra, certains exemples montrent que l'art lyrique a servi l'ordre nationaliste, en particulier l'éveil du nationalisme slave. Certaines écoles musicales ont contribué à cette identité qui s'est manifestée dans plusieurs œuvres du XX^{ème} siècle. De plus, la création d'un opéra dans la langue et avec le style, le folklore du pays est un élément qui permet d'établir une sorte d'identité par rapport au style environnant. Dans quelques pays de l'Est, la création des maisons d'opéra va aussi de pair avec la question de l'œuvre qui est jouée à l'intérieur.

En Égypte, l'opéra du Caire, reconstruit avec les canons de l'architecture islamique, a été offert par le gouvernement de Tokyo aux Égyptiens. L'architecture de cet opéra va être le repère visuel et identitaire égyptien en terme d'art lyrique : on passe d'abord par le repère architectural ensuite par des consonances musicales qui s'inspirent du terroir. La quintessence du nationalisme, le sentiment identitaire s'expriment à travers la création d'un opéra arabe où se crée une fusion complète entre l'architecture, la musique et la langue. C'est un élément qu'on rencontre dans un certain nombre de pays.

Le cas de la Chine est particulier. Aujourd'hui, ce pays veut copier le symbole de l'opéra alors qu'autrefois il y avait l'opéra chinois qui n'avait que peu de choses à voir avec l'opéra occidental. Aujourd'hui, on veut produire de l'opéra occidental mais par les Chinois. C'est une autre démarche. C'est tout à fait intéressant de regarder ce qui va se passer à l'avenir dans ces villes où on a fait travailler les architectes français pour construire des opéras qui ont des formes curieuses, de soucoupes volantes par exemple.

J'aborde souvent avec mes étudiants la question des limites de l'Europe : savoir où arrête-t-on l'Europe, quelles sont ses frontières ? Est-ce que la Turquie est européenne ? ça c'est une grande question ! Il y a une lecture possible du côté de la culture. Si on regarde la fascination mutuelle qui a pu exister entre la Turquie et l'Europe. Elle se matérialise dans des œuvres. Il n'y a qu'à regarder la fascination de Mozart pour la Turquie avec *La marche turque*, *L'enlèvement au sérail* et en même temps, la musique qui a été jouée par les janissaires qui, justement s'inspiraient des compositeurs et des formateurs italiens. Il y a là manifestement une fascination mutuelle qui fait que finalement on a une certaine proximité. Sur le plan musical, on est parfois plus proche de la Turquie qu'on peut l'être d'autres pays occidentaux. Ainsi, la dimension de l'identité musicale joue évidemment sur la question culturelle de l'Europe et de ses frontières extérieures. Il y a toute une dimension géopolitique derrière l'opéra à travers les échanges, à travers tout le travail de l'AFAA (Agence Française d'Action Artistique) qui va justement produire dans telle ville de l'opéra français parce que cela contribue à créer des relations. Je dirais que cela ressemble un peu à la géopolitique du sport mais avec des dimensions plus élitistes.

7. Je voudrais revenir sur la désertion d'une certaine classe lyonnaise de l'opéra suite à sa restauration par Jean Nouvel. Je crois que les gens ont ressenti qu'on leur avait volé un morceau de l'histoire, parce qu'un bâtiment aussi ancien est un morceau de l'histoire de la ville, au-delà des considérations esthétiques. L'opéra est par ailleurs une réussite

technologique, technique, c'est certain. Par contre, je pense que ce qui a joué pour la désertion c'est d'abord le vertige. Les gradins sont tellement hauts et verticaux... C'est une raison réelle, objective. Et puis le son manque de clarté. C'est un vrai problème pour l'opéra, un échec architectural patent. J'ai une question par rapport à la gestion par les professionnels de la musique d'alcôve d'une part, d'un pôle à l'opéra qui est l'orchestre de l'opéra de Lyon qui donne des représentations symphoniques, et d'autre part de l'Auditorium avec l'orchestre national de musique symphonique de Lyon. Comment cela fonctionne-t-il entre les deux programmations ? Y a-t-il des querelles de pouvoir ?

