
L'opéra de l'an 2000 ou la diversité des formes

Entretien avec Isabelle Aboulker, Alain Bonardi et Charles Chaynes,
réalisé par Nicolas Darbon

Isabelle Aboulker, Alain Bonardi et Charles Chaynes



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/828>

DOI : [10.4000/labyrinthe.828](https://doi.org/10.4000/labyrinthe.828)

ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 11-24

Référence électronique

Isabelle Aboulker, Alain Bonardi et Charles Chaynes, « L'opéra de l'an 2000 ou la diversité des formes », *Labyrinthe* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 10 mai 2005, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/828> ; DOI : [10.4000/labyrinthe.828](https://doi.org/10.4000/labyrinthe.828)

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Propriété intellectuelle

L'opéra de l'an 2000 ou la diversité des formes

Entretien avec Isabelle Aboulker, Alain Bonardi et Charles Chaynes, réalisé par Nicolas Darbon

Isabelle Aboulker, Alain Bonardi et Charles Chaynes

- 1 Cet entretien donne la parole à des compositeurs qui incarnent l'opéra dans sa diversité, tant par leur démarche, leur écriture musicale que les supports, les outils utilisés, les lieux, les publics visés. En contrepoint d'un article s'interrogeant sur les grandes tendances de la création lyrique actuelle¹, il met en lumière la redéfinition d'un genre aux appellations multiples : action lyrique, spectacle jeune public, théâtre musical, etc*.
- 2 Isabelle ABOULKER est la championne de l'opéra pour enfants. Femme de terrain, elle aime la communication, ce qui se traduit dans ses talents de pédagogue comme dans sa musique franchement tonale et accessible. Elle est l'auteur, entre autres, de *Martin Squelette* (1995), du *Petit Poucet* (1998) et de *Monsieur Balzac fait son théâtre* (1999), « opéra-comique comique », livret d'Henri Laureillard.
- 3 Charles CHAYNES est une personnalité éminente de l'opéra français. Il représente assez bien l'équilibre qui pourrait exister entre innovation et tradition, aussi bien du point de vue du langage musical que de la forme. Il est l'auteur d'*Erzsebet* (1983), « opéra pour une femme seule », d'après Ludovic Janvier, de *Noces de sang* (1986), en deux actes d'après Federico Garcia Lorca, *Jocaste* (1993), en trois actes enchaînés, sur un texte de Jacques Laccarière et *Cecilia* (2000), en deux actes, livret d'Eduardo Manet.
- 4 Quant à Alain BONARDI, il fait partie de cette jeune génération éprise de liberté technologique, d'informatique, d'internet aussi bien que de théâtre et de musique. Son projet de scénographie interactive projetée pour *Norma* de Bellini sera représenté en août 2001 sur l'île d'Yeu. Il réalise actuellement un opéra virtuel intitulé *Virtualis*².
- 5 *Labyrinthe - Comment devient-on compositeur d'opéra ?*
- 6 Charles CHAYNES - J'ai fréquenté très tôt et assidûment l'opéra de Toulouse. Comme Isabelle, je suis d'une famille d'artistes, j'ai baigné dans la musique. Mes études au

Conservatoire de Paris ont fait de moi un disciple de Bartók et de Berg. Mais, ayant obtenu le Prix de Rome (qui permettait aux artistes lauréats de séjourner trois ans à la Villa Médicis), loin des cénacles parisiens, j'ai pu réfléchir, lire, former ma personnalité... Cet enrichissement s'est poursuivi. À 32 ans, je suis entré à la radio, comme producteur, directeur de France-Musique puis du Service des Commandes... À cette époque, le sérialisme tuait l'opéra, parce qu'il refusait le lyrisme que précisément je trouvais chez Berg ou Schönberg. D'ailleurs, pourquoi Boulez et son dogme eurent-ils (et ont-ils) ce rayonnement ? Boulez est une opération médiatique. Pour prendre les commandes, il fallait un maître à penser. (Dans cette optique, toute une histoire de la musique serait donc à refaire !). Si j'ai toujours travaillé la composition de façon parallèle et indépendante, j'ai observé et j'observe ce qui se passe autour de moi. J'aime justement l'opéra pour son ouverture à la vie. Compositeur « atonal », j'aime aussi découvrir d'autres mondes sonores : africain, latino-américain... Cela se retrouve dans mes opéras.

