

Cercle du Pont neuf – Réunion du 4 janvier 2005
Invité : Gérard Mortier, directeur de l'Opéra national de Paris

La première partie de la discussion avec Gérard Mortier sera consacrée à Mozart, dont on fête cette année le 250^e anniversaire de la naissance. On évoquera plus particulièrement l'influence de Mozart dans l'histoire de l'opéra et les conditions de création et de représentation d'un opéra à son époque. Ces éléments pourront servir de référence lors de la seconde partie débat qui portera sur la place de l'opéra dans l'univers artistique contemporain. La note de problématique qui suit porte exclusivement sur cette seconde partie.

A. Quelques repères historiques

1. Du 17^e au 19^e s. : naissance et apogée de l'opéra

L'opéra est né dans les cours princières du Nord de l'Italie (Florence, Mantoue, Venise) au tournant du 16^e et du 17^e siècles. Aboutissement de plusieurs tentatives antérieures, l'*Orfeo* de Monteverdi (1607) est souvent considéré comme la première des œuvres du genre.

En France, le florentin Lulli, appelé à Versailles et nommé surintendant de la musique par Louis XIV en 1661, fixe les règles de la tragédie lyrique à la française. L'Académie royale de musique, ancêtre de l'Opéra de Paris, voit le jour en 1669. Elle a pour mission de produire des divertissements en langue française pour la Cour et de susciter, dans le public, le goût de la musique.

L'opéra comme genre musical connaît son apogée au 19^e siècle et il est alors très prisé par la bourgeoisie. Le nouvel Opéra de Paris, voulu par Napoléon III, est inauguré par la III^e République en 1874, après 13 années de travaux.

Cette époque laisse au genre musical de nombreuses œuvres célèbres mais aussi l'image d'un divertissement bourgeois et mondain. Si l'opéra compte aujourd'hui plus de dix mille œuvres, seule une cinquantaine d'entre elles est régulièrement représentée à travers le monde. Les œuvres de la fin du 18^e siècle et du 19^e siècle (Mozart, Rossini, Verdi, Wagner) sont, de loin, les plus célèbres et les plus jouées.

2. Un genre musical tombé en disgrâce dans la seconde moitié du 20^e siècle

Le renouveau de la théorie musicale au début du 20^e siècle et l'évolution des goûts du public ont brusquement freiné les compositions d'opéra et figé l'évolution du programme des théâtres.

L'avant-garde de la musique contemporaine s'est progressivement éloignée de l'opéra comme genre musical, notamment après la seconde guerre mondiale. A la suite d'Adorno (cf. *Philosophie de la nouvelle musique*, 1948), la composition atonale a souvent été associée au progrès. Au contraire, la musique tonale a été assimilée par l'avant-garde à un divertissement léger, à une convention sociale, voire à une forme de conformisme artistique et politique. Les compositeurs de l'école atonale (de Schönberg à Boulez) ont eu tendance à privilégier des recherches sur l'architecture musicale, quitte à tout à fait négliger l'expressivité musicale.

Quelques exemples d'opéras atonaux peuvent être cités (*Wozzeck* et *Lulu*, composés par Alban Berg en 1925 et 1935¹ ; *Les Soldats*, opéra de Zimmermann composé en 1965...) mais ils sont rares et généralement peu connus.

Le public, généralement peu réceptif aux expérimentations de la musique contemporaine, s'est également éloigné de l'opéra, souvent considéré comme un divertissement désuet. Cause ou conséquence, l'Opéra de Paris ne proposait plus, au début des années 1960, qu'une programmation assez poussiéreuse. Près de 400 spectacles par an étaient donnés mais les créations et les renouvellements de mises en scène étaient particulièrement rares. Ainsi, *Rigoletto* et la *Traviata* étaient représentés en alternance chaque lundi et la mise en scène d'*Othello* datait de la fin du 19^e siècle... Le taux de fréquentation moyen était tombé sous la barre des 70% et l'avenir même de l'Opéra Garnier semblait compromis. De l'aveu d'Hugues Gall, secrétaire général de la Réunion des théâtres lyriques nationaux et futur directeur de l'institution (1995-2004), "l'Opéra de Paris était devenu la risée universelle".