F.L. Je vais pouvoir vous renseigner puisque dimanche, je donnais un concert avec l'orchestre de Lyon. Effectivement, vous mettez sur le tapis la question des orchestres et leurs possibles compatibilités. Pour l'instant, peu de compatibilité. Les musiciens de l'orchestre de Lyon fréquentent peu ceux de l'opéra de Lyon. Il n'y a pas vraiment de volonté de travail en commun. Ceci est peut-être dû à un vieux serpent des mers qui serait justement de penser que deux orchestres à Lyon, c'est peut-être trop. Des bruits de couloir récurrents, depuis pas mal d'années, évoquent l'opportunité ou non de conserver deux orchestres. Ne serait-ce pas mieux d'en avoir qu'un, qui aurait un service orienté ? C'est une question de budget. Pour l'instant, aucune décision n'est prise.

Il faut savoir que durant la période hors les murs, l'opéra été accueilli à l'Auditorium. Les musiciens de l'orchestre de l'opéra de Lyon allaient jouer à l'Auditorium, qui, entre parenthèses, a une acoustique qui n'est pas forcément meilleure que celle de l'opéra, même si elle a été améliorée... On s'est rendu compte alors que sur le plan social, la nomadisation de l'opéra avait permis de récupérer un certain nombre de publics qui ne seraient pas venus à l'opéra de Lyon, s'ils n'avaient pas eu l'accès à l'opéra dans une autre salle. Ce qui veut dire que le territoire est influencé aussi par la salle. La pratique du public n'est donc pas forcément la même. Il y a une sorte de façade qui fait qu'on peut être rebuté par l'idée d'aller à l'opéra mais moins à celle d'aller à l'Auditorium. Un certain nombre de personnes sont donc allées écouter l'opéra de Lyon pendant qu'il était hors les murs. Il a également circulé en région, dans d'autres lieux... Peut-être que ces personnes-là ont continué à aller de manière plus épisodique à l'opéra quand il a réintégré ses murs. La question se pose alors de l'intérêt de nomadiser la structure. Le théâtre des Célestins a entrepris la même aventure pour essayer de voir s'il pouvait grappiller du public. Cela a un peu gêné le TNP qui a craint que la nomadisation du théâtre des Célestins ne lui retire une partie de sa clientèle. Quand les grandes institutions commencent à quitter leur lieu traditionnel, elles viennent empiéter sur les territoires des autres. Manifestement il semble qu'il y ait des mouvements de publics. Une oeuvre ou un style, joué dans un lieu qui n'est pas adapté a priori, peut parfois susciter une certaine curiosité de la part du public. Par ailleurs, le public du TNP a énormément baissé quand l'opéra de Lyon a rouvert. Une étude a été menée pour savoir ce qui se passait : tout simplement, le pouvoir de captation de l'opéra de Lyon avait agi sur les Villeurbannais alors que certains Lyonnais semblaient moins intéressés. Voyez, il y a là des logiques territoriales, en terme de publics, qui sont relativement complexes.

8. *L'opéra, parfois, a intégré des oeuvres, je pense en particulier à Offenbach qui sont plutôt du registre de l'opérette...*

F.L. Vous évoquez la carte des représentations d'opéras et d'opérettes. C'est une analyse que j'ai faite pour connaître les goûts du public français en fonction des villes et en fonction d'un certain nombre de critères : savoir si c'était de l'opéra ou de l'opérette, connaître la date de création de l'oeuvre, le type de compositeur, d'oeuvre, la nationalité du compositeur. Cet ensemble de critères a permis ensuite de faire une série de cartes, qui était d'ailleurs en parallèle avec la fréquentation du cirque, du cinéma... On voit que le nombre des représentations d'opérettes n'est pas du tout ridicule, bien que l'opérette soit souvent

considérée comme un art mineur, parfois à tort ! Il y a de tout dans l'opérette. C'est un art qui n'a pas du tout le même rapport à l'espace. Autant l'opéra est centralisé et possède un pôle qui rayonne, autant l'opérette est plus diffuse dans la ville : soit dans des salles qui pouvaient éventuellement servir d'opéras, soit dans des quartiers où il y avait plusieurs salles d'opérettes. Je pense en particulier au Boulevard des Italiens à Paris. Il y avait beaucoup moins cette dimension de centralité et, j'allais dire, de temple au milieu de la ville mais quelque chose de beaucoup plus populaire dans le sens noble du terme. La composition sociale du public qui descendait aux opérettes était différente de celui de l'opéra. Il était beaucoup plus varié : on trouvait aussi bien des personnes de l'élite que des gens du peuple. Sur ces deux cartes, on a, pour résumer, la France qui rit et la France qui pleure.