- 7 Isabelle ABOULKER – Ma première ambition était d'écrire de la musique de film. Mais je n'ai jamais réussi à entrer dans le milieu, bien que j'aie multiplié les chansons, le cabaret, etc. Pianiste, je me suis prise de passion pour l'accompagnement et j'enseigne actuellement au Conservatoire Supérieur de Paris, en classe de chant — d'où mon amour pour la voix et la création lyrique. J'ai commencé réellement à composer... à l'âge de 40 ans, après une période hyperactive partagée entre mes enfants et mon métier. J'écris facilement, naturellement. Comme l'écriture tonale revient à la mode après une époque dite d'avant-garde, on regarde avec plus d'intérêt un compositeur qui sait encore écrire des mélodies. Je compose au piano, laissant l'inspiration venir, à la façon des gens de variété. Je n'innove pas : je suis une femme d'action, je ne me suis jamais prise pour un compositeur, je ressemble plutôt à l'honnête homme d'autrefois.
- 8 Alain BONARDI – Il m'est difficile de me définir comme un compositeur au sens « sérieux » du terme. Je préfère la notion de projet interdisciplinaire, où la composition musicale est certes très importante, mais doit accorder une place égale à d'autres arts ou artéfactures comme l'informatique. Je me suis intéressé très tôt aux mathématiques et à l'informatique autant qu'à la musique et à l'opéra. Mais j'ai mis du temps à savoir ce que je voulais faire. J'ai suivi à Pau des études de piano classique et de formation musicale avec Marie-Hélène Cadier. Ces cours dépassaient largement le cadre du solfège pour aller jusqu'à l'écriture, la composition et l'orchestration. Puis je suis entré en Maths Sup, j'ai décroché mon diplôme d'ingénieur à Paris, ce qui m'a initié au traitement du signal, à la psycho-acoustique, etc. Pour creuser ces mondes ensemble : mathématiques, informatique et musique, en raison de problèmes de limite d'âge, j'ai suivi des enseignements en dehors du Conservatoire, à la Schola Cantorum et auprès de Michel Philippot et d'Emmanuel Nuñez. J'ai ensuite suivi en 1996 le DEA à l'IRCAM, qui fut pour moi une première occasion de rencontrer des compositeurs et des chercheurs qui associaient véritablement musique et informatique. C'est alors que j'ai obtenu une bourse d'écriture de l'Association Beaumarchais pour un projet d'opéra de chambre.
- 9 *Labyrinthe – Pourriez-vous nous dire deux mots sur cette nouvelle forme, l'Opéra Virtuel Interactif, et ce qu'elle apporte à l'histoire de l'opéra ?*
- 10 A. BONARDI — Si ma première œuvre, *Norma*, est un petit opéra (relativement) classique, *Virtualis* fait interagir le spectateur-joueur avec un contenu musico-lyrique placé dans un cédérom. On ne peut plus séparer livret et composition. Cette œuvre pour sextuor vocal ne comporte pas de trame narrative, mais des tableaux isolés. La musique est parfois comme un personnage incarné dans des formes géométriques tridimensionnelles

manipulables. Bergson m'a guidé. La forme ouverte telle qu'elle était pratiquée dans les années 1950-1960 relevait trop de la combinatoire. Les musicologues rencontrent aussi un problème de représentation de la forme. Ils proposent des structures hors-temps du type A-B-A. En revanche, le multimédia opère sur des structures que l'interaction de l'utilisateur déploie non dans le temps mais dans l'espace. Il en va ainsi pour les arborescences des sites Web. Bergson nous explique que « le temps est ce qui fait que tout se fait » (*La Pensée et le mouvant*). Pour une œuvre ouverte sur ordinateur, cela veut dire qu'il faut en quelque sorte rendre le travail du temps perceptible, l'utilisateur devant percevoir des transformations et pas seulement des enchaînements entre objets prépositionnés.

