



HAL
open science

Quatre variations sur une mort annoncée - Penser l'existence de l'opéra contemporain après 1978

Stéphane de Gérando

► **To cite this version:**

Stéphane de Gérando. Quatre variations sur une mort annoncée - Penser l'existence de l'opéra contemporain après 1978. *Analyse Musicale*, 2003. hal-02943718

HAL Id: hal-02943718

<https://hal.science/hal-02943718>

Submitted on 20 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane de Gérando (*)

Quatre variations sur une mort annoncée

Penser l'existence de l'opéra contemporainⁱ après 1978

OPERA / MUSIQUE CONTEMPORAINE / EVOLUTION D'UN GENRE / TEXTE-MUSIQUE / ECRITURE / IDENTITE CULTURELLE

A la suite de la mort annoncée de l'opéraⁱⁱ, il ne suffit pas de constater qu'il existe plus de cent cinquante opéras écrits depuis 1978 pour décrire un renouveau du genre ou tout simplement son existence. La notion d'œuvre ne peut se confondre avec la partition et sa création. La question de la présence de l'opéra contemporain sert ici de trame conductrice et nous introduisons en définitive une approche susceptible de servir une analyse plus approfondie sur ce sujet.

Trois moments à la fois autonomes et complémentaires participent à la réflexion. Un rapide bilan historique élargi au traitement de la voix avant 1978 rappelle une situation musicale riche en potentialité. Puis nous présentons quatre opéras de compositeurs européens et américains appartenant à des grands courants esthétiques singuliers : *Europera 5* (1991) de John Cage, *Dédale* (1995) d'Hugues Dufourt, *El Niño* (2000) de John Adams, *Das Mädchen Mit Den Schwefelhölzern* (1996) d'Helmut Lachenmann. Après une interprétation personnelle des opéras de Cage (l'absence) et de Dufourt (la séparation) nous évoquons les projets d'un metteur en scène, Peter Sellars (« le dialogue ») et d'un compositeur, Lachenmann (« la totalité »). La dernière partie annonce une distorsion du commentaire premier provoquée par l'introduction de deux conceptions esthétiques de l'histoire musicale. Du progrès dans l'art (Theodor W. Adorno) à la métamorphose d'un genre (Danielle Cohen-Levinas), nous concluons sur une perspective encore différente qui éclaire à sa manière la problématique énoncée.

I. POINTS DE REPÈRE AVANT 1978

1.1. L'évolution de l'écriture pour voix, des années 1950 aux années 70ⁱⁱⁱ

Des années 50 aux années 70, le traitement musical de la voix et le rapport texte /musique sont bouleversés. L'exemple du sérialisme naissant s'oppose à la narration et au figuralisme tandis que le son devient objet autonome d'écriture (timbre – temps - espace) et d'expression. Le tableau ci-dessous rappelle quelques œuvres importantes liées à l'évolution de l'écriture pour voix.

Dates	Titres	Compositeurs	Remarques
1950	<i>Symphonie pour un homme seul</i>	Schaeffer	Quatrième pièce, la voix fredonnée. Éclats de texte parlé ou musical.
1954	<i>Le Marteau sans Maître</i>	Boulez	Relation « systématique » entre écriture « instrumentale » et écriture vocale. Voix bouche fermée (IX ^e pièce), interpolation de timbres.
1956	<i>Le Chant des adolescents</i>	Stockhausen	Voix d'un jeune garçon recomposée et transformée, continuum de langage (texte emprunté à la bible), fusions des voyelles chantées et des timbres instrumentaux, des consonnes et des bruits.
1958	<i>Omaggio a Joyce</i>	Berio	Travail avec Cathy Berberian sur les possibilités de la voix. Combine les traitements vocaux.
1958	<i>Aria</i>	Cage	Travail avec Cathy Berberian. Plusieurs couleurs pour la notation de la partition pour déterminer un choix de styles vocaux, écriture musicale du phonème (timbre) et utilisation de mots en arménien, russe, italien, français et anglais.
1960	<i>Theatre piece</i>	Cage	Happening que Cage contribue à créer avec la compagnie de Merce Cunningham, actions à accomplir dans un temps donné (peinture, poésie, musique, danse), caractère intriqué de relations multiples.
1960	<i>Sur scène</i>	Kagel	« Théâtre instrumental », mise en scène des musiciens en situation de concert.
1961	<i>Visage</i>	Berio	Décomposition du phonème pour créer un langage émotionnel virtuel.
1963	<i>Aventures</i>	Ligeti	Classification des phonèmes en relation avec cinq groupes de caractères expressifs (ironie, tristesse, humour, érotisme, peur). Aspect « narratif » consécutive à une écriture du timbre en dehors de la signification du mot.
1967	<i>Stimmung</i>	Stockhausen	Continuum de timbres, relations spectre, carré phonétique et harmonie (chant diphonique – moines Tibétains), influence extra-européenne, aspect rituel, organisation statistique.
1968	<i>Senquenza III</i>	Berio	Elaboration organique du timbre, œuvre virtuose (sur un texte de Markus Kutter).

