



**HAL**  
open science

## Opéra populaire et esthétique savante

Alain Patrick Olivier

► **To cite this version:**

Alain Patrick Olivier. Opéra populaire et esthétique savante. Musiques savantes, musiques populaires : quelles distinctions?, Collège international de philosophie (Ciph), Feb 2021, Paris, France. <hal-03304659>

**HAL Id: hal-03304659**

**<https://hal.science/hal-03304659v1>**

Submitted on 28 Jul 2021

**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.



HAL Authorization

## **Opéra populaire et esthétique savante**

Alain Patrick Olivier

### **L'opéra bourgeois**

L'idée même d'opéra populaire peut paraître paradoxale tant ce genre paraît relever de la musique classique, de la musique savante. Cela l'est plus encore lorsque l'on considère l'opéra du point de vue de la philosophie ou de l'esthétique. Selon Theodor W. Adorno, l'opéra est un genre essentiellement « bourgeois », produit par la bourgeoisie et destiné à la bourgeoisie. Sa critique paraît aussi dévastatrice que son analyse du jazz. L'opéra serait une forme de l'idéologie, un art de l'apparence, détaché de l'existence réelle ; il produirait de la magie dans un monde désenchanté ; il n'aurait de validité qu'en rapport au monde de l'enfance ; il serait une honte pour les adultes ; il anticiperait le film et l'industrie culturelle ; il appartiendrait au musée. Bref, il ne resterait plus au compositeur qu'à composer à coup de marteau de marteau... Pierre Boulez formule les choses de façon encore plus radicale lorsqu'il dit qu'il n'existe pas d'opéra moderne ; qu'il vaudrait mieux dynamiter les maisons d'opéra ; laisser les amateurs d'opéra étouffer dans leur ghetto. Certes, nous pouvons être tentés de reprendre certains thèmes et certaines analyses d'Adorno pour penser quelque chose de tel que l'opéra populaire ; mais l'optique que je vais ici défendre est plutôt qu'il faut abandonner la perspective d'Adorno, et interroger la posture même de l'esthétique savante, pour se donner une chance de penser un tel objet. Il faut envisager, même si c'est difficile, un peu comme dans le dialogue de Platon avec Parménide, à mettre en question le πατρικὸς λόγος, le discours du père, pour faire l'hypothèse que l'existence de l'opéra populaire est pensable. Et ce n'est pas avec le discours de l'esthétique comme critique de cette sophistication que serait l'opéra bourgeois que l'on pourrait vérifier cette hypothèse. Car critiquer l'opéra bourgeois, c'est encore une façon de l'affirmer, au sens où la négation est encore une

modalité de l'affirmation, même si l'on pense la négation comme simple destruction, à coups de dynamite, ou en composant à coup de marteau. La question demande que l'on pose une forme d'alternative, au-delà de la critique, soit la possibilité d'une affirmation. Car, si l'on est rigoureux, si l'on veut rester dans le cadre d'une théorie critique, qui se revendique encore du marxisme ou du matérialisme, la thèse de la bourgeoisie de l'opéra devrait ouvrir la porte à une opposition non seulement entre l'art bourgeois et l'art féodal, mais également à une opposition entre *l'art bourgeois* et *l'art populaire*, voire même entre *l'art bourgeois* et *l'art prolétaire*. Mais, pour Adorno, pour Boulez, cette affirmation possible de l'opéra non-bourgeois, c'est l'opéra « moderne », ce n'est pas l'opéra « populaire ». Certes, les deux notions du « moderne » et du « populaire » peuvent se recouper, mais elles peuvent aussi bien être contradictoires du point de vue esthétique comme du point de vue politique. Comment donc penser « l'opéra populaire » du point de vue de l'affirmation ?

### **La position des philosophes**

On s'aperçoit que la façon dont la philosophie s'empare de l'opéra, en France, aujourd'hui, est différente de la façon dont la philosophie s'empare du jazz ou des musiques actuelles. L'opéra appartient, au moins sous un certain aspect, à la grande culture, à la culture académique. Si l'on s'en tient à quelques exemples des positions tenues antérieurement au Collège international de philosophie, on trouve ainsi des perspectives variées pour penser l'opéra de façon sérieuse et savante. Mais les philosophes abordent-ils pour autant la question de l'opéra populaire ?

Catherine Kintzler, par exemple, a beaucoup travaillé sur la Révolution française, sur Condorcet, théoricien de l'instruction publique, affirmant que le peuple ne sera libre que si la raison savante devient populaire. Elle s'intéresse à l'opéra, mais surtout sous sa forme baroque, c'est-à-dire l'opéra de cour, – celui de Jean-Philippe Rameau, de Louis de Cahusac, – un genre porté par une rationalité très poussée, dont elle exhibe la logique, classique,

aristotélicienne. Kintzler montre que l'opéra du XVIIe et du XVIIIe siècle, bien que relevant apparemment du merveilleux, du divertissement – en cela potentiellement du populaire, du non-savant – obéit à une esthétique très codée, très savante au même titre que le théâtre parlé. Mais la question du populaire n'intervient nulle part. Le lien avec la Révolution française n'existe pas.

Danielle Cohen-Levinas s'est intéressée, au contraire, à l'opéra du XXe siècle et à son esthétique qu'elle envisage dans une dimension « utopique ». Mais de quelle utopie s'agit-il ? Cohen-Levinas continue de penser l'opéra en suivant les catégories de la modernité et de la tradition issues de l'esthétique d'Adorno et de Boulez, en se situant du seul point de vue du compositeur. Lorsqu'elle évoque le projet de l'Opéra Bastille, Cohen-Levinas cite les noms de Jean Vilar, de Pierre Boulez, mais elle ne fait aucune référence à la dimension du « populaire ». Son article sur *Les Nègres* de Michaël Levinas, d'après Jean Genet, s'intitule « Dieu est blanc : l'opéra et son double », mais il ne contribue pas à penser la question de la diversité à l'Opéra.