- 11 *Labyrinthe* – Mais la voix peut-elle être virtuelle ? Aux yeux de compositeurs tels que vous, à l'orée du troisième millénaire, qu'est-ce qui caractérise de façon générale le genre « opéra » ?
- 12 I. ABOULKER — L'opéra, c'est une action dramatique chantée. *Tosca* de Puccini (1900), *Le Dialogue des Carmélites* (1957) de Poulenc sont des œuvres littéraires qui sont devenues par la suite des œuvres musicales. Or, de nos jours, lire n'est certainement pas le premier souci des compositeurs : les livrets d'opéras pour enfants sont des calamités...
- 13 Ch. CHAYNES — Sans histoire, pas d'opéra ; il faut un texte, en tout cas, un prétexte. Le plus important est le contenu expressif de la musique. Il ne s'agit pas d'employer un langage musical révolutionnaire ou platement tonal. L'opéra doit intéresser la masse, un maximum de gens. *Cecilia* fait salle pleine ! Par ailleurs, comme il peut être distingué du théâtre musical, l'opéra ne peut pas être confondu avec des productions à petits effectifs telles qu'on en propose en banlieue (je pense aux *Ballets en Île-de-France*). Leur coût est faible, ils sont donnés dans de petites salles, mais peut-on appeler cela de l'opéra !
- 14 A. BONARDI — *Virtualis*, opéra sur cédérom, me conduit à me demander si l'on peut encore appeler « opéra » une œuvre sur cédérom ; or, pour moi, un opéra, c'est une interaction de contenus musicaux, textuels, visuels. Alors, l'opéra virtuel interactif : un opéra ? Peut-être un nouveau « genre », ainsi que je le suggère dans ma thèse de doctorat (Paris-Sorbonne, décembre 2000). Interaction ne veut pas dire collage de composants, chacun appartenant à un art donné. Je suis bien placé pour dire qu'il convient de se méfier des artifices du multimédia, qui confond composition et collage de sons, textes, images et vidéo. Il est facile et tentant de monter des animations utilisant ces principes. S'il y a eu autrefois les peintres du dimanche, il y a aujourd'hui les programmeurs du samedi soir qui produisent des sites Internet et des cédéroms en deux clics. Il est en revanche beaucoup plus délicat d'articuler des contenus numériques de façon hiérarchisée, de créer des structures informatiques à la fois souples et architecturées permettant un dialogue entre les arts. Il faut dépasser les logiciels du commerce, créer ses propres outils, bref composer à la fois finement du côté de la musique et de l'informatique. Il faut dépasser la simple juxtaposition des choses dans le temps, pour aboutir à une véritable interaction *dans le temps*. Je m'interroge sur la notion d'interactivité, et notamment sur la façon dont il faut modéliser l'utilisateur dans une œuvre sur ordinateur : il y a soit des modèles analytiques qui vont essayer de cerner au plus près le spectateur au risque de toujours manquer de réalisme, soit des modèles où l'adéquation au réel n'est pas recherchée à tout prix, permettant une plus grande souplesse de relation entre l'œuvre et l'utilisateur.
- 15 *Labyrinthe* – La création lyrique a-t-elle beaucoup évolué depuis les années 1960-1970, moment où a émergé le théâtre musical ? Comment percevez-vous cette évolution ?