1.2. Des années 1950 aux années 70 : pour une redéfinition du genre^{iv}

Dans cette période, l'évolution du rapport texte /musique, la profonde mutation de l'art d'écrire et de représenter le drame, l'aspect sociologique du genre font que l'opéra d'avant-garde perd prise avec la tradition. Les appellations se multiplient, théâtre instrumental, théâtre musical, musique-spectacle, théâtre sonore... L'« action musicale représentée » décrit de nouvelles problématiques; une ouverture de la forme, une dislocation du mot au profit du phonème et du timbre, un nouveau rapport à la narration. Une vision a-sémantique nous renvoie à une sémantique de l'œuvre comme objet de représentation extérieur à la signification d'un texte^v.

La dramaturgie donne de plus en plus d'importance à des enchaînements de situations indépendantes qui entretiennent une pluralité d'interprétations comme dans *Intolleranza* (1960) de Luigi Nono. La *Passion selon Sade* (1965) de Sylvano Bussotti est une œuvre mobile « ni théâtre, ni opéra, ni concert »^{vi}, l'œuvre multipliant ses modes d'action et de représentation (écriture du geste). L'absence de texte dans *Collage* (1961) d'Aldo Clementi, les partitions distinctes et indépendantes d'*Hyperion* (1969) de Maderna nous renvoient toujours davantage à une dramaturgie qui se confond avec la représentation de l'œuvre. Dans l'esprit du théâtre musical ayant pour sujet le théâtre, *Passagio* (1963) de Berio nous propose un regard introspectif. La mise en scène utilise un renversement des rôles, le chœur jouant parfois le rôle du public. *Die Soldaten* (1965) de Bernd Alois Zimmermann est un opéra construit sur un drame (viol et assassinat) qui se déroule en une multiplicité de lieux, d'espaces (trois scènes) et de temps, de moyens d'expression (projection de film muet, bande magnétique, danse, pantomime, jazz...), le tout étant unifié par la technique d'écriture sérielle. A l'opposé du théâtre classique et de la règle des trois unités, il s'impose comme un renouvellement du genre en raison de ses innovations théâtrales et musicales. L'idée d'un opéra interactif est quant à elle présente dans *Votre Faust* (1967) d'Henri Pousseur et de l'écrivain Michel Butor, œuvre à forme variable dont le scénario est décidé par le vote du public et qui oriente l'avenir du personnage principal (sujet l'opéra).

1.3. Les années 1970 à 1977 : une période de transition

Parler du « retour de l'opéra »^{vii} dans les années 1970 peut sembler paradoxal au regard du peu de créations répertoriées dans *Le dictionnaire chronologique de l'opéra*^{viii}, près de soixante dix opéras de 1950 à 1970 contre 14 de 1970 à 1978, avec un véritable déficit de 1974 à 1976. Comme si le mot d'ordre annoncé par Boulez dans le *Spiegel* du 25/9/67 - « il faut faire sauter les maisons d'opéra » - avait pris quelques années plus tard toute sa signification. Cette période sert à la fois de conclusion, d'assimilation, de transition; assimilation d'une avant-garde qui est allée très vite et très loin dans la dislocation des cadres, transition vers ce qui serait un retour à une tradition ou à une métamorphose du genre en dehors de l'expérimentation. Au début des années 70, Mauricio Kagel semble faire écho à la polémique lancée par Boulez en mettant en question l'institution, dans son opéra *Staatstheater* (1970). Istvan Balazs souligne le geste immobile des acteurs qui montre une absence de liberté. Le musicologue interprète cette mise en scène « comme étant sans doute la plus grande attaque qu'on ait lancée à ce jour contre la vie vitrifiée de l'opéra »^{ix}.

Notons dans cette période le premier *Opéra* (1970) de Berio qui a pour sujet l'opéra (accumulation de comportements musicaux et scéniques) et *Lorenzaccio* (1972) sous-titré « mélodrame romantique dansé », opéra de Sylvano Bussotti, sorte d'analyse d'un moi articulé à travers une poly-compétence du compositeur et d'un langage polysémique incluant musique, costumes, objets de toutes sortes, mise en scène, textes... *Al gran sole carico d'amore* (1974) de Nono est une œuvre dramatique dénommée « action scénique ».

Un retour de l'opéra correspondrait davantage à une période débutant à partir de 1977. Si cette réalité quantitative est manifeste, que dire de la qualité des œuvres ? Aurait-on perdu l'esprit d'initiative qui a tant caractérisé l'après-guerre, serions-nous exposés collectivement à une peur du lendemain, à un besoin de se rassurer, à une difficulté d'exister individuellement ? Ou bien au contraire, y aurait-il la place pour un imaginaire réinventé, une métamorphose du genre qui nous ferait rêver ?