Alain Badiou, par ailleurs l'auteur d'un roman opéra *L'écharpe rouge*, mis en musique par Georges Aperghis, ne théorise pas spécifiquement l'opéra dans son *Petit manuel d'inesthétique*. Il le fait indirectement dans son ouvrage sur Richard Wagner. Mais concevoir l'opéra à travers Wagner, ou bien c'est penser l'opéra à travers la catégorie du « moderne » plutôt qu'à travers la catégorie du « populaire ». Ou bien c'est penser le « populaire » en termes d'art de masses, préfigurateur de l'industrie culturelle, lorsqu'il ne s'agit pas de penser l'opéra wagnérien comme le prototype de l'art fasciste. Badiou ne s'écarte pas sur ce point des analyses de Philippe Lacoue-Labarthe ou d'Adorno. Mais, si penser l'opéra populaire à partir de Wagner et du wagnérisme conduit à penser le fascisme, cela revient à discréditer la possibilité même de l'opéra populaire. Et c'est la raison pour laquelle, dans ce qui suit, je vais laisser de côté Wagner et les interprétations de Wagner. En revanche, il y a une idée dans

Badiou qui permettrait d'éclairer la notion du « populaire », une idée aussi bien politique qu'esthétique, c'est son « idée du communisme ». On trouverait bien des éléments dans *L'hypothèse communiste* et *Le réveil de l'histoire* pour penser la question de l'opéra. C'est une piste qu'il n'y a pas lieu d'écarter par principe, car il ne s'agit pas pour nous de nous situer dans une perspective a priori anti-communiste. Cela permettrait assurément d'échapper à l'hypothèse de l'opéra bourgeois. On peut toutefois se demander si la question de l'opéra populaire peut se résoudre d'emblée à la question de l'opéra communiste. Avant de traiter de s'échapper dans le ciel badiouzien de l'idée et de penser l'hypothèse d'un opéra communiste et révolutionnaire, considérons la question d'opéra populaire d'une façon concrète et historique plus proche de nous, à partir de sa définition institutionnelle.

### **La définition institutionnelle**

Nous pouvons partir, en effet, de l'hypothèse que la notion de « musique populaire » est avant tout une catégorie produite par les politiques culturelles plutôt que par les artistes ou les intellectuels. Car « l'opéra populaire » a une réalité en France, dans le discours politique, dans le projet institutionnel concernant tous les citoyens et citoyennes français, qui est le projet de l'Opéra de Paris, l'Académie nationale de musique et de danse. Le Président de la République François Mitterrand, élu en 1981, a lancé le projet d'un « opéra moderne et populaire ». Pour quelle raison ? L'ancien théâtre, le Palais Garnier, construit sous le Second Empire apparaissait comme un symbole de la bourgeoisie, un opéra du XIXe siècle pour un public du XIXe siècle, comme le formulait Maurice Béjart. Il ne permettait ni d'accueillir un grand nombre de spectateurs ni de présenter des créations modernes ou expérimentales. Il fallait donc construire une nouvelle salle de spectacle et définir en même temps un projet et artistique, qui engageât une nouvelle conception de la musique, du théâtre, de la danse. Ce nouvel opéra devait être inauguré pour célébrer le bicentenaire de la Révolution française, le 14 juillet 1989, sur la Place de la Bastille. Le lieu est symbolique jusqu'à aujourd'hui de

toutes les insurrections populaires, des soulèvements du « peuple de Paris », et celui où les gouvernements socialistes ont fêté jusqu'à aujourd'hui leurs victoires. C'est ainsi qu'est surgi de terre le nouvel Opéra Bastille, inauguré à la date prévue, avant de connaître sa première représentation, un an plus tard, avec une reprise des *Troyens* d'Hector Berlioz.

Pourquoi recourir, en tant que philosophes, aujourd'hui, à cette définition « institutionnelle » ou « politique » de « l'opéra moderne et populaire », tel que « pensé » par François Mitterrand et quel sens lui donner ? On peut considérer qu'il s'agit de la part du Président de la République et du gouvernement de Pierre Mauroy d'une idée purement politique, sans consistance esthétique, qui aurait fait long feu, surtout après le tournant de la politique « socialiste » au cours des années 1980. Je pense, au contraire, que prêter attention à cette idée institutionnelle permet de comprendre ce qu'est l'opéra à la fois comme genre musical et comme institution. En outre, cette idée continue jusqu'à aujourd'hui d'être présente dans la façon dont l'Opéra national de Paris envisage sa mission. Pour Alexandre Neef, l'actuel directeur, la question de l'opéra populaire demeure pertinente. Il la pose, certes, en termes de prix des places, mais il commande et publie également, en 2021, un rapport sur la question de la diversité au sein de l'Opéra de Paris. Ce rapport pose la question de l'accès des classes populaires non seulement aux salles de spectacle mais également aux métiers de l'opéra. La question de la diversité concerne aussi bien le public, les artistes, les chanteurs, les danseurs, les musiciens, les salariés de l'institution que le répertoire, la musique proprement dite, l'identité des metteurs en scène, des librettistes, des compositeurs. Lorsque les administrateurs précédents de cette institution, comme Pierre Bergé et Stéphane Lissner, se référaient à l'idée d'un « opéra populaire », quand ils s'y référaient, ils avaient en vue le projet de réforme de l'Opéra que Jean Vilar avait remis, en 1968, au ministre de la culture André Malraux. Il s'agissait alors de transformer la structure de l'Opéra de Paris en Théâtre Lyrique Populaire sur le modèle du Théâtre National Populaire que dirigeait alors Vilar au Palais de Chaillot.