- 16 Ch. CHAYNES — L'opéra est un genre immuable. *Lulu* de Berg est aussi moderne aujourd'hui qu'il y a plus de soixante ans.
- 17 I. ABOULKER — Celui qui a peut-être apporté quelque chose, c'est Luciano Berio³, grâce à son sens du théâtre.
- 18 A. BONARDI — La musique d'opéra de Berio, sans faire appel aux formes ouvertes, possède des capacités d'ouverture incroyables. On pourrait la caractériser en dessinant un triangle dont les trois sommets seraient le texte, la musique et les aspects visuels. Le compositeur déplace son « curseur poétique » à l'intérieur de ce triangle tout au long de l'œuvre : à un moment, il veut mettre en valeur le texte, puis la musique ou la mise en scène. Ces niveaux de variabilité sont vraiment remarquables. Curieusement, son œuvre opératique est descendue en flèche par la critique qui refuse d'y voir autre chose que le prolongement d'une tradition italienne.
- 19 I. ABOULKER — En revanche Aperghis⁴, le maître du théâtre musical, est déjà dépassé, son travail semble artificiel et peu sensible.
- 20 Ch. CHAYNES — Le théâtre musical, c'est du théâtre avant tout. J'en parle en connaissance de cause, puisque, lorsque je travaillais à la radio, je commandais chaque année deux ouvrages de ce type qui étaient montés en Avignon. Claude Prey, ami de toujours, a composé dans ce cadre : ces œuvres sont du théâtre musical, non de l'opéra.
- 21 A. BONARDI — Pour cette forme, il m'est difficile de me prononcer, je suis d'une certaine façon né trop tard (en 1966) pour vraiment l'apprécier.
- 22 I. ABOULKER — Ce qui me semble ancré dans notre siècle, c'est bien le travail des metteurs en scène. La modernité d'aujourd'hui vient plus des gens qui se servent des œuvres pour les *recréer* que des créateurs eux-mêmes — qui patinent un peu. Peut-être vous, Alain, allez-vous apporter quelque chose, car ce que vous faites est très pensé. S'il y a en ce moment un mouvement de folie sur l'informatique qui rappelle la recherche de l'or en Amazonie : on devient fou, on cherche la pépite, votre démarche est à l'opposé, intéressante, noble et réfléchie.
- 23 *Labyrinthe - Quelle est aujourd'hui la stratégie des institutions en matière de création lyrique ?*
- 24 Ch. CHAYNES — Je vois deux problèmes majeurs : la gestion des théâtres lyriques en matière de création et la programmation des chaînes télévisées. Il est clair que depuis la disparition de l'ORTF — une véritable catastrophe —, les besoins en termes de rentabilité ou d'image ont été grandissants. Le soutien à la création pure disparaît dans les grandes maisons d'opéra dont le seul souci est le remplissage des salles. Les orchestres qui étaient attachés à l'ORTF sont désormais entre les mains des Régions qui n'ont plus pour mission première de favoriser la création. La télévision ne pense qu'à une chose : la publicité, l'argent. Des émissions comme celles de Chancel ont disparu ; certaines sont diffusées en pleine nuit. Arte consacre une maigre soirée par semaine à la musique, et l'on sait que cette chaîne n'est guère orientée par la France. Comment faire l'éducation des jeunes et initier le grand public à la création lyrique française dans ces conditions ? Nous vivons l'ère des publicistes. Et si l'Allemagne a perdu la guerre... elle a gagné la culture. Quant aux directeurs de maisons d'opéra, ce sont les premiers responsables des commandes d'opéras. Or, ils ne veulent que des « créations » et jamais des reprises (synonymes de « déjà-vu »).
- 25 Il y a heureusement les coproductions, qui permettent de coller l'étiquette « création » dans plusieurs lieux à la fois. *Cecilia*, montée à Monte-Carlo en mai 2000, sera reprise à

Nancy et à Liège en janvier-février 2001. Elle a été diffusée par TF1 à 1 h 40 du matin... Si Montpellier parvient à remplir les salles après avoir créé un public pour ce type d'ouvrages, Toulouse, ma ville natale, reste frileuse ! *Jocaste* a été créée à Rouen en 1995. Ce devait être une coproduction. Marc Adam, le directeur, a voulu en faire la mise en scène, même si Daniel Mesguich avait été pressenti. Dès que cela s'est su, les autres directeurs d'opéras voulurent à leur tour être les metteurs en scène... Du coup, *Jocaste* n'a pu être monté qu'à Rouen ! Cela aurait-il été possible depuis la récente métamorphose du Théâtre des Arts de Rouen en « Léonard de Vinci » ? Mais quelles créations lyriques telles que *Jocaste* ont-elles vu le jour ? « Léonard de Vinci » apparaît de l'extérieur comme une vaste opération de marketing personnel. Il est facile de faire venir un grand chef, n'importe quel impresario peut le faire. Mais le directeur de salle est-il un simple impresario ? Doit-il faire parler de lui, cultiver la seule image de ses tutelles administratives ? Le mépris de l'opéra ne vient pas des compositeurs, il vient des directeurs d'opéras et de la bourgeoisie en place.