Les sources de ces cartes n'existaient pas au Ministère de la Culture. Il a donc fallu que je les crée de toutes pièces. Pour cela, j'ai analysé 10 ans de programmation pour toute la France, c'est-à-dire à la fois les maisons d'opéra dignes de ce nom (évidemment elles avaient des statistiques), les théâtres de la réunion des opéras de France, éventuellement quelques maisons d'opéra comme Dijon et j'ai rajouté toutes les villes qui avaient connu au moins une programmation d'opéra pendant ces 10 ans. C'est-à-dire que s'il y avait eu, dans une ville, même une petite ville de 5000 habitants, une représentation des "Noces de Figaro", il fallait le citer. Cela pour voir s'il y avait des tendances en fonction du nombre d'habitants, du nombre de représentations, de la typologie du public, soit un ensemble de variables qui ont amené aux conclusions suivantes : certaines villes relativement petites vont être très ouvertes à la musique contemporaine beaucoup plus que d'autres de grande taille. Chaque ville a ses spécificités en matière de programmation et préfère tel ou tel compositeur. Il y a aussi des périodes pendant lesquelles des compositeurs ne sont pas joués. En fonction des villes, des goûts peuvent se manifester plutôt pour de la musique légère, plutôt pour de la musique sérieuse et il y a là donc une sorte d'habitude, une sorte d'inertie dans chaque ville qui change assez lentement. Le cas de Strasbourg est particulier : il y a eu un renouvellement pratiquement complet du public de l'opéra qui était très vieillissant, il y a 15 ans, et qui aujourd'hui est complètement rajeuni. Cela pose quelques problèmes liés à des difficultés de financement : en effet, les jeunes viennent avec des tarifs jeunes. Il y a un problème de budget pour l'opéra. Les politiques culturelles ont été un peu débordées par leur succès.

9. Comment se fait-il qu'il y ait une différence si forte entre l'opéra et l'opérette ? Je pensais qu'il y aurait beaucoup plus d'opérettes représentées sur la carte.

F.L. Sur la période que l'on a analysée ici, les opérettes sont beaucoup moins jouées. Il y a une sorte d'OPA lancée sur l'opérette par l'opéra, qui a essayé de phagocytter un certain nombre d'œuvres. Je pense en particulier aux œuvres d'Offenbach qui sont aujourd'hui jouées à l'opéra. Il y a aussi d'autres raisons : les lieux d'opérettes ont souvent été démolis, le public de l'opérette, aujourd'hui, est vieillissant. On continue à produire de l'opérette pour les seniors. A Lyon, ce sont essentiellement eux qui vont écouter la Compagnie Cala qui présente une saison d'opérette. Il faut effectivement qu'il y ait une demande et je crois que c'est tout simplement le jeu de l'offre et de la demande qui fait que ces cartes-là représentent cette répartition. Cela dit, il ne faut pas non plus négliger le fait que l'opérette ait encore une certaine audience d'autant que, quand il y a des salles où la programmation est de qualité en terme de chanteurs, en terme de musique, la pratique est forte. A Lyon, en plus, il y a une volonté d'offrir un lieu digne de ce nom à l'opérette : le Palais du Travail restauré, d'où un certain embourgeoisement de l'opérette. Comme le public qui venait était un public plutôt senior et bourgeois, on a essayé de fournir le confort nécessaire. Autrefois, à Lyon, l'opérette avait son temple, l'Eldorado, qui était un théâtre. Classé à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques, il aurait dû être épargné, mais pour des raisons sombres et mystérieuses il a ensuite été déclassé et vendu à un promoteur pour en faire un immeuble

d'habitation. On ne va pas vendre l'opéra de Lyon pour faire un immeuble mais pour l'opérette, par contre, on a pu aisément démolir ce lieu qui était, malgré tout, important pour une partie du public lyonnais. Villeurbanne a aussi beaucoup produit d'opérettes, justement au TNP, avant que Planchon vienne s'installer. On avait alors la ville de gauche qui produisait de l'opérette et, à côté, la ville de droite qui produisait de l'opéra. Il y a toujours eu une distinction en terme de politique culturelle entre Lyon et Villeurbanne et justement, le fait que l'opérette réponde à une demande populaire a expliqué cet ancrage à Villeurbanne. Pour revenir à la carte, il serait curieux d'analyser cela dans la prochaine décennie. L'opérette a en partie implosé avec le théâtre musical qui est une forme édulcorée, un peu moins sophistiquée, sans dire que c'est l'opéra du pauvre. Le théâtre musical, et également les comédies musicales, sont une voie que va suivre l'opérette, modifiée dans son style et portée par des acteurs qui sont présents dans les deux cas, je pense en particulier à Bourvil. Il y a des personnes qui parfois terminent carrément au music-hall. L'opérette s'est donc un peu dissoute dans les activités culturelles et musicales des grandes villes, dans un décalage des goûts des générations montantes.