Boulez participait d'ailleurs à ce projet de réforme en compagnie BÉjart, avant d'être responsable de l'établissement Opéra-Bastille dans les années 1980. Dans la suite de ce texte, je voudrais d'abord revenir de façon plus précise sur la conception de la musique populaire et sur thèse de la bourgeoisité de l'opéra formulée par Adorno en donnant plusieurs contre-exemples d'œuvres musicales (I) avant de considérer la définition institutionnelle de l'opéra populaire proposée par Jean Vilar à l'origine du projet de l'Opéra Bastille (II).

## I. La thèse de l'opéra bourgeois

### ***Popular music* et industrie culturelle**

Il n'est pas difficile de faire entrer l'opéra dans ce que T. W. Adorno appelle ironiquement la « musique populaire » (« *popular music* »), c'est-à-dire la musique produite par l'industrie culturelle, l'industrie des moyens de communication de masse, de la télévision, du cinéma, de la radio, du disque. Il est évident que l'opéra est présent à ce titre dans la vie quotidienne du plus grand nombre d'entre nous. Le problème est que ce qu'on appelle « musique populaire » n'est pas populaire, pour Adorno et Max Horkheimer. Le peuple est trompé, selon eux, il est victime d'une offre artificielle de nature commerciale de la part des lobbies de l'industrie. La question de la musique ne relève pas dans ce contexte de l'esthétique, mais du business. Le peuple n'est ni le sujet producteur, ni la finalité de l'œuvre d'art ou du produit, mais il n'est qu'un instrument de consommation, autrement dit. Les classes populaires se trouvent dans une situation d'aliénation, et pour qu'il existe quelque chose de telle qu'une musique populaire, il faudrait d'abord que le peuple soit émancipé, ce qui n'est nulle part le cas.

## L'art inférieur et l'art supérieur

L'approche d'Adorno se caractérise par une dichotomie fondamentale entre ce qui, d'un côté, relèverait de l'industrie culturelle, et par suite de l'adhésion à celle-ci et au monde existant, et, d'un autre côté, ce qui relèverait du domaine de l'art, et constituerait de ce fait une forme de résistance à l'industrie culturelle et au monde tel qu'il est. Pourtant, l'opéra est apparu à un stade du capitalisme antérieur au développement de l'industrie culturelle. Adorno envisage alors d'autres dichotomies. Il distingue en particulier, dans les époques antérieures, déjà à l'époque grecque antique et encore à l'époque moderne, entre ce qu'il appelle « l'art supérieur » (*hohe Kunst*) et « l'art inférieur » (*niedrige Kunst*), ou encore entre la « musique supérieure » ou « musique noble » (*hohe Musik*) et la « musique inférieure » (*untere Musik*), sachant que « l'art supérieur » et « l'art inférieur » coexistent et même s'alimentent mutuellement. Ces oppositions entre le « supérieur » et « l'inférieur » se trouvent, par exemple, dans le commentaire de l'œuvre musicale de Gustav Mahler que publie Adorno, où il pense l'intégration de la musique populaire (la musique « inférieure ») comme un moment de la construction symphonique (la musique « supérieure »). Les symphonies de Mahler ne sont pas de la musique populaire, de l'art inférieur, mais elles intègrent des éléments de l'art inférieur, à savoir les chansons populaires, les chansons de la rue, les « rengaines et refrains à la mode », comme dans la *Première Symphonie*, ou dans le second mouvement de la *Cinquième*. Il y a une dimension révolutionnaire lorsque la « musique inférieure » fait irruption dans la « musique supérieure » avec une « violence jacobine ». Adorno écrit que « Mahler voudrait toucher les masses sans pour autant s'abaisser à leur niveau ».

Adorno se réfère également à d'autres oppositions dans son œuvre théorique. Dans ses conférences sur la sociologie de la musique, il évoque la distinction entre « musique sérieuse » (*ernste Musik*) et « musique de divertissement » (*Unterhaltungsmusik*), ou encore entre « musique sérieuse » et « musique légère » (*leichte Musik*). Cela lui permet

d'opposer effectivement une forme d'opéra populaire (l'opéra du divertissement) et une forme d'opéra sérieuse ou savante. Mais cette assimilation entre la musique populaire et la « musique légère » a également ses limites. L'opérette petite-bourgeoise relèverait, en effet, de la « musique légère » compromise qu'elle est avec l'acceptation de l'ordre existant, comme c'est le cas des opérettes de Jacques Offenbach produites sous le Second Empire. C'est d'ailleurs un point de désaccord entre Adorno et Siegfried Kracauer. En revanche, la musique sérieuse peut revendiquer une visée émancipatrice, sociale, en cela populaire en s'opposant aux codes de la bourgeoisie ou de la petite-bourgeoisie satisfaite. C'est en tous les cas la visée d'Alban Berg, lorsqu'il écrit *Wozzeck*.