- 26 *Labyrinthe - Des genres comme l'opéra pour enfants semblent connaître leur heure de gloire. Peut-on seulement parler d'opéra pour enfants ? Beaucoup de choses peuvent s'appeler de l'opéra, beaucoup d'expériences ont été faites. Beaucoup d'approches. Le virtuel en est une. Quel paramètre sera désormais décisif : le lieu, le type de public, la forme, l'instrumentation pour une redéfinition de l'opéra ?*
- 27 A. BONARDI — J'emploie pour ma part le terme d'opéra. Un texte de Paul Feyerabend montre que les grands systèmes de pensée tels que les religions ou les systèmes politiques ont la faculté d'absorber leurs propres contradictions⁵. Pour moi, l'opéra est un système capable depuis 1600 de se nourrir d'appellations variées et opposées.
- 28 I. ABOULKER — Charpentier a appelé *Louise* « roman musical » : une jolie façon de dire ; une fois j'ai mis « fantaisie lyrique » sur la partition, pour faire rigolo. « Opéra pour enfants » ne veut rien dire du tout ; « théâtre musical » est mieux : le théâtre est l'élément premier (la parole avant la musique !). Le terme « opéra » est né du jeu intellectuel qui consiste à trouver une étiquette définitive pour chaque chose.
- 29 *Labyrinthe - Jusqu'à présent, la voix, la belle voix n'a pas été évoquée. C'est pourtant l'élément central de l'opéra - pour le public en tout cas -, qui a été profondément malmené, transfiguré, renouvelé dans le cadre des aventures du théâtre et de la musique depuis un demi-siècle...*
- 30 Ch. CHAYNES — Une belle voix, c'est agréable pour le compositeur comme pour l'auditeur, qui désire comprendre ce qui se dit. La distribution de *Cecilia* est superbe, avec, dans le rôle-titre, une chanteuse portoricaine à la voix souple, colorée, jeune, juste. Pour qu'il y ait adhésion, la voix doit être chaleureuse. Elle doit être « habitée ».
- 31 A. BONARDI — Je reste toujours étonné par l'imagination vocale de Berio dans sa *Sequenza III*. Je dirai qu'il est rare que la voix soit physiquement malmenée dans la musique contemporaine, elle s'ouvre simplement à la plénitude de ses expressions possibles. Dans le cas de mon opéra multimédia, les voix sont enregistrées, avec souvent plusieurs illustrations musicales possibles pour un même texte. L'intérêt de l'ordinateur est alors double : d'une part, il permet de traiter les voix enregistrées, non pour les rendre « plus belles », mais bien pour en tirer parti en tant que sources sonores riches et complexes ; d'autre part, il permet d'effectuer le choix entre les différentes réalisations sonores préenregistrées. Il est ainsi possible de définir une sorte de curseur informatique permettant d'aller d'une mise en musique privilégiant l'intelligibilité du texte à une autre plus chantée, dans laquelle le sens du texte est pulvérisé.

