



**HAL**  
open science

## La question d'une esthétique Péniche Opéra (1982 -1990)

Augustin Braud

► **To cite this version:**

Augustin Braud. La question d'une esthétique Péniche Opéra (1982 -1990): Apports d'une base de données multi-critères pour l'étude de créations contemporaines. La Péniche Opéra 1982-2015, Laboratoires Criham; IReMus; IReT, Apr 2022, Paris & Poitiers, France. hal-04440847v1

**HAL Id: hal-04440847**

**<https://hal.science/hal-04440847v1>**

Submitted on 7 Feb 2024 (v1), last revised 10 Jul 2024 (v2)

**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.

Augustin Braud  
Ingénieur de recherche CNRS (IReMus, Musica2)  
Chercheur associé au Criham, Université de Poitiers.

## **La question d'une esthétique Péniche Opéra (1982 -1990) ; Apports d'une base de données multi-critères pour l'étude de créations contemporaines**

Peu de temps après la soutenance de ma thèse de doctorat<sup>1</sup> en Novembre 2021, j'ai eu l'opportunité d'intégrer l'IReMus — CNRS lors d'un contrat post-doctoral en amont du colloque Péniche Opéra. Cette expérience a débuté par un travail d'archivage, en complément des travaux remarquables effectués par mes collègues<sup>2</sup> les années précédant ma venue. Mon apport s'est cristallisé avec l'établissement d'une base de données musicologique, collaborant en cette tâche avec Thomas Bottini (IReMus — CNRS, ingénieur d'études et responsable informatique de l'IReMus) et Rebecca Bristow (ingénieure d'études, IReMus — CNRS/CERES (SU)) pour le volet plus technique. Nous avons souhaité faire preuve d'une véritable porosité disciplinaire entre historiographie, analyse musicale et sciences sociales, lues au travers du prisme des sciences de l'information et de la modélisation informatique avec tous les enjeux méthodologiques et ontologiques que ces approches soulèvent. Rebecca Bristow, Thomas Bottini et moi-même avons donc travaillé environ six mois à l'élaboration d'un outil numérique permettant une mise en valeur des œuvres et de leur poïétique à travers leurs paramètres textuels et musicaux, mais aussi leur représentation esthétique portée par la performance et la mise en scène, en prenant en compte les contraintes personnelles et les éléments empiriques ayant permis leur réalisation.

L'établissement de la base de données — initialement relaté plus tôt dans une communication lors du colloque Péniche Opéra<sup>3</sup> — m'a permis d'isoler des éléments pertinents en vue de l'inscription de cette institution dans le paysage esthétique de la seconde partie du xx<sup>e</sup> siècle. Il convient tout d'abord d'affirmer son ancrage dans le genre du théâtre musical ; une véritable intrigue scénarisée est couplée à la mise en musique, ces deux strates agissant en constante interaction. Citons Aude Locatelli pour une définition plus exhaustive du genre, mettant en exergue des points importants pour la suite de notre développement :

L'expression de « théâtre musical », susceptible de désigner l'ensemble des spectacles mettant en jeu l'action scénique et la musique, de l'opéra à la comédie musicale, recouvre plus spécifiquement, depuis les années 1960, des formes de spectacles musico-dramatiques qui ont modifié, par leur dimension expérimentale et souvent ironique, la relation de l'action théâtrale et de la musique. Le théâtre musical a en effet tiré parti des potentialités dramaturgiques de la pratique musicale que n'avait pas systématiquement exploitées l'opéra, impliquant ainsi une modification du statut des musiciens, amenés à participer à l'action scénique [...]. Aussi le théâtre musical oblige-t-il la critique à réajuster ses outils d'investigation, notamment lorsque l'œuvre n'obéit plus à un texte préexistant et rend ainsi caduque la perspective traditionnelle d'étude du livret. Les rapports du texte et de la musique, lorsqu'ils font l'objet d'une élaboration conjointe, ne se posent plus en termes de prééminence de l'un ou de l'autre [...]<sup>4</sup>.

Nous devons faire part d'une vigilance toute particulière quant au rapport entre texte et musique et leurs antériorités respectives. Le processus compositionnel se nourrit en effet de l'écriture tout en s'y unissant, lissant la temporalité créatrice autour d'un méta-acte artistique en

---

<sup>1</sup> Augustin Braud, *Interdépendance des paramètres du timbre et du corps de l'interprète dans la musique écrite depuis 2000 à travers les exemples de Franck Bedrossian, Aaron Cassidy, Raphael Cendo, Timothy McCormack et Yann Robin*, Université de Poitiers, 2021.

<sup>2</sup> Clara Roupie, Sylvain Labrousse, Cécile Auzolle (dir.), *Le fonds d'archive de la Péniche Opéra* [en ligne], 2018, <https://api.nakala.fr/data/11280%2F79d0057f/fa8858c58b317d901ad3a648b772114855c725e5> [consulté le 29/08/2023].

<sup>3</sup> Augustin Braud, Thomas Bottini, Rebecca Bristow, « Présentation de la base de données Péniche Opéra » [en ligne], *Journée d'études : « La Péniche Opéra. 1982-2015 »*, Avril 2022, Paris, <https://hal.science/hal-03950377v1> [consulté le 29/08/2023].