Cette opposition entre « musique sérieuse » et « musique de divertissement » demeure vivace aujourd'hui dans le discours de la critique, du public, des institutions, mais elle remonte au moins au début du XIXe siècle. Par exemple, on la trouve dans l'opposition entre l'esthétique de Hegel et celle de ses disciples. Pour H. G. Hotho, par exemple, la musique de Rossini, et l'opéra italien d'une façon général, ne relève pas de l'art proprement dit. Il s'agit d'une douce limonade, d'un plaisir pour les oreilles, de divertissement à quoi s'oppose la musique allemande sérieuse. Et c'est même une tâche de l'esthétique que de défendre ce point de vue de la musique sérieuse contre la musique de divertissement. Pour Hegel, au contraire, l'opéra italien n'est pas une forme de non-art, il s'agit au contraire d'une manifestation de l'idée, de sa plus haute manifestation. Les chanteurs napolitains mettent en scène la plus haute forme de de l'esprit absolu, la forme ultime de la conscience de soi.

### ***High brow et low brow***

Or, l'opéra italien, tel qu'il domine le répertoire au XIXe siècle, peut être considéré aussi bien comme manifestation de l'opéra populaire. Lawrence Levine permet de le comprendre avec la critique qu'il a entrepris de l'opposition entre ce qui relèverait d'une « culture d'en haut »

(*highbrow*) et d'une « culture d'en bas » (*lowbrow*) aux Etats-Unis, que rejette également à propos des programmes de radio aux Etats-Unis. Lewine montre que si l'opéra semble appartenir, au XXe siècle, à la « culture d'en haut », au même titre que le théâtre élisabéthain, cette assimilation ne va pas de soi. Il donne à penser, au contraire, quelque chose comme une culture de l'opéra populaire chez les migrants italiens, qui aurait subsisté jusque tard dans le XXe siècle, et n'aurait peut-être pas complètement disparu. C'est progressivement que l'on aurait assisté à cette coupure entre culture *highbrow* et culture *lowbrow*, la coupure datant de la moitié du XIXe siècle, du fait de l'apparition de la littérature industrielle et de la conception de l'art pour l'art, qui s'y oppose.

### **La synthèse et le mythe**

Certes, Adorno considère aussi un moment historique, à l'époque pré-industrielle, où l'opéra aurait pu opérer une synthèse heureuse, au sens hégélien, entre ce qu'il appelle « l'art supérieur » et « l'art inférieur ». La *Flûte enchantée (Die Zauberflöte)* de W. A. Mozart donnerait l'exemple d'une telle synthèse réussie entre « l'utopie de l'émancipation » et le « divertissement ». Par la suite, il n'y aurait plus jamais eu aucune synthèse possible entre musique sérieuse et musique légère. L'opéra de Mozart ferait figure d'une espèce d'âge d'or également du point de vue social, puisque l'opéra aristocratique serait en même temps un opéra populaire, ou le contraire : l'opéra populaire serait en même temps aristocratique. En outre, comme nous nous trouvons dans une situation de féodalisme, la bourgeoisie a un rôle émancipateur, et la musique de Mozart participerait de ce processus d'émancipation. Nous serions donc en présence d'un opéra sans classe originaire, ou plutôt d'un opéra réunissant toutes les classes sociales. C'est par la suite seulement que se serait opérée la scission entre l'art supérieur et l'art inférieur, entre une forme de musique relevant de l'industrie culturelle, et une forme de musique relevant de l'art pour l'art.

Cette vision d'Adorno relève pourtant elle-même du mythe, parce que l'opéra de Mozart n'est pas, ni aujourd'hui, ni hier, un opéra qui s'adresse à toutes les classes sociales. Il n'est pas l'œuvre de la synthèse heureuse ni la réalisation de l'émancipation. Le rapport sur la diversité de l'Opéra de Paris indique que la *Flûte enchantée* est le seul opéra du répertoire dont le livret ait dû faire l'objet d'une modification pour les représentations données à l'Opéra Bastille. Les paroles d'Emmanuel Schikaneder (qui sont pourtant censées « réchauffer » le cœur selon Hegel) ont dû être changées. Au lieu que l'esclave Monostatos dise : « *Weil ein Schwarzer hässlich ist* » (« parce qu'un Noir est laid »), il a dû dire « *Weil ein Sklave hässlich ist* » (« parce qu'un esclave est laid »). L'opéra de Mozart et Schikaneder serait-il le plus obscurantiste de tout le répertoire sous ses apparences *d'Aufklärung*, de Lumières ? Cela montre, en tous les cas, les limites de la synthèse sans parler de la critique portée par Catherine Clément dans son ouvrage *L'opéra ou la défaite des femmes* à l'encontre de cette œuvre.

### **L'imaginaire ouvrier**

D'autre part, si l'on veut considérer une telle option « synthétique » dans l'opéra, il ne faudrait pas l'arrêter à Mozart et à la Révolution française, donc au stade de l'émancipation de la bourgeoisie comme le fait Adorno. La tension entre l'art populaire et l'art bourgeois se poursuit tout au long du XIXe siècle et jusqu'au XXe siècle. Lorsqu'on considère les écrits des premiers socialistes, comme Charles Fourier, de Pierre Leroux ou Louise Michel, on s'aperçoit que l'imaginaire de l'opéra y tient une place importante même si elle est subordonnée à celle de la politique. D'ailleurs, la Commune de Paris, en 1871, ne décide pas qu'il faut fermer l'opéra, que c'est une institution bourgeoise, mais elle cherche au contraire à s'implanter dans l'opéra, comme lieu symbolique, à mettre en avant dans le peu de temps qu'elle a duré des auteurs exclus pour des raisons politiques. Certains artistes ont considéré

que c'était le moment où ils allaient enfin pouvoir décider des œuvres que l'on présenterait à l'Opéra au lieu de la hiérarchie habituelle, verticale et militaire, qui règne jusqu'à aujourd'hui dans l'administration de l'institution.