- 32 *Labyrinthe* – Mais la voix peut-elle être virtuelle ? Ce contact physique avec elle que l'on trouve à l'opéra, dans la « maison d'opéra », cette fête de tous les sens dont parle Catherine Clément⁶... Il y a un principe de réalité freudien qui est retiré dans le virtuel. Retiré, mais le son sera toujours là... Sans la source. Et l'extra-musical si présent dans l'opéra comme genre – qui intéresse fort peu une certaine musicologie, parce qu'échappant à l'aire noble et sophistiquée de la partition – la jouissance physique, la sensation seront-ils mis en boîte grâce à l'invention du cédérom ?
- 33 A. BONARDI — Dans l'opéra sur cédérom *Virtualis*, la jouissance physique de la voix n'est pas selon moi supprimée, mais décalée. Je voudrais toutefois ajouter que l'intervention de l'informatique dans l'opéra ne se limite pas à la création de nouvelles formes comme celle que propose le cédérom. Elle peut aussi investir le champ de la scène traditionnelle, non pour faire du spectaculaire, des effets spéciaux, embraser la scène avec des lasers, mais au contraire pour créer plus d'interactions. Je conçois actuellement une scénographie projetée sur écran pour des représentations de *Norma* de Bellini. Les éléments qui apparaissent sur écran sont soit des éléments de décor dont les proportions sont calculées à partir de structures musicales, soit des « avatars » des chanteurs présents sur scène, en quelque sorte leurs doubles. Les mouvements de ces éléments sont régis par l'ordinateur, selon un mécanisme de résolution de contraintes telles que la partition et les indications de mise en scène : ainsi, les mouvements sur l'écran sont calculés, avec des résultats à chaque fois différents, obligeant les chanteurs à ajuster leurs parcours scéniques à chaque représentation. J'espère que l'informatique vient dans l'opéra pas seulement pour produire quelque chose de froid qui perdrait tout le rayonnement de la source, de la lumière, de la voix, des costumes, mais pour prendre une véritable place sur scène.
- 34 *Labyrinthe* – Dès lors que *Norma* ou *Virtualis* sont conçus pour un type de scène – certainement pas une « vraie » maison d'opéra – ne doit-on pas parler de spectacle festif pluridisciplinaire, en tout cas, éviter le terme opéra qui sous-entend une collaboration avec un type de structure précis... ?
- 35 A. BONARDI — Dans le cas de *Virtualis*, il y a une aspiration à d'autres modalités d'opéra, tant au niveau social qu'artistique. En revanche, pour *Norma*, nous restons dans le cadre de la « maison d'opéra », ici quelque peu aménagé, car il s'agit de représentations en plein air. La collaboration avec les structures d'opéra se passe a priori bien, même s'il apparaît que les chanteurs issus de l'Opéra de Paris devront se plier à de nouvelles contraintes du jeu. Ce ne sont plus des consignes précises. Je leur dirai : « L'ordinateur et toi, vous jouerez ensemble ». Tous les chanteurs joueront-ils le jeu sans réticence ? Ce n'est peut-être pas évident, mais il faut explorer ces modalités. Pour son nouvel opéra d'après Kafka, qui sera créé en mars 2001 à l'Opéra Bastille, *K...*, Manoury s'est entendu dire qu'il n'aurait pas de chœur (j'ignore les raisons de ce choix). Il a retourné la chose et s'est décidé à créer, grâce à une nouvelle technique de synthèse vocale expérimentée à l'IRCAM, un chœur artificiel, dont les voix seront diffusées dans la salle grâce à trois étages de haut-parleurs correspondant au parterre, aux premier et deuxième balcons. Manoury, avec des membres de l'équipe de synthèse de l'IRCAM, a enregistré une seule voix chantant en tchèque et, grâce à la nouvelle technique, a généré un chœur entier...
- 36 I. ABOULKER —... Dans ce cas, je crains que les chanteurs et leurs syndicats ne réagissent...
- 37 *Labyrinthe* – Ils risquent de dire que la machine remplace les hommes, ce qui n'est pas faux et correspond bien à une tendance actuelle. On n'est pas loin d'une sorte de clonage électronique.
- 38 A. BONARDI — Oui, s'il s'agissait de remplacer un dispositif vocal par un autre. Mais ce n'est pas le cas : l'objectif est d'écrire pour ce nouvel instrument qu'est le chœur synthétique.

Un chœur ne pourrait pas produire ces effets de compression sonore, de circulation de l'écriture dans l'espace...