La fin du 20^e siècle semble pourtant manifester un réel engouement pour l'opéra. En témoignent la construction de nouveaux théâtres (Montpellier et Massy en France, mais aussi Séoul, Tokyo, Pékin), la restauration de nombreux autres (Lyon, Covent Garden, Le Liceu à Barcelone et La Fenice à Venise, tous deux détruits par un incendie) et la représentation d'opéras dans des lieux aussi gigantesques que des stades (*Aïda* et *Carmen* à St Denis).

S'agit-il d'un phénomène de mode ou bien d'une véritable renaissance ? Autrement dit, s'agit-il d'un engouement passager pour un genre musical méconnu² ou bien la manière contemporaine de représenter et d'écrire des opéras a-t-elle permis de conquérir un nouveau public ?

B. L'opéra au tournant du 20^e et du 21^e siècle : Une possible renaissance, mais pour quel public ?

1. La renommée de l'Opéra de Paris dans les années 1970 : Exemple à suivre ou bien dépense somptuaire ?

Directeur emblématique de l'Opéra de Paris entre 1973 et 1980, Rolf Liebermann³ est parvenu à renouveler très rapidement le répertoire du théâtre et à y attirer les plus grandes voix et les plus grands chefs d'orchestre de l'époque. En effet, le modèle de gestion qu'il défendait se situait à mi-chemin entre l'"opéra de répertoire" (sur le modèle des théâtres allemands : un même fonds d'œuvres est régulièrement porté à la scène et interprété par des artistes salariés du théâtre) et l'"opéra de saison" (sur le modèle des théâtres italiens : chaque mise en scène est unique et ne donne lieu qu'à un assez petit nombre de représentations ; les œuvres sont interprétées par des artistes invités).

¹ *Lulu* est resté inachevé à la mort de Berg, en 1935.

² On peut s'interroger, de la même manière, sur la signification et la portée de toutes les commémorations qui entourent le 250^e anniversaire de la naissance de Mozart en 2006.

³ Rolf Liebermann (1910-1999) : Après des études de droit à Zurich, il se lance dans la composition. De 1959 à 1972, il est nommé intendant à l'Opéra de Hambourg qui devient la première scène lyrique du monde sur le plan de la création et du répertoire contemporain. De 1973 à 1980 il dirige l'Opéra de Paris. Son œuvre musicale se compose de plusieurs pièces pour orchestre et de quatre opéras.

Gérard Mortier participait à l'élaboration du programme de l'Opéra de Paris sous la présidence de Rolf Liebermann.

C'est également Liebermann qui, pour la première fois, a fait appel à des cinéastes pour mettre en scène des opéras (René Clair, Patrice Chéreau). Néanmoins, suite à un rapport administratif rendu par François Bloch-Lainé (1977), très critique à l'égard de l'élitisme de l'institution et de son coût pour la collectivité, corollaire des représentations fastueuses de l'époque, Rolf Liebermann n'a pas sollicité le renouvellement de son mandat en 1980.

Rétrospectivement, l'ère Liebermann apparaît comme un âge d'or artistique de l'Opéra de Paris. Mais à qui s'adressait ce spectacle grandiose ? La notoriété des chanteurs invités et la modernité des mises en scène ont permis d'accroître la fréquentation de l'opéra mais le public était-il plus diversifié ?

Au contraire, L'Opéra n'a-t-il pas renoué, à cette époque, avec le faste de ses origines aristocratiques ?

Existe-t-il un phénomène sociologique propre à la France : le public d'opéra y est-il traditionnellement moins populaire que dans d'autres pays, l'Italie par exemple ?

2. L'Opéra peut-il être "populaire" ?

Perçu comme l'archétype du divertissement bourgeois, l'opéra n'a pas reçu d'emblée les faveurs du gouvernement issu des élections de 1981. De nombreuses voix réclamaient la suppression de cette dépense de prestige de l'Etat, ne bénéficiant finalement qu'à une certaine élite.

Si la construction d'une Cité de la musique pour accueillir l'Ensemble Inter-Contemporain et le CNSM était acquise depuis le début de la législature, l'idée d'édifier un nouvel opéra à Paris a progressivement fait son chemin. Plutôt que de sacrifier Garnier, Jack Lang et François Mitterrand ont soutenu un nouveau concept, celui de l'"opéra populaire". La construction d'une nouvelle salle à Paris, déjà évoquée dans le rapport Bloch-Lainé, devait permettre à la fois d'accroître le nombre de représentations et la capacité d'accueil et d'abaisser les prix...