L'opéra n'appartient pas à la seule classe bourgeoise, pas plus qu'à la seule aristocratie, il appartient aussi à l'imaginaire et au réel de la classe ouvrière, et cela à plusieurs titres. Soit parce que la classe ouvrière, et même le *Lumpenproletariat*, se rend à l'Opéra, ou à l'Opéra-Comique. Soit parce que la classe ouvrière participe du spectacle, parce qu'elle produit des musiques, qui sont reprises dans la fosse de l'opéra, des chansons, des danses populaires, la culture de l'opéra n'étant pas intrinsèquement différente de la culture de la rue. Soit parce que les classes populaires s'approprient la musique savante (l'art supérieur) et la transforment selon leurs fins indépendamment des critères de la musique savante, suivant la longue tradition des parodies de l'opéra.

Cela se poursuit encore au XXe siècle. Si ce n'est pas le cas aujourd'hui, Il faudrait plutôt expliquer pourquoi, l'opéra n'est plus un art populaire en ce sens, pourquoi et comment il s'est trouvé accaparé par une classe sociale, par exemple cette classe bourgeoise et éduquée qui le dénigre, qui en a honte. Je voudrais donner deux exemples d'opéra des années 1930, qui vont à l'encontre de la thèse de la bourgeoisité. Ce sont deux œuvres qui posent la question, aussi bien que la *Flûte enchantée*, de l'opéra populaire, de l'utopie de l'émancipation, ou de la synthèse utopique entre le savant et le populaire.

### **Esprit du peuple et ségrégation**

Adorno ne cite pas à ma connaissance *Porgy and Bess* de Georges Gershwin, d'où est provient le standard de jazz *Summertime*. Gershwin est un compositeur qui a grandi dans les rues de New York, à la porte des clubs de jazz, qui s'est pourtant lié d'amitié par la suite avec Arnold Schoenberg. Il veut écrire un opéra qui relève à la fois de la culture populaire des

esclaves noirs affranchis des Etats-Unis, de la musique de jazz, de la comédie musicale américaine et de la tradition du grand opéra. Gershwin est hégélien, à sa façon, il écrit pour « l'esprit du peuple », et son peuple déterminé, c'est la société américaine du XXe siècle, laquelle est encore divisée structurellement, selon James Baldwin, entre une population « noire » et une population « blanche ». Gershwin se rend avec son librettiste DuBose Heyward à la Nouvelle-Orléans, et il recueille de nombreux matériaux issus de la culture orale. En même temps, il ambitionne que son œuvre satisfasse aux critères de l'opéra européen, comme les *Meistersinger* de Richard Wagner ou le *Wozzeck* d'Alban Berg. Gershwin a peut-être échoué dans son projet synthétique. Selon Baldwin, qui apprécie toutefois l'œuvre, il ne s'agit pas d'un « opéra américain » susceptible de s'adresser à toute la nation, mais la seule vision de l'homme blanc sur la vie noire (« *it is a white man's vision of Negro life* »). Duke Ellington critique également le fait cet opéra est écrit par des blancs et destiné aux blancs, il reprend néanmoins l'air *Summertime* et d'autres morceaux de l'opéra en les détournant pour ses compositions de jazz. Ce qui peut faire dès lors de *Porgy and Bess* un opéra populaire est moins la représentation des classes les plus populaires de la société américaine ou les emprunts à la musique produite par cette classe, que l'existence des reprises, détournements et arrangements. Cela est possible uniquement du fait que *Porgy and Bess*, selon la volonté du compositeur, doit être chanté uniquement par des artistes noirs. Le Metropolitan Opera de New York a produit le spectacle en 2019-2020, et l'a diffusé dans le monde entier par le cinéma, en respectant la règle d'une distribution entièrement noire, comme le note le Rapport sur la diversité de l'Opéra, à ceci près que le chef d'orchestre et le metteur en scène, c'est-à-dire la direction artistique, sont blancs. La décision de Gershwin permet, dans ces conditions, aux musiciens noirs d'utiliser ses mélodies, alors qu'elles doivent être encore interprétées par des musiciens blancs à cette époque. C'est ainsi que Billie Holliday, par exemple, enregistre *Summertime*. De ce fait, la proposition de Gershwin, même

si elle n'est pas acceptée par les musiciens de jazz telle quelle, est l'objet d'une discussion musicale ; les musiciens de jazz s'approprient cette musique, la rejettent et la détournent. Cela implique toutefois de rompre avec la conception savante de la culture, qui impose le purisme de l'œuvre, le respect de l'écriture et de la volonté du compositeur. On trouve ainsi, dans une revue d'opéra spécialisée, qui propose un jugement sur la discographie de l'œuvre, l'idée que le journaliste n'a pas à prendre en considération les extraits, même anciens, qui n'obéissent pas à ce qui figure sur la partition, et donc des albums comme celui de Duke Ellington. En revanche, le même journaliste fait état de sa frustration à ne pas avoir accès aux enregistrements des chanteurs blancs comme ayant enregistré des extraits de l'œuvre.