<sup>4</sup> Aude Locatelli (éd.), « Les domaines du théâtre et de l'opéra », *Littérature et musique au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, presses Universitaires de France, 2001, p. 109-118.

tant que compagnie, où les forces<sup>5</sup> de l'espace — symbolique ou bien tridimensionnel, nous y reviendrons — offert et défini par la Péniche Opéra sont convoquées dans l'élaboration collective d'*instantanés* ; ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'un des spectacles phares de la compagnie porte ce nom<sup>6</sup>...

Le classement des informations dans l'interface de saisie Directus s'est ainsi organisé avec une priorité : faire émerger au cœur de l'axe temporel une dialectique entre œuvre (niveau poïétique) et représentation (niveau esthétique), complétée par un filtrage et un mise en relation de sous-catégories extrêmement raffinées (effectifs, catégories de personnels, etc). Bien que faisant ici référence à la tripartition sémiotique de Jean-Jacques Nattiez<sup>7</sup>, le niveau neutre semblerait absent de notre base de données ; il l'est au contraire plus qu'aucun autre car la partition est un support fondamental pour la constitution de cette dernière, malgré le fait qu'il n'y figure pas en tant qu'objet et fichier numérique. S'ajoute à cette tripartition uniquement musicale le paradigme textuel pouvant être considéré comme un méta-niveau, influant sur tous les états de l'œuvre.

La raison même de ma présence au sein de ce projet de base de données était ma double familiarité avec les outils numériques ainsi qu'avec les esthétiques contemporaines et plus particulièrement leurs sémiographies, me permettant une lecture esthétique des partitions, programmes de concert, livrets, etc. ; des exemples plus précis émailleront notre article afin de révéler une similitude de codification entre les artistes, qu'elle soit concertée ou comme je chercherai à démontrer, le résultat d'une somme tue de contraintes immanentes au lieu et à l'institution, ces deux entités étant par ailleurs fusionnelles et indivisibles. Après seulement six mois de travail sur l'interface Directus, nous pouvons déjà utiliser l'outil afin de vérifier des hypothèses et des intuitions scientifiques par le traitement des données. L'influence d'un interprète dans le développement du répertoire pour un certain instrument, ou encore une collaboration au long cours entre compositeur et librettiste qui résulte en plusieurs œuvres, seront observées.

Notre travail sera ainsi problématisé de la manière suivante : Quels sont les marqueurs esthétiques proéminents des créations de la Péniche Opéra, et comment s'organisent-ils institutionnellement ? Bien que cette question semble d'une largeur insondable, nous verrons à travers deux axes comment le méta-acte artistique s'incarne dans l'espace-temps inédit de la Péniche Opéra, majoritairement à travers les œuvres des années 1980<sup>8</sup>. La première partie de notre énoncé ciblera les temporalités matricielles des spectacles, avec au cœur de la pratique une inscription dans le réel, le quantifiable. Notre seconde partie abordera la porosité stylistique ainsi que les espaces des spectacles, ou plutôt la manière dont ceux-ci sont transcendés par la compagnie.

## **1. Entre quotidien, remembrance et futurisme ; l'argument textuel comme désaveu de l'abstraction.**

Nous avons rapidement constaté que peu d'œuvres s'inscrivent dans un contexte exclusivement musical ; en effet, le nombre très réduit de celles-ci les voit souvent compilées dans des suites implicites reliées par un argument textuel<sup>9</sup>. Outre ces quelques cas isolés, nous remarquons la prévalence des pièces de théâtre musical écrites d'un seul trait, fruits d'une complicité rapprochée entre compositeur, librettiste et metteure en scène, le plus souvent Mireille Larroche elle-même. Les arguments textuels sont ainsi presque toujours reliés au quotidien,

---

<sup>5</sup> Dans le sens Deleuzien où les forces sont mises en rapport matériels, leur rencontres, unions, affrontements formant une heccéité.

<sup>6</sup> *Instantanés*, 1981, musiques de Françoise Barrière, Pascal Dusapin, Détév Fieffer, Felix Ibarorondo, Graciane Finzi, François Bernard Mache, Nicolas Frize, Katori Makino, Monic Cecconi, Antoine Duhamel, Renaud Gagneux, Patrice Mestral, Claude Prey, Yves Prin, livret de Bernard Broca, Mireille Larroche, Jean-Pierre Lemesles.

<sup>7</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, C. Bourgeois, 1987.

<sup>8</sup> Compte-tenu de la courte durée de mon contrat post-doctoral, nous n'avons pu entrer dans la base de données uniquement des pièces datant des années 1980, à quelques exceptions près.

<sup>9</sup> Voir note 6, *Instantanés*.

comme les titres des pièces le révèlent immédiatement. *Actualités*, *Instantanés*, ou encore *Cabaret Contemporain* trahissent ainsi tout autant le lien à des *habitus* actuels mais aussi à des modes d'informations ou lieux éloignés du prosélytisme bourgeois émaillant les livrets d'opéras. *Cabaret contemporain* révèle encore plus cette volonté de transgression de l'écosystème des musiques savantes par la référence à un lieu de divertissement, d'apparence antagoniste à une musique atonale et et arythmique. À moins que les compositeurs ne s'emparent de cette formule et détournent leurs outils pour distendre les marges esthétiques...

Nous pouvons ainsi relever dans le choix des textes à la racine des œuvres l'ancrage à une temporalité clairement identifiée, souvent parallèle ou tout du moins proche de celle du spectateur. Les livrets adressent parfois des problématiques sociales liées à l'actualité et ancrent l'engagement politique de la troupe en luttant contre l'abstraction. Citons par exemple un extrait d'*Instantanés* :

La couleur des peaux ne leur suffit plus · ils veulent trier celle de nos sentiments · de nos balbutiements ailleurs · de elle à elle, de lui à l'autre · de ma puissance à nous dire encore vous · et cet enfant de onze ans · qui est entrain de devenir mon amant.