II. PREMIERE VARIATION : POUR UNE DRAMATURGIE DE L'ABSENCE, L'EXEMPLE D'EUOPERA 5 (1991) DE JOHN CAGE

John Cage écrit la série des « Européras » (1 à 5) de 1987 à 1991. Il n'apprécie pas particulièrement l'opéra qui est opposé à sa façon de concevoir la musique. Rappelons qu'à partir des années 1940, ses influences liées au Bouddhisme Zen l'ont incité à écrire une musique s'émancipant de « *ses goûts et ses dégoûts, de ses sentiments personnels* »^x... A une absence d'intentionnalité et de directionnalité de la forme et du temps, de dualité et d'opposition correspond la volonté de ne pas séparer l'œuvre d'art de son contexte, d'éviter toute hiérarchisation esthétique et sonore. Le projet cagien est bien en opposition avec la tradition de l'opéra. Dans ces conditions, on peut comprendre qu'il ait attendu près de 75 ans avant d'écrire *Européra 1*, commande de l'opéra de Francfort. Au lieu d'une fin annoncée de l'opéra telle qu'elle pourrait être imaginée - un silence chaotique face à la tradition du genre - Cage nous surprend déjà à cette époque en valorisant l'opéra par le biais du collage et de la citation, de la datation, de la mise en espace des sons, de la scénographie...

Dans le prolongement des premiers opéras de chambre, son dernier *Européra* (5) est écrit pour deux voix, piano, « victrola » (78 tours) et « truckera » (bande amplifiée avec échantillons sonores). Chacun des chanteurs choisit cinq airs extraits du répertoire de l'opéra, le pianiste interprète six transcriptions d'opéras (trois fois audibles, trois fois à peine perceptibles), un artiste tourne la manivelle d'une « victoria » pour entendre de vieux enregistrements d'opéras - une radio, une télévision, une diffusion électroacoustique - ces événements sont orchestrés dans le temps, précisément positionnés et interprétés à l'aide d'un chronomètre. La scénographie participe à la diversification des références, comme ces masques d'animaux portés par les chanteurs à un moment de l'œuvre ou la maîtrise automatisée des éclairages. Chaque son est à sa place sans qu'il soit nécessaire, la maîtrise du temps et de l'espace est harmonieuse. Le silence se fait son, le son silence. Le son nous renvoie à l'image, dans un rapport à une musique épurée.

L'indépendance, l'autonomie relationnelle et la durée des sources juxtaposées (citation) créent la cohérence d'un temps pleinement libéré et assumé. La maîtrise de la diversité des densités et des dynamiques sonores participe à la maîtrise des gestes, à la localisation spatio-temporelle, à l'hybridation des sensations. Les références au genre sont bouleversées, tant la tension propre à décrire la notion de drame est absente. C'est un climat intérieur qui s'installe dans la durée en dehors des micro-segmentations du référent telles qu'elles avaient été historiquement envisagées jusqu'alors, un climat psychologique qu'il est difficile de prévoir ou de décrire et qui nous appartient collectivement et individuellement. Le compositeur ne nous impose pas une sensation provenant de l'extérieur (de l'opéra), mais l'émotion se révèle en nous telle qu'elle a toujours été. Nous sommes peut-être face à une définition cagienne du drame interprétée comme étant dénuée d'intention, de dualité et de tension, une simple présence, une absence renouvelée.

III. DEUXIEME VARIATION : LA SEPARATION COMME ELEMENT DE L'ACTION, L'EXEMPLE DE DEDALE (1995) D'HUGUES DUFOURT

Dédale n'a pas de précédent dans les œuvres vocales antérieures d'Hugues Dufourt. En effet, l'écriture de son premier opéra est fondée sur une action musicale. Cette œuvre se présente en « parties » (3) structurées en séquences (6) de durées variables (18 en tout). D'après un livret écrit par Myriam Tanant sur le thème d'un récit mythologique, *Dédale* « raconte comment, unis contre la tradition meurtrière, Ariane et Thésée s'opposent à l'ordre établi. Leur insurrection contre cet ordre, leur transgression de ses dispositions jusque-là habituelles feront éclater un groupe familial contre lequel l'un et l'autre choisiront au contraire un destin individuel librement assumé »^{xi}. A l'image de la tragédie lyrique à l'époque baroque, favorisant le récitatif sur les airs et l'importance de l'orchestre, dans le prolongement de l'opéra français du siècle dernier avec « *Bizet, Massenet, Saint-Saëns et Debussy* »^{xii}, *Dédale* est représentatif d'une tradition française de l'écriture. Le compositeur recherche une « efficacité sonore dans l'économie des moyens »¹² (16 instrumentistes). La place de l'ensemble instrumental, les préludes instrumentaux rappellent les interludes de *Pelléas*. Plus proche de notre époque, Dufourt cite *l'Ode à Napoléon, Un survivant de Varsovie* de Schoenberg ou encore *Il Canto sospeso* de Nono pour évoquer l'importance du texte, de la signification et de l'intention. Dans cette tradition, le rapport texte /musique détermine l'essence d'une dramaturgie qui « fonctionne dans son rôle traditionnel, expose les ressorts de l'action, le nœud d'une intrigue et son dénouement. De ce fait, la construction musicale ne s'y définit pas comme une architecture autonome, mais prend appui sur le texte pour en explorer les arrière-plans »¹². Les chœurs sont ici remplacés par la présence des enfants qui déclament très souvent le

texte et participent à la compréhension du drame. La mise en valeur du texte dépasse l'influence de Debussy pour nous renvoyer aux origines de l'opéra, à cette idée du drame grec chanté ou parlé, le texte devant être clairement compréhensible, le rythme du mot, de la phrase étant respecté pour déterminer le rapport texte /musique.