### **Art corporel et mœurs bourgeoises**

Adorno a écrit plusieurs textes visant à présenter et défendre *Lulu*, le second et ultime opéra de son maître Alban Berg. Pourtant, il l'inclut également le compositeur dans sa critique générale de l'opéra bourgeois, car Berg est selon lui le représentant du bourgeois humanisé. L'opéra continue d'obéir à la logique de l'apparence, de la coupure avec le réel, et relève de ce fait encore de l'idéologie. Pourtant, la « tragédie » de Frank Wedekind, dont Berg a tiré le livret de l'opéra, n'est pas une pièce bourgeoise, mais elle mène, au contraire, au plus loin la critique de la bourgeoisie. Lors de la création, le public bourgeois faisant défaut, il a fallu faire venir les ouvriers pour remplir la salle, et c'est eux qui ont fait le succès de la pièce. Joana Desplat-Roger a montré l'importance du clown, de l'enfant, de l'animal dans l'esthétique d'Adorno. Or, Wedekind est parti d'un roman populaire de Félicien Champsaur (*L'amant des danseuses* et *Lulu*, roman clownesque). Il fréquente lui-même, dans les années 1880, le cirque Molier, à Paris, où les aristocrates sont déguisés en clowns, sur la scène et dans le public. *Lulu* est la première femme clownesse de l'histoire. C'est une femme-enfant, une femme-animal, une fille du peuple, avec des « petits seins ronds et turgides », qui se

déguise en homme pour attirer les femmes comme les hommes. Il y a une proximité du théâtre de Wedekind, mais aussi de l'opéra de Berg, avec l'art du cirque comme, d'ailleurs, avec l'esthétique du cabaret, avec le cinéma muet.

Dans la signification de la pièce, Adorno écarte l'interprétation communiste, qui tend à considérer Lulu comme une femme émancipée, laquelle se vend pour nourrir sa famille. Il considère, en outre, le cirque comme essentiellement un « art corporel », un concept qu'il emprunte à Wedekind, pour le critiquer esthétiquement. Il utilise également ce concept à propos de la musique de ballet, par exemple, de Stravinsky à la musique expressive de Schönberg, en considérant que l'art corporel est « détaché de la réalité empirique ». La notion est donc d'un usage ambigu. Elle apparaît aussi bien pour dénoncer une dimension d'illusion que pour légitimer une forme d'art anti-bourgeoise.

L'esthétique du cirque s'est complètement dissoute, en même temps que le public ouvrier, dans la création mondiale du III<sup>e</sup> acte, dirigée par Boulez, à l'Opéra de Paris. Même la référence au cinéma a disparu. Dans la retransmission télévisée, des hommes en habits et des femmes en robe du soir montent l'escalier du Palais Garnier, avant que ne commence le spectacle ; et ils portent exactement les mêmes costumes que les femmes et les hommes de la haute bourgeoisie représentée sur la scène. Même le dompteur, dans le Prologue, est en habit, et le cirque n'existe plus que comme une réminiscence lointaine, celle d'un pierrot dans les airs. Les éléments de la culture populaire, qui sont présents chez Wedekind mais encore chez Berg, se sont presque entièrement évaporés. Cette version de l'opéra est donnée, en 1979, sous le septennat de Valéry Giscard d'Estaing. Nous sommes deux ans avant la victoire de François Mitterrand et la mise en chantier de l'opéra moderne et populaire de la Bastille, où l'opéra de Berg fut d'ailleurs représenté plusieurs fois. Qu'est-ce qui doit alors changer dans la conception de l'opéra ?

## II. L'idée d'opéra populaire<sup>1</sup>

Pour le comprendre, venons-en à la définition institutionnelle de l'opéra national de Paris comme « opéra populaire » en partant de ce que Vilar entend par « théâtre populaire » et en considérant son projet de réforme de l'opéra.

### **Théâtre populaire et théâtre bourgeois**

Pour Jean Vilar, suivant en cela Firmin Gémier, le théâtre populaire est celui dont les portes « sont ouvertes à tous ». Son rôle est d'abord celui d'un théâtre « national » au sens où il s'adresse à la faction majoritaire du pays. La mission est d'accroître « l'influence sociale » du théâtre, d'en faire le prototype d'un « théâtre moderne » que Vilar définit comme un théâtre « adapté aux lois, aux exigences, aux contraintes de la société moderne ». Il s'agit d'être « curieux absolument du mode de vie du citoyen contemporain, de son habitat, de son emploi du temps, de ses colères, de ses souhaits ». Dans les années 1950, remarque Vilar, le terme « populaire » possède une connotation politique qu'il n'avait pas à l'origine du Théâtre National Populaire. Pour le « bourgeois stabilisé » de l'après-guerre, parler de « théâtre populaire », cela signifie qu'il y a du marxisme côté cour, du stalinisme côté jardin. La conception de Vilar devait faire face, dans ces conditions, aux objections de droite mais aussi de la gauche. Alors que le public conservateur (les bourgeois solidifiés) lui reproche de monter Brecht, les communistes l'accusent de ne pas s'adresser aux ouvriers et de ne pas faire de politique, ou de ne pas choisir son camp. Barthes critique la mise en scène d'*Ubu* en

---

<sup>1</sup> Une version modifiée de cette partie du texte est à paraître au tome III de *L'histoire de l'opéra français*, sous la direction d'Hervé Lacombe, Paris, Fayard, 2022.

arguant qu'on ne peut servir deux maîtres à la fois (sous-entendu : la bourgeoisie et le prolétariat). *L'Humanité* ne supporte pas que Vilar ait monté Büchner en diffamant Robespierre et Saint-Just. La revue *Théâtre populaire* écrit que le TNP est une entreprise non pas « politique » mais « moralisatrice » au sens il n'accomplirait pas dans le périmètre du théâtre la révolution socialiste qui resterait à faire.