Tolérance ! Tolérance ! · écrit au néon sur la coque des métros · Nous avons mis le cap sur le droit à la différence · Des hommes se lèvent... dansent · dépoussiérant leur regard · Des femmes au même crédo... chantent · mêlant leur jupe pour tisser un unique drap · et la mer après · a toujours ce goût salé d'étoile ventrue.<sup>10</sup>

Ces quelques lignes sont révélatrices d'un croisement des niveaux de langue inhérent au projet de la compagnie, à la recherche d'un équilibre entre culture populaire et exigence esthétique. On note ainsi de quasi-aphorismes (« nous avons mis le cap sur le droit à la différence ») mêlés à des phrases maladroites misant sur un potentiel choc (« cet enfant de onze ans qui est entrain de devenir mon amant»). Ce livret écrit à plusieurs mains témoigne d'une volonté de s'investir dans les problématiques de son époque depuis une position finalement reculée d'observateur. Le commentaire sociétal permet ici l'expression des craintes envers un « excès » de tolérance pouvant amener à des déviances. L'œuvre se voit ainsi conférée une dimension politique lors de l'étape poétique et réplique des consciences personnelles au prisme du collectif. Ces points de vue se manifestent de plus d'une manière esthétique lors de la présentation en public de l'œuvre par l'intermédiaire des artistes-interprètes ; la compagnie fonctionnant autour de rapports humains ultimement voués à l'horizontalité, ces derniers peuvent influencer sur les projets des auteurs, metteurs en scène et compositeurs. Ils ne suggèrent pas qu'un commentaire de la société, mais s'y inscrivent, tout en critiquant également la proposition artistique issue du premier stade d'élaboration passant par la fixation écrite du matériau et résultant en son niveau neutre. En conséquence, on s'aperçoit régulièrement que les écritures musicales sont pensées en fonction de personnes (interprètes dans la base de données) et non pas en tant qu'instruments/voix (effectif dans la base de données) interchangeables : cela révèle la porosité des rôles créatifs, nous questionnant de plus sur l'interopérabilité des différentes phases du processus d'écriture.

De par la transdisciplinarité assumée des spectacles, la question de la perception est effectivement présente dès les premiers tâtonnements créatifs, notamment à travers l'exiguïté de la scène, point sur lequel nous aurons l'opportunité de revenir<sup>11</sup>. À espace réduit, formes réduites ? Comment arriver à tenir le public en haleine dans un espace à peine plus grand qu'un appartement parisien ? La troupe fait donc majoritairement le choix d'une construction strophique, enchaînant de courtes pièces telles les *Cantates de Bistrot*<sup>12</sup> afin d'évoquer le rythme naturel d'une discussion entre amis ; la proximité artistique des collaborateurs s'élargit au public par une responsorialité facétieuse, rendue possible par l'usage d'un langage musical adapté. En effet, au-delà de cet enchaînement de formes brèves, cette écriture au présent induit un changement de paradigme se signalant par certaine praticité dans la composition-même ainsi que dans leurs notations. Celles-ci s'architecturent autour du texte et s'appliquent en ce sens à le rendre clairement lisible par les interprètes et perceptible par les auditeurs. On peut ainsi observer

---

<sup>10</sup> Bernard Broca, Mireille Larroche, Jean-Pierre Lemesles, *Instantanés*, livret [en ligne], 1981, p.9 <http://www.penicheadelaide.com/wp-content/uploads/1981/06/livret.pdf> [consulté le 01/08/2023].

<sup>11</sup> Voir page 7.

<sup>12</sup> Vincent Bouchot, *Cantates de Bistrot*, 2005, mise en scène : Mireille Larroche, livret issu de brèves de comptoir compilées. Création à et commande de la Péniche Opéra.

des stratégies de simplification du langage en édulcorant des passages vocaux trop chargés au profit de lignes aux intervalles conjoints, s'inscrivant eux-mêmes au sein de *tempi* mesurés (exemple 1). Une autre approche, à rebours de la première, invoque une codification de la sémiographie ne pouvant s'inscrire que dans le cadre d'une collaboration intime entre compositeurs et interprètes. Dans *La Météo* (exemple 2), Renaud Gagneux propose graphiquement une traduction de modes de jeux rythmiques, sans la moindre indication de hauteur. Nous pouvons supposer que cette notation a été traduite, puis fixée oralement par les interprètes avec l'aval du compositeur ; la notation ne nous dit donc ici que peu de choses sur le résultat, mais beaucoup sur les échanges immanents au processus compositionnel.

Exemple 1 : François-Bernard Mâche, *Introduction pour Hyperion*, extrait d'*Instantanés*, 1985, manuscrit du compositeur, mesures 5 à 6.

Exemple 2 : Renaud Gagneux, *La Météo*, extrait d'*Instantanés*, 1985, manuscrit du compositeur, troisième système.

Nous pouvons ici convoquer Umberto Eco, dont le concept de lecteur-modèle a été musicologiquement adapté par Liam Hockley<sup>13</sup> dans sa thèse de doctorat ; j'ai ensuite développé ce propos dans ma thèse pour l'adapter à des interactions se produisant dans le cadre d'un ensemble musical, unité artistique<sup>14</sup> autogérée. La situation de la Péniche Opéra est à de nombreux égards bien plus complexe puisqu'elle mêle une large variété de protagonistes aux diverses spécialisations ; on peut néanmoins avancer que les instrumentistes et chanteurs

<sup>13</sup> Liam Hockley, *Performing Complexity: Theorizing Performer Agency in Complexist Music* [en ligne], Thèse de Doctorat réalisée sous la direction de Richard Kurth, Vancouver, Université de la Colombie-Britannique de Vancouver, 2018, <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0375878> [consulté le 02/08/2023].