On ne peut cependant parler de conception musicale thématique traditionnelle. D'un côté, il existe bien un figuralisme fort qui lie précisément signification et écriture musicale, la narration étant illustrée par des cassures formelles, des relances, une modification constante des agogiques, des crescendo-decrescendo, des mélismes harmoniques ou mélodiques différenciés, des variations de densité, des combinaisons de timbres, l'utilisation symbolique des voix d'enfants, des répétitions, une gestion des ambitus appropriée, une variation des tempi et des timbres en concordance avec la tonalité affective de l'œuvre. Le compositeur isole et compose un figuralisme narratif répondant à l'écriture de la dramaturgie.

D'une autre manière, la notion d'énergie engendrée en priorité par l'harmonie et le rapport timbre /temps remplace la notion de thème. A un certain niveau de perception, la mémoire perd ses repères habituels - écoute du timbre en perpétuelle transmutation progressive. Energie et métamorphose nous renvoient indirectement à l'idée du même et du différent en osmose avec l'interprétation du mythe par Dufourt. S'opposant à une compréhension néoclassique telle qu'il la décrit – « *un espace figé propre à entraîner des conditionnements* »^{xiii} - il puise son imaginaire musical dans une vision moderne du drame, un état psychique énigmatique qui introduirait une multiplicité de sens, un destin illisible. Le processus d'écriture en lui-même devient acteur de l'écriture du drame, « *variations infinies de motifs virtuels* »^{xiv} pour finir au-delà du tragique. A la narration et l'organisation séquentielle systématique et fonctionnelle de la forme, au figuralisme musical et scénographique puisant ses sources dans la tradition de l'écriture savante s'opposeraient une énergie « instrumentale » autonome, une autre temporalité, un mode de glissement sensoriel propre au style de Dufourt. La figure du même et du différent se métamorphoserait de nouveau ; il y aurait imbrication, séparation, polymorphisme, chocs diachroniques de conceptions esthétiques. Intentionnalité, multiplicité, signification, illisibilité, appropriation sont les concepts au centre du projet d'écriture. Mais l'idée de la dramaturgie se déplace dans un lieu frontière, un espace émotionnel proposé par la relation musique /texte-musique.

Notre sensibilité émergeant d'une mémoire collective, notre aptitude à saisir l'incommunicable en dehors du déterminisme de l'histoire, de la signification et du « code », la présence du symbole nous plongent dans la problématique du rapport et de l'équilibre entre tradition et modernité, entre signification et émotion renouvelée dans l'unité indivisible. Dufourt poursuivra-t-il dans cette voie de la séparation ou sera-t-il conduit à fusionner dramaturgie et métamorphose ? Le projet d'écriture d'un prochain opéra avec grand orchestre (indice important) sur le thème de la trahison politique prolongera à sa manière le débat engagé.

IV. TROISIEME VARIATION : *EL NIÑO* (2000) DE JOHN ADAMS, OU « *LE DIALOGUE COMME VERITE* »^{xv}

La dernière composition du minimaliste américain John Adams^{xvi} était au départ prévue pour être un oratorio. « Je ne voulais pas écrire un opéra, je pensais qu'un opéra serait trop prétentieux, trop pompeux »¹⁵. *El Niño*^{xvii} s'est pourtant progressivement imposé au compositeur comme étant un opéra, la musique engendrant la dramaturgie de l'œuvre. « On sent la tension, l'affrontement des forces, la musique nous montre le dramaturge à l'œuvre »¹⁵ fait remarquer Peter Sellars.

Le livret en deux parties et vingt quatre numéros raconte la naissance de Jésus, une expérience archétypale de la naissance racontée par la femme. Il a été conçu en étroite collaboration avec Peter Sellars à partir d'une fragmentation de textes en diverses langues (latin, anglais et espagnol), extraits de textes bibliques, de textes apocryphes ainsi que de poèmes latino-américains^{xviii}.

Le langage musical d'Adams est essentiellement tonal, mélodique et rythmique, l'utilisation de la tonalité répondant « à une nécessité d'ordre biologique et physique »^{xix}. Le compositeur souhaite depuis l'âge de 17 ans réunir les influences d'une culture populaire, « animale »¹⁵, faite de sensualité, de plaisir et de jouissance et une culture européenne qu'il considère comme étant trop sérieuse et stricte. Il revendique l'importance de l'inconscient qu'il oppose à une attitude principalement rationnelle qui signifie pour lui la mort de l'art.