10. Tout à l'heure, j'ai posé la question de l'édifice. Finalement, on tourne toujours autour des mêmes édifices et vous avez conclu en disant que c'est parce qu'on joue et qu'on chante la même chose : toujours de l'opéra. N'y aurait-il pas de nouvelles formes d'art lyrique, qui ne seraient pas exactement de l'opéra et qui généreraient de nouvelles formes d'édifices ? Je pense à cette espèce d'oratorio prolétarien qu'avait lancé Berio en 1968 et qui s'est joué pendant une journée entière dans une usine désaffectée. Je fais de la provocation mais c'est pour dire que bien qu'on y jouait Marx, c'était de l'art lyrique et pas dans un édifice habituel.

F.L. Le problème c'est qu'il y a très peu d'œuvres aujourd'hui qui peuvent porter un autre regard, j'allais dire, en terme d'implantation géographique. Il n'y a pas de renouveau en terme de style qui soit suffisamment démarqué de l'opéra en tant que tel ou alors, sinon on a effectivement le théâtre musical. C'est une forme évoluée d'opéra qui a subi un certain nombre de modifications mais qui est joué parfois même sur des péniches. Il y avait la péniche-opéra qui jouait du théâtre musical ou des opéras de chambre. C'est une manière d'aller aussi en direction d'un public qui n'allait pas forcément faire la démarche de venir dans un lieu. C'était donc l'opéra qui allait à la rencontre de ce public qui pouvait être présent dans des villes qui n'avaient pas d'opéra. C'est ce qui était astucieux. Il suffisait qu'il y ait un canal, un fleuve navigable pour installer la péniche et faire une sorte d'opéra à la carte, un voyage-découverte qui s'arrête au bord du quai.

11. Ce n'était pas le cas de Berio. Il ne s'agissait pas de populariser une musique. C'est une musique difficile, avec électronique, chants et orchestre, dans des lieux invraisemblables. Il me semble qu'il y a là quelque chose de créatif.

F.L. Je suis assez d'accord. On peut parler aussi des opéras virtuels qui sont créés aujourd'hui par Internet par des personnes qui interviennent directement par des processus électroniques. On a là un opéra dématérialisé en tant que lieu et un opéra qui va se produire sur Internet, donc complètement hors les murs et, je dirais même, hors du temps dans le sens où on ne partage plus le même temps. Il ne s'agit plus de spectacle vivant. C'est un spectacle qui s'installe dans des temps courts qui sont séparés, alors qu'avant on avait le partage d'un temps long, en commun. Le territoire est donc complètement éclaté en une multitude d'acteurs qui vont se retrouver sur la toile pour construire ensemble l'opéra virtuel.

Les effets de la technique sur l'opéra et sur le spectacle vivant ne datent pas d'hier. Il faut savoir qu'à l'origine, l'invention du téléphone devait permettre d'écouter à domicile de la musique. C'était un « phone » à sens unique, créé pour éviter de se déplacer. On écoutait de chez soi ce qui se passait dans la salle. Voilà les premiers éléments qui ont permis de le dématérialiser et on entre ici dans les questions philosophiques. Est-ce du spectacle vivant ?

Quelles sont les limites et les territoires du spectacle vivant, sachant qu'on a les moyens aujourd'hui de produire de l'opéra sans spectacle vivant ? A partir du moment où les procédés techniques ont permis de séparer l'audition du morceau et de la voix, du chanteur, le territoire est séparé. Il y a deux temps : celui de la production du support et celui de l'écoute du support et donc par conséquent il y a une multiplication des acteurs potentiels, mais un territoire qui n'est plus du tout structuré autour d'un pôle et cela risque de conduire à une disparition du spectacle vivant. Aujourd'hui, avec le piratage, l'artiste est dépossédé. Cela ne date pas d'hier. Ce sont les premiers rouleaux de cire qui ont permis d'écouter le chanteur sans qu'il soit là. C'est d'ailleurs grâce à eux que l'on a quelques traces du dernier castra en activité. Évidemment, le son n'est pas terrible...