<sup>14</sup> Mais pas seulement, les administrateurs et chargés de production par exemple tiennent un rôle essentiel dans ces écosystèmes et complètent et rendent possible le travail des directeurs artistiques, musiciens, etc.

régulièrement convoqués par la troupe font preuve de doubles *qualités*<sup>15</sup> les inscrivant en tant qu'interprètes-modèles. La première d'entre elles est inhérente à leur formation musicale et non-définie par leur appartenance à la troupe, puisqu'il s'agit de leur aisance avec les répertoires contemporains, à la réalisation gestuelle et sonore de leurs techniques d'interprétation ainsi qu'à des codes esthétiques plus subtils. Cette qualité est acquise durant leurs années de formation, puis au cours de leurs expériences musicales et professionnelles ainsi que par une fréquentation de l'écosystème des musiques de création. La seconde qualité est consécutive à leur investissement au sein de la Péniche Opéra et réside en la connaissance-même de cet univers singulier, articulé autour de l'échange comme moteur créatif et d'une transdisciplinarité assumée où les musiciens sont tout autant acteurs, danseurs, que forces de proposition artistique lors du niveau esthétique de la représentation. Les compositeurs peuvent ainsi se nourrir d'échanges avec des artistes complets, dont l'intelligence musicale est façonnée par les codes de l'esthétique Péniche Opéra.

Au-delà de l'évocation du quotidien, quelques pièces convoquent le futurisme en s'organisant autour d'un argument textuel se déroulant dans un passé étrangement avant-gardiste. *Les chambres de Cristal* de Guy Reibel, livret de Bruno Cioffi (1985) est l'un de ces récits de science-fiction qui dépasse le cadre des petites histoires journalières habituellement contées avec humour dans l'espace réduit de la Péniche Opéra pour s'émanciper hors les murs, avec un effectif massif<sup>16</sup>, augmenté de l'électronique ; on peut noter que ce moyen supplémentaire d'orchestration n'est présent que dans des pièces évoquant un argument s'inscrivant dans l'avenir, avec donc un parallélisme entre l'usage de la technologie et son déroulement dans un futur fantasmé. La création de la pièce est accueillie au Grand Auditorium de Radio France qui participe également à la production du spectacle. La large scène de l'Auditorium abrite en vis-à-vis un groupe mixte contenant flûte, cor, violoncelle, piano et deux percussionnistes et un groupe homogène de six clarinettes (trois d'entre elles pouvant doubler à la clarinette basse). Ce grand ensemble est augmenté par trois bandes magnétiques diffusées tout autour du public par un dispositif immersif de seize haut-parleurs disposés à trois cent soixante degrés, en plus de points de diffusion précis visant à simuler une proximité physique supplémentaire. Reibel justifie ce dispositif massif par la nécessité transformative de l'électro-acoustique, devenant un organe exosomatique<sup>17</sup> démultipliant les possibles :

Dans le premier acte, attente de la venue d'une comète sur une frégate du XVIIIe siècle. Bercés sur un océan vocal, immense polyphonie due à la multiplication des voix par des mélanges électro-acoustique [...] La musique (électronique, instrumentale, vocale) envahit progressivement, tout devient jeu, geste, initiation, substance même de l'action qui précipite le dénouement, à l'issue duquel un nouveau cycle peut recommencer<sup>18</sup>.

Une telle débauche de moyens est néanmoins surprenante vis à vis des autres productions de la compagnie. Malgré sa farouche volonté d'indépendance, on ne peut que constater — et louer — l'aisance institutionnelle de Mireille Larroche lors de la réalisation d'un projet aussi ambitieux, en multipliant les collaborations et co-productions avec Radio France, l'ensemble l'Itinéraire ainsi que le Centre chorégraphique de Rennes tout en conservant l'apport des collaborateurs intimes que sont Guy Reibel, Béatrice Cramoix, Dominique Visse, etc. La Péniche Opéra est une compagnie aspatiale, à l'aise dans tous lieux puisqu'assurée de son caractère unique : « Comme les forains, comme les saltimbanques : parfois installée sur ces terrains réservés aux nomades, parfois à la cour du Roi Soleil, toujours ailleurs...<sup>19</sup> »

---

<sup>15</sup> Les qualités développées par les *interprètes-modèles* découlent de leur formation à l'exécution de partitions à la sémiographie complexe ; leur expérience leur offre une familiarité avec les codes esthétiques leur permettant de dialoguer aisément avec les compositeurs et acteurs de l'écosystème de la création pour un résultat créatif optimal.

<sup>16</sup> Cinq chanteurs, deux ensembles de six instruments, dix danseurs.

<sup>17</sup> Bernard Stiegler, *Dans la disruption, comment ne pas devenir fou ?*, Paris, Éditions Les Liens qui Libèrent, 2016.

<sup>18</sup> Guy Reibel, *Les chambres de cristal*, Paris, Salabert, 1985, p. 8.

<sup>19</sup> Mireille Larroche, *La péniche opéra* [en ligne], site de la Péniche Opéra, <http://www.penicheadelaide.com/mireille-larroche/la-peniche-opera/> [consulté le 20/08/2023].