Dans cet opéra, deux perceptions du temps sont envisagées, un temps local constamment pulsé, syncope, en imitation parfois asymétrique, modèle d'une rythmique répétitive en déphasage perpétuel et un temps global, hypnotique, le temps de l'oubli et de l'expérience. L'orchestration, toujours limpide, joue un rôle essentiel en servant un renouvellement dans la continuité. L'écriture de la voix se veut légère, dynamique, lyrique, souple et naturelle, l'absence de passages purement orchestraux en dehors des premières minutes de l'introduction favorise son omniprésence. L'ensemble de l'œuvre est en effet constitué d'une alternance de chœurs et de solos, avec une variété d'écriture parfois proche de la simplicité et d'une mémorisation facile, parfois virtuose mais toujours « expressive » et lisible. Contrairement aux boucles d'un Philip Glass ou d'un Steve Reich, la musique illustre, accompagne, devance discrètement l'aspect narratif de l'œuvre. D'Haendel à la « pop music », de Vivaldi à Stravinsky, d'Orff aux influences de la culture de la côte ouest des États-Unis, cet opéra naît de la référence, une référence qui se veut intégrée au style d'écriture d'Adams. Le compositeur explique par exemple l'influence d'Haendel en relation avec le fait de faire jouer divers rôles aux mêmes voix, ce qui lui permet une grande flexibilité en libérant un potentiel psychologique. Sellars cite les deux portails de Notre Dame de Paris où figurent « *treize Marie, et chacune d'elles est la vraie Marie* »¹⁵. Ce n'est d'ailleurs pas le rôle de Marie vers lequel nous devons tendre, « *mais plutôt nous tous sur scène qui devenons Marie* »¹⁵ affirme une interprète.

L'exemple de la mise en scène parisienne de Sellars^{xx} répond à la simplicité de la musique d'Adams : un écran cinématographique placé au-dessus d'une scène elle-même marquée par un fond carré de couleurs variables. Le film réalisé par Sellars présente une succession de situations qui renvoient à la présence de trois danseurs aussi bien sur scène qu'à l'écran, danseurs prolongeant aussi l'action des chanteurs. La simplicité des costumes s'harmonise avec les images de la vie quotidienne, l'éclairage crée un jeu de relations entre la scène et le film, les mouvements des chanteurs sont comme des échos aux rythmes de la mer, du soleil, de la ville...

Sellars est attiré par l'opéra qui facilite un langage dramaturgique symbolique du « tout dialogue », « un espace entre les choses »¹⁵, entre poète et danseur, peintre et musicien, danseur et chanteur, film et scène. Dans cette stratégie de collaboration ou de fusion entre compositeur et scénographe, l'importance de la musique devient relative, s'articulant comme un des maillons de la stratégie compositionnelle. C'est de cette manière que les auteurs d'*El Niño* souhaitent accéder aux questions théologiques, en ne présentant pas une vérité, mais « le dialogue comme vérité »¹⁵.

IV. QUATRIÈME VARIATION : « LA TOTALITÉ DE L'HOMME » OU LE SON SIGNIFIANT ; LE PROJET D'HELMUT LACHENMANN DANS L'OPÉRA *DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN* (1996)

L'opéra d'Helmut Lachenmann est composé à partir d'un livret tiré de trois sources, *La petite fille aux Allumettes*, conte d'Hans Christian Andersen, un texte de Gudrun Ensslin et un texte de Léonard de Vinci, le *Codex Arundel*. La trame musicale de l'opéra correspond à l'histoire du conte d'Andersen et s'organise en deux moments, l'errance d'une fillette *Dans la rue*, puis la mort progressive de l'enfant *Au mur de la maison*. Segmenté en 24 numéros, le texte de Gudrun Ensslin, engagé politiquement, emprisonné, est inséré vers le 15^e numéro tandis que le texte de Léonard de Vinci apparaît au 18^e. Les deux incises mettent en valeur le conte d'Andersen en transformant l'aspect narratif traditionnel, en orientant la signification du texte, en le disloquant davantage entre le rêve et la réalité d'un temps présent. Cet aspect est renforcé par une citation musicale de la propre œuvre de Lachenmann concernant précisément la section 18, seule section durant près de 22 minutes. Ce passage sur le texte Léonard de Vinci correspond en effet à l'arrangement d'une œuvre écrite en 1992 « *...deux sentiments...* » pour récitant et ensemble instrumental et dont Lachenmann dit que le matériau musical « *est souvent déduit et transformé du matériau phonétique (...)* fragments épars d'un réservoir traditionnel de gestes affectifs »^{xxi}.

Le découpage du livret en séquences correspond à des situations différenciées, tant au niveau de la dramaturgie que des atmosphères musicales qui s'y rattachent. Au début de l'opéra, le prélude est qualifié de « *nuit joyeuse* » qui annonce une « *transition* » et l'« *air du gel* ». Dans ce début, le timbre bruité en glissando des jeux d'archets col legno tratto symbolise la froideur de l'hiver.