- 39 *Labyrinthe* – *Ce qui est beau, c'est que Manoury mord à son idée, va au bout de ses convictions et montre que les compositeurs ont une responsabilité dans l'évolution de la création lyrique. Lui n'a pas été absorbé par la lourdeur, la rigidité, l'aveuglement d'un système, comme c'est très souvent le cas, de plus en plus peut-être. Et pourtant, c'est un compositeur d'opéra assez typique, d'écriture et de pensée modernes, mais sur bien des points en concordance avec la tradition. Je me demande donc ce qui peut caractériser le « compositeur d'opéra » d'aujourd'hui : ses qualités personnelles de communication, de disponibilité dans le travail, le sens du compromis, ou le courage et la détermination ?...*
- 40 A. BONARDI — Le compositeur d'opéra ne peut pas aujourd'hui se contenter de se glisser dans le « moule » tout fait de l'opéra. Sans vouloir systématiquement « faire sauter les maisons d'opéra » selon le mot de Boulez, il s'agit avant tout de prendre conscience des systèmes de contraintes qui régissent l'opéra, aussi bien au niveau de son organisation que de son écriture. Pour le reste, les compositeurs doivent se sentir libres de « tailler » dans l'opéra comme ils le souhaitent.
- 41 I. ABOULKER — Prenons Bizet et Massenet, qui sont des compositeurs d'opéras types n'ayant guère écrit que pour ce genre. Leur qualité première est l'altruisme. Ils possèdent le sens du théâtre et savent se projeter dans leurs personnages. *Werther* (1892) de Massenet vient de cette osmose profonde entre le compositeur et son personnage.
- 42 *Labyrinthe* – *Salammbô de Philippe Fénelon est le premier et unique opéra contemporain commandé, créé et repris dans le plus haut lieu de l'institution lyrique française, l'Opéra-Bastille. Il accède à la reconnaissance suprême. Le public semble conquis. Pensez-vous qu'il s'agisse d'un modèle de ce que peut être l'opéra moderne ?*
- 43 Ch. CHAYNES — J'ai assisté à la représentation en compagnie de Jorge Lavelli. La fin de l'opéra surtout nous a consternés. Je pense qu'il y a moyen d'obtenir des applaudissements sans utiliser des clins d'œil aussi racoleurs. S'il y a une expressivité, elle est là outrancière, et pire même.
- 44 I. ABOULKER — Pourquoi *Salammbô* est-il à ce point ennuyeux ? Parce que ce jeune compositeur est un symphoniste, non un compositeur d'opéra. L'ouverture, par exemple, n'a aucun sens et retarde l'action.
- 45 A. BONARDI — Le problème majeur de cet opéra est celui de la temporalité, me semble-t-il. Avec son librettiste, Fénelon a pris les tics du cinéma américain : faire un plan qui dure une minute dans lequel on expédie deux chapitres de Flaubert, aller à toute vitesse, enchaîner. *Salammbô* est ainsi réduit à une heure quarante... Il y a inadéquation entre l'écriture et la temporalité.
- 46 *Labyrinthe* – *Qu'est-ce qu'un vrai sujet, qu'est-ce qu'une bonne histoire aujourd'hui ?*
- 47 I. ABOULKER — C'est ce qui touche, ce qui peut plaire, séduire, intéresser un vaste et grand public. Dans les comédies musicales, on trouve de vrais sujets qui touchent. Le public demande des émotions. *Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Mille et Une vies d'Ali Baba* de mon neveu Fabrice Aboulker sont peut-être des navets musicaux — mêmes les textes sont lamentables — mais ils fonctionnent. Ainsi *Miss Saïgon* part d'un sujet très humain qui rappelle *Madame Butterfly* : l'amour d'un soldat américain pour une jeune fille, Miss Saïgon, qui, malgré le déchirement (et des hélicoptères qui arrivent sur scène !), restera sur place... Vous comprenez donc que *Salammbô* est un mauvais sujet. Pourquoi Fénelon n'a-t-il pas plutôt choisi la guerre d'Algérie ou la guerre du Viêt-Nam ?