À revers de l'avenir, le passé peut également être commenté en miroir avec le répertoire. On peut imaginer qu'en plus des goûts des artistes, ce choix soit motivé par la volonté d'établir des programmes ciblant un public plus rétif à la création, tout en encourageant l'écriture pour instruments anciens et leurs idimes, comme c'est le cas dans *La Barca O comme Eau* (1985). Ce spectacle s'articule autour d'une dialectique entre deux comédies madrigalesques, une relecture de *La Barca Di Venetia Per Padova* d'Adriano Banchieri (1605) et une création reprenant les codes et l'instrumentation de la pièce précédente, *O comme Eau* de Claude Prey. La basse de viole se transforme parfois en contrebasse pour satisfaire aux besoins du compositeur tandis que l'on perçoit à nouveau une véritable justification de l'instrumentation par son parallélisme à la période évoquée. Ces exemples divers nous donnent à voir une véritable porosité des styles, résultant d'une spontanéité artistique émaillant les échanges des créateurs ; la variété de leurs profils nous offre un recueil unique en son genre de créations transdisciplinaires.

## 2. Entre porosité des styles et contraintes spatiales.

De par son mode de fonctionnement singulier, la Péniche Opéra s'oppose tout autant à l'inertie institutionnelle de son époque qu'à ses formalismes structurels. Les courants esthétiques de l'avant-garde — spectralisme, nouvelle complexité ou encore musique répétitive — sont indicibles à l'écoute des compositions présentées, sans parler de l'influence des compositeurs les plus établis que sont Pierre Boulez, Luigi Nono ou encore Karlheinz Stockhausen. La singularité d'un György Ligeti trouve ainsi bien plus son écho dans les écritures claudicantes d'un Aperghis ou dans les textures d'un François-Bernard Mâche. Il semblerait donc que la Péniche Opéra réussisse le pari d'être perçue en tant qu'entité profondément indépendante et singulière, tout en faisant appel à des fonctionnements plus traditionnels lorsque le besoin s'en fait ressentir, plus particulièrement lors de productions imposantes. Et si l'on rencontrait d'aventure des événements proches d'une écriture computationnelle, ils s'apparenteraient alors bien plus à la satire qu'à un choix esthétique.

Comme souligné plus haut, l'écriture musicale porte la trace du discours textuel de par leur développement conjoint et organique lors du méta-acte artistique défini par la compagnie. Le carcan d'une écriture synergique offre paradoxalement une libération des codes institutionnels, privilégiant habituellement des pièces pour des formations identifiées (quatuor à cordes, quintette « Pierrot »<sup>20</sup>) au profit de synergies doubles, tout autant instrumentales qu'humaines. Les compositeurs font en effet appel à des moyens instrumentaux inhabituels et privilégient la collaboration directe à l'imaginaire fantasmé : loin d'une contrainte, la stimulation offerte par l'échange avec un proche collaborateur permet d'envisager des instrumentations singulières. Les compositeurs ne se privent alors pas d'explorer les frontières entre musiques populaires et savantes en se référant à la chanson (accordéon), au jazz (saxophone) ou encore au rock (guitare électrique) ; les styles vocaux sont également variés et luttent contre les stéréotypes opératiques au profit d'une intelligibilité du discours. L'usage des instruments sus-cités permet à nouveau de contourner l'abstraction par leurs connotations esthétiques indéniables, en ancrant les textes dans un champ sonore populaire, voir festif ; l'usage de la base de données permet d'avoir un aperçu exact de leur présence au sein des créations de la compagnie.

Ce recours singulier à une pluralité d'esthétiques évoquant les musiques populaires ou anciennes peut évoquer le polystylisme, terme défini par le compositeur russe Alfred Schnittke (1934-1998). À noter que ce terme ne vient pas émuler celui de *collage*, puisque que ce dernier désigne un découpage esthétique net, au contraire d'une pensée ayant digéré les différentes influences :

[...] le collage ne peut être considéré que comme une seule partie du polystylisme, puisqu'il ne comprend que des juxtapositions stylistiques nettes et ne reflète pas d'autres formes d'interactions que l'on pourrait qualifier de diffuses. La théorie de l'emprunt, quant à elle, couvre un large éventail chronologique de musique (cantus firmus, paraphrase, etc.) mais ne reflète pas intégralement les spécificités des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles. Le polystylisme a pour

---

<sup>20</sup> Flûte, clarinette, piano, violon, violoncelle.

avantage de couvrir les spécificités de cette période, et par conséquent leur intégration plus large dans le lexique musicologique international devrait être encouragée<sup>21</sup>.

Bien que la variété esthétique du corpus étudié soit inhérente au large nombre d'artistes, on observe une homogénéité dans leurs volontés de différence, sous-tenant que leurs identités créatrices résultent d'une homogène polystyliste, se rassemblant autour d'une lutte commune contre les normes esthétiques en vigueur. Il faut également distinguer cette volonté d'aborder une variété de styles d'une réelle intermédialité, puisque la construction du musical repose malgré tout sur un socle d'héritage profondément savant sur lequel viennent se greffer d'autres esthétiques. Dès lors, on peut se demander si cette homogène polystyliste ne prend-elle pas pour racine le formant social de la compagnie ? Johanne Villeneuve adresse ainsi le problème communautaire de l'intermédialité en ces termes :

Ne faut-il pas alors prendre le problème frontalement, en liant la matérialité des médiations humaines (les supports, mais aussi les dispositifs techniques) à l'idéal de médiation qui consiste à « vivre ensemble » ? La médialité serait alors le propre de toute organisation politique, voire de toute collectivité humaine dès l'instant où celle-ci se manifeste à elle-même le désir de la communauté. L'intermédialité serait le rapport institué entre, d'une part, les matérialités par lesquelles la communauté s'interpelle elle-même, se construit, conçoit ses échanges ; et d'autre part, sa visée proprement politique, son idéal de communauté<sup>22</sup>.