La continuité du discours musical est réalisée dans une discontinuité de l'instant - absence d'une mémoire centrée sur l'écriture de la hauteur et du rythme - composition de gestes associés à l'écriture du son /objet. Contrairement à l'esthétique spectrale qui se sert du timbre comme modèle d'écriture, l'objet son est très souvent engendré par une segmentation ou une dislocation systématique du temps et de la forme. La dialectique du temps /timbre associée au traitement du timbre lui-même nous renvoie historiquement au concept de bruit, un bruit qui classe Lachenmann

dans l'esthétique d'une musique concrète instrumentale. Associée à cette caractéristique générale, la citation fait aussi partie intégrante de l'écriture de cet opéra. Lachenmann évoque une sicilienne effectuée avec des claquements de langue puis des séquences d'accords parfaits dispersées pour symboliser la neige qui tombe, jusqu'à la présence abrupte de mouvements orchestraux de Beethoven, Schoenberg, Berg, Stravinsky, Boulez, citations qui signifient un cri de violence.

L'idée de lutte - lutte contre la mort, le bruit étrange du souffle en conflit avec des éclats de vie - sert la conduite globale de l'œuvre. Mais ce n'est pas le texte qui explique l'action, la signification, la cohérence de cet opéra, mais bien la musique qui est « *conscience pensante* »^{xxii}, narration, langage. Les deux solistes et le chœur « narrateur » étant totalement absorbés par l'écriture du son et du temps, l'orchestre incarne alors *La petite fille aux allumettes*, la nature, métamorphose de sensations et d'émotions - « *la totalité de l'homme* »²⁰.

VI. FINAL ET VARIATIONS

6.1. Identité culturelle européenne

La présentation des quatre opéras permet d'évoquer la spécificité d'une culture européenne ancrée dans des siècles d'histoire. Il s'agit d'une tradition musicale de l'écriture harmonisant éducation de l'écoute, abstraction, imagination.

La culture américaine est davantage une culture de la mixité, du mélange des genres et des esthétiques, de la combinaison d'éléments existants, du croisement des époques. La liberté est la condition pour créer, une liberté qui se confond souvent avec la possibilité de faire. L'opéra de Cage est symptomatique ; Cage agit à la manière d'un cinéaste plus que d'un compositeur « à l'européenne ». Les musiques sont déjà réalisées, mais il a appris à les juxtaposer, les superposer, les organiser dans le temps comme le ferait un réalisateur avec des images. Même remarque concernant l'opéra d'Adams qui prolonge une culture primitive extra-européenne basée sur la transe hypnotique ou l'utilisation de la tonalité qu'il considère comme étant la seule solution possible, la solution organique ! Ces pensées ou les moyens de les réaliser peuvent sembler naïves. Mais il ne serait pas juste de nier leur existence. Si les échanges entre diverses cultures semblent un enrichissement permettant de décloisonner les conceptions et les pratiques artistiques comme le rappelle la correspondance Cage /Boulez rééditée récemment^{xxiii}, cela ne veut pas dire que communication et banalisation doivent être confondues. La perte des identités individuelles et collectives singulières entraînerait une normalisation de la création artistique, la problématique de l'existence d'un genre étant ici largement dépassée.

6.2. Différences esthétique et historique d'interprétation : pour conclure sur l'idée de potentialité

Deux compréhensions de l'histoire semblent s'opposer. Une première interprétation liée à la pensée adornienne nous renvoyant elle-même à une vision kantienne et directionnelle du temps. L'aspect diachronique de l'analyse du contexte historique est primordial, la flèche du temps introduisant l'idée de progrès dans l'art. Dans le prolongement de cette esthétique, Boulez est resté fidèle à ses premières réflexions. Il considère le renouveau de l'opéra comme « *un phénomène très artificiel* »^{xxiv}. « *Dans certains cas, on est en face d'expériences multilinguales où des bribes de scène renvoient à certaines allusions, ce qui est très difficile à suivre, et parfois pas dramatique du tout parce qu'il n'y a pas de trajectoire* »^{xxv}. « *Enfin, échapper au cadre conventionnel de l'opéra est si difficile que la plupart des œuvres nouvelles ne vont pas au bout de leur évolution* »^{xxvi}. Le compositeur ou le musicologue reste ici très attaché à une tradition du genre. De ce fait, nous comprenons qu'il y ait écartèlement, inadéquation entre l'opéra, sa forme, ses modes narratifs et les nouvelles syntaxes musicales. De Messiaen à Manoury, de Nono à Aperghis, de Cage à Ligeti, d'Adams à Lachenmann, tous se sont exprimés sur cette difficulté d'associer culture contemporaine et évolution du genre. L'absence d'opéra chez de nombreux compositeurs contemporains de premier plan pourrait ainsi s'expliquer, de même qu'un vide lié à l'écriture du genre après 1965.