Dans les faits, l'ouverture de l'opéra Bastille aura permis de multiplier par trois le nombre de spectateurs à Paris qui est passé de 300 000 par an en 1990 à 900 000 en 2005. Garnier et Bastille permettent aujourd'hui de donner 350 représentations par an dans des salles remplies à 95% en moyenne.

Pour autant, peut-on parler d'"opéra populaire" lorsque moins de 3% des Français fréquentent l'opéra chaque année⁴, et ce malgré la construction de Bastille et de théâtres lyriques hors de Paris (Montpellier, Massy) et les subventions importantes de l'Etat ? Ces actions ont-elles permis de faire évoluer la composition du public d'opéra en France ?

Directeur de l'Opéra Bastille, construit pour être l'archétype de l'Opéra populaire, mais ancien collaborateur de Rolf Liebermann, Gérard Mortier pourrait être aussi bien tenté de privilégier le faste des représentations ou la démocratisation de l'opéra. L'évolution du prix des places depuis 2004 ne donne pas de réponse univoque. En effet, après avoir obtenu du gouvernement, la première année de son mandat, une augmentation générale du prix des places de 25%, il a permis la mise en vente de places à 5€ dès la deuxième saison.

⁴ En comparaison, 50% des adultes vont au cinéma et 45% visitent un musée ou une exposition dans l'année (Source : Insee, Les pratiques culturelles des Français).

Indépendamment de la capacité d'accueil des salles d'opéra et du prix des places, les mises en scène et les créations d'opéras contemporains ont un rôle crucial à jouer pour intéresser le public le plus large possible. On aborde alors la question concrète de la mise au point d'un programme d'opéra.

3. Comment le programme de l'Opéra de Paris est-il mis au point ?

Tous les grands théâtres d'opéra du monde semblent contraints de programmer les mêmes classiques du répertoire afin d'attirer, chaque année, un public suffisamment nombreux. Ce qui constitue la véritable originalité d'un théâtre à l'heure actuelle relève essentiellement des mises en scène et, dans une moindre mesure, des commandes d'oeuvres nouvelles.

▪ **Le renouveau des mises en scène**

Les mises en scènes et les décors d'opéra ont beaucoup évolué dans le courant des années 1970. Le souffle nouveau apporté par les metteurs en scène de cinéma (par exemple Patrice Chéreau, à Bayreuth en 1976 pour le *Ring*, plus récemment à Aix en Provence et à Paris pour *Così fan Tutte* ; mais aussi Luc Bondy, Peter Sellars...) et les adaptations d'opéras au cinéma (par exemple Joseph Losey en 1979 pour *Don Giovanni*) ont accru l'importance des mises en scène pour le public. La transformation de Paris en un « Opéra de saison » dans les années 1970 a encore renforcé l'exigence de mises en scène exceptionnelles.

Pour la seule saison 2005/2006, le programme comporte des mises en scène de *Così fan tutte* et de *Don Giovanni* signées, respectivement, Patrice Chéreau et Michaël Hanecke. Lors de la saison précédente, une mise en scène de la Flûte enchantée avait substitué un texte moderne, lu en français par deux acteurs de théâtre (Dominique Blanc et Pascal Grégory) aux récitatifs originaux, en allemand et jugés un peu démodés.

La modernité des mises en scène témoigne-t-elle de la vitalité de l'opéra comme forme d'expression artistique, lui permettant d'évoluer avec les époques ? Ou bien, au contraire, sont-elles un moyen de "sauver" certaines œuvres du répertoire qui, sinon, tomberaient dans la désuétude ?

Du fait des mises en scène présentées au festival de Salzbourg lorsqu'il en était directeur, Gérard Mortier a dû affronter les plus vives réticences du public autrichien (sa biographie officielle, sur le site de l'Opéra de Paris, parle de "fortes résistances... combattues avec énergie et humour"). Se rencontrent-elles également dans le public parisien ?

L'importance accordée aux mises en scène par le public est souvent immense. En témoignent la plupart des comptes-rendus critiques dans la presse où il est souvent plus question de la mise en scène que de la musique.

Ne peut-on alors pressentir un risque de dérive de l'opéra vers le théâtre pur, où le rôle du metteur en scène effacerait celui du chef d'orchestre et où le livret deviendrait plus important que la partition ? Comment a évolué le rôle des chefs d'orchestre au cours des dernières décennies ?