On peut donc estimer que ce goût pour les croisements disciplinaires chez les compositeurs de la Péniche Opéra résulte d'un partage du sensible<sup>23</sup> inhérent au fonctionnement de la compagnie, et qu'il oriente progressivement, par l'inertie du groupe, les compositeurs vers une pratique polystylistique. Ce terme pose néanmoins question de par son imprécision et sa forte résonance envers d'autres formes d'art, plus particulièrement au courant postmodernisme. Celui-ci fait en effet écho à une accumulation d'esthétiques, le plus souvent au service d'une critique systémique ou tout du moins d'un message à la portée sociale. Premièrement et de manière assez triviale, la transposition directe d'une discipline à l'autre d'un terme ne fait que peu de sens, mais il faut de plus souligner la centralisation américaine du paradigme postmoderne, tandis que les pratiques esthétiques de la Péniche Opéra s'ancrent dans une réalité et un quotidien français, voire parisiens.

Malgré cette inertie, on perçoit clairement des volontés d'ailleurs transparaissant en pointillés dans une partition comme celle d'*Utopolis* de Claude Prey (1980), qui convoque les genres du roman et du film policier en lorgnant vers les codes de la musique à l'image : *ostinati* resserrés générant un suspens certain, alternance de la voix et des instruments afin de créer de l'attente, etc. À l'opposé de ces normes, le compositeur évoque le monde de la chanson avec des refrains et des chœurs fédérateurs, le tout parsemé de bribes atonales affirmant néanmoins la « modernité » de l'œuvre, mais d'une manière presque forcée, superficielle. Bien que Mireille Larroche affirme que la compagnie « [...] se laisse porter par les innombrables courants de cette décennie, par toutes les formes de musique d'aujourd'hui, remontant parfois le cours du répertoire musical, pour en repérer les sources, tout en gardant sa sensibilité du XXI<sup>e</sup> siècle, sa culture, son intuition de l'avenir, son goût de l'héritage, non pas dans une attitude nostalgique, mais dans la perspective d'un théâtre lyrique contemporain<sup>24</sup> », il n'est pas si certain que les compositeurs eux-mêmes partagent une vision si périphérique de leur acte d'écriture. On peut ainsi légitimement se questionner sur leur rapport à la commande : s'adaptent-ils de manière sincère aux attendus de la compagnie, ou font-ils le choix d'une autocensure pour satisfaire aux codes esthétiques implicites de la Péniche Opéra ?

---

<sup>21</sup> [nous traduisons] Baiba Jaunslaviete, *The theory of polystylism as a tool for analysis of contemporary music in the postsoviet cultural space : some terminological aspects* [en ligne], 2018, p. 1, <https://hrcak.srce.hr/file/318266> [consulté le 23/02/2022].

<sup>22</sup> Johanne Villeneuve, « Intermédialité, cinéma, musique : la symphonie-histoire d'Alfred Schnittke », *Intermédialités / Intermediality* [en ligne], 2012-2013, p. 56-57, <https://doi.org/10.7202/1023525ar> [consulté le 15/08/2023].

<sup>23</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

<sup>24</sup> Mireille Larroche, *La péniche opéra* [en ligne], *op.cit.*



En appendice, on peut supposer qu'une étude approfondie et comparative des résultats issus de la base de données pourra permettre une visualisation précise des éléments liés à la citation, à l'emprunt, afin d'établir une typologie des processus d'écriture ainsi que d'un répertoire d'outils esthétiques accompagnant la dramaturgie. Il nous faut également souligner que ces techniques se trouvent toujours au service d'une volonté de transparence et de perceptibilité du texte et prennent en compte la mise en espace des protagonistes afin de proposer un spectacle complet, et non pas un simple accompagnement musical. La zone scénique dans laquelle évoluent les musiciens possède par ailleurs de nombreuses particularités, à commencer par sa taille réduite ainsi que sa mobilité insolite.

La Péniche Opéra est amarrée jusqu'en 2000 au Canal St Martin, puis au Bassin de la Villette. L'exiguïté du lieu n'a d'égale que son nomadisme, puisque la Péniche s'est déplacée dans toute l'Europe, sillonnant par voie maritime la France, l'Allemagne, la République Tchèque, etc. Cette itinérance est unique dans le champ des musiques de création et permet la reprise aisée des spectacles ; le lieu vient aux spectateurs, la scène étant déjà organisée autour de son étroitesse singulière. Pour des formes plus ouvertes<sup>25</sup>, des lieux modulables aux larges capacités sont privilégiés le plus souvent par l'intermédiaire d'une co-production ou d'une résidence. On peut notamment évoquer les dix années (1996-2006) à l'Opéra Comique qui permettent à la compagnie de se faire connaître du plus grand nombre par la diffusion de leurs spectacles. Malgré ces quelques projets hors-les-murs, l'aspect étriqué du lieu est une contrainte étonnamment inspirante et oriente les compositeurs vers une écriture de la proximité :

Ce qui fait l'esthétique des spectacles Péniche Opéra, c'est... le LIEU en lui-même, qui contraint, mais aussi qui inspire. On peut tout y faire, ce qui explique la multiplicité des formes et des esthétiques, à condition de s'adapter aux exigences de l'exiguïté et de l'inconfort en les considérant comme des atouts; c'est ce que notre équipe avait compris et appris à utiliser (tout en le déplorant sans cesse), et nous nous sommes unis autour de ces conditions particulières et nous en sommes servis<sup>26</sup>.