La seconde interprétation fait allusion à une « esthétique du Palimpseste » et au livre sur l'opéra au XX^e siècle de Danielle Cohen-Levinas. Inspirée d'une conception nietzschéenne ou spirale de l'histoire, « *chaque nouvel opéra serait comme la pierre de touche d'un ancien dont il serait à la fois le même et le différent* »^{xxvii}. La métamorphose du genre pose cependant la question des seuils ou des limites à ne pas franchir en regard du modèle initial. Selon une acceptation large de

l'évolution du genre introduite en début d'article, une définition actuelle de l'opéra se limiterait aux deux paramètres ou invariants suivants : la voix accompagnée et la représentation (virtuelle ou non dans les deux cas). Deux types d'opéra seraient décrits, l'un comme étant narratif (Adams, Dufourt, Lachenmann) et l'autre sans le support du récit (Cage) (indépendamment des modalités d'écriture, de l'utilisation d'un texte ou non). Les situations compositionnelles seraient multiples ; primauté originelle ou terminale du texte, de la musique, de l'idée de relation.

Prenant exemple sur ces deux appréhensions du contexte historique qui éclairent différemment les quatre commentaires sur les opéras cités, nous proposons une perspective encore différente pour envisager l'existence du genre : étudier les rapports qu'entretiennent l'opéra et les potentiels idéels, techniques et artistiques de l'époque contemporaine. A l'heure d'une réunification possible entre déterminisme et hasard, à l'heure des mondes virtuels interactifs poly-sensoriels et des nouveaux modes de communications et de connaissances, nous avons encore et toujours la possibilité de redéfinir l'expérience, la sensation associée à de nouvelles écritures proches d'un « art total », d'une sémantique de l'objet synthétique réinventé, passant de la fréquence d'un son à la fréquence d'une image, décomposant la matière pour la recomposer de l'intérieur - la création de langages polysémiques où concept et matière se trouveraient réunis dans un imaginaire réinventé. Le débat institutionnel devrait naturellement évoluer vers une « dématérialisation » de l'opéra, une possibilité de l'introduire au-delà des espaces répertoriés à ce jour. Dans le prolongement des premières réalisations sonores numériques de la fin des années 50 et en pensant à la rapidité des progrès dans le domaine de l'informatique (loi Moore^{xxviii}), il serait par exemple problématique de constater que ce champ d'application artistique n'est aujourd'hui qu'une illusion. La survie de l'opéra nous renvoie en conséquence à une analyse d'un temps présent, au-delà de la notion d'œuvre et d'une réalité apparente.

(*)Directeur Pédagogique du Département Musique du CEFEDM Aquitaine, Université Bordeaux III, stephane.degerando@free.fr

Bibliographie

Il existe plus d'une centaine d'ouvrages généraux traitant de la question de l'opéra au XX^e siècle. Les études critiques (analytique et esthétique) sur l'opéra contemporain après 1978 sont plus rares.

BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales*, Paris, Minerve, 1986

BOSSEUR, Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Minerve, 1993

BOULEZ, Pierre –SAMUEL, Claude, *Eclats 2002*, Montréal, Mémoire du Livre, 2002

BOULEZ, Pierre, CAGE, John, *Pierre Boulez, John Cage – Correspondance et documents*, Paris, Scott, 2002

COHEN-LEVINAS, Danielle, *Le présent de l'opéra au XX^e siècle – Chemin vers les nouvelles utopies*, Paris, Kimé, 2001

DECARSIN, François, « La voix chez Stockhausen, le timbre et le sens », in *Voix et création au XX^e siècle – Actes du Colloque, 26, 27 et 28 janvier 1995*, Genève, Champion, 1997

DELUME, Caroline et MERLET, Ann-Dominique, *La musique du XX^e siècle*, Courlay, Fuzeau, 2001

FERRARI, Giordano, « Le théâtre musical aujourd'hui : un théâtre musical toujours en prise sur l'actualité », in *Analyse musicale n°45*, Paris, ADAM, 2002

HAWKING, Stephen, *L'univers dans une coquille de noix*, Paris, Odile Jacob, 2001

MAS, Josiane, « La destinée de la voix dans la musique du XX^e siècle », in *Voix et création au XX^e siècle – Actes du Colloque, 26, 27 et 28 janvier 1995*, Genève, Champion, 1997

MICHEL, Pierre, *György Ligeti*, Paris, Minerve, 1985

STOCKHAUSEN, Karlheinz, COTT, Jonathan, *Karlheinz Stockhausen*, Livry Gargan, J.C. Lattès, 1988

VILA, Marie Christine, *Quatre siècles d'opéra*, Paris, Larousse, 2000

Discographie

Exemples de compositeurs dont on peut actuellement se procurer l'enregistrement en disque compact des opéras écrits après 1978; Adams, Cage, Berio, Birtwistle, Boesmans, Chaynes, Bon, Dufourt, Duhamel, Dusapin, Eötvös, Fénelon, Lachenmann, Landowski, Ligeti, Manoury, Nono, Hersant, Holliger, Ohana, Prey, Kojoukharov, Levinas, Mâche, Messiaen, Stockhausen.