12. Vous avez parlé de l'opéra de Lyon. Il y a aussi l'Alhambra à Marseille sur la Canebière. Lorsqu'on est un train de reconstruire des quartiers, comme aujourd'hui à Marseille près de la Canebière, comment faire en sorte qu'il n'y ait pas que de la spéculation immobilière avec des immeubles d'habitation ? Comment faire remonter cette nécessité de garder des lieux pour la fête pas seulement, des cinémas qui sont alignés le long de la rue, tels des bâtiments relativement impersonnels mais des théâtres de spectacles vivants, pour lesquels, effectivement, la dimension architecturale est très importante. Quand on va au théâtre, il y a le plaisir d'aller dans un lieu qui est inhabituel. On pourrait faire la comparaison avec les cafés géographiques. Est-ce qu'une conférence géographique organisée à l'université du Mirail aurait le même succès que celle qui se tient ici dans les quartiers centraux et un lieu où il y a une certaine ambiance. Comment faire remonter cette dimension-là auprès des décideurs municipaux pour qu'il y ait encore des lieux pour l'opéra, l'opérette ?

F.L. Je crois qu'il y a là une question de choix de société qui ne dépend pas que des décisions politiques mais aussi de tous les citoyens. Je vais délirer un peu... Peut-être qu'un jour les fonds de pension investiront dans l'opérette ou dans l'opéra par souci éthique ! Peut-être qu'un jour on se rendra compte que l'ultra-capitalisme est un non-sens dans la mesure où il conduit à une impasse où l'opéra n'a plus de raisons d'être ! Alors n'y aura-t-il pas une possibilité de réinvestir tous ces profits pour reproduire une énergie sociale autour de l'œuvre et surtout autour de la fête ?

Les décideurs politiques n'ont plus beaucoup de pouvoir face à la hausse des prix de l'immobilier et même s'ils en avaient, pourquoi conserver une salle ? Encore faut-il savoir ce qu'on va faire à l'intérieur. Il faut qu'il y ait à la fois une volonté de préservation du patrimoine « fossile » et une certaine pédagogie et une certaine créativité pour entretenir cette lumière qui peut se produire quand on partage ensemble une oeuvre. Cette illumination fait partie de ce qu'on appelle la civilisation. On ne peut pas résumer la fête aujourd'hui à quelques grands stéréotypes de produits culturels. Je crois qu'il y a une diversité à conserver et justement, la banalisation dans la ville est aussi un moyen de conserver la diversité plutôt que de tout dématérialiser et de passer à la télévision les grands standards que l'on connaît ou que l'on ne connaît pas. Il y a là des choix, à mon avis des choix politiques mais des choix qui dépendent aussi beaucoup des citoyens mais également des décideurs économiques.

13. Je voudrais rebondir sur la question du lieu. L'opéra a un lieu spécifique. Or, il me semble que, maintenant, la tendance n'est pas de construire un lieu spécifique pour une nouvelle forme lyrique, par exemple, mais bien au contraire d'investir des lieux qui ne sont pas destinés à cela : jouer dans une usine par exemple.

Vous avez présenté l'opéra ou plutôt l'art lyrique en rappelant trois adjectifs : il peut être démocratique, populaire ou citoyen. Quelle différence faites-vous entre le démocratique, le populaire et le citoyen ?

F.L. Le démocratique, à mon avis, est un art auquel on va pouvoir accéder en ayant un minimum de culture pour comprendre les codes (on va aller écouter de l'opéra parce qu'on a

reçu une éducation) alors que l'art populaire me semble plus un art qu'on va entendre, qui est accessible a priori ou que l'on croit accessible, alors qu'il ne l'est pas forcément. C'est une question de niveau de lecture. On va entendre au premier degré, on va écouter au second degré et peut-être qu'on va pratiquer au troisième degré. Ce serait la vision citoyenne de l'opéra, une pratique sociale qui intègre les deux autres.

14. A Toulouse, lors de l'inauguration du métro en 1993, Michel Plasson dirigeait d'une main l'orchestre et le chœur, et de l'autre les Toulousains installés sur la place du Capitole. Pour moi, c'est un grand souvenir d'opéra. On chantait tous Nabucco bien sûr !

Compte-rendu du débat établi par **Catherine Armanet**
Revu par **FREDERIC LAMANTIA**