Du point de vue de la philosophie, Jean-Paul Sartre clarifie les choses dans l'entretien qu'il donne à Bernard Dort sur « Théâtre populaire et théâtre bourgeois ». Le TNP ne réalise pas le théâtre populaire, selon lui, parce qu'il est un « théâtre subventionné », obligé de choisir « avec prudence » dans le répertoire des pièces qui n'ont pas été écrites pour les masses d'aujourd'hui, mais qui font partie de « l'héritage culturel bourgeois ». Le TNP est un « échec » du fait de son rapport au public : « il n'a pas de public populaire, de public ouvrier. Son public, c'est un public petit-bourgeois » (même quand il va jouer dans les banlieues). Sartre suppose que le théâtre populaire est celui qui est fait pour les ouvriers. Or, il y a une « résistance des ouvriers au théâtre ». Pour eux, le « théâtre est encore quelque chose de cérémonieux » Les places sont chères ; les ouvriers sont fatigués ; ils préfèrent voir une opérette pour se délasser. Sartre oppose à cette réalité le modèle du théâtre populaire en URSS, où il « existe un théâtre près de chaque usine, dans les maisons de la culture » ; il y a théâtre qui a un public ouvrier. Les pièces nouvelles traitent de problèmes qui s'inscrivent dans le cadre des préoccupations ouvrières.

Au contraire, Vilar assume que son théâtre « populaire » ne soit pas un théâtre « ouvrier ». Son public est composé de « travailleurs » au sens large, y compris le travailleur qui a les mains blanches comme l'instituteur mais aussi les « employé de postes, ma dactylo, un petit commerçant ». Il admet l'existence d'une multiplicité de classes (c'est-à-dire qu'il n'existe pas une classe bourgeoise s'opposant simplement à une classe ouvrière usinière). Le théâtre populaire s'attache selon lui « à un public indéfinissable mais pauvre ». En tous les cas, on

voit que « théâtre populaire », « théâtre communistes » et « théâtre bourgeois » sont trois choses bien différentes, le théâtre populaire tendant à opérer une synthèse précisément entre des extrêmes contradictoires. On retrouve ces contradictions dans le projet d'opéra populaire, que présente Vilar en 1968.

### **Le public : classes moyennes et classes populaires, paysans et ouvriers**

Vilar, dans son rapport, ne commence pas par parler des œuvres ni du répertoire, ni de l'architecture, ni du prix des places, ni des budgets de l'Etat, mais il part de la question des artistes et du public. En ce qui concerne le public, on note, en France, que 10% seulement des jeunes ont eu contact avec l'opéra. Plus de la moitié a suivi l'enseignement général, et la fréquentation est liée à la pratique d'un instrument de musique. Le résultat est qu'une « large fraction de la population reste étrangère à cette forme d'expression ». En outre, si « l'opéra traditionnel » jouit d'une certaine faveur auprès de ce public éduqué, un fossé existe entre le public et la musique du XXe siècle. L'opéra contemporain s'écarte en cela de l'opéra populaire plus encore que l'opéra traditionnel. Aux Etats-Unis, on remarque une présence des ouvriers dans le public de l'opéra, qui est due à l'origine européenne d'immigrants pour lesquels l'opéra est une forme d'art populaire, par exemple, pour les Italiens (ce qui rejoint les observations de Levine). Mais, en Italie, l'industrie culturelle, le cinéma, la télévision, le disque ont entraîné un recul de l'opéra dans l'ensemble de la population depuis les années 1930. En URSS, une représentation sur dix est réservée à des collectivités, kolkhozes ou usines, c'est-à-dire aux ouvriers et aux paysans, ainsi qu'un dixième des places de chaque soirée. En outre, des spectacles gratuits sont donnés dans la banlieue de Moscou à leur intention.

Vilar propose en conséquence que l'on diminue le prix des places ; que l'on envisage des spectacles hors les murs ; que l'on s'adresse aux populations les plus éloignées de la culture

musicale ou chorégraphique. Il imagine de « désacraliser le théâtre », en modifiant le contrat entre le spectateur et le théâtre, en envisageant la maison d'opéra plutôt comme un « centre culturel », une « maison théâtre-musique ». Enfin, Vilar entend s'adresser aux « classes pauvres » et considère le théâtre en ce sens comme une activité « morale » sans préciser qui sont les classes pauvres. Elles sont plutôt des classes moyennes diplômées que les classes populaires, la classe paysanne ou ouvrière. Le projet accorde une importance particulière à la recherche concernant les origines du public, autrement dit à la recherche sociologique, avec un bureau qui travaillerait sur la « vie du travailleur ». Le but est que le théâtre s'appuie sur une connaissance de la réalité de la vie sociale.

### **Les artistes du chant, de la danse, de l'orchestre et le mouvement social**

Avant même de parler du public, Vilar parle des artistes : c'est à eux qu'il s'adresse dans ses discours sur le théâtre populaire, et ce sont eux qui sont les militants porteurs du projet de théâtre populaire. Or, les artistes, au théâtre, ce sont les comédiens. A l'Opéra, avant d'être les compositeurs, les chorégraphes, les chefs d'orchestre, ce sont d'abord les artistes du chant, de la danse, les choristes, les musiciens de l'orchestre, le personnel du théâtre, voire les professeurs de musique. Les artistes vivent, dans les années 1960, une situation sociale tendue avec de nombreux licenciements souhaités par les différents gouvernements gaullistes. En 1967, Valéry Giscard d'Estaing, à la commission des finances, prévoit la fermeture de la Salle Favart, c'est-à-dire la salle de l'Opéra-Comique, qui constitue avec le Palais Garnier la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (RTLN) depuis le Front Populaire. Or, la Salle Favart accueille un public traditionnellement plus populaire que celui du Palais Garnier. Les artistes du chant composant la troupe de la RTLN apprennent que leur contrat ne sera pas renouvelé en 1969-1970. Il n'y aura effectivement plus de troupe de l'Opéra de Paris après cette date. Cela aboutira à la logique du festival permanent, sous Giscard d'Estaing, fondée