ADAMS, John, *El Niño*, orchestre symphonique de Berlin, DVD, Arthaus Musik, 2000, 100220
CAGE, John, *Européra 5*, ensemble instrumental, CD, Mode 36, 1994, Cage Vol.8
DUFOURT, Hugues, *Dédale*, Opéra National de Lyon, CD, MFA, 1998, 216027/28
LACHENMANN, Helmut, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Staatsorchester Stuttgart, CD, Kairos, 2002, 0012282KAI
LACHENMANN, Helmut, « ...deux sentiments... », ensemble Klangforum Wien, CD, Accord, 1995, 204852

Notes

ⁱ Dans un souci d'ouverture permettant d'appréhender la spécificité d'une culture européenne, le choix des œuvres liées au sujet de l'agrégation 2002 (répertoire européen) est ici étendu aux créations des théâtres européens.

ⁱⁱ Dans le prolongement de la pensée d'Adorno.

ⁱⁱⁱ Les références historiques sont notamment tirées de deux articles extraits des livres *Voix et création au XX^e siècle – Actes du Colloque, 26, 27 et 28 janvier 1995*, Genève, Champion, 1997 :

- François DECARSIN « La voix chez Stockhausen, le timbre et le sens », p. 37
- Josiane MAS « La destinée de la voix dans la musique du XX^e siècle », p. 45

Jean-Yves BOSSEUR, *John Cage*, Paris, Minerve, 1993

Pierre MICHEL, *György Ligeti*, Paris, Minerve, 1985

Karlheinz STOCKHAUSEN / Jonathan COTT, *Karlheinz Stockhausen*, Livry Gargan, J.C. Lattès, 1988

^{iv} Références historiques :

- Dominique et Jean-Yves BOSSEUR, *Révolutions musicales*, Paris, Minerve, 1986
- Caroline DELUME et Ann-Dominique MERLET, *La musique du XX^e siècle*, Courlay, Fuzeau, 2001
- Giordano FERRARI, *Analyse musicale* n°45, « Le théâtre musical aujourd'hui : un théâtre musical toujours en prise sur l'actualité », Paris, ADAM, 2002
- Marie Christine VILA, *Quatre siècles d'opéra*, Paris, Larousse, 2000

^v Il ne faut cependant pas confondre interprétation de la forme et du fond, technique d'écriture et œuvre achevée, la « déconstruction » du mot en timbre pouvant par exemple être utilisée dans un cadre « narratif ».

^{vi} Marie Christine VILA, *Quatre siècles d'opéra*, Paris, Larousse, 2000, p. 267

^{vii} *Ibid.*, p. 268

^{viii} *Dictionnaire chronologique de l'opéra* (nouvelle édition revue et augmentée), La Flèche, Ramsay, 2000

^{ix} Istvan BALAZS, *Avant-scène opéra* n°180 consacré à Ligeti et au Grand Macabre, p. 86

^x Dominique et Jean-Yves BOSSEUR, *Révolutions musicales*, Paris, Minerve, 1986, p. 161

^{xi} Hugues DUFOURT, propos recueillis par Odile Marcel, livret du CD MFA 216027/28, 1998, p. 1

^{xii} *Ibid.*, p. 3

^{xiii} *Ibid.*, p. 1

^{xiv} *Ibid.*, p. 3

^{xv} Citation de Peter Sellars, DVD Arthaus Musik, 100220, 2000

^{xvi} *El Niño* est le troisième opéra du compositeur américain John Adams (1947) et fait suite aux opéras « *Nixon in China* » (1987), « *The Death of Klinghoffer* » (1991) et à la comédie musicale « *I was looking at the ceiling and then I saw the sky* » (1995).

^{xvii} Présenté sous le titre *La Nativité*, lors de sa création en 2000 au Théâtre du Châtelet à Paris.

^{xviii} Rosario Castellanos, de Sor Juana Inés de la Cruz et Gabriela Mistral.

^{xix} sans rapport avec un « style inventé par la voix culturelle », DVD Arthaus Musik, 100220, 2000.

^{xx} à qui est dédié l'opéra.

^{xxi} Helmut Lachenmann, « ...deux sentiments... », livret du CD Accord 204852, 1995, p. 13

^{xxii} Helmut Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, livret du CD Kairos 0012282KAI, 2002, p. 38

^{xxiii} Pierre BOULEZ, *John CAGE – Correspondance et documents*, Paris, Scott, 2002

^{xxiv} Pierre BOULEZ – Claude SAMUEL, *Eclats 2002*, Montréal, Mémoire du Livre, 2002, p. 150

^{xxv} *Ibid.*, p. 152

^{xxvi} *Ibid.*, p. 153

^{xxvii} Danielle COHEN-LEVINAS, *Le présent de l'opéra au XX^e siècle – Chemin vers les nouvelles utopies*, Paris, Kimé, 2001, p. 3

^{xxviii} La vitesse et la complexité des ordinateurs doublent tous les dix-huit mois, cf. le livre de Stephen HAWKING, *L'univers dans une coquille de noix*, Paris, Odile Jacob, 2001, p.167