- 48 Ch. CHAYNES — Pour que le public soit touché, il faut en effet un sujet qui l'accroche, qui l'émeuve, qui lui parle. Il faut une action dramatique forte au service de ce contenu expressif dont j'ai déjà parlé. Attention, je n'ai jamais cherché à plaire avant toute chose. Mais je me suis toujours défini comme un amateur, au sens noble du terme : celui qui aime, qui se donne à la musique et à elle seule. D'où l'importance de ne pas dépendre de la commande, du succès final : il est nécessaire d'avoir une activité rémunératrice extérieure.
- 49 A. BONARDI — Je me sens moins concerné par la notion de « vrai sujet d'opéra ». À vrai dire, je ne crois guère aux recettes dramatiques telles que les pratiquent les écoles d'écriture et de scénaristes anglo-saxonnes. La vérité dramatique ne se prescrit pas, elle s'éprouve de manière assez étonnante au cas par cas.
- 50 *Labyrinthe - L'opéra de Fénelon permet aussi d'évoquer le mystère des commandes et des réseaux... Comment est-on appelé à monter un opéra et/ou un cédérom ?*
- 51 I. ABOULKER — Mes premiers coups de pouce sont venus de mon beau-frère, qui travaillait à la radio et de Jacques Longchamp, critique au *Monde*, mais la musique tonale est un défaut dans mon milieu. Figurez-vous qu'un producteur de Radio-France a refusé au dernier moment de me programmer pour la bonne raison que mon « langage musical » [expression de Messiaen révélatrice d'une certaine vision de la musique contemporaine] ne correspondait pas à la politique de la maison... Comment est né mon opéra sur Balzac ? Au départ, le compositeur pressenti s'est avéré avoir un mauvais caractère... Le directeur du théâtre en parle à son chef d'orchestre, lequel me connaît et m'appelle. C'est donc le hasard (?). Si j'écris beaucoup et suis beaucoup jouée, personne ne me contacte sans me connaître personnellement.
- 52 A. BONARDI — Pour un cédérom, la difficulté essentielle est d'ordre budgétaire, comme dans le cas du cinéma, pour réunir les fonds nécessaires à la réalisation. De plus, le cédérom culturel est passé de mode, et malheureusement, une œuvre numérique comme *Virtualis* est classée dans cette rubrique. Par rapport à ce que vient de dire Isabelle, je voudrais seulement ajouter que nous vivons une époque où des esthétiques opposées ont le droit de cohabiter, espérons-le en bonne intelligence. Toutefois, il ne faudrait pas que le mouvement actuel d'opposition aux systèmes en général, qu'ils soient artistiques ou politiques, conduise les responsables en place, s'appuyant soi-disant sur les aspirations du public, à abandonner l'indispensable recherche de formes nouvelles d'expression. Certains « baroqueux » ont très habilement tiré leur épingle du jeu en faisant passer le retournement de la flèche du temps qu'ils opèrent pour une nouvelle forme de création. Ce qui pourrait se dire : « courage, reculons (dans le temps) ! ». Tous ne réagissent pas ainsi, et certains ont tout simplement envie de faire de la musique, du Moyen Âge à nos jours, variant les plaisirs et les saveurs, et faisant preuve d'une belle curiosité.
- 53 *Labyrinthe - Pour finir, un compositeur de l'ère post-moderne doit-il et peut-il encore faire bouger l'opéra ?*
- 54 A. BONARDI — Après ce qu'on a dit sur la *re-création*, je tiens à préciser qu'il ne faut pas viser le mouvement pour le mouvement et adopter un optimisme béat dans l'avenir et les nouvelles technologies. Je pense qu'on doit éviter la fascination pour la « table rase », une expression du siècle passé. L'opéra interactif me semble conjuguer des interactions intéressantes ; ce mode d'accès à l'opéra bouscule la grand-messe habituelle. Si le genre bouge, c'est d'abord grâce aux compositeurs, grâce aux œuvres. Le mouvement vient d'elles, il n'est pas extérieur à elles.

- 55 I. ABOULKER — J'aimerais beaucoup parler comme Alain. Malgré tout, j'ai assez honte de ne pas être novatrice. Ma seule qualité est dans mon regard sur les choses. Il est clair que les compositeurs avec qui je parle se fichent totalement de la politique ; moi, j'ai les yeux ouverts sur le monde. Mais enfin, heureusement qu'il n'y a pas que des gens comme moi, sinon, où en serait-on ! ? Sur le plan humain, ce serait bien, mais sur le plan artistique, on ne serait guère avancé ! Donc, ma réponse est : il faut faire bouger l'opéra... !
- 56 Ch. CHAYNES — Eh bien, prenons le cas de *Cecilia* ! Eduardo Manet travaillait depuis longtemps sur l'idée d'un film se déroulant à Cuba au XIX^e siècle. Mais il n'avait pas réussi à trouver de producteur. Lorsque nous nous sommes rencontrés, il m'a présenté son projet, et l'opéra qui s'est formé alors présente 14 tableaux assez courts qui s'enchaînent à vive allure. La technique cinématographique (actuelle) dans la forme lyrique (traditionnelle) : l'opéra, c'est plusieurs langages, plusieurs styles, plusieurs formes qui entrent en adéquation.

NOTES

1. Nicolas Darbon, *Pour une approche systémique de l'opéra contemporain*, Paris, Observatoire Musical Français, Université de Paris IV-Sorbonne, série « Histoire de la Musique & Analyse » n° 4, 2001, 110 p.

*. Cet entretien a été réalisé par Nicolas Darbon, doctorant en Musicologie à Paris IV-Sorbonne.

2. Cf. Alain Bonardi, *Contribution à l'établissement d'un genre : l'Opéra Virtuel Interactif*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, décembre 2000.

3. L'auteur d'*Outis* (1996), donné au Châtelet en 2000, incarne bien la redéfinition de l'opéra vers un concept englobant les relations théâtre-musique élargies à l'extrême.

4. L'auteur de *Jojo* (1990) tisse et croise avec subtilité et cohérence sons, textes, images et mouvements scéniques.

5. Paul Feyerabend, *Une connaissance sans fondements*, Paris, Dianoïa, 1999.

6. Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Figures », 1979.