Le nombre de créations présentées chaque année est un autre indicateur de la vitalité de l'opéra. En France, la commande d'œuvres nouvelles fait d'ailleurs partie des missions de service public confiées à l'Opéra en échange de la subvention octroyée par l'Etat.

▪ **Le renouveau de la création musicale et son encouragement par les maisons d'opéra**

Dans la lignée de la musique sérielle et le choc de l'après guerre, on a pu croire qu'il fallait faire table rase pour reconstruire et, notamment, faire table rase de l'opéra comme genre. Mais depuis la fin des années 1980, le renouveau de l'écriture musicale et de nouveaux livrets ont permis de relancer les créations d'opéras, à la fois véritablement contemporains et objets de communication entre les compositeurs et le public.

- Livrets : Le renouveau pourrait provenir de livrets s'inspirant de sujets contemporains. L'exemple de John Adams, compositeur américain vivant le plus joué dans le monde, est emblématique. Les cinq opéras qu'il a composés depuis 1987 portent sur des événements de société majeurs, tels que l'assassinat d'un Américain juif par un commando palestinien à bord d'un paquebot de croisière dans les années 1980, la visite du président Nixon en Chine en 1972 ou bien encore l'invention de la bombe atomique⁵.

Une telle évolution est également perceptible dans les créations présentées à l'Opéra de Paris, telles que *Adriana Mater*, opéra de la compositrice Kaija Saariaho qui sera créé en 2006, dont l'intrigue pourrait se situer dans la Yougoslavie en guerre.

- Ecriture musicale : L'atonalité ne constitue plus le mode d'écriture obligé pour de nombreux compositeurs contemporains. Parce qu'elle constitue le point d'achoppement majeur de toute une partie du public vis à vis de la musique contemporaine, il pourrait en résulter un nouvel intérêt du public pour l'opéra.

Comment Gérard Mortier, réputé proche des milieux de création contemporaine, compte-t-il faire évoluer le programme de l'Opéra de Paris sous son mandat ? Pourrait-il décrire sa politique de commande de nouvelles œuvres musicales ?

Existe-t-il un dilemme entre rentabilité économique, mission de service public (soutien à la création artistique / actions en faveur du public) et qualité artistique des spectacles ?

⁵ Ces trois exemples sont tirés des opéras *The Death of Klinghoffer* (1991), *Nixon in China* (1987) et *Dr Atomic* (2005).

Biographie de Gérard Mortier, publiée par l'Opéra de Paris

Gérard Mortier, né à Gand (Flandres) en 1943, suit des études classiques au Collège des Jésuites de la ville. Il obtient un Doctorat en Droit et un diplôme en Presse et Communication. Il choisit une carrière de responsable artistique et son premier poste est celui d'assistant du Directeur du Festival des Flandres.

De 1973 à 1980, son itinéraire le conduit à seconder Christoph von Dohnanyi comme administrateur artistique à Düsseldorf, Francfort et Hambourg. Plus tard, Rolf Liebermann et Hugues Gall l'appellent à l'Opéra de Paris comme chargé de mission. En 1981, il est nommé Directeur du Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles dont il fait, pour tous les amateurs à la recherche d'un renouveau du genre, l'une des capitales de l'art lyrique en Europe.

Sa recette inclut une génération de jeunes chanteurs de talent, des choix de programmation originaux souvent anticonformistes, et l'engagement des personnalités les plus remarquables de la scène théâtrale européenne. Entre 1988 et 1989 il participe activement à la préparation du projet de l'Opéra Bastille. En 1991, Gerard Mortier se voit confier la direction du Festival de Salzbourg avec trois missions : faire évoluer la programmation, rechercher des nouveaux publics et ancrer cette institution dans le XXI^e siècle. Il s'attachera pendant dix saisons à les remplir, rencontrant un succès grandissant malgré de fortes résistances... combattues avec énergie et humour.

Le gouvernement du Land de Rhénanie du Nord - Westphalie lui propose en 2001 un nouveau défi : créer et diriger un festival dans la Ruhr, la Ruhr Triennale 2002-2004, installé dans d'anciens lieux industriels. Gérard Mortier est Directeur délégué de l'Opéra National de Paris depuis décembre 2001. Gérard Mortier est titulaire de deux Doctorats honoris causa des Universités d'Anvers et de Salzbourg et a été invité comme « fellow » du Wissenschaftskolleg de Berlin en 2001-2002. Il enseigne l'histoire politique et sociologique du théâtre à Gand et à Leiden (Pays Bas).