Cette limitation de l'espace est également une limitation du temps, puisque « [...] la traversée de la scène est ainsi du temps incarné et représenté<sup>27</sup>. » Par exemple, deux acteurs présents sur la scène peuvent ainsi difficilement ne pas se voir, et se trouver dans l'impossibilité de jouer sur le parallélisme de lieu et/ou de temps. Ces situations favorisent alors le dialogue direct et l'échange, d'une manière la plus souvent familière, encouragée par la proximité du public ; celui-ci devient un protagoniste immédiat des échanges et ses réactions peuvent influencer le temps du dialogue, d'où l'analogie prononcée avec le théâtre plus qu'avec l'opéra, où le flux continu de la musique dicte l'intrigue et isole le rythme textuel dans une perspective unidirectionnelle. Le niveau esthésique influence alors rétrospectivement la poïétique à travers le méta-niveau du texte et la prévisualisation de sa réception. Les échanges ou monologues sont le plus souvent concis afin d'en faciliter la mémorisation tout en s'appropriant l'urgence du réel, comme on peut le voir dans les *Cantates de Bistrot* composées en 2005 par Vincent Bouchot : il est en effet rare que les mouvements de ces brèves de comptoir dépassent quelques minutes. Ceux-ci sont présentés sous la forme d'une conversation informelle, absurde, voire grivoise. À l'étude de la partition, on constate un grand nombre de didascalies et d'indications proprement théâtrales, couplant les contenus textuels aux actions scénographiques, avec des liens directs entre chanteurs et musiciens. De manière similaire, il n'est pas rare que ces derniers interviennent dans la dramaturgie, et on assiste régulièrement à des doublages instrumentaux afin de palier aux contraintes budgétaires, tout autant que spatiales.

Naviguant continuellement entre musiques anciennes et création, les partitions deviennent des espaces ré-imaginés bien loin de l'uniformisation éditoriale prônée dans une musique à la sémiographie encombrée. La tendance serait en effet le plus souvent à la clarté, à l'allègement et à l'unification des signes désignant les modes de jeu, tandis la notation graphique est moquée par les plus formalistes. À l'inverse, la Péniche Opéra encourage les œuvres résultant de la collaboration entre plusieurs compositeurs et privilégie la graphie manuelle au profit de la

---

<sup>25</sup> Voir p.5, *Les chambres de cristal*.

<sup>26</sup> Béatrice Cramoix, interrogée par Clara Roupie, sur la Péniche Opéra et son rôle dans le conseil artistique de la compagnie [en ligne], <https://urlz.fr/hVyF> [consulté le 10/03/22].

<sup>27</sup> Alexandre Lazaridès, « Du théâtre à l'opéra. » *Jeu*, numéro 124- 3, 2007, p. 142.

standardisation éditoriale. Comme on peut le constater dans la base de données, le jeune âge des compositeurs et par conséquent, leur faible implantation institutionnelle, limite leurs possibilités de publication au profit d'une graphie s'épanouissant librement, parfois même de manière stylisée au gré des échanges avec les interprètes. Il n'est pas rare que des corpus d'œuvres soit constitués en regroupant les travaux de plus d'une dizaine de compositeurs<sup>28</sup> ; cet assemblage au sein d'une même partition des pièces d'auteurs variés est réminiscent d'un esprit de compagnie et témoigne de la collaboration effective autour d'un thème commun. Ces diverses démarches sont à nouveau des tentatives visant à éviter à tout prix l'uniformisation au profit d'une esthétique du multiple. Comme souligné par Cécile Auzolle et Clara Roupie, les documents de travail révèlent ce travail de création commun :

Le livret d'*Ubu*, opéra, composé par Vincent Bouchot à partir de l'œuvre d'Alfred Jarry, porte les traces de l'évolution de l'écriture au cours du temps de création. Le document devient un palimpseste : du texte original à l'adaptation annotée et commentée par la metteuse en scène, Mireille Larroche. À travers les archives et la diversité des matériaux, il devient possible de reconstituer la genèse d'un spectacle<sup>29</sup>.

Une question se pose néanmoins quand à ces œuvres dites composites, liant les écritures de plusieurs compositeurs : les pièces formant ces travaux sont elles indépendantes, c'est à dire présentables de manière isolée dans le cadre d'un concert, ou bien insécables de la dramaturgie de leur spectacle originel ? Plusieurs critères de classement peuvent être suggérés en ce sens, en premier lieu la durée de la pièce ; un court mouvement de quelques minutes a en effet peu de chances de s'auto-suffire, puisqu'il ne constitue qu'une bribe de l'intrigue. Une pièce plus longue pourrait alors s'intégrer dans un programme de par l'indépendance de son récit. On peut par exemple difficilement imaginer l'une des *Cantates de bistrot* sortie de son contexte et de sa mise en scène, tandis qu'*O comme Eau* de Claude Prey peut-être jouée seule, ou en complément d'une autre œuvre à laquelle elle peut se rattacher thématiquement. Au-delà de ces constatations somme toute assez triviales, la base de données permet un accès empirique aux informations liées à l'édition des pièces ; on peut imaginer qu'une pièce indépendamment publiée ou référencée de manière isolée dans le catalogue du compositeur souligne son existence propre et *a minima* la volonté de son auteur de l'incarner hors de son périmètre initial de création. L'inertie artistique de la Péniche Opéra génère tout autant l'émergence d'un acte créatif singulier que sa circonscription à un écosystème de création singulier.