sur le système des stars promues par l'industrie du disque au détriment des salariés et du public populaire. Le projet de Vilar, Boulez et BÉjart implique déjà de tels licenciements parmi les chanteurs, les instrumentistes. Cela suffit à indiquer que l'opéra populaire ne sera pas un opéra social. Il faudrait revenir sur les conventions collectives « paralysantes ». De ce fait, Vilar se trouve pris dans une contradiction, au moment de Mai 1968, car il doit choisir entre le point de vue de l'Etat et le point de vue des artistes en grève. Comment pourrait-il faire un tel choix ? Du fait des attaques du côté des communistes, Vilar avait accepté le soutien de Malraux, mais il ne peut plus suivre alors les positions gaullistes. Il refuse finalement de travailler pour le gouvernement après le discours du président de la République Charles De Gaulle, lequel annonce la dissolution de l'Assemblée nationale, le 30 mai 1968. Mitterrand commente immédiatement cela comme un acte de dictature. Le projet d'opéra populaire est de ce fait suspendu à ce moment-là, non parce que Vilar est mort, mais parce qu'il démissionne.

### **Les œuvres : classiques éternels et héritage bourgeois**

La contradiction se manifeste aussi dans le choix du répertoire. Pour Vilar, il n'existe pas d'œuvre spécifiquement « populaire », mais seulement des classiques, qui parlent au peuple au sens où ils parlent à tous. De fait, le répertoire prévu par Vilar, Boulez et BÉjart, ne se distingue guère du répertoire déjà présenté au Palais Garnier sous la direction précédente de Georges Auric. Il ne se distingue pas non plus essentiellement et de ce qui se joue à l'Opéra-Bastille aujourd'hui, à savoir effectivement des œuvres classiques, sinon intemporelles, mais compatibles néanmoins avec les critères de la modernité, tels qu'on les trouve chez Adorno et Boulez. Ce sont des œuvres de Berlioz, Wagner, Verdi, mais aussi de Schönberg, de Berg. A cela s'ajoutent des créations mondiales, pour le chant ou par la danse, de Luciano Berio, Boulez ou Karlheinz Stockhausen, des concerts dirigés par Boulez, des chorégraphies de

Béjart. Il est symptomatique que ce soit avec les *Troyens* de Berlioz que Vilar entendait commencer sa saison. C'est avec cette œuvre qu'a été inauguré effectivement l'Opéra-Bastille en 1990. Or, c'est une œuvre du XIXe, écrite sous le Second empire, contemporaine du Palais Garnier, dans laquelle Berlioz entend honorer Napoléon III. Malgré sa beauté musicale et formelle, sa possible modernité, cette œuvre n'a pas rompu avec l'esthétique pompière du « grand opéra ». Elle n'est pas indemne d'éléments colonialistes voire racistes, comme dans la plupart de la production du dix-neuvième siècle. (« Exterminons la noire armée » ; « Sur cette horde immonde d'Africains / Marchons Troyens et Tyriens »). Seuls les ballets – relevant sans doute du divertissement – sont coupés pour ce qui se donne alors comme la première représentation intégrale de l'œuvre. Cela revient pourtant à diminuer la part de « l'art corporel », et tout simplement la place de la danse. Or, le fait de mettre le chant et la danse sous la tutelle du théâtre parlé, qui est très accentuée dans le projet de Vilar et dans le principe même de sa nomination, renforce le principe de l'intellectualité.

### **Conclusion**

Si l'on veut faire une synthèse des éléments considérés, on s'aperçoit que plusieurs obstacles épistémologiques sont présents dans l'esthétique savante et qui vont à l'encontre du matérialisme qu'elle revendique. Le parti pris en faveur du compositeur et de l'œuvre est un point de vue savant (celui de l'intellectuel qui lit et écrit de la musique) qui rejoint finalement la conception technocratique de l'opéra, à quoi on peut opposer le point de vue des artistes, des exécutants, du spectateur y compris du spectateur non-cultivé. Cela rejoint une opposition entre le point de vue de l'esprit et le point de vue du corps ; on établit une hiérarchie entre l'artiste qui écrit, qui parle, qui travaille avec son intellect, comme le compositeur, le chorégraphe, le dramaturge, le metteur en scène, et l'artiste qui travaille avec son corps, comme le danseur, le musicien d'orchestre, lequel n'a pas de parole propre ; entreprendre une réforme de l'opéra sur le modèle du théâtre, c'est aussi et d'abord établir

une hiérarchie au profit du théâtre sur le chant et la danse, et de ce fait une hiérarchie entre le verbe et le corps, entre l'intellectuel et le corporel, alors que s'opposent le corps dispos du bourgeois en habit et le corps fatigué de l'ouvrier à l'intérieur du public. Le point de vue de l'esthétique savante, c'est enfin le point de vue des intellectuels. Les masses en tant que telle, les classes populaires, les ouvriers, les paysans, souffrent d'un déficit d'éducation et de savoir qui les met à l'écart de l'opéra et de la réflexion sur l'opéra. Toutefois, le rapport de Vilar définit également une fonction pour les intellectuels d'étudier les conditions de vie du spectateur. La fonction des universités serait de proposer des enseignements d'histoire de la musique. On pourrait ajouter à cela une fonction de débattre philosophiquement sur la distinction entre musique populaire et esthétique savante et sur l'idée même d'un opéra populaire.