\*

Bien que cette étude aborde une pluralité de sources, étudiées au prisme de nombreuses disciplines, la densité des spectacles de la compagnie couplée à la courte durée de mon post-doctorat (six mois) ne m'a permis que d'aborder majoritairement les années 1980 et 1990. L'échantillon de compositeurs est ainsi extrêmement réduit et n'intègre que peu de compositrices, à l'exception de Graciane Finzi ou Michèle Réverdy. Cet échantillon esthétique est néanmoins assez fidèle aux souhaits artistiques de la compagnie incarnés à travers la figure de Mireille Larroche ; metteuse en scène et directrice de la troupe, celle-ci est à la racine de l'esthétique bourgeonnante des croisements temporels. Ces lignes de force furent définies lors de la fondation de la troupe en lien direct avec un premier conseil artistique formé par Béatrice Cramoix, Pierre Danais et Ivan Mathiack, dont fut extraite l'essence de la Péniche Opéra ; de part leur inscription au projet esthétique de la compagnie, les artistes sollicités doivent désormais s'acclimater et idéalement s'emparer des règles implicites à la compagnie.

Les références esthétiques extra-savantes utilisées par les compositeurs font état d'une synchronicité avec le texte et la mise en scène, et non de la primauté de l'un ou de l'autre. Le sens et la dramaturgie sont augmentés par des analogies sonores situant l'intrigue dans un espace temps tangible et aisément identifiable pour l'auditeur. Cette pluralité scelle le mot d'ordre de la Péniche Opéra : la compagnie ne se fixe aucune limite esthétique, excepté tout lien avec l'avant-garde musicale de l'époque, tout en en livrant sa propre version. Cet esprit gouailleur mais

---

<sup>28</sup> *Instantanés, 1981, op. cit.*

<sup>29</sup> Cécile Auzolle et Clara Roupie, « Du programme papier au fichier numérique : radiographie et exploitation du fonds d'archives de la Péniche Opéra (1975-2015) », *Tierce* [en ligne], Poitiers, Université de Poitiers, mars 2022, n° 5, p.6 : <https://tierce.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=590>

exigeant, ironique mais pragmatique est à la racine de l'esthétique Péniche Opéra, où des artistes cheminent en commun vers un méta-acte artistique manifeste de leur présent.

## **Bibliographie :**

AUZOLLE Cécile (dir.), LABROUSSE Sylvain, ROUPIE Clara, Le fonds d'archive de la Péniche Opéra [en ligne], 2018, <https://api.nakala.fr/data/11280%2F79d0057f/fa8858c58b317d901ad3a648b772114855c725e5> [consulté le 29/08/2023].

AUZOLLE Cécile, ROUPIE Clara, « Du programme papier au fichier numérique : radiographie et exploitation du fonds d'archives de la Péniche Opéra (1975-2015) », *Tierce* [en ligne], Poitiers, Université de Poitiers, mars 2022, n° 5, p.6 : <https://tierce.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=590>

BOTTINI Thomas, BRAUD Augustin, BRISTOW Rebecca, « Présentation de la base de données Péniche Opéra » [en ligne], *Journée d'études : « La Péniche Opéra. 1982-2015 »*, Avril 2022, Paris, <https://hal.science/hal-03950377v1> [consulté le 29/08/2023].

CRAMOIX Béatrice, interrogée par Clara Roupie, sur la Péniche Opéra et son rôle dans le conseil artistique de la compagnie [en ligne], <https://urlz.fr/hVyF> [consulté le 10/03/22].

HOCKLEY LiaM, *Performing Complexity: Theorizing Performer Agency in Complexist Music* [en ligne], Thèse de Doctorat réalisée sous la direction de Richard Kurth, Vancouver, Université de la Colombie-Britannique de Vancouver, 2018, <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0375878> [consulté le 02/08/2023].

JAUNSLAVIETE Baiba, *The theory of polystylism as a tool for analysis of contemporary music in the postsoviet cultural space : some terminological aspects* [en ligne], 2018, p. 1, <https://hrcak.srce.hr/file/318266> [consulté le 23/02/2022].

LARROCHE Mireille, *La péniche opéra* [en ligne], site de la Péniche Opéra, <http://www.penicheadelaide.com/mireille-larroche/la-peniche-opera/> [consulté le 20/08/2023].

LAZARIDÈS Alexandre, « Du théâtre à l'opéra. » *Jeu*, numéro 124- 3, 2007.

LOCATELLI Aude (éd.), « Les domaines du théâtre et de l'opéra », *Littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, presses Universitaires de France, 2001.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, C. Bourgeois, 1987.

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

STIEGLER Bernard, *Dans la disruption, comment ne pas devenir fou ?*, Paris, Éditions Les Liens qui Libèrent, 2016.

VILLENEUVE Johanne, « Intermédialité, cinéma, musique : la symphonie-histoire d'Alfred Schnittke », *Intermédialités / Intermediality* [en ligne], 2012-2013, p. 56-57, <https://doi.org/10.7202/1023525ar> [consulté le 15/08/2023].